

Novák, Přemysl

K otázce tonálních zákonitostí středolašských lidových písní : Dr. Karlu Vetterlovi k šedesátinám

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1958, vol. 7, iss. F2, pp. [55]-67

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111054>

Access Date: 12. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PŘEMYSL NOVÁK

K OTÁZCE TONÁLNÍCH ZÁKONITOSTÍ STŘEDOLAŠSKÝCH LIDOVÝCH PÍSNÍ

Dr. Karlu Vetterlovi k šedesátinám

Jednou z důležitých a zatím také melodicky nejméně propracovaných otázek hudební folkloristiky je otázka analýzy tonálního ústrojenství lidových písní. Při výzkumu hudební stránky lidových písní je to otázka základní, neboť může vést k poznání všech melodických a tonálních modifikací dané písňové oblasti a stává se tak klíčem k veškerému dalšímu hudebně folkloristickému bádání, zvláště k vypracování třídících kritérií a hledisek nezbytných pro podchycení skupin variantů.

Písňový pramenný materiál, z něhož studie vychází, shrnuje středolašskou lidovou píseň, jak ji obsahuje sbírka Františka Sušila, *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*, IV. vyd., Praha 1951. Geograficky jde o oblast středního Lašska, vymezeného a rozděleného pohyblivými hranicemi našich dialektologů na dvě dialektově rozlišná pásma, a to ostravské a moravské. Zeměpisné vytýčení oblasti výzkumu za pomoci výsledků obecné dialektologie je pouze pomocné, ale v tomto případě nutné.

Výzkum tonálních zákonitostí lidových písní vyžaduje bedlivou pozornost ke všem melodickým jevům a neustálé srovnávání celého komplexu hudebních složek v jejich analýze i syntéze. Nižádným způsobem si nemůžeme tuto analyticko-srovnávací metodu usnadňovat, chceme-li dosáhnout určitějších výsledků pracovních. Půjde především o analýzu všech melodicko-harmonických znaků nápěvu. Nesnáz tkví v tom, že z obou vytčených znaků je evidentní pouze melodie, která je daná zpěvem a jeho zápisem, zatím co harmonická složka lidové písně není vyznačena.

Je rozdíl mezi harmonickou strukturou lidové písně a mezi její individuální, kupříkladu uměleckou harmonisací. Pro umělecky individualizovanou harmonisaci nemusí platit žádné kánony melodicko-harmonických vztahů v hudebním ústrojenství lidové písně, než kromě uměleckých tvůrčích principů, jimiž se umělec řídí ve své práci. Takový osobitý pohled na harmonickou strukturu lidové písně ovšem k žádným zákonitostem nevede, ani žádné zákonitosti nevysvětluje. Harmonická zákonitost lidové písně je ostatně problémem zcela zvláštním a pokud používám tohoto termínu na tomto místě, myslím tím na těsnou závislost tonality a harmonie. Pokusím se objektivně sledovat harmonické schema lidové písně, a to obezřetným pozorováním větších či menších melodických částí, jako motivu, taktu, dvojtaktí, případně i věty, srovnáváním postupu a chování funkčně důležitých tónů nápěvu, jako počátečních, finálních, citlivých, dominantních a jiných, jakýmkoliv způsobem charakteristických. Naznačený postup se mi v praxi stále více upřesňoval a pokusím se jej blíže osvětlit na některých vybraných ukázkách.

Při tonální analýze jednotlivých lidových písní jde mi o to, vytvořit z melo-

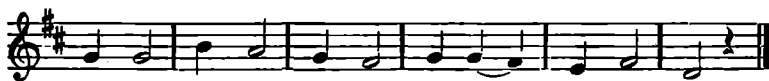
dických tónů nápěvu takové harmonické celky, aby byly v souladu a) s melodickým postupem nápěvu, b) s tvořenou harmonickou vazbou, c) se zákonitostmi stupnicových řad, a to nejen těch, které jsou nám známy z dosavadního vývoje hudebního myšlení, ale i těch, které si lidové písně často osobitě samy vytvářejí. Postup bude velmi nesnadný, neboť ne vždy nám středoláská lidová píseň přináší jednoznačnou harmonickou funkční strukturu. V četných případech bude nutno upustit od harmonické charakteristiky každého tónu nápěvu. Tam kde chybí průkazná melodicko-harmonická charakteristika je třeba se spokojit s určením základního funkčního smyslu. Důležitou oporou při určování tonálních znaků jsou zde zákonitosti stupnicových řad, a to zvláště umístění půltónů, způsob alterací, komparace finál, umístění a postupy citlivého tónu a hlavně melodická souvislost nápěvu lidové písně jako celku. Tonální analýza vyžaduje zde tedy především analýzu melodicko-harmonických znaků.

Je třeba mít v patrnosti onu důležitou zásadu, že jednotlivým melodiím a motivickým vazbám nemůžeme vnášet subjektivní harmonické pocity a vytvářet tak vlastní pojetí tonální struktury nebo charakteristiky jednotlivých tónů i celých akordů. Hlavní potíž je v tzv. mnohoznačnosti tónové i akordické, kdy jeden a tentýž akord náleží několika tóninám. Často se např. setkáme s tím, že citlivý tón, který se většinou pravidelně rozvádí směrem k základnímu tónu, klesá na spodní kvintu. Není to nic mimořádného, neboť v těchto případech jde zpravidla o dominantní harmonii, takže sedmý stupeň svým pohybem do spodní kvinty se pohybuje stále na úrovni dominantní funkce harmonické. Ovšem někdy má tento melodický postup jinou platnost, nabývá jiné harmonické funkce a v této nové tonální vazbě pokračuje zcela logicky dále.

Je zde píseň (bez lokality) ze sběrů C. Lelka, Pod Štramberkem, pod tym zamkem (Suš IV, č. 398).



Pod Štramberkem, pod tym zam-kem, hej, pod Štramberkem, pod tym



zamkem bi - je se žid se šu haj - kem, hej.

Jaká je tonální struktura třetího a pátého taktu? Celá píseň nepochybně je v jediné tónině, zde v D-dur, ale můžeme tak tvrdit i o zmíněných taktech? Nápěv těchto tří taktů svými grafickými znaky nevybočuje ani alterací ani chromatikou ze zákonitostí jediné durové tóniny, a přece pohyb melodie naznačuje změny ve vztazích mezi harmonickými funkcemi. Dvakrát spočine melodie na citlivém tónu cis a v obou případech je citlivý tón rozveden jinam než do předpokládané tóniky. Tímto melodickým postupem se zeslabuje tónická funkce původní a naopak zdůrazňuje se funkce dominantní, která pak tímto důrazem přijímá na krátký čas funkci tónickou. Mohli bychom tedy hovořit o vybočení do dominantní tóniny. V tomto případě není ovšem nová funkce harmonická tak dostačujícím způsobem v melodii utvrzena, že bychom mohli přesvědčivě doložit toto vybočení.

Naznačený analyticko-srovnávací postup nese s sebou značné nebezpečí. Je přirozené, že při sebenepatrnějším opomenutí, při osobitě harmonické interpretaci a ve snaze zjednodušovat často složité prvky nápěvu, můžeme dospět k zcela subjektivnímu výkladu tonální struktury. Toto nebezpečné úskalí zde skutečně je a zvyšuje se zejména u písní tonálně mnohoznačných. Jedinou obranou před subjektivním výkladem tonálního ústrojenství je bedlivé zkoumání všech melodických, harmonických a někdy i formových zákonitostí nápěvů. Je třeba brát v úvahu všechny harmonickofunkční modifikace u analysovaných písní.

K lepší plastické přehlednosti používám v citovaných příkladech konkrétního označení tónin podle jejich záznamu ve Sbírce Sušilově. Je to pomůcka. Konkrétní označení tónin (A-dur, g-moll atd.) není nijak závazné a je jakkoliv transponovatelné.

Analýzu pak je třeba provádět z hlediska všech tonálních soustav, v jejichž sférách se vyvíjela evropská lidová píseň. Ať už to je tetrachordický starořecký systém, nebo středověká soustava se svými osmi případně dvanácti církevními řadami, nebo soudobý systém dur a moll. Je přece přirozené, že tonální systémy se vyvíjely spolu s rozvojem hudebního myšlení společnosti, a že nemohly nezanéchat, ať už se postavíme k filiačnímu problému ve folkloristice jakkoliv, silný vliv v hudební struktuře lidové písně. Proto jsem zkoumal každou středolašskou lidovou píseň i touto vertikální stadiální sondou. Jak zatím z přehlédnutého materiálu vysvítá, lze předpokládat, že právě v rozřešení této otázky je ukryto základní kritérium pro rozlišení písní na staré, starobylé, starší, novější a nové. Toto rozdělení nabývá v hudební folkloristice stále větší a větší důležitosti.

Zatím jsem předběžně rozdělil písňový materiál, se snahou o co možná největší objektivitu, podle povahy jeho melodicko-harmonických znaků do tří skupin tonálně rozlišných na písně n e m o d u l u j í c í, písně v y b o č u j í c í a písně m o d u l u j í c í. V každé skupině jsou písně dále tříděny podle svých melodicko-harmonických detailů.

Ve skupině písní nemodulujících jsou takové písně (středního Lašska), které přesvědčivě a zcela bezpečně zachovávají charakter jediné tóniny. Leč i zde jsou zvláštnosti, podle nichž jsme skupinu rozdělili na písně tonálně jednoznačné a mnohoznačné.

Jako příklad přesvědčivě a jednoznačně vyjádřené tóniny uvedeme píseň z Lichnova, Ta velčovská hrdina (Suš IV, č. 1498).



Ta velčovská hr-di-na, za kloboukem če-ti-na; a dy přijde



do mašta-le, šim-la za o-cas dviha.

Z analýzy melodie prvního taktu je patrné, že jde o rozložený tónický durový akord. Další nápěv a zvláště závěry obou vět, z nichž je píseň složena, jsou pevně spjaty s hlavní harmonickou funkcí a nikde z této vazby nevybo-

čují. Píseň v sextovém ambitu nedosahuje ani horního ani spodního citlivého tónu, což v některých případech podobného rázu znesnadňuje jednoznačné určení tonality, ale v tomto případě tonálně výrazné intervalové postupy nedávají žádné pochybnosti o jednoznačné tonální struktuře.

Ve skupině tonálně jednoznačných nedomulujících písní nenarazíme celkem na žádné potíže při vytyčování tonální charakteristiky. Složitější je to již u písní tonálně mnohoznačných. Jak se mnohoznačnost projevuje při melodicko harmonické analýze, osvětlí nám konkrétní rozbor lidových písní. Takovými výraznými příklady tonální mnohoznačnosti jsou písně z Bruzovic, Šel mysliveček do pole (Suš IV, č. 1260) a ze Sklenova, Za panskými humny (Suš IV, č. 2271).

Šel mysliveček do pole, naदेशel dževča v tej hoře. Ho-ry

ho-ra-sa fa-lan-dry hop-sa-sa, naदेशel dževča v tej ho-ře.

Za panskými humny ze-le-na tra-vič-ka,

ža-la-ju A-nič-ka, pan-ska služeb-nič-ka.

U bruzovické písně se mnohoznačnost projevuje v prvních šesti taktích. Závěrečných osm taktů je zcela přesvědčivě vybudováno na rozložených akordech hlavních harmonických funkcí v durové tónině:

Tedy druhá část písně je jednoznačně v G-dur. Začátek má — pravda — sice také jasnou harmonickou strukturu, ale mnohoznačnou harmonickou funkční vazbu. Jaká je například harmonická funkce prvního taktu, subdominantní nebo tónická? Melodický kvartový krok je třeba doplnit o třetí tón, aby vznikl úplný harmonický obrazec. Vyvstane nám pak otázka, zda-li tento úvodní akord je, vzhledem k dalšímu utváření melodie, tónikou nebo subdominantou. Přírozně, že podle naší odpovědi se bude utvářet další vazba harmonických funkcí. Melodicko harmonický obrazec prvních šesti taktů postrádá jakoukoliv jednoznačnější tonální charakteristiku a pohyb melodie náleží dvěma nejbližším, kvintově příbuzným tóninám, zde C-dur a G-dur. Tak a podobně se utváří tonální charakteristika u četných písní malého rozsahu.

V druhé písni, Za panskými dvory, je to velmi podobné. Poslední tři takty mají prokazatelně mollový charakter. Zde g-moll. Avšak srovnejme začátek

s dvakrát opakovaným trojtaktím. Jde zde o modulaci z D-dur do g-moll nebo o dominantní funkci na začátku písně, rozvádějící se v druhém taktu do tóniky? Pro výraznější přehlednost naznačíme tonálně funkční schéma prvního trojtaktí:

D-dur: T —⁰S_b — D_#

g-moll: D_# —⁰T — D_#

Z uvedeného schematu je patrné, že tu můžeme hovořit alespoň o tonální dvojznačnosti, i když zvuková harmonická představa, stejně jako u předcházejících písní, zůstává stejná, nezměněná. Citované písně jsou tedy výjimečné v tom, že melodicko-harmonická funkce prvního taktu se neshoduje s taktém finálním.

Naskytá se zde ještě jiná otázka, totiž jak tuto tonální mnohoznačnost pocítovali a pocítují lidové zpěváci a zejména lidové hudeci, to znamená, jak byly podobné mnohoznačné písně tonálně cítěny a harmonisovány lidovými kapelami. Tento problém stojí však stranou našeho pojednání. Avšak bylo by jistě nesmírně poučné, kdybychom k jeho eventuálnímu výzkumu použili výsledků přímých experimentů s lidovými kapelami.

Další problém melodicko-harmonické analýzy tvoří alterující postupy v nápevech. V Sušilově sbírce nemáme doklady pro jejich soustavnější využití. Je však zde přece jenom několik písní, které jsou charakteristické hlavně zvýšeným čtvrtým stupněm. Tonální charakteristika této alterace může být různá. Zvýšený čtvrtý stupeň se může chovat jako lydická kvarta, chromatická ozdoba, nebo alterace s modulačním záměrem. Řešení je zvláštní v každém jednotlivém případě.

Uvádím zde poněkud více písňových příkladů, a to hlavně z toho důvodu, abychom si ukázali, jak se tímto důsledným tříděním dostaly k sobě písně zcela i vzdáleněji příbuzné. Jde o písně (všechny ze sb. Suš IV) Sviť, měsíčku jasno (ze Lhotky, č. 1270), Žaly děvčátka (z Klokočova, č. 1560), Prokvitala konvalija (od Paškova, č. 817), Žala travu u potoka (od Příbora, č. 407), Šlo děvče na travu (od Příbora, č. 346), Před susedovym dva duby (od Příbora, č. 1218), Ach, co je po dvoch kovaloch (z Metylovic, č. 414), Kristus Pan se narodil (z Trnávky, č. 2204). Nápadně příbuzné jsou písně č. 1270 a 1560 a dále písně č. 346, 407 a 817. Nebudu zatím analyzovat všechny zde citované písně a nebude se zabývat nijak blíže ani jejich srovnáváním. Sleduji stále především poznání hudebního ústrojenství a hudebních znaků středolasské lidové písně, podle nichž bude možno teprve varianty hledat a soustřeďovat.

O chromatickém rázu zvýšeného čtvrtého stupně s pravidelným rozvedením do kvinty, můžeme hovořit s největší pravděpodobností u písně č. 1560, kde je tento melodický jev ještě zdůrazněn legatem dvou chromaticky postupujících tónů ve druhém taktu. Zvýšený čtvrtý stupeň v tomto melodickém kontextu nemá patrně jiný význam než chromaticko-ozdobný, což vyplývá z celkové melodické souvislosti, zejména z důrazného použití čisté kvarty v dalším průběhu melodie.

V písní č. 1218 má zvýšený čtvrtý stupeň funkci střídavého tónu. Pozorujeme však zde jednu zvláštnost. Melodické ústrojenství třetího a čtvrtého taktu zdůrazňovaným opakováním pátého stupně (v tomto příkladě tón d), vyvolává záměnu harmonických funkcí ve snaze vybočit do dominantní tóniny (tj. v tomto zápise do D-dur). Avšak místo upevnění této nové tonální představy

ruší se její charakteristika zdůrazněním původních tonálních znaků, respektive popřením znaků nových, dosud ani nerozvitých.

1270

Lhotka.

1560

Klokočov.

817

Od Paskova.

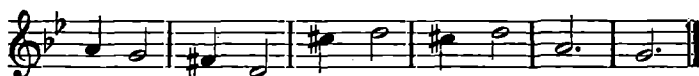
407

Od Přebora

346

Od Příbora.

Šlo děv - če na tra - vu, šlo děv - če na tra - vu na luč -



ku ze - le - nu, na luč - ku ze - le - nu.

1218

Od Příbora.

Před suse - do - vym dva duby, dva duby, hr - ka - ju na nich

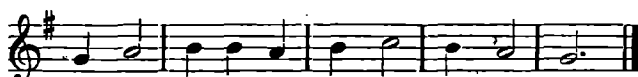


ho - lu - bi, ho - lu - bi.

414

Metylovice.

Ach, co je, co je po dvouh kovaloch na zam - ku, dy jeden

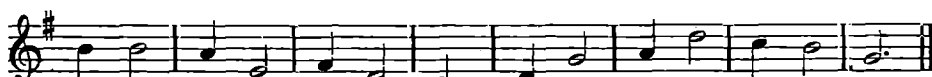


ku - je, druhy mi - lu - je ga - lan - ku.

2204

Trnávka.

Kristus Pan se na - ro - dil, Kristus Pan se na - ro - dil



po ko - le - dič - ce cho - dil, po ko - le - dič - ce cho - dil.

Podobně je tomu tak v písni č. 414. Zvýšený čtvrtý stupeň je zde rozveden přes horní sekundou. Úvodní dvojtaktí lze chápat po stránce tonální opět dvojnásobným způsobem. Jde tedy zase o nejtěsnější kvintovou tonální příbuznost. Zvýšený čtvrtý stupeň — cis — může mít v tomto příkladě funkci melodického

střídavého tónu, lydické kvarty nebo citlivého tónu, podle toho, kterou harmonickou funkci zdůrazníme jako tonálně hlavní.

Analýza je obtížná. V úvahu je třeba vzít celé šestitaktové předvětí, které je složeno dosti neobvykle ze tří dvoutaktů a končí rozloženým D-dur akordem. Tento závěr, vzhledem k tonální struktuře celého závětí, které je převšedčivě v G-dur, má tedy s největší pravděpodobností dominantní harmonickou funkci. I když je v předvětí převaha znaků G-dur tóniny, není jich tolik, abychom podle dosavadního stavu bádání mohli jednoznačně určit tonální strukturu této písně. Je při nejmenším obojetná. Naskytá se zde opět otázka, jaké tonální závislosti zde převažují, plagální nebo autentické, jaký je harmonický charakter předvětí kadence, plagální nebo autentický? V harmonickofunkčním schématu tonálních vztahů daného předvětí bude tento problém ještě názornější.

Autentické schéma	T — T — D
Plagální schéma	T — S — T

Přihlédneme blíže k analyzovanému předvětí. Přistoupíme-li k výkladu z hlediska plagálnosti, dostaneme v druhém taktu dokonalý, rytmicky zeslabený závěr, který však v tomto použití — bezprostředně na začátku — citelně oslabuje melodickou a harmonickou stavbu písně a rozrušuje tonální kontinuitu. Přikloníme-li se k řešení prvnímú, k autentickému charakteru, měl by se zvýšený čtvrtý stupeň chovat jako lydická kvarta. A to není možno zcela beze zbytku tvrdit. Zvýšená kvarta zaznívá sice do tónické harmonie — rozumí se zde tónika z G-dur — avšak její rozvedení o malou tercii nahoru částečně ruší tento typický harmonický zvukový obraz, charakteristický pro použití lydické kvarty a vytváří do jisté míry nové tonálně funkční vztahy. Můžeme tedy uzavřít, že by v tomto pojetí šlo o melodicky zeslabené použití lydické kvarty. Jak je patrné, jsou zde písně, které se vymykají jakékoliv jednoznačné tonální charakteristice a budou vyžadovat zvláštní třídění s přihlédnutím k osobitým stupnicovým řadám, vytvořených jejich melodiemi.

O zeslabeném použití lydické kvarty můžeme hovořit též v písni č. 2204. V tomto případě zeslabení lydické charakteristiky spočívá v tom, že v taktu bezprostředně následujícím po zvětšené kvartě, jakož i v dalším průběhu melodie, zaznívá čtvrtý stupeň jako čistý interval. Na její lydickou charakteristiku lze pak usuzovat z toho, že zvýšení zaznívá do předcházející vysloveně tonální harmonie, čímž dochází k charakteristickému zvukovému zbarvení tohoto intervalu.

Při důsledném uplatňování metody tonálního rozboru lidových písní není možno vždy spoléhat na dané tonální označení, tj. předznamenání, počet posuvek, a zvláště tam, kde jde o případy mnohoznačné, musíme si předepsané tonální označení ověřovat. Je zde kupříkladu píseň V metylovskej věži (Suš IV, č. 1013, z Metylovic). Sušil ji předznamenává pouze jedinou posuvkou.

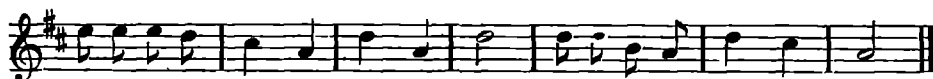


Její ambitus je kvinta. Melodie začíná tónem hes a většinou se k němu přimyká. Fínalou je tón g. Je to tedy dórská tónina, jak ji předznamenal Sušil, nebo obyčejná g-moll, která nedosahuje malé sexty a tudíž posuvku pro její snížení (tón es) Sušil ani nevyznačil? Je právě dalším badatelským úkolem rozpoznat v jakých vrstvách a v jaké míře se projevují v podobných písních různé vývojové stupně hudebního myšlení z něhož lidová píseň vznikla a jímž dále procházela. Výrazné identifikující znaky, patrné na první pohled z grafického záznamu, v tomto případě nemáme. Je příznačné, a bude si to vyžadovat zvláštní pozornosti, že téměř všechny písně malého ambitu způsobují tyto těžkosti při zjišťování hlavních znaků tonální struktury. Bylo by zapotřebí srovnat tyto písně mezi sebou. Neboť ony mají opravdu nejméně charakteristických tonálních znaků a k určitým zobecňujícím závěrům můžeme přistoupit teprve po jejich vzájemném srovnání. Jestliže se melodie pohybuje v rozsahu kvarty nebo kvinty, pak převážně je její tonalita jednoznačně nesnadno zjištělná. Nápěv akcentuje jednou počáteční tón, po druhé jeho spodní kvartu nebo horní kvintu. V těchto písních malého ambitu působí zákonitosti vývoje hudebního myšlení na pohyb a rozvoj melodie velmi sporadicky a jde pravděpodobně o svébytnou konzervaci starého tetrachordického systému.

Dalším druhem tonální mnohoznačnosti jsou písně ukončené na jiném stupni než základním. Jde většinou o ukončení na pátém stupni. Při melodicko-harmonickém rozboru takového příkladu se ihned vyskytne otázka, zda závěr moduluje do dominantní tóniny, nebo jde o poloviční závěrový spoj prvního stupně s pátým, či o melodický tón tónického kvintakordu, anebo o skutečně funkční finálu. Melodický obrazec celé písně je obvykle tonálně zcela přesvědčivý, jen závěry (kadence) jsou výjimečné. Uvedeme pro větší porozumění několik příkladů. První z nich je píseň Aj, pojedžemy my (Suš IV, č. 2241, od Ostravy).



Aj, pojedžě - my my na tu koled - nič - ku a při - ve - ze - my my

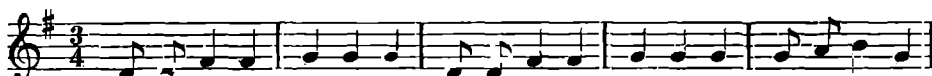


prošvarnu dzěveč - ku. Hej nam hej, spomeň na nas s ko - le - du!

Citovaná píseň je koleda recitativního až říkankového melodického charakteru. Má malý ambitus a výrazně se opírá o sestupný kvartový interval d^2-a^1 . Toto je jediný, a nelze tvrdit že dostačující znak tóniny, v tomto zápisu D-dur. Průběh melodie, rozvádění citlivého tónu a zvláště kadenciální formace zdůrazňuje však typické znaky tóniny nejbližší vyšší, tj. v tomto případě A-dur. Je to zvláštní případ permanentní tonální oscilace kvintové. Nemůžeme určit, která ze dvou sobě kvintově nejbližších tónin je hlavní. Právě v tomto případě můžeme pozorovat výrazný vliv staršího způsobu hudebního myšlení, sahajícího až k tetrachordickému systému. Že jde patrně o píseň z okruhu tzv. starších, svědčí též její obřadní ráz. Je to koleda.

Podobný a přece jiný tonální obraz poskytuje melodicko-harmonická analýza písně Paslach husky na lesku (Suš IV, č. 2178, ze Studénky a v Zapříboří).

V této písni, ve srovnání s předcházející, můžeme pozorovat daleko těsnější sepětí harmonických funkcí skutečně s jedinou tonální charakteristikou, v tomto



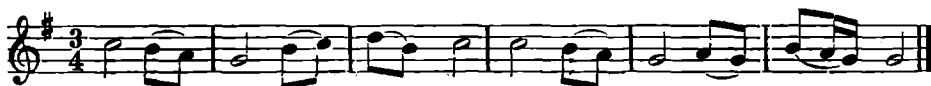
Paslach husky na lesku, vzal mi vlček naj-lep-šů. A ty vlčku,



vrať mi ju, až mně o ňu ně-bi-ju!

zápise s G-dur. Markantně k tomu přispívá především trojnásobné opakování základního tónu (druhý takt) a pravidelné rozvádění citlivého tónu (fis). Tím vším se především upevňují charakteristické znaky prvního stupně tóniny G-dur, což ještě jen zdůrazňuje celkový směr melodického pohybu.

Jsou však také písně, které nám neskýtají vůbec žádnou oporu při tonální analýze, takže zde pak máme přímo prototyp tonální mnohoznačnosti, resp. dvojznačnosti. Opět zde můžeme nalézt celou řadu společných znaků vytčených již u předcházejících písní. Jak je v tom lidová píseň nekonvenční, jak je rozbor nesnadný, dokumentuje píseň Na dole, na dole (Suš IV, č. 1553, z Rychaltic). Je to píseň velmi krátká, šestitaktová, úzkého, kvintového ambitu. Kadence prvního trojtaktí směřuje bezpečně do C-dur, závěr druhého trojtaktí — a tedy závěr celé písně — směřuje k tónu g. Jde o modulaci I—IV, tj. v tomto



Na do - le, na do - le, tam je co - si mo - je.

zápise z C do G-dur? Výrazné melodické důkazy, např. pomocí citlivého tónu, pro potvrzení modulace nemáme. Mohli bychom tak usuzovat zatím aproximativně podle melodického obrazce předposledního a posledního taktu, v nichž se opakováním tónu g, to je spodní kvinty v poměru k počátečnímu tónu, utvrzuje jeho finální charakter a tudíž i nová tónina. To není ovšem přesvědčivý důkaz. Srovnajme tuto píseň s písní č. 2241. Obě mají společné znaky melodicko-harmonické, jako malý ambitus a onu permanentní tonální oscilaci kvintovou. U obou písní je možno se přiklonit k názoru, že zvláště v závěrečné kadenci nabývá funkční převahy spodní dominanty, která má tendenci změnit se v základní tón. A přesto nemůžeme hovořit o modulaci. Zápis melodie nepřináší takové nezbytné charakteristické znaky, které by přesvědčivým způsobem melodicky i harmonicky utvrdily novou tóninu. Proto hovoříme o kvintové tonální oscilaci, která má v obou případech stálý, průběžný ráz. V podstatě jde opět o otázku, jaké tonální principy lidová píseň užívá, zda plagální či autentické.

Podobně jako ve skupině písní s alterovaným čtvrtým stupněm, i zde jsme našli mezi šesti písněmi tři varianty. Jsou to písně Či je to svadbička (Suš IV,

č. 1283, ze Sklenova), její textový variant Mladost, mila mladost (Suš IV, č. 1381, od Příbora) a Mamičko, mamičko (Suš IV, č. 1130, z Kozlovic).



Či je to svadbička, či je to ve - se - li? To te - ho synečka,



co se ně - ska že - ni!



Mamič-ko, mamičko, pěknou dce - ru ma - tě, šak my ju



vam vezmam, choť vy ju cho - va - tě!

K oběma variantům jsme se dostali důsledným uplatňováním dosud známých třidicích hledisek podle melodicko-harmonického rozboru. Porovnejme kupříkladu finální tóny obou čtyřverší a nenajdeme žádný rozdíl. Začínají-li obě písně základním tónem, pak všechny veršové finály jsou na spodním pátém stupni. Variant je tak průkazný, že i ostatní melodické znaky se shodují. Nejmarkantnější je překročení spodní kvinty o velkou sekundu do kvarty, což v melodickém kontextu těchto písní působí nezvykle. Však jsme také mnoho dokladů takového postupu nenalezli. Je velmi zajímavý a vzbuzuje pozornost svou archaičností. Píseň patří k druhu písní obřadních, a to svatebních, v nichž se nám uchovává starší typ hudebního myšlení.

Jestliže jsme u jiných příkladů snášeli řadu dokladů o tonální mnohoznačnosti hudební struktury středolaské lidové písně, pak i u dvou posledně citovaných je třeba se zmínit o další možnosti výkladu tonální struktury: Nejde u obou písní o kombinaci durové tóniny s tóninou mixolydickou stejného rodu? Zatím co incipit obou písní poukazuje na durovou tóninu, celý další průběh melodie se váže k základnímu tetrachordu mixolydické tóniny (zde mixolydické na d, resp. na e). Melodie překračuje tento tetrachord o velkou sekundu ve směru dolů — to by znamenalo na spodní malou septimu — a to způsobem velmi výrazným a pro staré středověké stupnice zcela typickým. Potvrdíme-li tuto analýzu dalšími doklady, můžeme dospět k překvapivým osvětlením problémů hudebně lidopisné migrace. Tento příklad je pak významným dokladem tonální oscilace mezi starými církevními tóninami, které představují starší hudební myšlení, a soudobým tonálním systémem, jak se vyvinul v údobí hudebního baroku a zvláště hudebního klasicismu.

Zvláštním typem písní nedomodulujících a tonálně mnohoznačných můžeme nazvat písně oscilujícího dur-mollového nebo moll-durového charakteru. Tento jev nabývá daleko většího významu u písní tonálně vybočujících, o čemž bude pojednáno na jiném místě. Skupina oscilujících nedomodulujících písní nemá takové zjevné melodicko-harmonické znaky a postupy, které by beze zbytku již z grafického obrysu identifikovaly novou tóninu. Obvykle melodie nesměle naznačuje kombinaci dur s paralelní moll. K přesnějšímu určení tonálního charakteru nám chybí závěry z důkladného melodického rozboru. Bylo by možno uvést na tomto místě četné příklady, ale spokojíme se zatím s pouhým naznačením problematiky.

Tím jsem vyčerpал část daného úkolu. Zabýval jsem se hudební stránkou středolašských lidových písní a zvláště jsem věnoval pozornost tonálním zákonitostem nedomodulujících, tonálně mnohoznačných písní. Celá studie má po výtce experimentální ráz. Experimentuje především v použití analyticko-srovnávací metody při rozboru hudebního ústrojenství vokálního jednohlasu a zkouší, do jaké míry jsou melodicko-harmonické jevy, jichž si analýza především všímá, schopny objektivně určit tonální charakteristiku zkoumané lidové písně. Dospěl jsem k uspokojivým výsledkům, i když leckteré jevy melodické zůstaly zatím nevysvětleny ve svých tonálních vztazích. Jen málo písní středolašské oblasti (ve sbírce Fr. Sušila) mělo takovou tonální strukturu, již nebylo možno vysvětlit z dosud známých zákonitostí stupnicových řad. O významu této zvláštní skupiny není možno zatím hovořit. A tak jsem předběžně rozdělil daný písněvý materiál do tří větších skupin písní nedomodulujících, vybočujících a modulujících, Zdánlivá samozřejmost v určení těchto třídících kategorií nevychází z apriorní devisy, ale je výsledkem zkoumané rozmanitosti.

Skupina písní nedomodulujících se rozpadá dále na písně tonálně jednoznačné a mnohoznačné. Písněmi tonálně jednoznačnými jsem se téměř nezabýval. Hlavní pozornost jsem soustředil na složité melodicko-harmonické vztahy tonálně mnohoznačných písní. Mnohoznačnost v lidové písni bývá nejčastěji vyjádřena tonálně uvolněným pohybem melodie, nedostatkem identifikujících a charakteristických intervalů, chromatikou a alterací, neobvyklým poměrem incipitních a finálních tónů, kvintovou oscilací, kombinováním starých a nových stupnicových řad. Vytčené melodicko-harmonické jevy spolu těsně souvisejí a často nalezneme v jedné písni hned několik pohromadě. Nezabýval jsem se určením a tříděním písní na durové a mollové. Snažil jsem se o hlubší proniknutí. Z všestranně prováděné analýzy pak vysvitlo, že téměř u všech zkoumaných písní bylo možno na základě melodicko-harmonického rozboru určit obrysové a místy dokonce i detailní harmonické funkce a tudíž stanovit tonální charakteristiku písní. Na tomto výsledku nic nemění skutečnost, že zjištěná charakteristika byla u řady písní víceznačná, ba naopak, přesným rozbohem tonálně dvojznačných a trojznačných písní, vytčením jejich příznačných rysů a modalit, jsem dospěl k dalším poznatkům.

Vedle písní běžného dur-mollového myšlení uplatňují se zde i starší druhy tonálních systémů. Celkém sporadicky se vyskytují písně, jejichž původ by snad bylo možno hledat v tetrachordickém základu starého řeckého systému. Je jich jen malý počet a jsou nápadně úzkým, kvintovým či kvartovým ambitem. Na jejich starořecký základ lze usuzovat jen s největší opatrností, neboť jsou zde zřetelné stopy působení novověkého hudebního myšlení. Poněkud průkazněji a hlavně ve větším počtu se zde vyskytují církevní tóniny středověkého

hudebního systému. Pozůstatky staršího středověkého hudebního myšlení lze spatřovat také v mísení starých církevních tónin s novodobými dur nebo moll. Písně s takovou kombinovanou tonální strukturou mohou mít s největší pravděpodobností jisté genetické vztahy k přechodné době mezi středověkým a novověkým hudebním myšlením jakož i jejich tonálními systémy. V tomto směru by bylo třeba provést další analýzu. Jak mnoho jevů naznačuje, existuje písňový typ se zvláštní tonální strukturou, vytvořenou prolínáním novějšího a staršího tonálního systému.

К ВОПРОСУ ТОНАЛЬНОЙ ЗАКОНОМЕРНОСТИ СРЕДНЕЛАШСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Очерк Пржемысла Новака является своего рода некоторым вкладом в решение фольклористической проблематики мелодично-гармонического построения народной песни, проблематики, которая до сих пор была мало разработана. Автор очерка анализирует народные песни области среднего Лашска, находящиеся в сборнике Франтишка Сушила „Моравские народные песни с включенными в текст напевами“ (4-ое изд., Прага 1951). Целью этого очерка является указание закономерных знаков мелодично-гармонических напевов песен. Между тем как мелодия совершенно очевидна, гармоническое мышление записью не схвачено и, как показывает анализ, далеко не определено мелодией. Автор определяет тональность, учитывая тональные системы европейской музыки, которые бесспорно оказали влияние на народную музыкальную фантазию. Но все же автор статьи признает некоторую возможность образования особых гамм. Препятствием, которое делает невозможным однозначное определение тональности, является тональная многозначность, вытекающая из того известного факта, что один и тот же тон находится одновременно в нескольких гаммах и поэтому нельзя всегда ему признавать определенную постоянную функцию. Опорой для установления тональности бывают заключительные тоны, „чувствительные“ тоны (т. е. седьмая степень современной гаммы), способ их развития и хроматические изменения с повышением или понижением тонов (т. е. так называемая alterace). Песни старшего происхождения, например обрядные песни, находятся обычно под влиянием архаических тональных систем, вследствие чего происходит слияние различных функциональных знаков.

Песни можно принципиально разделить на три группы: 1. немодулирующие, 2. отклоняющиеся от данной тональности и потом к ней снова возвращающиеся и, 3. модулирующие. Немодулирующие песни бывают тонально однозначные и многозначные. Большая часть очерка посвящена проблемам идентификации тональных знаков, особенно у песен многозначных. Процессы хроматических изменений с повышением или понижением тонов не являются характерными для лашской песни; чаще в ней встречается повышенная кварта. Тональность лашских песен бывает или мажорная или минорная, реже встречается тональность старшего происхождения, причем обычно наступает слетение старшего мышления с более новым. В очерке высказана автором необходимость экспериментального исследования проявления чувства гармонии у народных музыкантов.

Перевела В. В. Новотна