

ZIVÉ TRADOVÁNÍ PÍSNÍ V OKRUHU SVATEBNÍCH OBYČEJŮ V SUCHÉ HOŘE

JAROMÍR GELNAR

Suchá Hora spolu s vesnicí Hladovkou v severovýchodní části horní Oravy představuje na našem území vyhraněnou lokalitu, náležející do širšího rámce goralské oblasti severozápadních Karpat. Hudebněstylové znaky, které ji vyznačují, jsou z hlediska našeho území velmi výrazné a specifické, avšak nazíráme-li na tuto lokalitu z hlediska materiálu přilehlé oblasti Polska, ukazuje se jiný obraz. Dá se říci, že Suchá Hora a Hladovka představují slovenskou, pomenní modifikaci podhalanského hudebního dialektu. Rozdíl mezi „polským“ a „slovenským“ není tu jen prostou otázkou národního, resp. národnostního povědomí nositelů, nýbrž zasahuje i některé charakteristiky vlastního tradování písňového, hudebního a tanečního folklóru, zejména poměr k tradici, formy šíření aj.

I v tomto širším vymezení se podhalanský hudební dialekt jeví poměrně dost uzavřený, i když tato míra uzavřenosti je vůči různým okolním regionům rovněž různá. W. Kotoński, autor dosud nejpodrobnějších prací o podhalanském hudebním a tanečním folklóru, se zmiňuje o povlovnějším přechodu podhalanského hudebního dialektu směrem na východ, do Spiše a sądeckým Lachům.¹ Překážkou bližších kontaktů s regiony na severu a jihu byly přírodní podmínky (podhalanskou kotlinu lemují na severu vysoká úbočí Gorců, na jihu Západní a Vysoké Tatry) vedle místního antagonismu goralů vůči „ceperům“—obyvatelům nížin, nehledíc k jazykovému rozdílu od Slováků a silnému pocitu etnické vyhraněnosti u Podhalanů.²

K závěrům o poměrné uzavřenosti suchohorského písňového svatebního cyklu nás vede i srovnávání s okolními písňovými fondy. Nejvýrazněji se to ukázalo na haličských sběrech z let před první světovou válkou,³ kde se z celého území bývalé rakouské Haliče našlo jen několik málo paralel, navíc vždy charakteristicky modifikovaných. Tak např. ve Folwarkách (powiat Buczacz) se ve vánoční hře „z szopką“ setkáváme s nápěvem suchohorské „vyvodné“ polky⁴ s textem „*Jestem sobie Krakus, Krakus, to z dolu mojego . . .*“; starou „cepiarskou, drckanou nutu“ „*Něbyde jo kase jadra . . .*“⁵ najdeme v Haczowě v sanocském okrese jako milostný popěvek s textem:

¹ W. Kotoński, *Uwagi o muzyce ludowej Podhala* (dále jen *Uwagi . . .*), *Muzyka* 4, 1953, 5—6, s. 20. Srov. pozn. č. 9.

² W. Kotoński, *Góralski a zbójnicki* (dále jen *Góralski . . .*), *Kraków* 1956, s. 18.

³ Jde o materiál z akce „Das Volkslied in Osterreich“ z let 1906—1912, uložený v archívu Muzeum Etnograficznego v Krakově (dále jen MEK) pod sing. 926—968. Bývá tam označován též jako teki Udzieli a počítá se s jeho soubornou edicí.

⁴ Gramofdice Supraphon 0 17 0201 — *Svatba v Suché Hoře* (dále jen SSH), č. 42, 43; též 26, 27.

⁵ SSH 31.

Nie bede ja w polu plewła,
bo się boję sama jedna,
pójde sobie w ogródeczek,
przyjdzie do mnie kochaneczek
(arch. MEK, 935)

Text svatebního popěvku v Muszyně v okrese Nowy Sącz, zpívaný „na dzień dobry“ „druchnám“, je výrazně polonizovaný („*Mówił ja Marysi wczora, / że przyjde do niej z wieczora . . .*“⁶). Ani srovnávání s materiálem Żywiecka, Bílé a Černé Oravy nevede k podstatně jiným zjištěním.

Tato poměrná uzavřenost podhalanského hudebního dialektu (a s ním i suchohorského svatebního písňového cyklu) směrem navenek spolu s jednodušeстью materiálu uvnitř oblasti⁷ umožňuje, abychom snáze zasadili suchohorský svatební cyklus do kontextu celé širší oblasti a pracovali rovnocenně s našimi i s polskými prameny. Rozdíl se týká spíše jen interpretace materiálu ze strany sběratelů, editorů a badatelů vůbec, a nezasahují jeho stylovou podstatu.

Jaká je pramenná základna pro studium suchohorského a podhalanského svatebního písňového cyklu? Uveďme na prvním místě dvě speciální gramodice: polské „*Wesele góralskie*“ a naši edici „*Svatba v Suché Hoře*“.⁸ Fónické materiály ze Suché Hory, archivované v ÚEF Brno a v Národopisném ústavu SAV v Bratislavě jsou rozsáhlejší: obsahují téměř šest hodin nahrávek, což — pro lepší představu — reprezentuje zhruba okolo 300 zpívaných nebo hraných „nut“. Další prameny představují písňové soubory nejrozmanitějších druhů, tedy už nejen písne svatební.⁹

Obě gramodice, z nichž vycházíme při studiu svatebního cyklu v Suché Hoře a na Podhalí, jakoli jsou rozdílné ve své koncepci, mají některé rysy společné. Všimněme si jen shod materiálových. Není náhodou, že se oba snímky stýkají v některých charakteristických „špívkách“:

⁶ „Nuta“ jako u předchozího překladu — arch. MEK 935.

⁷ Upozorňuje na ni Kotoński — *Uwagi . . .* (I), s. 20 (2. odstavec).

⁸ Jedna strana desky nazvané „*Podhale śpiewa*“, MUZA (Polskie Nagrania) XL 0337 (dále jen WG). — Supraphon 0 17 0201 (edice Gramofonového klubu 1968, č. 57) — SSH.

⁹ Polské materiály-sběry z let 1950—1955 obsahují okolo 20 tisíc písňových záznamů, reprezentovaných ponejvíce jednoslokovými „špívkami“, nahranými nebo zapsanými v rámci sběru hudebního folklóru, prováděného Państwowym Instytutem Sztuki, a dále během přípravy antologie *Pieśni Podhala* (red. J. Sadownik, Kraków 1957 — dále jen PP). V antologii nalezneme i důležité charakteristiky materiálu jak po stránce slovesné (z pera J. Sadownika spolu s jeho průkopnickým katalogem obsahových hesel), tak z hlediska hudebního (od A. Szurmia k — Bogucké). Od autorky hudební části antologie pochází i další edice necelé padesátky „nut“, vydaných pod názvem „*Górole, górole, góralsko muzyka*“ (Kraków 1959 — dále jen GM). Jako důležité prameny nelze pominout obě edice S. Mierczyńského, *Pieśni Podhala* a *Muzyka Podhala*, z nichž zvláště druhá je neocenitelným pramenem k poznání nástrojové hry, přinášejíc partitury víc jak stovky goralských „nut“. Mezi všemi těmito prameny zaujímají malou část i písne svatebního cyklu. — Pokud jde o literaturu, hudební a taneční folklorista zabývající se podhalanským materiálem se neobejde bez základních prací skladatele-folkloristy W. Kotońského, který vedle své účasti na sběrech varšavského PISU provedl desetiměsíční stacionární výzkum v Kościelisku. Výsledky svého studia uložil do hudební a taneční monografie o podhalanském nejvýznačnějším tanci (*Góralski . . .* Kraków 1956) a do časopisecky publikovaného cyklu studií *Uwagi o muzyce ludowej Podhala* (*Muzyka*, 4, 1953, č. 5—6, s. 3—25, 7—8, s. 43—58, 11—12, s. 26—45; 5, 1954, č. 1—2, s. 14—27). Jednotlivé části označují římskými číslicemi.

Nimom nic, nimom nic,
i o nic ně stoje,
ino to, co kohom,
co by bylo moje.
(WG 3 — SSH 1, na jinou „nutu“)

Kje če bedum čepic,
požri do povaly,
co by tvoje džeči
šive (carne) ocka mjaly.
(WG 21 — SH 27, 43)

Skladajče še syčke družki
mlodej pani na pěruski,
bo jak bedže džecko mjala,
cym-ze (cym go) bedže povijala.
(WG 24 — SSH 25)

Dala byk či, dala
cubatej kokoše,
co byš me pytala
za pirsom kumoše.
(WG 25 — SSH 26)

(Ej,) juze-k šy ozynil,
(ej,) juze-k še zapřongnul,
ej, juž še něvypřongne,
(ej,) jaz nogi vyčungne.
(WG 27 — SSH 65, na jinou „ozvod-
nou“ „nutu“)

Že se při nesmírné rozmanitosti písní v živém podání i při zásadně odlišném přístupu k oběma edicím výběr v některých číslech stýká, svědčí o shodném, konvergentním působení některých tendencí ve svatebním písňovém fondu. Svatební zpěvní příležitosti se nejvýrazněji promítají v lyrických milostných popěvcích reflexivní povahy (naš první příklad), v některých tanečních „nutách“ s charakteristickými texty o změně stavu a jinými, rodinnými a žertovnými motivy (viz poslední příklad) a konečně — a především v rozsáhlé vrstvě popěvek vztahujících se bezprostředně k jednotlivým fázím stavebního obřadu, jako je „odpytovanie“, cesta ženicha pro nevěstu, s nevěstou do kostela, z kostela domů a k zábavě a konečně hlavní část svatebního ceremonielu — čepení, u goralů „ocepiny“. — Podobně jako v jiných oblastech budeme i tady mluvit o svatebních písních v užším a širším smyslu, přičemž je třeba mít na zřeteli, že předěl mezi oběma skupinami písní není ostrý, nýbrž pomenáhlý; spíš tu lze mluvit o stupňovitosti přechodných skupin, které nacházíme v různých zpěvních okruzích. Např. při „odpytovaňu“ se zpívají vedle „špivek“ rázu

Chvalas Panubogu,
ze my odpytali,
ze my gofolecki
darmo něvyptali

(SSH 15)

i popěvky všeobecnější jako

Požry šy, Karolko,
na koněc, na dyšel,
cy či tez něpřydže
ta pirso na myšel.

(SSH 8)

vedle řady popěvků pijáckých, atd.

Naopak zase mnohotvárnější zpěvní příležitost, jako je svatební taneční zábava, dá zaznít popěvkům nejobecnějším, jako např.

Muzyka, muzyka,
ej, guralsko muzyka,
caly švjat obysed,
ej, nimo takyj nika

(SSH 39)

vedle tanečních popěvků zaměřených jednoznačně k svatební události:

Juze-k še ozenil,
juze-k še zapfongnol,
ej, juz še něvypřungne,
jaz nogi vyčungne

(SSH 65 — cit. už dříve).

Vedle toho je třeba v Suché Hoře — podobně jako na celém Podhálí — respektovat základní charakteristický znak písňového materiálu: totiž *oddělené tradování textů a nápěvů*. V této oblasti nevystačíme s pojmem „písně“, představující ustálené spojení určitého textu (byl i krátkého) s určitým nápěvným, melodicko-rytmickým typem, a v této fixní vazbě i tradované. Nápěvům se tu říká „nuta“, texty se nazývají „špivky“. Vzhledem k převážně stejné verzifikaci obrovských skupin textů lze volit k příslušné „špivce“ jakýkoli nápěv, „nutu“ určitého typu a naopak, ke každému nápěvu se váže velké množství textů — což už je zjev rozšířený také v jiných oblastech (případ obecné noty). Největší část textů je reprezentována čtyřveršími o 6-slabičných verších, menší část je založena na dvouverších nebo čtyřverších z řádků 8-slabičných s řezem 4+4 (též v kombinacích s řádky 7- a 6-slabičnými); zbytek představuje individuální písně o ustáleném spojení textu s nápěvem (sem patří zejména též balady a pak písně, které se tu uchytily z jiných oblastí). Texty (samy o sobě) interpreti systematicky netřídí: snad jen výrazné zpěvní příležitosti vtiskují některým „špivkám“ jednosměrnou vazbu a tím i tematicky vyhraněný ráz, což může vést až k pojmenování takové „špivky“ podle interpreta. U badatelů se setkáváme s tříděním tematickým. Nápěvy („nuty“) se tradují v určitém systému, vyznačeném u nositelů především názvy. Zpravidla se setkáváme s těmito skupinami

„nut“: 1) starošwieckie-Sabalowce, 2) marsze, 3) wierchowe, 4) ozwodne, 5) drobne či krzesane, 6) zielone a 7) weselne.¹⁰ Je třeba mít na paměti, že v tomto systému názvů má každá „nuta“ dost výraznou funkci znaku, který vymezuje zpívanou „špivku“ z hlediska funkčního. Nejvíce funkčních označení se vztahuje k tanci: jsou to téměř všechny, s výjimkou „wierchových“ a „weselných“, i když se dnes tančí na Suché Hoře na „wierchové“ taneční figury „ozvodného“, jak si ještě všimneme dále. Sabalovy „nuty“ se hrají dnes na polském území více pro poslech („do sluchu“) než k tanci vzhledem k tomu, že u nich nedošlo k temporovému zrychlení, jaké vyznačilo vývoj tance „goralského“.

Vzhledem k tématu našich úvah si všimneme ještě blíže vlastních svatebních „nut“. Zdá se, že v Suché Hoře se neujal název „weselna“ (totiž „nuta“) a že všem svatebním „nutám“ se říká „cepiarské“, zatímco na polském Podhalí znamená „cepiarska“ bližší specifikaci „weselne“, totiž vztahující se k čepení, „do ocepin“. Na Podhalí figurují mezi „weselnými“ ještě „pytackie“ (tedy vztahující se k „pytaniu“, zvaní na svatbu).¹¹ Označení „wywodna“ existuje na obou stranách. Do systému, který jsme uvedli, není zařazen název „nut drogových“, které se hrají cestou ve volnějším tempu (ale lze na ně v rychlejším tempu rovněž tančit ozvodný) a „stolových“ (též „za stolom“), které se zpívají doma, zpravidla při jídle. Obě skupiny (zejména však poslední) jsou, jak se zdá, mladší; navíc „stolové“ nabírají na sebe často podobu písní s ustáleným spojením nápěvu s textem.

Vedle těchto „ryzích“ svatebních nápěvů se vázaly „špivky“ svatebního okruhu většinou na „nuty“ „wierchowe“ (v Suché Hoře vyslovují jako „virhòve“), popř. „ozwodne“. Odraz funkčního vymezení „wierchových“ je v této souvislosti zřejmý, uvážíme-li, že se velká část těchto popěvek zpívala *venku* během průvodu svatební družiny (od ženicha k nevěstě, pak do kostela, domů, k muzice) — „wierchové“ „nuty“ se totiž zpravidla ztotožňují s nápěvy z volné přírody, které se zpívají „po wierchach“. O „ozvodných“ mluvím v této souvislosti mj. též pro identitu rozšířené „pytacké nuty“¹² s „nutou“, která se zpívá na Suché Hoře jako „ozvodna“, nehledě k typologické souvislosti „wierchových“ s „ozvodnými“, jak o ní bude řeč ještě v dalším.

Už z toho, co bylo dosud o písňovém fondu Suché Hory a Podhalí vůbec řečeno, vyplývá, že jde o materiál proměnný od přednesu k přednesu, jak to plyne z jeho hlavního stylového znaku, totiž volné vazby mezi nápěvy a texty. Některými aspekty a důsledky tohoto volného vztahu se budeme ještě zabývat v závěru. Věnujme zatím pozornost jiným aspektům variability v suchohorském svatebním písňovém materiálu.

Jeden z nich se týká typologie „wierchových nut“. Když jsem po čase probíral se suchohorskými interprety pořízené nahrávky a doplňoval k nim komentáře, všiml jsem si tu a tam nejednotnosti, s níž označovali — a nebylo to výjimkou ani u informátora nejvýznamnějšího, prednika suchohorské muziky Jána Červené — některé „nuty“ jednou jako „wierchové“, jindy jako „ozvodné“. Ukázalo se, že některé nápěvné skupiny lze vymezit i hudebními typologickými znaky, přesně formulovatelnými — avšak toto vymezení u některých informátorů kolísá. Těžko tu rozhodnout, kde je pravda, když jsme odkázáni na údaje

¹⁰ A. Szurmiak — Bogucka v *PP*, s. 313 ad.

¹¹ *PP*, texty 1085—1091, nápěvy 138—140; *GM*, s. 62.

¹² *PP*, nápěvy 138—140; *GM*, s. 62.

jediné vrstvy nositelů, zhruba středně starší generace, a o starší nositele se už nelze opřít; ostatně i u nich bychom narazili na podobné kolísání. Stavíme-li na údajích Jána Červeně, který se naučil hrát od starší generace muzikantů v letech bezprostředně před poslední válkou a po ní, lze rozšířit vymezení některých skupin „nut“ o přesně definované znaky. Tak např. „wierchové nuty“ lze charakterizovat jako „ozvodné“ o jednom „wierchu“ — což zní samo o sobě poněkud paradoxně, avšak terminus technicus „wierch“ je tu třeba chápat ve významu jedné uzavřené melodicko-harmonické struktury o délce fráze, zpravidla pěti- nebo šestitaktové.¹³ Ověřoval jsem si toto pojetí „wierchových“ na větším souboru takto označovaných nápěvů a ukázalo se, že ve většině případů — i když ne beze zbytku — toto pojetí souhlasí.¹⁴ „Wierchové“ by tedy vzhledem k rýmové a syntaktické vazbě mezi oběma 12-slabičnými verši typologicky odpovídaly tzv. „polostrofám“, tj. charakteristickým útvarům v západokarpatské oblasti, jež jsou příznačné sdružováním nápěvů do dvojic na základě složitější výstavby textu; vždy dva nápěvné úseky (n_1, n_1) k jednomu úseku textovému (T) podle tohoto schématu:

$$\left. \begin{array}{l} n_1 + n_1 = N \\ t_1 + t_2 = T \end{array} \right\} (\text{wierchowa})$$

Vztah mezi n_1 a n_1 je vztahem doslovného opakování, zatímco mezi t_1 a t_2 jsou jen dílčí paralelismy (rýmová vazba, někdy syntaktický paralelismus aj.). — Rovněž „nuty“ označované jako „prosté“ se podařilo empiricky formulovat jako durové „ozvodné“ s kadencováním na IV. stupeň (subdominantu) na konci předvětí. S těmito filiacemi vůči „ozvodným“ pak souvisí i taneční použití „wierchových“ a „prostých nut“ k taneční figuře ozvodného.

Ve spojitosti s tímto proměnným vymečováním „nut“ však existuje jiná, snad závažnější otázka. Narazil na ni už W. K o t o ŋ s k i,¹⁶ když se pokusil vymezit pojem „nuty“. Při nesmírné variabilitě během přednesu jde o to, stanovit buď jistým způsobem formulovatelné *obměny* určitého útvaru, nebo *pocitované různoznění*, tedy útvary zásadně jiné. Na tento problém zde pouze upozorňuji, aniž se mi podařilo přinést něco podstatného k jeho řešení. K o t o ŋ s k i považuje za základní znaky, vymežující určitou „nutu“, její harmonický průběh a způsob, jakým melodie začíná, nebo určité charakteristické obraty — melodické skoky vzhůru: proto také užívá pojmu *schéma harmonicko-směrové*.¹⁷ Musíme uvážit, že rozlišení identity od různoznění je u instrumentálních „nut“ mnohem obtížnější než při obdobném zkoumání vokálních útvarů písňových, neboť se tu pohybujeme na neprozkoumané a těžko formulovatelné půdě autonomních hudebních pojmů.

Variabilita suchohorských „nut“ se projevuje dále v jejich *melodice*. Plyne to už ze základního vymezení „nuty“, kterou tu charakterizujeme per negatio-

¹³ O pojmu „wierch“ v tomto významu, tedy jako o jednotce formové výstavby pojednává K o t o ŋ s k i (*Uwagi* . . . , III, s. 39–41).

¹⁴ Např. v souboru „wierchových“ v PP mají odlišný průběh druhé poloviny nápěvu jen 2 z 39 nápěvů; mezi 17 „wierchovými“ v GM se neodchyluje v druhé půli ani jediný.



¹⁵ Z. H o r á l k o v á, *Archaické útvary strofické v českých a slovenských lidových písních*, Slovenský národopis, 11, 1963, s. 310–355. — J. G e l n a r, *Zur Frage der Formgestaltung in den zweizeiligen Melodien*, Sborník Analyse und Klassifikation der Volkslieder (red. J. S t e s z e w s k i a D. S t o c k m a n n), PWM—Kraków 1973, str. 171–178.

¹⁶ *Uwagi* . . . (I), s. 6 ad.

¹⁷ *Tamtéž*, s. 8–9.

nem — nelze ji ztotožnit s určitou melodií. K o t o ň s k i píše, že ji „lze zpívat doslova na neomezený počet způsobů; lze ji též hrát ‚prostě‘ nebo ‚ozdobně‘ a vždy bude touž ‚nutou““. ¹⁸ „Melodická linka... je tedy vnějším odrazem... harmonie“, ¹⁹ harmonického průběhu „nuty“. Volnost melodické linky, kterou zpěvák při živém přednesu vždy improvizuje, vyplývá hlavně ze tří příčin: ze záliby ve vícehlasém zpěvu, který se stal pro podhalanskou oblast ve své zvláštní podobě charakteristickým pro kolektivní zpěvní přednes; ²⁰ dále ze způsobu přednesu vysokým hlasem, zpěvem ve vysoké poloze, kdy se hlasy volně střídají v různých vrstvách, hlavně z fyziologických důvodů (únava při zpěvu v exponované poloze); a konečně z relevance harmonické stránky v „nutách“, která se stala hlavní ze všech hudebních složek.

Též *rytmika* a *tempo* jsou oblasti, v nichž se variabilita při přednesu v Suché Hoře projevuje. V oblasti rytmiky je to především descendenční metrická organizace metrických jednotek vyšších (taktových) i nižších (dob a jejich částí), což však není pouhé místní specifikum, nýbrž jev, který přiřazuje lokalitu do širšího rámce severních a západních Karpat. — V tempové oblasti se proměnnost při přednesu projevuje výraznými agogickými změnami. Rovněž K o t o ň s k i zkoumal tyto tempové výkyvy a dospěl k pojmu „frázové rubato“, ²¹ označoval změny v tempu jednotlivých úseků metronomických údaji. Jde o podobné — i když zde poněkud nápadnější — změny, kterým věnoval na Horňácku pozornost D. H o l ý, když začal používat korekčních koeficientů. ²² Charakteristické pro goralské podání je zmíněná už větší nápadnost-výraznost agogických změn a pak to, že v řadě podání jedné „nuty“ se naleznou rozmanité, často i protichůdné tendence: výrazný přednes poskytuje zpěvákovi velkou svobodu ve volbě a střídání temp a zpěváci zhusta této svobody náležitě využívají. Změnami pramenícími z nálady při přednesu bývají zastírány obecné tendence, vyplývající ze stavebních zákonitostí samotné formy. Takovou základní tendenci je např. zrychlení v první části, a zvolnění v závěru fráze; pokud jde o rytmické strhávání dvou stejných hodnot na jedné době, připustíme domněnku,

že jeho ostrá forma , až . bude pravděpodobně rovněž vycházet ze silného emocionálního akcentu při přednesu; náleží rovněž k výrazným a charakteristickým znakům „nut“ a mění se od jednoho přednesu k druhému.

V instrumentálním přednesu dochází u vynikajících muzikantů — stavím tu na rozboru hry předníka Jána Červeně — k *bohatému vyzdobování základní melodie*. ²³ Při rozboru hry je třeba vzít v úvahu, že je nesebné rozlišit, která cifra se stává jako zafixovaný postup charakteristikou „nuty“ nebo její neobligátní — i když silně frekventní — součástí, a kdy jde o náhodou častěji použitý postup, interpretem neuvědomovaný. Variační obměňování instrumentálních „nut“ lze tu sledovat především ve dvou rovinách. První vychází z konvence

¹⁸ Tamtéž, s. 6.

¹⁹ Tamtéž, s. 7.

²⁰ Srov. J. i M. S o b i e s c y, *Diafonia w Pieninach*, Muzyka III, 1953, č. 9–10., s. 15–29.

²¹ *Uwagi...* (III), s. 31.

²² D. H o l ý — O. P o k o r n ý, *O přesnou a přehlednou notační fixaci rytmu*, ČL 51, 1964, s. 317–319.

²³ Některé poznámky (pravda, poněkud zeschematizované) shrnul A. M ó ž i ve svém rozboru *Hry suchohorské muziky*, otištěném ve sborníku *Variačná technika predníkov oblastí stredného Slovenska*, Osvetový ústav, Bratislava 1966, s. 24–34.

opakovat „nutu“ po její expozici několikrát po sobě, což vychází z jejího tanečního podání. Zpravidla bývá opakování trojí až pateré; u rozměrnějších „nut“ ho bývá méně, u kratších více. V tomto sledu má význačné postavení vstupní podání „nuty“, její expozice, stávající se přirozeným modelem pro obměňování — variování. Vztah variací k modelu je tu vždy vztahem přímé závislosti, leda by se v podání střídaly dvě různé „nuty“, resp. „nuta“ s dohrávkou, jak jsme to zaznamenali např. v Sabalově „nutě“ s dohrou-„příložkou“.²⁴ Ukázka je na str. 131. Ani tato forma neanuluje přímou závislost příslušných částí, jen ji přerušením přímého sledu dotyčných úseků zeslabuje. Druhý aspekt — víceré podání téže „nuty“ v odstupu, nikoli v bezprostředním návazném sledu — je svázán s problémem identity podobných „nut“, jak jsme se už zmínili dříve. Otázku bude možno uspokojivě řešit později, po důkladnějším studiu živého podání na rozsáhlejší materiálovém vzorku.

Z historického hlediska lze o instrumentálním podání říci, že bohaté vyzdobování nápěvu u prvního houslisty, které v současné době dosáhlo vrcholu během posledních sedmi desetiletí sledovaného vývoje, je hlavním podkladem pro tvrzení, že podhalanská lidová hudba prožívá v posledních desetiletích vrcholnou fázi svého rozvoje.²⁵

Po probrání hlavních způsobů, jakými dochází k bohaté variabilitě při přednesu v Suché Hoře, zbývá se vrátit k otázce volné vazby mezi nápěvy a texty, „nutami“ a „špivkami“. Nebudeme tu probírat formy, v jakých ke spojení textů s nápěvy dochází — odkazují tu znovu na Kotoňského a jeho schémata veršových a rytmických struktur.²⁶ Tamtéž nalezneme ilustraci a rozvedení pojmu *tvůrčí způsob přednesu*,²⁷ který spočívá v těchto fázích: 1) výběr „špivky“ — 2) výběr „nuty“ (oblíbená, dobře jdoucí do tance, vzpomínka na zapomenutou „nutu“, „nuta“ z hlediska výrazu) — 3) výběr rytmického schématu (k dispozici je 6–7 schémat pro příslušnou „špivku“ i „nutu“; vkládáním interjekcí „ej“ lze výběr o řadu schémat rozšířit) — 4) výběr „hlasu“ a způsobu vedení melodické linky (střední-„základní“ hlas nebo jeho spodní či svrchní tercie, popř. sekundy jako střídavé tóny; setrvání na úrovni zvoleného hlasu nebo střídání různých úrovní) — 5) užití frázového rubata, o němž jsme se už zmínili výše, k dokreslení výrazu při přednesu — 6) reakce na náladu a podněty během zpěvu.

Jak je zřejmé, zpěv v Suché Hoře a na Podhalí, zejména předzpěv před kapelou, je vysoce tvůrčí, řekněme přímo uměleckým aktem, pokud nejde z nějakých defektních příčin o pasivní reprodukci jiné interpretace. Nepovedeme, pravda, jako přímou paralelu k této formě tvůrčí reprodukce rekonstrukci tvůrčího aktu při zrodu individuální neproměnné písňové skladby „západního“ typu, jak by to situace a okolnosti navozovaly; nicméně se zamyslíme z tohoto hlediska nad otázkou „vokálního“ a „instrumentálního“ písňového typu na našem území, jak byl formulován R. Smetanou. Podhalanské „nuty“ a jejich vztah

²⁴) Záznam úvodní rozehrávky muziky na suchohorské svatbě 31. 1. 1966 (arch. ÚEF Brno, sign. PZ 4/6). Formové členění celého sledu (snímek začíná v nájezdu), je zde takové:

$$a = a \quad b \quad a = a \quad \underbrace{(c \quad d - d)} \quad b \quad a = a \quad \underbrace{(c \quad d - d)} + \text{závěr}$$

„příložka“

„příložka“

²⁵ Góralski . . . , s. 32; *Uwagi* . . . (I), s. 21–23.

²⁶ *Uwagi* . . . (III), s. 31–38.

²⁷ Tamtéž, s. 43–45.

k textům by totiž z hlediska jeho vymezení byly modelovým příkladem „vokálního“ písňového stylu a v pořadí, které Smetana uvádí, by je určovaly tyto znaky: 1) vyrovnaný počet nápěvů a textů (na základě individualizace „nut“ v živém podání), 2) nepravidelná výstavba formy (založená hlavně na střídání dvoutaktí a trojtaktí), nehledě k nepravidelné výstavbě formových celků vyššího řádu (nepravidelné opakování základních úseků), 3) mnohotvárná tonalita, 4) volné intervalové citění v melodice, vedle volného způsobu rozvíjení melodické linky vůbec, atd.²⁸

A přece věc není tak jednoduchá. V poměru k české písni tu nejde o zásadně jinou typologii, nýbrž spíše o *rozdílně působící tendence*, vycházející z různého stupně sledované individualizace podání. Vedle poznatku, že není docela shodného podání ani jediné „nuty“ při naznačené míře individualizace, platí na druhé straně, že systém „nut“ v goralské oblasti je kvantitativně vcelku velmi omezený;²⁹ vezmeme-li navíc ještě v úvahu bohaté obměňování „nut“ na základě kodifikovaných principů jako východisko výsledných forem (jež však můžeme redukovat na nízký počet modelů), dojdeme k paradoxnímu konstatování úplně opačných tendencí.

To jsou však akademické úvahy, dané problematičností Smetanovy typologie. Pripomínám tuto souvislost spíše proto, že na jedné straně dává příležitost všimnout si hlouběji procesu diferenciaci při variabilitě podání, na druhé straně pak poučuje o principech redukce na omezený počet základních nápěvných typů, a to nikoli na podkladě spekulativních dedukcí, nýbrž na reálné bázi srovnávací metody a na základě konfrontací variačních řad jednotlivých „nut“ při organických opakováních v rámci přehrávky jednoho oddílu (především u tanečních a svatebních „nut“). Tato rozsáhlá komparace bude ještě nesmírně pracná, ale současně bude představovat rozřešení klíčového problému, který v podstatě osvětlí stylovou podstatu podhalanského hudebního dialektu.

CIRCULATIONS OF SONGS ATTACHED TO VARIOUS WEDDING CUSTOMS IN THE VILLAGE OF SUCHÁ HORA

The village of Suchá Hora and the neighbouring village of Hladovka form a distinct folklore locality within the Goralian region, extending in the northwestern Carpathian Mountains from the High Tatras to the Silesian-Slovak-Polish border in the Beskydy Mountains (near the town of Těšín). The most outstanding features of the Suchá Hora folklore are closely related to those of the adjacent Polish Podhalie region, making it imperative to study the Suchá Hora folk music and dances within the framework of the Podhalie music. There are, however, some differences between "Polish" and "Slovak" folklore which are not limited to the personal interpretation of its nationality by the singer or musician: they can be found in the approach to tradition, in the forms of transmission, etc.

In its musical idiom Podhalie differs considerably from the neighbouring region. Its principal features are displayed in instrumental music performed by small groups (of three or four musicians, with one violin playing the melody, one or two accompanying violins and a small double bass, usually with three strings), in a special type of polyphonic singing a *capella* (vide *infra* the paragraph on the melodic character of vocal tunes), and especially in the way in which the songs are transmitted from one singer to another and performed.

²⁸ Doslov k III. vydání Sušilovy sbírky *Moravské národní písně*, 1941; s. 755—758.

²⁹ Kotoński (*Uwagi* . . . , I, s. 10) udává dokonce počet 120 „nut“, z toho v živém povědomí a užívání asi polovinu.

The vocal tune (called "nuta") and the words ("špivka") circulate separately. Owing to identical metrical structure of large groups of *špivkas*, a particular tune can be chosen to match the words in the very act of singing. Within the framework of basic rules the choice of tunes is very wide. However, even the performers denote the *nutas* by various names; and the following groups of *nutas* are most frequently found: 1) *staroświecke* or *Sabalowe* (old time songs), 2) *marsze* (marching tunes), 3) *wierchowe* (open-air songs), 4) *ozwodne* (songs sung in procession round the bride's house), 5) *drobne* or *krzesane* (ditties), 6) *zielone* (spring songs), 7) *weselne* (bridal songs). (According to A. Szurmiak-Bogucka.) In this system of names every tune acts as a sign which determines the function of the song. Most of the tunes belong to various dance forms (various parts of the local "Goralian" dance). However, some *nutas* which belong to other groups may also accompany dancing, such as some *wierchowe* tunes originally meant for singing in the open, or some smaller groups of *drogowe* tunes (played by the band "po drodze", in the bridal procession).

The wedding customs are especially suitable for examining the variability of the Suchá Hora folk music. The wedding is an occasion for singing songs and performing dances linked with various wedding rites ("odpytovanie" or parting with the bride's and bridegroom's parents, forcing entry into the bride's house, some "za stolem" rites during the wedding feast, and especially the numerous customs observed in investing the bride with a marriage cap during the wedding night). The functional variety of form (numerous kinds of wedding *nutas* in addition to the dancing and *wierchowe* tunes) is the primary source of variability in singing.

The variability of *nutas* in both vocal and instrumental rendering can be demonstrated in many other aspects. One of them is the variability in denoting the tunes by names. Close examination of available material has established some typological signs of certain *nutas*: some *wierchowe* tunes can be defined as *ozwodne* consisting of two identical half-clauses; or *proste* tunes can be defined as *ozwodne* in a major mode, the close of the first half-clause ending on the subdominant. Nevertheless, various performers denote the *nutas* by name in a different way. — Another aspect is the very definition of the musical form called "nuta": when the *nutas* are compared with one another, some of them are found to be identical, some are modifications of another *nuta*, and some are different tunes. In instrumental compositions the definition is more difficult to perform than in songs, for the musical terms used in their analysis are autonomous. — The character of the melody of vocal *nutas* is also highly variable. This is primarily due to polyphony and to the way of rendering it in the song. The singer's voice shifts from very high pitch to lower regions or freely shifts upwards and downwards, disrupting the perception of a continuous melodic line and, consequently, of fixed melody. — The variability of metrorhythmic and tempo assigns the folklore locality of Suchá Hora to the Carpathian region. It is especially prominent in the descending character of both the higher and the lower metric units (i.e., of both the bars and their parts). The changes in tempo are also remarkable: the agogic variations, which abound in the area, especially in vocal music, are sometimes denoted as phrasal rubato (Kotoński). — The variability in the instrumental rendering of the *nutas* can be found in a rich texture of ornaments in the part of the first violin. It is underlined by the fact that there exists no fixed *cantus firmus* which would guide the "prednik" (the first violin player) in his variations. The *nutas* are actually transmitted from one musician to another as harmonious schemes combined with some conspicuous melodic elements.

Further investigation will have to compare the final forms of instrumental *nutas* in natural variation sequences (obtained from the repetition and alteration of a *nuta*, followed step by step) or in different renderings of a *nuta* without apparent mutual influence. This and the comparison of the vocal and instrumental renderings of these *nutas* will provide a practical clue to the solution of the main problem, viz. the stylistic foundations of the Podhalie musical idiom.

SABALOVA

② [z nájezdu] ② ③

C C[#]G A² C D[#] G D A[G] A B D (ald.)

④ „PRILŮŽNA“ ①

(G) D E D A G D (D) 3 G (10) C[#]G A[#] G C[#] G (10) E[#] G G

④ SABALQVA

(ald.)

④ „PRILŮŽNA“ ①

(10) C[#]G A[#] G C[#] G (10) E[#] G G

④ „PRILŮŽNA“ ①

(10) C[#]G A[#] G C[#] G (10) E[#] G G

ZÁVĚR

1 1 1

