JOSEF STANISLAV

K POČÁTKŮM HUDEBNÍHO MYŠLENÍ

1. ÚVOD

Z toho, co dnes víme o zpěvu a hudbě lidu, nacházejícího se na nízkých stupních vzdělanosti, můžeme dobře již sledovat, jak tento lid dovedl hudbou m l u v i t, i o čem jeho hudba hovořila. V hrdle i na hudebním nástroji vyluzoval zvuky i tóny, poznával jejich délku, výšku, sílu i barvu. Zprvu byla jeho hudba zcela naivně realistická: domníval se, že má kouzelnou moc, uvést jej ve spojení se záhrobním nadsmyslným světem duchů, že je skutečnou řečí, jejíž pomocí lze se s tímto světem domluvit. Rytmisovaný zvuk různých hudebních nástrojů, především bicích, posiloval rytmus tance i práce, zaháněl zlé duchy a vábil dobré, nesl k jejich záhrobnímu sluchu lidskou prosbu i dík. Člověk tak objevil i výhodný prostředek dálkového sdělení vůbec — černošský bubnový telegraf a kmenové vesnické z n ě l k y. Ale nejen rytmus, také možnost spojování tónů mezi sebou jej vábila a pomáhala organisovat pospolitost jeho života.

Ve svých „Dějinách hudby“ Zdeněk Nejedlý rozebírá vývoj této hudební mluvy na nižších společenských stupních. Nejedlý vychází z předpokladu, že jak řeč, tak hudba tvořily kdysi jednotný výraz vnitřních zážitků, které si takto lidé navzájem sdělovali. Je toho názoru, že lidská mluva byla zpočátku neartikulovaná, používala jen zvuků radosti, bolesti, podivu atd., čímž se stala i hudbě východiskem. Teprve značně později se oddělila řeč rozumu — hovorová mluva — od řeči citu — hudby. Že tak zůstalo dodnes, byli již před Nejedlým přesvědčeni naši obrozenci v čele s Boženou Němcovou a Smetana mohl v duchu této estetiky říci, že „hudba jazyk citu — slovo myšlenky“.

Dnes již víme ovšem daleko více o spojení myšlenky, citu a lidské vůle. Zbavili jsme se také názorů positivistických, podle kterých je cit východiskem poznání rozumového. Víme, že jak myšlenka, tak cit jsou s p o l e č n ě motorem lidského jednání. V tomto smyslu nemůžeme tedy cit od-

dělovat od myšlenky. Jsme-li zajedno s realismem Nejedlého, že hudba mluví, pak tuto mluvu nechápeme jen jako výraz citu, ale také jako hudební obraz skutečnosti, jehož pravdivost musí být p r o m y š l e n á. Hudba musí nést pečeť lidské myšlenky, ba musí být i myšlenkou samou, byť i myšlenkou hudební. Z toho stanoviska se nyní podívejme na počátky vývoje hudebního výrazu i obrazu, tedy na vývoj hudebního myšlení i obrazení, jak nám k tomu dává podnět Zd. Nejedlý i nové naše materiály i poznatky.

2. ŘEČ A HUDEBNÍ MLUVA

Posoudíme-li na základě těchto poznatků řeč i oblast, v níž se lidské myšlení vtělovalo v hudební obraz, pak jsou nám nápadny některé podstatné rozdílnosti mezi řečí hudby a řečí hovorovou. Víme dnes, že člověku v počátcích jeho vývoje nestačilo, aby se o skutečnosti s druhým dorozumíval jen pomocí nějakých výrazů citu. Musel již od počátku spojovat určité jazykové fonetické prvky s konkrétními vjemy předmětů i dějů v poznávané skutečnosti. Jak jinak by mohl vyrábět a užívat výrobních nástrojů, tyto vynalézat a zlepšovat, než společným dorozuměním? Sdělení o jeho citech slovy bylo již druhou stránkou poznání věci. A tak se zrodem lidské myšlenky ve výrobním procesu sotva může být pochyby i o zrodu lidské a r t i k u l o v a n é řeči. Můžeme však také předpokládat, že současně s tím se rodí ve vědomí člověka i u m ě l e c k ý o b r a z s k u t e č n o s t i. Můžeme souhlasit s Walaschkem,[1] že to nebyla hned poesie, ve které by se krystalisovaly prvé rysy uměleckosti obrazu skutečnosti, když sám jazyk se ještě těžce ohýbal. V uměleckém obraze jde však vždy o vystižení jednoty celku skutečnosti, i když podle specifických nazíracích schopností jednotlivých smyslů, vtělujících se v různé oblasti umělecké tvorby, je tento celek vnímán a smysly umělecky reprodukován rozděleně. Proto lze celkem přijmout Walaschkův názor, že to zpočátku musela být komplexní umělecká forma, která mohla být současně výrazem této jednoty počátečních forem uměleckého obrazení se skutečností. Mohla to vskutku být pantomima, která byla cvičnou přípravou skutečného boje o život na lovu i v boji s nepřítelem, a po něm jeho zhodnocujícím závěrem. Byla to pantomima taneční a současně dramatická, ve které hudba měla smysl jednotící i povzbuzující, ale i poesie se tu rodila v rytmu byť i nesouvislých ještě výkřiků a slovních významů. Komplexní obraznost této formy byla dokonce tak intensivní,

[1]) Robert Walaschek „Anfänge der Tonkunst", Leipzig 1903, vyšla před tím poprvé v anglickém vydání jako „Primitive Music", London 1893.

že užíváním výtvarných prvků v tetování a maskování byla za jedno i s výtvarnými formami uměleckého projevu života kmene.

Ovšem vývoj rozdělil to, co zpočátku bylo pospolu. Jestliže řeč pomohla člověku zabývat se skutečností část po části a tyto poznané části mezi sebou porovnávat, vytvářet pojmy, soudy a konečně i souvislý tok myšlenek, mohlo umělecké obrazení, v rámci již rozděleného smyslového nazírání, vycházet z celku toho či kterého smyslového názoru, utvářejícího se tou či onou formou umělecké tvorby. Šlo nyní stále více o to, aby v každé umělecké oblasti byl obrazený celek více než součtem částí, aby v něm zřetelněji byly zdůrazněny rysy, kterými se jeví v určitém světle obecné pravdy. K tomu bylo zapotřebí, aby ve smyslovém nazírání začala působit lidská myšlenka, a aby h o d n o t i l a jednotlivé vjemy vzhledem k pravdivosti c e l k u. Jde o vývoj obrazivé umělecké m y š l e n k y, tedy nejen o umělecké p ř e d s t a v o v á n í a f a n t a s i i, ale o umělecké m y š l e n í, které by podnítilo i vývoj s m y s l u pro umění.

Sledovat pod tímto hlediskem působení umělecké myšlenky a vývoj smyslu pro umění v konkrétním etnografickém materiálu, i když je ho dnes již přemíra, znamená především jít za ním znovu do terénu a ověřovat si dosavadní údaje a z tohoto základu vyhledávat nová fakta, která dosud byla přezírána. Tak už samo jejich zpracování Walaschkem je značně chaotické a jednostranné, i když vztah tohoto ethnologa k smyslu umělecké tvořivosti lidu na nízkých stupních civilisace je kladný a pokud jde o poměr této tvořivosti k umění civilisované Evropy nikdy ne povýšenecký. Zmocní se vás dojem kaleidoskopické náhodnosti, s kterou se k sobě kupí dokumenty zcela protilehlých kulturních zájmů a potřeb i jejich forem. Tak se např. autor shledává u kmenů poměrně málo civilisovaných, jako u Australců, s písněmi, jejichž texty jsou výrazem hlubokých a krásných myšlenek o hrdinství, odvaze a bojovném nadšení. Také u Křováků, Hotentotů a kmene Waganda zjišťuje bajky o zvířatech, které podle něho „nejsou tvořeny s nějak nízkým stupněm fantasie a prozrazují ostrost pozorovatelského nadání“.[2] Rozkošně opěvá podle něho např. hotentotská matka půvaby svého dítěte. Podobně je tomu u indiánských ukolébavek. Nachází i dramatickou poesii v baladách na Tahiti, z nichž mnohé mají ráz náboženských legend, jimž se tu učí od dětského věku. Také na Kamčatce se zpívají melancholické písně plné fantasie a poesie. Na druhé straně však autor zjišťuje, že podle zpráv cestovatelů převládají povětšině texty zcela beze smyslu, spokojující se neustálým opakováním krátké bezvýznamné myšlenky nebo dokonce i jen slova. Jinde se

[2]) Viz str. 204 uvedené knihy.

zpívá text v starobylé řeči, jíž už zpívající nerozumí. Zpívající přejímá takové texty ku podivu přesně podle slyšeného, aniž by jim rozuměl, jen proto, aby je mohl zpívat. Hudební smysl zatlačuje tu podle autora smysl pro poesii do pozadí.

Podobně je tomu i v tanci. Zatím co u jednoho kmene tančí jen muži a ženy přihlížejí, je tomu u jiného naopak. A zase jinde tančí muži i ženy pospolu, povětšině s gesty podle evropského názoru obscenními, aby zase jinde docházelo při tanečních příležitostech k přísné vzájemné isolaci. Pokud jde o tyto příležitosti panují u různých kmenů zcela opačné názory na to, kdy, jak a při čem se tančí. I když se tančí z důvodu nespotřebované a překypující životní energie, je tanec, jak říká Walaschek, důsledkem i společenských poměrů. O těch se bohužel ničeho v knize nedovídáte a také v této překypující rozdílnosti a rozmanitosti nepostřehnete, které formy jsou důsledkem autochtonního vývoje a s ním třebas i komplikovanosti společenských pravidel, které je podmiňují. A proto v celém tom kotli vzájemného spolupůsobení, jakým je Afrika, Asie i Jižní Amerika spíše byste vždy usuzovali na formy přejaté.

3. RYTMUS, JAKO ZÁKLAD HUDEBNÍ MLUVY

V této kaleidoskopičnosti Walaschkovi dostačilo, když v celém životě těchto necivilisovaných lidí zjistil mohutnou organisující sílu taktovaného rytmu, pomáhající společně vytančit přebytek fysických sil, ba tyto síly připravit na následující skutečnosti boje o život. Zdá se však, že to byl již výsledek dlouhé kmenové pospolitosti a nemuselo tomu tak být u paleolitické hordy, jako tomu není ani dnes všude mezi málo vyvinutými divošskými kmeny (např. u Pygmejců, jak známe z prací Sebestových). Ale hledat pojítko této kaleidoskopičnosti v psychologii taktování, to znamená podcenit etnografii jako vědu o zákonitosti života lidu. Rozhodně má hudební psychologie pro tuto vědu jen okrajový význam. Za to však se tím odvrací pozornost hudební estetiky od cesty, jak najít v umělecké obraznosti těchto národů poučení pro poznání podstaty umělecké tvorby dneška. Pozorujeme, že Walaschkově zjištění chybí právě to nejdůležitější: nejen rozumová účast mozku, jak ji zdůrazňuje, ale přímo působení lidské myšlenky. A ta přece nemůže působit jen v tom, že „subkortikálně“ vědomým taktováním organisuje a sublimuje přebytek fysických sil!

A tu, je-li celkem nasnadě, že od počátku musela být lidská řeč nositelem lidské myšlenky, lze doložit, že tomu ani v umění nebylo jinak. Také umění bylo plodem lidského vědomí, a jen jiskra myšlenky mohla vnuk-

nout člověku přesvědčení, že obrys nějaké skály se podobá člověku, slunce jeho oku, kořeny stromu dračí tlapě. Stejně tak tomu bylo s prvými jeho kresebnými i výtvarnými pokusy. A musel usilovně přemýšlet, aby svoji představu věrně zpodobil, sestylisoval a vystihl znaky převládající, aby tedy umělecky obrazil.

Jistě nejinak tomu bylo i v hudbě. Určitě na jeho vědomí působila především zvukovost řeči samé, spolu s různými formami výrazu jeho citového vzrušení, např. vytím, pláčem, výskotem, skřeky hněvu i překvapení, zvláště když některé rysy byly při mimořádných situacích zdůrazňovány, jako např. při volání na dálku. Kdo by mohl dnes popírat, že mezi voláním na dálku a melodií horské halekačky jest bezprostřední souvislost i když halekačka je svou záměrnou nápěvností již kvalitativně odlišná od pouhého volání? Člověk mohl zrovna tak dobře při tom využít své zkušenosti pěvecké, jako tímto způsobem objevit zpěv sám. Rozhodujícím je jen, zda při opakování této formy volání na dálku utkví mu v paměti melodická linie takové větné intonace, že je schopna být přenesena i na jiné slovní výrazy, či dokonce na hudební nástroj. A nebývá tomu tak začasté v píšťalách primitivních orchestrů, když tyto opakujíce bez ustání týž tón jej jen místy přerušují krátkou melodickou ozdobou?

Pokud se týká dorozumívací řeči, víme, že ještě neandertálský člověk neměl vyvinutá mluvidla a jeho řeč sestávala z víceméně artikulovaných skřeků. Ale určitě měl již obecné představy, ba dokonce pohřbíval i své mrtvé. A různé výrazy jeho citového vzrušení, jak jsme o nich mluvili, mohly být jistě pohnutkou k tomu, aby i zvuky primitivních hudebních nástrojů pojímal jako druh jistých lidských nebo i zvířecích zvuků, které vydával hudební nástroj jako kus těla zabitého nepřítele (kosti, vlasy, kůže atd.) nebo vůbec neživé přírody (stéblová píšťala atd.), v nichž dále sídlí jeho duše.

Tak např. píšťala z kosti nepřítele v primitivním orchestru mohla plnit do jisté míry funkci melodickou, i když jinak ještě byla spjata s představou hlasu zabitého nepřítele, a i když zdaleka ještě nebyl tím dosažený výškový sled pojímán samostatně melodicky. Zdá se však, že na probouzející se hudební smysl člověka zapůsobila především zvukovost pracovního procesu a to především pravidelností rytmu práce, chůze a j. jako skutečnost, kterou nazírá ze svého okolí, a rytmu srdce, dechu a jiných, pokud nazírá na skutečnost v sobě. Ve vývoji smyslu pro hudbu však právě tato pravidelnost rytmu zatlačila do pozadí těžce se rodící významovou nepravidelnost lidské článkové řeči. Ale byla již hudební kvalitou, a ne jen nějakým smyslem pro odměřování času, jak se domníval Walaschek. Jestliže však měl člověk mož-

nost odposlouchávat pravidelnost rytmu jako typický akusticko-motorický odraz svých pracovních i fysiologických činností a tuto pravidelnost vtělit a dále rozvíjet na hudebním nástroji, pak tímto nástrojem mohl také tento rytmus oddělit od původní skutečnosti a přetvořit nástroj v kouzelný prostředek vyrábějící zvuky a tóny. Poznal také účinek několika nástrojů, když zaznívaly po sobě nebo současně (primitivní orchestr).

Počátkem vývoje smyslu pro hudbu mohl proto zcela dobře být rytmus posloupné řady úderů, jakmile byl z dupotu o zem, tleskotu rukou o tělo, řinčení zbraní a vůbec zvučících pracovních prostředků přenesen na zvlášť k tomu již určenou náhražku těchto pracovních prostředků, na hudební nástroj (např. z kultivační hole, užívané při sázení semen do země, na bambusovou hůl zvučící nárazy o zem, z oškrabované kosti na zvučící škrabadlo, nebo z dlabaného kmene, který měl sloužit jako člun, na dlabaný dřevěný tam-tam). Při tom při všem nelze nevidět na hudebním nástroji, že slouží především tomu, aby svou zvukovostí posílil původní magický cíl, pro nějž byl vytvořen (jako např. zvučící deska u Andamanů, zesilující dupot náčelníka řídícího tanec, aby lépe zvučel hlas matky země). Ostatně jsou budhistické modlící mlýnky „nejvyspělejším" dokladem využití nástroje, byť i ne hudebního, pro účely rituální, nevzpomeneme-li ovšem na elektricky dnes poháněné zvonění v katolických chrámech.

Při tom všem však bylo důležité, že vůči jinak zcela náhodně dosahovanému chaosu zvuků a tónů v primitivním orchestru, jehož heterofonií zahání zlé duchy, pěstuje v sobě člověk smysl pro isochronismus (časovou pravidelnost) rytmických distancí jako vlastní specifikum hudební řeči. Tento smysl jej nutí vyrovnat rytmické nepřesnosti své hudby, které nyní v opojení naslouchá, a kterou užívá jako kouzlo. Činí tak metodou stylisace, tj. pečlivě vybrušuje prostředky své nové řeči a zbavuje je věcných nahodilostí. Soudě podle zpráv cestovatelů dal se Walaschek oslnit představou o obecné hbitosti a rytmické přesnosti pohybů divošských tanečníků, které podle něho nezadají v ničem rytmu nástrojů. Přes to byla i zde asi cesta stylisace zdlouhavá, jak ukazuje film Hanzelkův-Zikmundův z cesty k brazilským Šuarům. V záběru indiánského tance, jímž se kmen snaží dupotem v kruhu zahnat zlé duchy, je tanec ještě značně neohrabaný, působí spíše jako pracná námaha než vylehčená tanečnost. Bubeník však tluče svůj rytmus zcela pravidelně. Dosáhnout stylisace na nástroji bylo asi snazší než stylisace tělesné.

Postavíme-li tedy proti nepravidelnosti artikulované řeči pravidelnost rytmické řady úderů, pak ovšem vznik metra, jakožto organisace této řady ve skupiny dvoudobé, třídobé i vícedobé a smíšené pomocí dynamických

přízvuků, nutno pojímati ze stanoviska gramatiky hudební řeči jako snahu dosáhnout specifickou pravidelností vyššího stupně článkovitosti této řeči. Jde zde o sdružení rytmických nárazů podle přízvučnosti. Člověk počítá tento rytmus a nabývá tak vědomí o jeho ukončitelnosti. K tomu se nabízí ve vědomí řada objektivních podnětů, např. vědomí dvojstrannosti pracovního pohybu (napětí — vypětí). Tato dvojstrannost nemusí však být také dvojrázová. Zdvih se může např. proti klesu zkrátit nebo prodloužit v poměru 1 : 2, 2 : 3 atd. Proto dvojstrannost pracovního pohybu není ještě směrodatná pro otázku, zda i základem sdružování rytmických jednotek je dvoudobost či trojdobost. To je již otázka historických podmínek i zvyklostí v daném území či kulturní oblasti.

Sdružováním rytmických jednotek podle dvoj-troj i vícedobosti vzniká tedy hudební metrum, jehož notopisným organisujícím výrazem je takt. Rytmická řada metricky organisovaná působí zpětně na životní rytmus fysiologických funkcí i na ekonomii pracovního pohybu. Je tedy tento uspořádaný primární rytmus stále ještě vědomím životní praxe, ale s tím, že stylisační proces není jen procesem myšlenkovým, ale dotýká se již i umělecké fantasie. Pomocí hudebního nástroje a zpěvu upravuje si tvůrčí fantasie zvukový a tónový materiál, z něhož pak utváří hudební obraz. Je tedy stylisace počáteční metodou, kterou člověk vědomě působí na fantasii, aby vytvářela umělecký obraz. Dobře to vystihl L. Kuba, když řekl: „Rytmus je obdobou tlukotu srdce, jež je synonymem života. Rytmus v nás svým opakováním vzbuzuje pocit radostné naděje v budoucnost, nepůsobí svým opakováním nudu, i kdyby to byly pouhé rány mlátících cepů.“[3] Je tedy rytmus již sám sdělením tohoto optimismu, ať už je jeho výrazem či obrazem. Pocit optimismu i při pouhém mlácení cepů je však buzen tím, že taková pravidelnost, mimo nás slyšená, je vždy průkazem lidské činnosti, neboť v přírodě samé se neprojevuje. A také rozeznáme živý rytmus kolektivní lidské práce od rytmu mechanického. Ale i rytmus traktoru na poli nezůstává bez účinku na naše jaré představy, právě z téhož důvodu. Ale rytmus hudebního nástroje se vrývá v náš sluch ze všeho nejdůrazněji, tím spíše, že svou umělou stylisací si podřizuje i rytmus tělesný. Vtíravé opakování pouhých čtyř čtvrtek s přízvukem na prvé může svou sveřepostí nezasvěcenci nahánět i hrůzu. Z emocionálního obsahu pravidelnosti rytmu se pak klube smyslové opojení, které jistě od počátku bylo, jest a bude vždy jedním polem účinku hudby na posluchače, zatím co vývoj hudební myšlenky ukazuje vždy k druhému, obrazivému pólu. Proto také dnes i v poměrech nízkých stup-

[3] L. Kuba, Zaschlá paleta, I. vyd., str. 223.

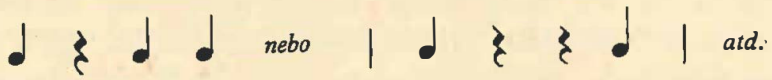
ňů vzdělanosti nezůstává jen na primárním výrazu rytmu. Rytmus se člení a jeho opakování již vyžaduje zručnosti i stylisační pozornosti. A tam, kde člověk začíná svoji pozornost soustřeďovat na kvalitu tónu, tam se probouzí již také základní pramen hudebního myšlení.

Jako byl vznik metra důsledkem působení činitelů vnějších (dvojstrannost pracovního procesu) i vnitřních (sdružení přízvuků), tak zase na metrum samo působí zevnitř i zevně různé podněty k dalšímu rozvoji. Především člověk se seznámil s účinkem ubývání a přibývání tónů na síle. Je ještě dlouho dalek toho, aby této dynamice podřídil melodii, kterou vydával jeho nástroj. K tomu bylo zapotřebí ještě dlouhé cesty tónové stylisace a zlepšení nástrojové techniky. Odkrývá však účinek rytmického zhuštění a zředění, jako náhražku dynamického zesílení či zeslabení. Drobí rytmus především před přízvukem:

Naučili jsme se již rozumět velkému účinu takového postupného rytmického zředění v hudbě čínských oper, kde se zhudebňuje zrychlení myšlenkového procesu jednající osoby od počátečního úsilovného soustředění pozornosti v rytmu sólového čínského bubínku:

Proti tomuto vzestupně zhuštěnému rytmu poznává i rytmus sestupně zhuštěný, když prodlužuje notu přízvučnou:

V tomto případě se seznamuje i s účinkem pausy např.:



když mu náhle zdloužením přízvučné doby zmizí jeden dynamický náraz. Tak se v rytmické řadě uplatňuje vedle přízvučnosti i časomíra.

Poznávání výsledku rytmického zhuštění a zředění vede člověka k poznání rozmanitosti rytmických útvarů a přirozená hravost mu ukazuje možnosti jejich opakování a střídání. Uvnitř taktu se tím uskutečňuje rozestup rytmických jednotek na skupiny opakovaných či střídajících se krátkých či dlouhých tónů. Vznikají tím taktové rytmické motivy a jejich spojováním rytmicko-metrické figury.

V taktu dvojdobém např.

motivy: figury:

V taktu trojdobém

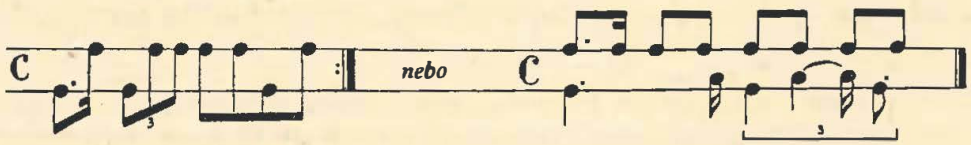
motivy: figury:

Dynamika rytmického zhuštění vede k dalšímu drobení rytmických hodnot na šestnáctkové a dvaatřicetinové rytmy. Do rukou lidového hudebníka dostává se tak bohatý materiál k utváření článkovité hudební řeči, byť i zatím vystačil s pouhým rytmem. Tato rytmická členitost umožňuje však i spojovat rytmické figury a užít jich jako prvotvarů rozložitějších rytmicko-metrických celků, v rytmicko-metrických v ě t á c h, s o u v ě t í c h a p e r i o d á c h. Lze totiž rytmické motivy ve vztahu k jiným považovat za otevřené či zavřené, vzestupné či sestupné, podřazené či nadřazené. Tak se vzájemně podřazují např. tyto rytmické motivy:

Toto podřazení hlavou motivu bývá však častěji nahrazeno podřazením závěrovým, např.:

a tak pod. Rytmický rozestup je uvnitř taktu v bicích nástrojích zesilován zvukově i výškově. Sdružuje se rytmus hlubokých a vyšších bubnů, bubnů a chrastítek atd. Tím se uplatňuje již polyrytmika, která se pak realisuje samostatnými rytmy na různých nástrojích, např. u saharských Tuaregů:

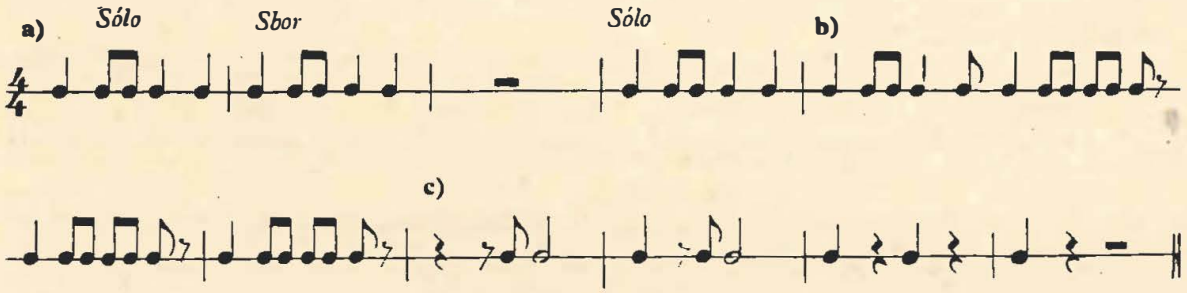
hluboký vyšší buben



hluboký nižší buben

Pravděpodobně stejným způsobem se uskutečnil rozestup rytmických jednotek i ve zpívaném textu, v původní odměřeně recitované monotonii lidových orací a litanií. Jejich stylisovaná artikulace vedla k sdružování rytmických jednotek, čímž vznikaly básnické stopy — jamby, trocheje, anapesty, daktyly atd. Ve spojení s hudbou se tyto básnické stopy sdružovaly s rytmickými motivy, či figurami, ač nikdy nedošlo k jich drobení, jako v hudbě. Vzájemně se v sebe vtiskovaly a těžko lze dnes říci, který činitel byl v tomto procesu činitelem určujícím.[4] I když však mluvíme i v hudební řeči o větách, periodách a jejich vzájemném podřazení při utváření předvětí a závětí, a přenesením těchto pojmů gramatiky mluvené řeči do řeči hudební uznáváme v hudební teorii mlčky blízkost obou těchto sdělovacích prostředků lidského společenství, přec jen gramatika hudební řečí se řídí vlastními zákonitostmi. A tato zákonitost se uplatňuje již na nízkých stupních lidské vzdělanosti.

Že hudební nástroj se stal základem této odlišné specifičnosti hudební řeči, je nepochybné. Zatím co rytmika básnická se opírala o sdružování a opakování jedné a téže stopy, rytmika hudební nejen zdůrazňuje prvotní isochronnost, ale daleko větší rozmanitost ve sdružování různých rytmických motivů v metricko-rytmickou větu či periodu. Také antická teorie básnického metra dospěla již k různým formám spojenin různých stop. Ale tyto formy nepřekročují hranice základních stop.[5] Jak naproti tomu je periodicitou rytmu bohatá responsoriová litanie indiánského kmene Nutka zpívaná na tónu c^1:



Spojeny jsou zde tři rozpojené věty v jedno následné trojdílné souvětí. Černošský telegraf, vesnické rytmické znělky, ale i rytmicky odříkávané litanie a orace poskytují tak nevyčerpatelné doklady specifické článkovitosti hudební řeči již na prvních stupních vývoje hudebního smyslu, že není možno, aby se nestaly nositeli hudebního obrazu. Má tedy

[4]) Podrobněji jsme o tom mluvili v hudebně folkloristické příručce „O lidové hudbě, tanci a lidové tvořivosti" díl I., Učební texty vysokoškolské, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1958, str. 70—72.

[5]) Zd. Nejedlý, Dějiny hudby, str. 675—695.

Kuba pravdu, že je-li takto rytmu rozuměno, nemůže otupovat svou monotonností, jak se často zdá nám Evropanům. Aby však přestal být takový opětovaný rytmus pouhým prostředkem sublimace neuspokojeného citového napětí, či překypující životní síly, k tomu musí přistoupit působení melodické linie.

4. MELODICKÁ LINIE A VÝŠKOVÉ RELACE

I když tedy dosavadní vývoj rytmu poskytl člověku bohatý materiál, který svou jednotou ale i rozmanitou článkovitostí pomohl mu vybudovat vedle své lidské řeči i démonickou řeč hudby, přec jen vlastní problematika dalšího rozvíjení hudebního obrazu a hudebního myšlení se mohla rozvíjet teprve melodií.

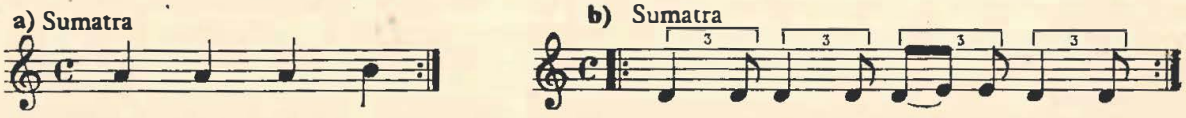
Ať už tedy rytmická řada, motiv či figura vznikly z ryzích podnětů hry na nástroj, nebo z deklamace slovního rytmu, anebo konečně spolupůsobením obou, nutno mít na mysli, že vznik melodie počíná teprve tam, kde začíná působit vyvíjející se mezitím rozpor mezi hrou na nástroj a zpěvem. Výškové sledy tónů, které jsou základem utváření melodie, nalezli jsme sice již v řeči bubnů. Jenže tyto výšky byly ještě neurčité, a působí jen jako vztah tónu vysokého a nízkého. A v démonické řeči hudby tento vztah symbolisuje po dlouhou dobu nízký hlas zemřelého otce či děda, vysoký hlas matky či báby, což je již dlouho známou věcí. Také bubnová i jiná nástrojová heterofonická polyrytmika, v níž dynamický rytmický přízvuk je zesílen přízvukem výškovým, sleduje tuto symboliku mnohohlasých zástupů démonů. Slyšet tón a ne hlas, slyšet postup tónů a ne rozhovor démonických bytostí, které tóny zastupují, bylo procesem dlouhodobým a přežívalo i do dob, kdy už fakticky melodie byla vedle rytmu zcela rovnoprávná. Také na to bylo, např. Hornbostelem, upozorněno.

A v tomto procesu vystoupilo zpívané slovo do popředí jako určující činitel dalšího vývoje. Již prvotní říkanky, orace či litanie uplatnily v monotonisované rytmisované recitaci melodický přízvuk. Tento přízvuk však zde měl funkci zcela rozdílnou od nástroje. Pomáhal zdůraznit textovou, slovní či větnou přízvučnost. Tak např. říkanka Irokesů,[6] která je rozpojenou větou, slučující motivy a-b-a, zakončená výkřikem:

ukazuje, že původ melodie je zcela lidský, ne záhrobní. Říkanka ze Su-

[6] Zd. Nejedlý, Dějiny hudby, II. příloha.

matry [př. 1a)] zcela po způsobu našich dětských říkánek končí každou rytmickou figuru zvýšeným tónem, čímž podtrhuje členitost textu. Podobně tak činí i jiná říkanka z téže země [př. 1b)] tím, že před závěrem hlas povýší, aby uzavřela na tónu počátečním.



Tím se vytváří krátký charakteristický nápěvek s melodicky zpřízvučnělým středem. Ukazuje se tedy, že vedle personifikace přírodních zjevů je prvotní básnická metafora nositelem již vyššího stupně melodické přízvučnosti. Ale zatím co slovní text řadí za sebou různé významové spojeniny, melodicky zpřízvučnělá melodická linie se začíná z litaniové, textu otročící přízvučnosti oprošťovat v samostatný melodický motiv či frázi, která bez ohledu na sled slovních významů v textu se řetězově opakuje, melodicky posilujíc tak isochronní článkovitost řady rytmické. V takovém sledu opakovaných nápěvků však ani hudební myšlení nelení, aby mimo melodický přízvuk zdůraznilo ten či onen tón, jako důsledek živé hudební fantasie. Činí tak pomocí tzv. přízvuků melismatických, zdobných, (jako např. ona říkanka ze Sumatry). Zde se však již v hudebním myšlení opět sjednocují a spolupůsobí zpěv i hudební nástroj, na př. píšťala. A nezůstává také ani na textu, aby zapůsobil melodisačně. Také v tanečním pohybu hudebník odkrývá záhy i jiné složky než pouhý rytmus dupotu a tleskotu rukou. Jak by se hudebník neměl pokoušet vystihnout a svou hudbou podepřít i opojně se zmítající linii tanečního pohybu? I když nad rytmem bubnů zní jediný, místy melodicky ozdobený tón, není-liž právě on již zcela umělecky obrazným tónem melodickým?

Ale úloha textu ve vývoji vokální melodie ještě zdaleka neskončila. Když za sebou následují melodickým i melismatickým přízvukem rozklenuté nápěvky, hudební myšlení shrnuje je ve vyšší celky, podobně jako tomu bylo s nárazy rytmickými. Nápěvky se mezi sebou střídají a podřazují, vytváří se tak v jejich celku i mezivěty. Vzniká tím typický nápěvkový arabský ornament [př. 2]. Ale také melodická přízvučnost se rozvíjí. Nestačí již jen sekundové zvýšení, postupuje se k tercii, a to dvojím způsobem. Jednak se dostává do sluchu jako svrchní obalový tón k přízvukové sekundě — tedy *f-g-f-es*, a každý z těchto tónů se ještě vyzdobuje drobnými fiorituramí, takže můžeme užít přiléhavého pojmenování arabesky. Působí na nás zvláštním, jakoby plačtivým dojmem, dokud se nezačne uplatňovat druhá forma tercie, melodicky zdůrazňující určité fáze textu jako přerušovaná terciová recitanda. Mů-

žeme pak mluvit o orientální l a m e n t a c i. Postupně, se zvyšováním lamentačního napětí, vzestupuje recitanda ke kvartě i kvintě, vracejíc se pak k počátečnímu tónu. Jak známo, byla v oracích i latiniích gregoriánského chorálu mimo tyto kvartové a kvintové recitandy oblíbená i recitanda terciová právě pro svůj spíše meditativní než expresivní výraz [př. 3][7)]

Proti této formě vzestupných recitandových lamentací, povyšujících se svojí recitandou nad základní v paměti utkvělý tón, k němuž se ve finále opět vrací, setkáváme se mezi negramotným lidem nižších civilisačních stupňů povětšině s nápěvy počínajícími právě naopak hlasem ve vysoké poloze napjatým, jakoby základním tónem byl právě tón nejvyšší, a všechny následující od tohoto s e s t u p o v a l y. Z meditativních orací, litanií, a expresivně klenutých lamentací se tak dostáváme k formě expresivně v i s u t é, kterou bychom mohli nazvat formou h a l e k a č k y. Jako počáteční útvar takové halekačky uvádím ještě jakousi říkanku ve vysoké poloze, kterou jsem zapsal v pralese na Jávě [př. 4]. Je charakterisována již spodním melodickým přízvukem s finálním vzestupem. Ukazuje dobře

[7)] J. Mitterer, Praktischer Leitfaden ... im römischen Choralgesänge, Regensburg 1911. str. 44, 59 an.

snahu užít ji k volání na dálku, a za tím účelem nechat vyznít konečný tón co do délky i výšky. Z Kalimantanu uvádím halekačku přepsanou z materiálu djakartského Rozhlasu. Pěvec dynamicky zdůrazňuje počáteční recitandu, a přeplněný citem i snahou na sebe upozornit zdobí tuto recitandu melismatickými přízvuky. Pokles melodie před finálou je hlubší a kreslí linii jakoby girlandy, zavěšené na tónu počátečním a konečném [př. 5].

Halekačky u afrických domorodců se však projevují zvláštní sestupnou formou, kterou bychom mohli nazvat kaskádou. Domorodec při svém přirozeném a netlumeném temperamentu hrne ze sebe melodicky deklamované, z napjaté výšky sestupující tóny v intervalových krocích a skocích, zcela po způsobu vodních peřejí. Při tomto způsobu zpěvavé řeči jakoby byl stylisován ostrý výškový akcent, vybíjející se sestupem k nízkému tónu. Často z toho máme dojem, jakoby se domorodec s někým hádal [př. 6a), b)]. Tyto kaskády jsou po sobě stále neúnavně opakovány s ma-

lými melismatickými ozdobami i melodickými změnami. Ponejvíce najdeme již takové kaskády ve dvojicích, ve kterých se vzájemně podřazují v krátkém sestupném souvětí. Příležitost k tomu dává způsob antifonní, kdy předzpěvákovi odpovídá sbor, nebo i responsoriový, se vzájemným si odpovídáním dvou skupin pěvců. Takový kaskádový ornament, ještě malého trichordického rozsahu, ale uplatňující již takové souvětí spojeně v jednom hlase, uvádí Zd. Nejedlý u ceylonského kmene Weda[8] [př. 7].

I když obě formy, vzestupná lamentace i sestupná halekačka, mají různý původ, hudební myšlení je často zaměňovalo a sjednocovalo. Tak již sama tercie je někdy zpívána vzestupně jako terciová přerušovaná recitanda a

[8]) Zd. Nejedlý, Dějiny hudby, příloha II, př. 3a.

lamentace, jindy sestupně jako přízvuková terciová halekačka. Slyšíme např. na gramodesce „Černý lid si zpívá“[9] [př. 8], jak texasští černošští odsouzenci zpívají pracovní píseň o Dlouhém Johnovi, kde je tato přízvuková sestupnost využita k posílení pracovního rytmu. Další terciové výkřiky se však kupí vzestupně nad sebe, stupňujíce tak pracovní elán *(e-cis, g-e, h-g)*. První „holer“ z této desky „Greeting call“ je v základě sestupnou terciovou halekačkou, zbavenou své původní expresivity a změněnou v pasivní meditaci.

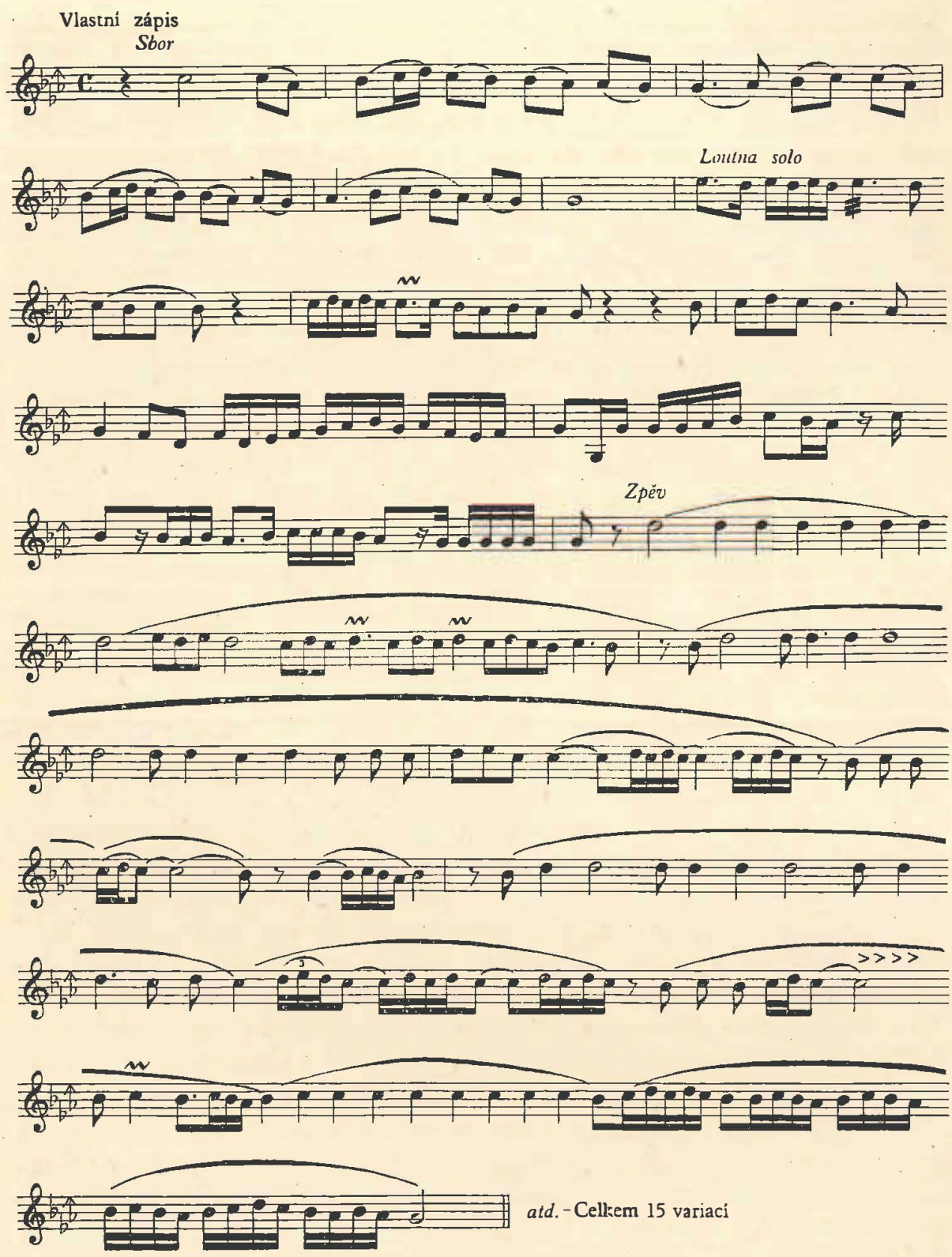
Ale také i kvartové a kvintové lamentace počínají často přímo recitandou, jak jsme to viděli v halekačce z Kalimantanu př. 5. Uvádím zde vlastní zápis písně nešťastně zamilovaného hocha ze syrské vesnice. Píseň mně předzpíval v Damašku, kde byl členem vojenského souboru. Je příkladem napjaté počáteční recitandy, přerušované obalovými fiorituramí a melismaty a vystřídané melodickými přízvuky, takže kvarta je neustále přerušovaná kvintou, než se tato stane sama recitandou. Zpěv sám je uveden sborovým ornamentem s loutnovou sólovou předehrou. Počíná melismatickým zdobením přerušované recitandy dominantní, od níž pak sestupuje melismaticky k tercii. Po patnácté variaci této lamentace, podobně jako úvodní loutnové sólo, sestupuje až k tónice [př. 9]. Méně zdobně, ale více melodicky přízvukově střídá kvartovou a kvintovou recitandu zpěvák z Persie[10] [př. 10], v závěrečném sestupu užívá distančních intervalů.

Na této melodii je vidět, že hudební myšlení se orientuje podle finály, kterou předesílá hudební nástroj tambur jako tóniku, avšak pěvec ještě počíná halekat povýšenou recitandou. Jestliže tedy recitativní psalmodování na jednom tónu ustálilo samo paměť pro jeden tón, kterým se počíná, ale kterým se pak přes jakékoliv přerušování také končí, bylo svrchovaně potřebí, aby hudební nástroj zasáhl a upevnil tento základní tón proti náporu sestupných halekaček, které zdůrazňovaly právě tón nejvyšší. Hudební myšlení tak konstituuje vzestupnost melodickou ne již jako protiklad halekačkové sestupnosti, ale jako základ objevu h a r m o n i c k é tonálnosti, jejíž přirozená vzestupnost je dána vzestupností svrchních harmonických tónů obsažených v každém znějícím tónu. Hudební myšlení tím dostalo opět nový osamostatňující popud.

---

[9]) Suprafon, DV 15016, Zpěvy černého lidu.

[10]) Hornbostel, Musik des Orients, Odeon C 1568. Předpis proveden jen schematicky za účelem instruktivním.



(Příklad 9.)

(Příklad 10.)

Takto objevená nová přirozená zákonitost hudebního myšlení zatlačuje sestupnost v dlouhém procesu. Zatím se však forma halekačky rozvíjí z výšky do hloubky. Naturálnost exprese nutí zpěváka k řetězení halekaček ve směru sestupném, takže vznikají sestupné kaskádové ornamenty. Domorodec jimi vyzpívává ne již pouze svůj řečnický temperament, ale přímo své vzrušení, postupně sesouvaje melodické girlandy či kaskády do nižších poloh, konče tónem nejhlubším. Pěkný případ takového sestupného ornamentu otiskl Zd. Nejedlý z Lehmanna - Nitsche.[11] Sám uvádím vlastní zápis sestupného girlandového ornamentu z Kalimantanu [př. 11].

Poslechněme si však nyní hudbu a zpěv tance „Djangér" z Bali.[12] Z přepisu začátku této hudby v př. 12 je vidět, že úlohu jednotkového pojícího rytmu převzala do svého melodického vlnění javansko-indická podélná flétna „suling", zatím co bicí nástroje zvukově rytmickou figurou podpí-

[11]) Zd. Nejedlý, Dějiny hudby, příloha II, př. 6.
[12]) Hornbostel, Musik des Orients. Odeon C-4498.

rají trhaně rapsodický rytmus výkřiků. Melodická linie flétny je však podivuhodně vykroužená i rozpjatá a zdá se být plodem již velmi vyvinutého smyslu pro melodii. Tato melodie však dokresluje hudební obraz zcela po svém. Kreslí již v melodii vlnu vzestupnou i sestupnou. Podle obsahu se jedná o vysvobození Sidhy, manželky královského prince Ramy z moci krále démonů na Ceyloně. Spojenec Rámův, opičí král Hanuman, pomůže

Rámovi unést Sidhu přes most, který na jeho rozkaz postaví opice z Cejlonu do Indie. Jejich pracovní úsilí i boj Rámy s démony je přerušován výkřiky opičího stáda, zmítajícího se v křivkách melodie. Opravdu jednotný hudební i taneční obraz!

Tato melodická linie ukazuje, že hudební myšlení neposiluje melodií přízvučnost textu a periodičnost článků rytmického půdorysu hudební věty, nýbrž kouzlí v našem sluchu plnější a rozvinutější hudební obraz. To platí i o dosud zmíněných formách halekaček, ornamentů a lamentací, ba i orací a litanií. Melodická přízvučnost směřuje především k vědomí výškových vztahů, které teprve v plném rozsahu, jednotny s členěním metricko-rytmickým, pomáhají hudebnímu myšlení hudebně intonovat skutečnost.

Tyto vztahy počínají ustálením základního tónu v paměti pěvcově jako tónu centrálního. Centrální tón k sobě nebo kolem sebe váže spodní i svrchní melodicky přízvukové tóny jako tóny obalové a vytváří tak jakési melodické jádro. Ukázali jsme, že melodická přízvučnost obalových tónů přechází v obalové a trilkové fioritury, aby více zdůraznila dynamiku expresivní halekačky. Tím se ještě více upevňuje tónisace[13] hlavních tónů. Je však nutno si povšimnout, že takové rozkmitání obalového jádra znamená značnou spotřebu energie a tím již samo působí k sublimaci citového napětí. Proto směřuje k dalšímu tónovému sestupu, ni-

[13]) Pojem tónisace, jako ustálení určitého hlavního tónu v představě pěvce, zavedl již Erich M. Hornbostel, Musikalische Tonsysteme, v. Geiger — Schell, Handbuch der Physik 1927. Sám jsem tento pojem šířeji rozvedl ve svých teoretických studiích. Nejde zde tedy o nějakou terminologickou schválnost.

koliv však k vzestupu. Ať již zpěvák počne shora, aby se vyzpíval kaskádami halekaček, nebo z počátečního tónu vzestoupí k recitandě lamentace, jakmile začne táhlé tóny zdobit, musí se v dalším podobně vyzpívat na stále nižším tónu. Zde již se nejedná o sestupné ornamenty kaskád či girland, ale pěvec se při sestupu opírá o postupné snižování obalového jádra, aby mohl dále vyčerpávat v melismatické interpretaci svoji citovou expresi.

Toto postupné snižování obalových jader je vázáno čistě fysiologickým smyslem pro odměřování stejných intervalových sestupů pomocí prakticky rovnoměrného ubírání napětí hlasivkových vazů. V oblasti tvoření melodie můžeme zde mluvit o distanční transposici. Zpěvák tedy, jestliže dosud stylisoval rovnoměrnost rytmu, nyní stylisuje rovnoměrnost výškových sestupů. Vytváří se tak smysl pro distanční tónořadu. Můžeme jej sledovat na uvedeném již girlandovém sestupném ornamentu z Kalimantanu s půlenými kvartami. Na vyšším, diatonickém již stupni můžeme tento sestup ukázat na lamentaci z Persie, před tím již uvedené. Hlavně v závěru je slyšitelný!

Obalová tendence melodického jádra kolem centrálního tónu se brání přímému postupu k tónu, který by mu měl následovat v analogické relaci jako tón předcházející. Obalové tóny se proto snaží umístit se ve sféře mezitónové. Je-li tedy posloupná řada složena z půlených kvint, umísťuje se obalový tón jako vrchní či spodní celý tón nebo jako tříčtvrtitón. Jde-li o posloupnost celých, nebo jim blízkých tónů, obalový tón se umísťuje jako shora klesající nebo zdola stoupající citlivý půltón. Jsou-li distance blízké půltónu, může se pak vytvořit obalová tendence čtvrttónová, jako tomu bývá např. v sekundovém zpěvu Jihoslovanů. Poukázal na to svým zápisem již L. Kuba[14] [př. 13]. Z toho vyplývá závěr, že v distanční tónořadě má obalový tón tendenci uchovat si mezitónovou melismatickou výškovou relaci.

Ale lid užívá ještě jiné metody k tomu, aby si vytvořil tónořady. Místo aby k těmto tónořadám docházel sukcesivně, tj. posloupným řazením stejných tónových distancí ve směru sestupném nebo vzestupném, vkládá mezi větší a velké tónové distance půlící nebo trojící i pětící mezi-

[14]) L. Kuba, Cesty za slovanskou písní. II. vydání, Praha 1953, str. 526, 527, př. 200 a 201.

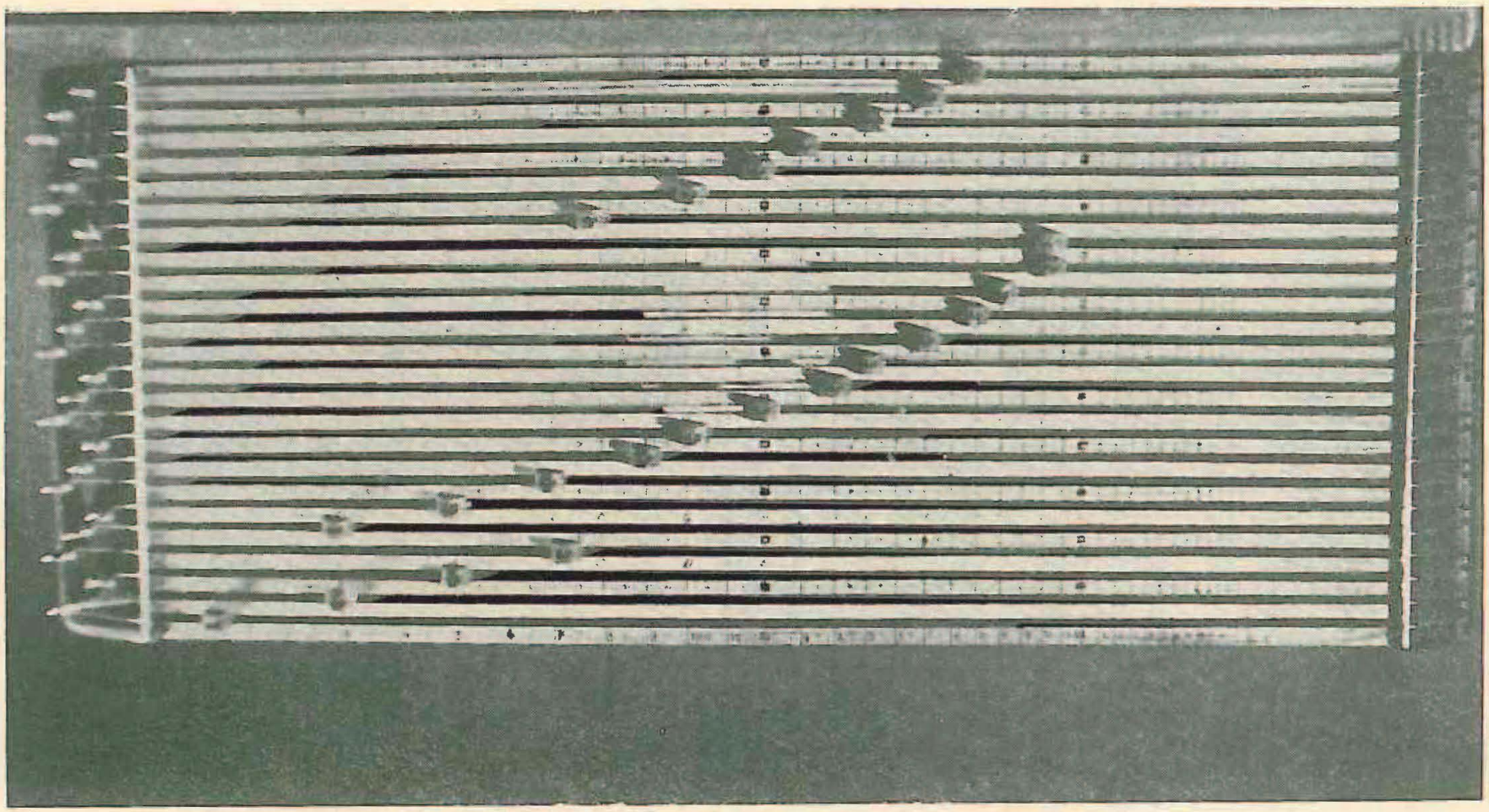
tóny. Vznikají tím půlené intervaly kvinty, kvarty, malé i velké tercie, a jejich pomocí i dělená oktáva. Při tomto způsobu však začíná působit pravidlo mezitónové atrakce, kdy intervaly, tvořené mezitóny, postupující od tónu hlavního, se rozšiřují, aby se zase zúžovaly, když se k hlavnímu tónu blíží.

Vznikají tím však velmi rozmanité tónové distance, a to velmi jemných intonačních rozdílů. Abychom s nimi mohli pracovat a je určovat, musíme se zabývat metodami tohoto určování.

5. MĚŘENÍ TÓNOVÝCH RELACÍ

Když jsem slyšel v r. 1933 v květnu, na konferenci hudební sekce Mezinárodní organisace revolučních divadel (MORT), doporučovat našeho Aloise Hábu zavedení čtvrtého ventilu u trumpety za účelem dosáhnutí úplné čtyřiadvacetitónové stupnice, a to jako záležitost pro socialismus prý krajně prostou, začal jsem se hlouběji zabývat čtvrttónovou hudbou. Za tím účelem mně nástrojářský dělník Štefl — posluchač hudebních kursů pro dělníky ve Společnosti pro hudební výchovu a také člen hudební sekce DDOČ — sestrojil podle mých nákresů čtyřiadvacetistrunný polychord, který mně potom prokázal neocenitelné služby nejen při rozboru Hábovy hudby, ale především tím, že mne uvedl do hluboké problematiky intonace lidové vokální i instrumentální hudby. Od té doby jsem se začal vlastně zabývat hlouběji i otázkou folkloru, studoval jsem příslušnou vědeckou literaturu, seznamoval jsem se s materiálem a konečně, dík možnostem dnešních zahraničních styků, jsem si tyto skutečnosti ověřil v terénu (viz obr. I.).

Princip polychordu je zcela prostý: každá struna polychordu je opatřena pohyblivou kobylkou, která má naspodu výstupek, kterým sedí ve žlábku podél struny vydlabaném. Kobylka pomáhá lehce a rychle zkracovat strunu. Na citerovém strunníku je u každé struny připojeno stejně kalibrované měřítko, takže příslušné zkrácení struny lze ihned přesně odměřit. Kalibrování měřítka je provedeno v temperovaných půltónech a každý půltón rozdělen na 10 dílů. Podle centové soustavy měří jeden půltón 100 centů a každý jeho dílec pak tedy 10 centů. Počítá-li se na koma 24 centů a spodní mez určitelnosti tvoří 5 centů, je tedy možno určit intonaci naměřené tónořady prakticky s největší pro sluch možnou přesností. Pro větší přesnost základního vyladění bylo by potřebí ještě pořídit mikrometrický dolaďovač, ač po zkušenostech mohu říci, že mez určitelnosti je ještě nižší než 5 centů, a že lze tedy nástroj vyladit velmi přesně. Obtíž však působí, když kobylka se blíží k pražci a napíná tedy strunu tím, že její opěrný hřídelík, kterým na strunu doléhá, je poněkud vyšší než výška struny nad



Obr. I.

Tónometrický polychord

strunníkem, což ve dvou středních čtvrtinách struny prakticky nemá žádného významu, ale uplatňuje se přibližováním kobylky k pražci v krajních čtvrtinách. Bylo by proto nutno žlábek v této části lehce parabolicky prohloubit až o 1 mm u pražce. Tento rozdíl jsem vyřešil přeladěním posledních pěti strun o kvartu níže, takže spodní tóny lze měřit rovněž ve středních dvou čtvrtinách těchto přeladěných strun. Měřítko bylo sestrojeno tím způsobem, že podle[15]) vzorce Tayllorova a vzorce $\text{cent} = \log \frac{N^1>}{N_2} 3986$ byly kmitočty jednotlivých tónů temperované chromatické stupnice graficky převedeny na příslušné délky struny, včetně i deseticentových mezidílců. Na kongresu arabské hudby v Káhiře v r. 1932[16]) byly distance měřeny podle oktochordu Nagui Nahase. Dospělo se však k pochybným resultátům, když např. oktáva jednoho tónu neodpovídala polovině příslušné délky struny. Bylo použito proto monochordu — sonometru Emila Eriana Effendího a stanoveny jednotlivé délky strun všech tónů přirozené čtyřiadvacetčtvrttónové tónořady. Na přiložené tabulce jsme porovnali přehlednost srovnání v délkách struny a v centech. Ve sloupci „Rozdíl" můžeme si ověřit, že rozdíly podle výšek nám ničeho neříkají, protože se úměrně se stoupáním výšky úží. Jednotlivé rozdíly tónových výšek přepočítané na centy však zcela názorně ukazují velkou nepravidelnost dosažených dimensí, o čemž se ještě později zmíníme.

	Označení evropské	Označení arabské	Délka struny	Kmitočet	Centy	Rozdíl centů	Rozdíl délek
1	1 *c*	rast	10000	217	0		
1	*c vyšší*	nim-zerkola	9712	223,42	50	50	288
2	*cis*	zerkola	9478	228,9	92	42	234
3	*cis vyšší*	tik-zerkola	9175	236,5	149	57	303
4	*d*	doka	8910	243,5	199	50	265
5	*d vyšší*	nim-kord	8696	248,5	245,5	46,5	214
6	*dis*	kord	8445	256,9	289	43,5	251
7	*dis vyšší*	sika	8175	265,4	348	59	270
8	*e*	bosalik	7978	271,9	390	42	197
9	*e vyšší*	tik bosalik	7748	280	447	53	230
10	*f*	geharka	7500	289,3	498	51	248
11	*f vyšší*	nim-hedjaz	7322	296,4	540	42	178
12	*fis*	hedjaz	7111	305,1	590	50	211
13	*fis vyšší*	tik-hedjaz	6881	315,4	647	57	230
14	*g*	nawa	6666	325,5	701	54	215

[15]) Dr. Č. Strouhal, Akustika, Praha 1902, str. 454.
[16]) Viz Recueil des Travaux du Congres de Musique Arabe — Le Caire 1934.

15	*g vyšší*	nim-hesar	6524	332,7	739	38	142
16	*gis*	hesar	6310	343	797	58	214
17	*gis vyšší*	tik-hesar	6116	354,8	851	54	194
18	*a*	husejni	5940	365,3	901,5	50,5	176
19	*a vyšší*	nik adjab	5780	375	946	44,5	151
20	*ais*	adjam	5580	388,8	1009,5	62,5	209
21	*ais vyšší*	oudj	5450	396,8	1042,5	33	130
22	*h*	mahor	5320	407,8	1090	47,5	130
23	*h vyšší*	tik-mahor	5120	423	1155,5	65,5	200
24	*c*	kirdan	5000	434	1200	44,5	120

Zkušenosti vyplývající z užívání tohoto nástroje jsou překvapivé. Umožňuje především intonační analysu i jednoho z mnohohlasů, což je nemožno jakoukoliv jinou, zvláště fyzikálně objektivní metodou, která umožňuje jen analysu jednohlasu. Celkem snadno lze např. zjistit disproporci mezi intonací instrumentální a vokální na Hornbostelových deskách z Javy, demonstrujících užití stupnice pelog a slendro. Důležitým poznatkem je však, že sled půlených kvart nebo pětičtvrttónů temperované stupnice slendro působí jako pentatonika sekund-terciová. A to proto, že ucho pojímá první pětičtvrttón ještě jako celý tón, ale připojí-li se druhý pětičtvrttón, slyší již 10/4 tónu, což je vlastně již dva a půl tónu, tedy kvarta. Slyší se tedy sled *c-d*$^{+}$-eis jako sled *c-d-f*. Tónometr také upozorní na osobní intonační koeficient, který vzniká tím, že ladíte-li každou následující strunu na týž tón podle předcházející, vyjde vám poslední tón někdy výše, jindy níže, pokud nenabudete patřičné zkušenosti.

Měření tímto polychordickým tónometrem, i když je prakticky postačující, nestačí přirozeně pro přesné měření. Pro tento případ možno užít přenosu zvukových vln gramodeskového záznamu na kimografu, který pro fonetické účely upravil dr. Janota v laboratoři katedry fonetiky Karlovy university s přenosem elektro-akustickým. Rydlo kimografu zaznamenává jemné vlnky, jejichž počet měříme pod mikroskopem ve zvětšení 24násobném. Průměr zorného pole mikroskopu je tedy stálý a zvukové dvojvlnky lze měřit až na desetiny vlnových délek. Po provedeném měření stanovíme nejmenší počet vlnových délek jako základ, a ostatní vyšší vlnové kvantity propočítáváme po jednotlivých centimetrech kimografického záznamu vzhledem k této nejnižší vlnové kvantitě, na centy podle Ellisova vzorce.

Při základu 10 vd dostaneme tuto tabulku počtu centů na každou desetinu:

v. d.: C

10	0	12,0	313	14,0	575	16,0	811	18,0	1017
,1	17	,1	327	,1	587	,1	823	,1	1026
,2	31	,2	341	,2	599	,2	833	,2	1035
,3	51	,3	355	,3	611	,3	844	,3	1044
,4	68	,4	369	,4	623	,4	855	,4	1055
,5	65	,5	383	,5	634	,5	866	,5	1062
,6	101	,6	397	,6	645	,6	877	,6	1071
,7	117	,7	411	,7	656	,7	888	,7	1080
,8	133	,8	424	,8	667	,8	899	,8	1088
,9	149	,9	437	,9	679	,9	909	,9	1096
11,0	165	13,0	450	15,0	691	17,0	919		
,1	181	,1	463	,1	703	,1	929		
,2	196	,2	476	,2	715	,2	939		
,3	211	,3	489	,3	727	,3	949		
,4	226	,4	502	,4	739	,4	959		
,5	241	,5	515	,5	751	,5	969		
,6	256	,6	527	,6	763	,6	979		
,7	271	,7	539	,7	775	,7	989		
,8	286	,8	551	,8	787	,8	999		
,9	299	,9	563	,9	799	,9	1008		

Tímto způsobem tedy propočítáváme relativní výškové vztahy k tónu základnímu (o nejmenším počtu v. d.). Chceme-li zjistit absolutní výšku naměřených vlnových kvantit, pak si změříme počet vln měrné ladičky pod týmž zvětšením a průměrem zorného pole mikroskopu, když jsme tyto kmity přímo převedli na buben kimografu. Ve zmíněné fonetické laboratoři užívá se ladičky o 200 vd za vt. Jednoduchou úměrou pak přepočteme vlnové kvantity na absolutní tónové výšky.

Rychlost otáčení bubnu kimografu je asi 30 cm za vteřinu, takže záznam kimografu měří přesně i časové distance. Použitý buben kimografu měřil na obvodu 41 cm, takže zachycoval časový průběh záznamu asi o $^1/_3$ vteřiny delší, tedy celkem jednu a třetinu vteřiny.[17]

Kimografická metoda ukazuje skutečnosti, které bychom nikdy pouhým sluchem nepostřehli. Z přiloženého výsledku zkoumání písně „Išly tri paňenky z Turca", např. zjišťujeme, že zpívaný tón je intonačně překvapivě l a b i l n í. (Viz přílohu I.)

Na jeho labilitě se podílí:

1. Přirozená vibrace hlasu, např. na samohlásce -a- ve slově „Turca" (viz cm 95-133 a 79-119), činí v I. sloce rozsah 150 centů ve sloce II. o něco méně. Ukazuje se, že doposavad zjištěnou možnost maxima 7 vibrací za 1 vt. bude nutno znovu prověřit.

2. Počáteční nasazení tónu, které počíná obyčejně intonačním náběhem zdola. Nasazení není plynulé, nýbrž vykazuje v našem případě dvojstupňové rozechvění. Zdá se vůbec, že postup zvyšování napětí hlasivek za

[17]) Bližší poučení viz Bohuslav Hála, Akustická podstata samohlásek, ČAVU Praha 1941, str. 74 an.

účelem dosažení určitého tónu je postupem značně přetržitým. I když se jinak udání kimografické shoduje s tónometrickým, přec budí pozornost zatím nevysvětlitelný rozpor mezi základním tónem, který lze naměřit podle slyšeného tónu na tónometru a tónem, který udává kimograf, hlavně v intonaci posledních slabik I. a II. sloky, tedy -ca v „hudca" a -sé v „bosé". Po nasazení zhloubi se základní tón ustálí na 175 C, ač by podle tónometru měl činit asi jen 100—120 C. Tento poslední tón byl také vzat za základ měření.

3. Mimo tyto přirozené činitele intonační lability mění stabilitu intonace ještě vnější okolnosti, hlavně artikulace souhlásek, která působí značnou rozkolísavost jednotné intonační linie. Některé souhlásky jako s, t, k, vnášejí do intonační linie časové přeryvy, takže nelze je mnohdy rozeznat od skutečných hudebních pomlk. Jiné zase uplatňují v intonační linii jisté charakteristické znaky, podléhající intensitě artikulačního zdůraznění, které se jeví větším či menším prolomením intonační linie.

Konsonanty -l, -k, -ň, a j, vytváří různě prolomenou dvojvlnu a také -r ve slabice „Tur- (ca)" se projevuje určitým charakteristickým zvlněním. Tento zjev však nutno ještě studovat a porovnat s výsledky fonetického zkoumání. Některé konsonanty napínají intonaci vokálu výše, než je slyšitelno, např. právě ono -r po vokálu -u v „Tur-ca". Jindy zase melodický vrchol se napíná výše než je slyšitelno, zdůrazněním melodické přízvučnosti, jako v II. sloce vokál -o ve slově „v ro-se".

Tyto zvláštnosti můžeme hodnotit jen srovnáním s výsledky dosaženými metodou tónometrickou. Tato upozorňuje na p ř e v l á d a j í c í intonační znaky, zatím co metoda kimografická zabraňuje, aby tyto s l y š e n é tóny ucho zkoušejícího akomodovalo podle diatonické stupnice čistého ladění. Ukazuje také sluchu, kam má svoji pozornost zamířit. Zajímavým faktem, vyplývajícím z porovnání intonační linie oběma metodami je, že tam, kde kimografická metoda zaznamenává velký oboustranný výkyv, metoda tónometrická zjišťuje pevný tón střední polohy mezi oběma výkyvy, např. v I. sloce v závětí slovo „sebou" při dvojhlásce -ou.

Vůbec lze říci, že metodou tónometricky náslechovou zjišťujeme komplexní výškovou kvalitu jako resultát jednoty fonetických kvalit. Bylo by potřebí užít ještě elektroakustického analysátoru a oscilátoru hlavně ve sporných uzlech akusticko-fonetických, jakož i k ověření některých nejasných výsledků měření.

6. TÓNOŘADY MĚŘENÉ

Vraťme se nyní k řešení otázky, o kterou jde. Je možno jistě oprávněně mít zato, že člověk dostal se na stupni, o kterém jsme mluvili, k pozoruhodnému již vytříbení svého hudebního smyslu. Jeho hudební myšlení se rozvíjelo v souhlase s jeho hudební obrazotvorností, ale tato zatím spíše spoluvytvářela vědomí praxe života, než aby se stala jeho zrcadlem a rozvíjela se dále na základě nových samostatných podnětů. Teprve vznik a vývoj třídní společnosti nutil hudbu pozvednouti se nad toto vědomí a stát se ideologií společnosti. Člověk přestává žít v jednotě se svým přírodním okolím a pomocí hudby a umění se cítit jednou z přírodních bytostí. Postupující dělba práce odděluje práci fysickou od duševní, vytváří pěstitele duševní práce — ideology třídní společnosti, a mezi nimi i hudebníky z povolání. Vzniká hudba měřená, která se snaží vymanit se z realistických vztahů lidově hudební praxe a podřídit hudbu ideologii vládnoucí třídy.

Zvláštního významu se dostává nyní hudebnímu nástroji. Tóny na něm vyluzované, svojí měřitelností skrývající hluboké tajemství fysikálních vztahů, zdají se být také magickou působivostí předurčeny za posvátné strážce soukromého vlastnictví, měřeného rozsahem půdy a počítaného počtem dobytka. Historie nás poučuje, jaké námahy bylo vynaloženo k tomu, aby tóny hudební byly ustáleny jako měrné jednotky. Ale výsledek těchto snah byl opačný. Byl objeven nepřekonatelný rozpor v míře tónových distancí tzv. ladění čistého (po kvintách Pythagorových), nebo přirozeného (dělením struny podle Aristoxena). Rozdíl intervalových měr byl značný. Mezi týmiž intervaly, např. malou a velkou tercií i sextou, sekundou a septimou se objevil rozdíl 22 centů, tedy skoro osmina tónu (Koma dydimické).

Všichni hudební teoretikové vzdělaného světa antiky i středověku se snažili eliminovat na hmatnících hudebních nástrojů tento nesoulad.

R. 1927 pokusil se Erich Hornbostel[18]) na základě výzkumů tehdejší srovnávací hudební vědy vypracovat jakousi historii vývoje tónových soustav na podkladě vývoje ladění hudebních nástrojů. Ukázal na vývoj hmatníku strunných nástrojů Egypťanů, Číňanů, Řeků, Arabů, Peršanů a Indů v souvislosti s číslem a mírou. Logikou číselných vztahů, o kterých hloubali teoretikové v dávných dobách, se dal unést natolik, že uvedl v systém i pokusy čínských teoretiků, týkající se měření tónu na bambusových píšťalách. Toto píšťalové ladění komplikovalo měření na strunných nástrojích tím, že bralo v úvahu i snížení tónu, povstávající působením různé svět-

[18]) Erich M. Hornbostel, Musikalische Tonsysteme.

losti píšťalové roury, které u struny odpadá. Do tohoto systému zahrnul určitou část hudby dálného Orientu, hlavně na Jávě a Bali. Na základě zpráv čínských teoretiků propočítal výšku kvinty takové píšťaly, která vznikne jejím zkrácením o $^1/_3$ délky. Zjistil, že tato výška je o 24 centů nižší než kvinta, získaná stejným způsobem dělením struny. Vyjádřeno v centech měří strunová kvinta + 702 C a dechová kvinta 678 C. Postupným řazením dechových kvint za sebou vznikne podobně jako u kvint strunných kvintový řetěz, jehož patnáctá kvinta přesahuje základní tón o $^1/_4$ tónu, zatím co řetěz 12strunných kvint přesahuje jen o osminu tónu. Jestliže převratem lichých kvint strunných vznikne postup ve velkých sekundách, převratem lichých kvint dechových vzniknou tříčtvrtitóny. A zde hledá Hornbostel klíč k vysvětlení záhadných temperovaných pěti- a sedmitónových stupnic slendro a pelog na Jávě. Zpětným postupem konstruuje z dechové kvinty kvartu 522 C, kterou nalézá někde půlenou a vytvářející tak sled o $^1/_4$ tónu širších velkých sekund v javanské stupnici slendro.

Pokud se týče strunných kvint rozvádí dále známou skutečnost, že přenesením 17 kvint pythagorejského kruhu došlo u Arabů k utvoření 17stupňového tónového systému, u Indů pak k systému 22stupňovému. Přičleníme-li k těmto základním soustavám ladění strunného a píšťalového ještě soustavu ladění harmonického (složeného ze svrchních harmonických tónů), máme tak zhruba shrnuty výsledky boje o tónový systém, než došlo k vybudování jednotného temperovaného systému evropského. Za účelem přehlednosti připojujeme v příloze II. tabulku rozmanitých systémů podle Hornbostela.

Vytvořením systémů tónového materiálu a jejich sjednocením v systému temperovaném byla ukončena prvá fáze uplatňování metody stylisace tónového materiálu, aby bylo možno stále lépe hudbou mluvit.

Teorie hudby tedy dovedla již u některých národů vytvořit hudební systém přesně uspořádaného tónového materiálu, jenž daleko překročoval meze naší temperované dvanáctitónové soustavy. Jenže praxe byla daleko skromnější, a z tohoto materiálu si vybírala k utváření melodií jen malý počet tónů. Počínaje spodní kvintou dospěla čtyřmi kvintovými kroky k tónořadě kvartkvintové: *f-c-g-d = c-d-f-g*, a pěti kvintovými kroky k měřené pentatonice: *f-c-g-d-a = c-d-f-g-a*. Dalšími dvěmi kvintovými kroky vznikla pak tónořada heptatonická: *f-c-g-d-a-e-h = c-d-e-f-g-a-h*.

Praxe, užívajíc výběr z této tónořady, přišla však k poznání, že tóny se k sobě váží posloupně a že spíše než starým obřadním kněžským zpěvům kvartkvintovým (u Číňanů a Indů), je nutno dát přednost lidové praxi, užívající postupných trichordů a tetrachordů. Uchovávala tedy v mezích oktávy kvartu a kvintu, o nichž se zatím počtářsky zjistilo, že vznikají nej-

jednoduššími poměry zkracování strun, a to oktáva 1:2, kvinta 2:3 a kvarta 3:4. Tím se jí však oktáva rozdělila na dva tetrachordy s pevnými hraničními tóny *c-f, g-c,* a uvnitř těchto pak s tóny pohyblivými, které se mohly mezi sebou sbližovat v půltóny, nebo oddalovat až k distanci 1 a ½ tónu. Snažíc se dát této praxi pevný řád, hudební teorie vybudovala důmyslnou a komplikovanou teorii stupnic, jejíž hlavní zásady byly stanoveny v antickém Řecku.

Chceme však ukázat, že umělé praxi, z které těžila teorie, předcházela praxe lidová, která došla k podobným důsledkům cestou vlastní a stala se tak bezprostředním popudem praxi umělé.

7. LIDOVÉ DISTANČNÍ TÓNOŘADY

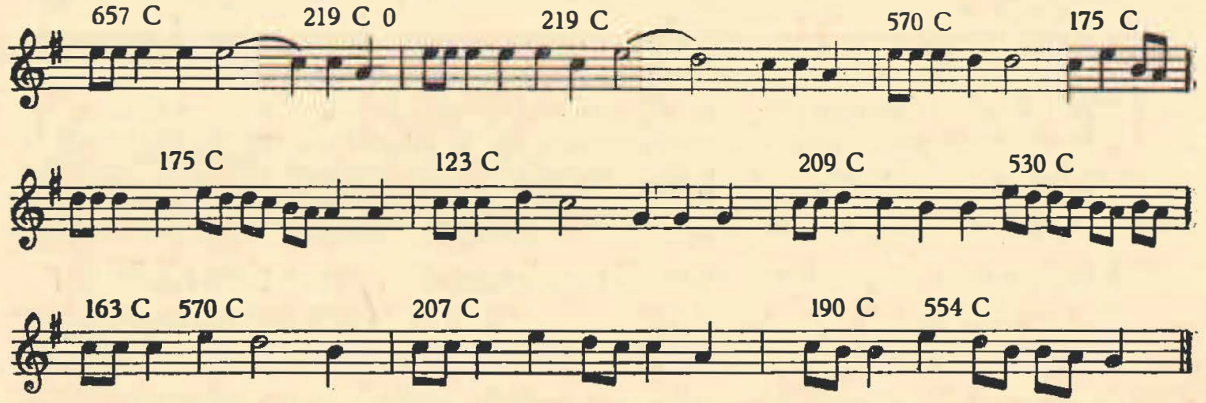
Když prostudujeme hluboké teoretické studie Hornbostelovy a jeho současníků o výsledcích vývoje tónových soustav a jejich ladění, máme dojem, že lid, pokud tonul v temnotách negramotnosti, si z tohoto mnoho poučení nevzal.

Dále byl proniknut vědomím, že obraz, kterého hudbou dosahuje, je spjat s jeho životní praxí, a stačilo mu, že hudba mu pomáhala dorozumět se na dálku, a tak se z této možnosti radovat, tančit z radosti i z bolu a z hudby čerpat posílení při práci i sílu k boji s nepřítelem. Nestaral se ani o kvintové, ani o přirozené ladění. Zcela podle sluchu, sukcesivním způsobem za sebou, seřadil píšťalky podle velikosti a sestrojil si tak Panovou flétnu. Jak mne ujistil jihoafrický musikolog dr. Kirby, ale jak také zjistil jinde Itzikovič, africký pralesní černoch takto robí dodnes a naprosto nešetří pravidla Hornbostelova, aby se délky píšťal řadily podle jejich krácení na třetiny a dloužení na dvojnásobek dvou třetin délky. Tím méně tak byly asi vyráběny prehistorické doklady takového druhu. Ale ani hráč na středověkou rebab se nestaral o takové ladění, jestliže to nebyl příslušník vzdělaných vrstev. Dodnes pozorujeme u černohorských guslarů, že distance tónů určuje stejnost rozpětí prstů na hmatníku jednostrunných guslí. Zpěv guslarů se těmito distancemi řídí a guslar sám nezná ani jiného pravidla k vyluzování tónových postupů ze svého hrdla než d i s t a n č n í p o s l o u p n o s t. Když si tyto distance na našem tónometru proměříme, opírajíce se při tom o magnetofonový záznam rozhlasu v Titogradu, zjistíme, že jde o tuto tónořadu: h^{20} cis^{10} d^{30} es^{40} fes^{60}. Tedy průměrně jedna distance 115 centů, tj. více než o polovinu komatu širší půltón. Jádro melodie vzniká chromatickým obalením terciové recitandy *d* nad základním tónem *h,* svrchní obalový tón *es* je o 10 centů užší než spodní

cis i jemu následující malá sekunda *es*. Směřuje proto spíše k mezitónu *es*[10] [př. 14].

Zpěv černohorského guslara, vlastní zápis.

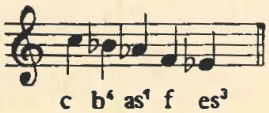
Pokud je po ruce hudební nástroj, pak tato posloupná temperovaná distančnost nalézá jistou oporu v poměrně jistějších tónech distančnosti nástrojové, zvláště píšťalové. Ta totiž bývá u lidových nástrojů poměrně nejobjektivněji proměřována vyřezáváním dírek ve stejných vzdálenostech. Podobnou záruku poskytují i tři střední prsty při hře na strunný nástroj. Nejmenší intonační jistotu v odměřování posloupných tónů poskytuje hrdlo. Distance prstové, jednou použité, zůstávají stejné, hrdlo však kolísá. Tak např. v písni obyvatelů Ohňové země[19] [př. 15] se zpěv pohybuje ve dvou posuvných kvintách sestupných *e-a-d-g*. Tóny nejsou však stejně intonovány. Např. tón c se pohybuje v těchto výškách (měřeno v centech): 163, 175, 183, 199, 207, 219. Mezi hraničními výškami 163—219 je tedy rozdíl 56 centů, tedy více než čtvrttón. A tón *e* klesne dokonce po začátečním 657 C na 530, aby ke konci stoupl poněkud na 554 centů, tedy klesl o půltón níže.



Při veškeré této nejistotě však působí pravidlo atrakce, na které upozornil s Gillmanem Zd. Nejedlý.[20] Pokud hudba je výrazem citového napětí, i když tento výraz není, jak se ještě domníval, jednou funkcí počátků hudební mluvy, může toto napětí sdílet i melodická linie sama, větším nebo menším prolomením svého intervalového průběhu. Zákon atrakce však umožňuje, aby toto prolomení postihovalo všechny intervaly v témž poměru. Zvláštním případem takové atrakce je černošský spi-

[19]) D. Fischer, „Patagonische Musik", Anthropos 1008, č. 5, 6, př. 30c.
[20]) Zd. Nejedlý, Dějiny hudby, str. 128.

rituál na uvedené již desce „Černý lid si zpívá“, v němž jsou v jednom směru za sebou sestupně uvedeny dva trichordy (Holer „Greeting Call“) [př. 16].



Je-li distance mezi půltónem 100c, celým tónem 200c a m. tercií 300c, pak jednotlivé distance sestupně měří: 160—250——290—170 centů. Vidíme, že si korespondují poměry $(c\text{-}b^4) : (b^4\text{-}as) = (es^3\text{-}f) : (f\text{-}as^1)$, tj. 160 : 250 = 170 : 290. Tento poměr se za zpěvu nemění. Zpěvák vždy intonuje *b* i *as* poněkud výše. Provádí tedy atrakci dvou tónových relací.

Naproti atrakci však platí, jak jsme již viděli, pravidlo distanční transposice, tj. zachování určitých poměrů výškových i při přeložení níže či výše. I když zpěvák u druhé sloky při sestupu sníží o něco druhý tón, zpívá ostatní tóny již ve stejných relacích jako u prvé sloky. Někdy se již k tónu původnímu nevrátí, jindy zase počne další sloku opět v původní poloze. Takovým příkladem může být zpěv Evy Brýdové ze Kbel v jihozápadním Slovensku.[21] Při druhé sloce klesne zpěvačka o $^1/_4$ tónu. Duga Kubáčková z Párnice (Orava) však po poklesu ke konci najde opět tón základní.[22]

I když nelze soudit, že zpěvákovi již neselhává paměť pro absolutní výšku tónu, udržuje i do stáří paměť pro tónové relace. Velmi labilně však již intonuje zpěvák Rakač z Helcmanovců na Slovensku.[23]

Takové labilitě se ovšem myšlení vzpírá, protože k svému rozvoji a uplatnění potřebuje smysl pro tóny výškově ustálené, které by mohly navzájem utvářet ustálené vztahy tonální. Jen za pomoci hudebního nástroje, jejž je možno na základní tón jednou provždy naladit, lze kontrolovat sluchem i každou intonační hlasovou poruchu této základny. Tak se cvičí u lidového zpěváka paměť nejdříve pro základní tón a jeho přeznívající oktávu i když dochází k rozvinutí od něho se vzdalující melodické line, čili tzv. tonisace intonační základny recitandy. Tak je melodie již pevně fixována oktávou a oběma hraničními středotóny oktávy — kvartou a kvintou, a tím tonálně nezviklatelná. Pěstí se tak smysl pro absolutní tónovou paměť. Tato paměť jde pak u lidového zpěváka

[21]) Plicka, píseň „A tam hore na Spimberku“, diskotéka ČSAV, č. 1788/3.
[22]) Plicka, „Maramrýna naše“, ČSAV, č. 1804.
[23]) Plicka, ČSAV, 1766, č. 1 a násl.

tak daleko, že vychýlíme-li nějak násilně jeho pění do jiné polohy, vrací se opět do polohy základní, ve které začal. Upozornil na to již L. Kuba ze zapisování na Bílé Rusi. Zkusil tam pomoci zpěvačce, namáhavě pějící ve vysoké poloze tím, že jí základní tón udal níže. Ale marně, děvče se vždy vrátilo do původní polohy.[24] I zde, při takovém vychýlení do jiné polohy, zpěvák udržuje původní relace tónů nezměněně.

Jde-li při tom tedy o pevné hraničné tóny, pak naopak tónořada uvnitř těchto hranic se prosazuje dvojí tendencí: jednak stálostí a za druhé pohyblivostí jednotlivých tónů. Zpěvák vkládaje mezi opěrný interval další tóny, nejdříve distanci opěrného intervalu půlí nebo roztrojuje. Každý takto nově vynalezený tón se stává centrálním tónem obalového jádra, jehož melismatické tóny, jak jsme již řekli, zapadají do sféry mezitónové. Vytvářejí tak užší citlivý obalový mezitón, který však se distančně rozšiřuje,má-li být přechodem k tónu směrově posloupnému. Svrchní obalový citlivý tón přechází buď v tón půlící střední interval, nebo se proměňuje ve spodní obalový citlivý tón horního hraničného tónu.

Tento proces lze doložit z dnešního již bohatého materiálu i našich cestovatelů. Můžeme jej však doložit i z užitého již materiálu slovenské písně, na diskotéce ČSAVU. Tyto písně ovšem jsou již zpívány v soudobých diatonických tónořadách. Ale při hlubším studiu jejich intonačních kolísání dojdeme k závěru, že vylíčený proces není jen záležitostí člověka nižšího stupně civilisace, ale že je procesem spojeným s přirozeností člověka, žijícího vůbec v odloučenosti od umělé hudební kultury měst a přijímajícího historické vymoženosti hudební tvorby jen z povzdálí. Místo abychom tedy dokumentovali přerod procesu nižšího stupně ve stupeň vyšší, ukážeme na naší písni naopak přežívání procesu nižšího v ovzduší civilisace XIX. stol. Zde několik příkladů:

1. Píseň „Na poli hrabala“, ČSAV 1805/5, zpívá Zuza Kubáčková z Párnice u Oravy [př. 17].

a) Základní intonace nápěvu se utváří na podkladě dorické tónořady *es-f-b-as-ges-f*, končící finálou II. stupně *f*. Jde zde o dvě pevné opěrné kvarty *es-as* a *f-b*, při čemž vzniká mezi *f* a *as* interval malé tercie.

[24] L. Kuba, Cesty za slovanskou písní, Praha 1953, str. 258.

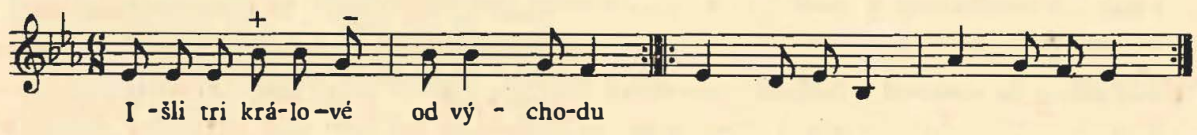
b) Při sestupu se u zpěvačky projevuje tendence k půlení této tercie *f*-vyšší *ges-as*.

c) Při opakování tohoto sestupu v dalších slokách však nutí prvá velká sekunda *b-as* zpěvačku k tomu, aby ¾ tónové distance mezi *f-as* se rozšířila ze 150 centů na 170 centů a posloupně tak řadila tuto distanci do hloubky. Vzniká tím ke konci roztrojení kvarty *es-as* v tomto poměru: 690-490-330-170-0, tedy s rozdíly 200, 160, 160, 170. Je vidět, že z tonálního diatonického postupu přechází zpěvačka v postup distančního sestupného kvartového roztrojení.

d) Tím se vnitřní tóny dostávají do intonančního pohybu, stávají se antické „kinumenoi". Slyšíme, jak postupně přechází tetrachord dorický (D) *es-f-ges-as* při sestupu na frygický (F) *es-fes-ges-as* a při vzestupu na jonický (J) *es-f-g-as*.

Podobně je tomu i u nápěvu písně „V l á č í d i e v č a k o n o p e" ČSAV 1762/1, kterou zpívá A. Strelecová-Luftaková z Očové-Želobudy.

Rovněž v písni „I š l i t r i k r á l o v é o d v ý c h o d u", ČSAV 1808/1,



z Dolního Lopašova [př. 18] vzniká řada:

	dis[1]	*e*[6]	*fis*[8]	*gis*	*ais*
Tóny v C	0	170	340	510	710
Rozdíly	170	170	170	200	

tedy s roztrojenou kvartou 0 — 150. Tóny kinumenoi však nejsou pohyblivé.

2. Zvláštního výsledku trojení kvarty poskytuje nápěv koledy „H o r e s t a ň t e, n e m e š k e j t e", ČSAV 1808/2, zpívané Tomášem Monde z Dolního Lopašova na Slovensku [př. 19].

a) Je vytvořen z této tónořady:

	es^1		f^2		g^3		a^4		b		c^3
Tóny v C	0		190		370		560		710		860
Rozdíly		190		180		190		150		150	

b) Kolem kvinty 710 se vytváří obalové melisma ¾ — ¾ tónu.

c) Tím vzniká kvarta 710 — 150 = 560. Tato kvarta je roztrojena na 0-190-370-560 C.

d) Když však tato kvarta má nastupovat po velké tercii, působí jako obalový tón k této tercii a umísťuje se do mezitónové oblasti *g-a* jako ***as***. To dokazuje i ta skutečnost, že v závěru se svrchní obalový tón ***as*** umísťuje mezi *g* a spodní obalový tón k *b*, totiž *a (d-gis-a)*.

e) Pentachord, původně jako lydicky orientovaný *(b-a-g-f-es)*, přechází v jonický *(b-as-g-f-es)*.

3. Lydisování jonického pentachordu vzniká však také akomodací půlené svrchní malé tercie v durovém kvintakordu *-a-cis-*vyšší *d-e*. Příkladem zde buď nápěv písně „I d e m e, i d e m e“ zpívané Fr. Petrýkovou z Dolního Lopašova, ČSAV 1811/1 [př. 20].

a) Použitá tónořada je: *fis-e-vyšší d-cis-h-a*. V 1. taktu však se uplatňuje *d* jako diatonický průchod v durovém kvintakordu *a-cis-d-e*.

b) Při sestupu se tercie *cis-e* půlí a ve 3. taktu zvyšuje na lydické *dis*, které v dalších slokách (III. a IV.) zcela zřetelně vstupuje do popředí.

4. *Proměna moll tetrachordu v dur — tj. aiolského v jonický při vzestupu a zpět v aiolský při sestupu* v písni „P r e s t y H b e l y m a l o v a n á“, ČSAV 1788/1, kterou zpívá Eva Brýdová ze Gbel na jihozápadním Slovensku, je resultátem podobného procesu dělení střední tercie *es-f-ges vyšší -as-b*, čili dělení prostoru mezi dvěma kvartami následnými *es-as, f-b*. *G* se umísťuje při vzestupu mezi vrchní obalové *ges* k *f* a hraniční tón opěrné kvarty *as* [př. 21].

5. Deformaci původně zamýšlené tonální diatonické intonace v *f* moll působením intonace distanční podává výkon zpěvačky Kubačkové „A k o s e m o j s y n J a n í č k o“ z Párnice, ČSAV 1805/7 [př. 22]. Nepodáváme zde již rozbor, čtenář si učiní sám představu z připojených intonačních znamének.

6. Nejzajímavějším případem v interpretaci slovenské písně klasickými zpěvačkami Plickovými je p ů l e n í k v i n t y.

Vybrali jsme dva příklady [23 a 24].

V písni „I š l y t r i p a n e n k y z T u r c a“ v podání Anny Lukšá-

kové z Očové Želobudy, ČSAV 1762/4, zaznívá tato tónořada:

	f^3	g^2	$a-^3$	$h-^3$	$c+^3$	$d-^1$
Stupeň	I	II	III	IV	V	VI
Tóry v C;	0	190	340	540	700	860
Rozdíly	190	150	200	160	160	

a) I—V = čistá kvinta 700C, III – půlená kvinta = 340 (350)

b) V—II = čistá kvarta 510, tedy 700—510 – 190 C = II st.

c) Neutrální kvintakord I-III-V = 0-340-700 je transponován na II. stupeň, tedy II-IV-VI = 190-540-860 s distancemi 250—320 C.

d) Neutrální tercie neutrálního kvintakordu I-III-V = 0-340-700 je přenesena na II. stupeň a doplněna o koma širší malou tercií. Vzniká tak zúžený neutrální kvintakord II-IV-VI=350+320 s kvintou 670 C, o koma užší než temperovanou a o čtvrttón užší než čistou.

6. V druhé písni „E j, p o z r i ž e s a d i e v č a n a o č o v s k ú v ě ž u“

v interpretaci Anny Strelecové-Lukšákové, ČSAV 1763/1, opět vysledujeme tuto tónořadu:

			Sestupně		
	$f+^3$	$g+^2$	$a-^3$	$h-^3$	$c+^3$
Stupně	I	II	III	IV	V
Tóny v C	0	190	350	540	700
Rozdíly	190	160	190	160	

a) I-III-V = 0-350-700 C tj. neutrální kvintakord s půlenou kvintou, tj. o 15 C.

b) II. st. je spodní čistou kvartou od dominanty, tedy 700—500 = 190C (přesně 200C).

c) Opět se transponuje poměr I-II-III na III-IV-V.

d) IV. st. je pohyblivý, posunuje se jako citl. tón na 560 C, ne však na 600 C, jak by vyžadovala přísná temperatura. Umísťuje se do mezitónové sféry *b-nižší h-c.*

Abychom prověřili výsledky dosažené polychordickým tónometrem, pokusili jsme se alespoň jednu píseň, a to ČSAVU 1762/4 „Išly tri panenky z Turca", proměřit metodou kimografickou. Přímým přenosem na kimograf (viz o tom již v kapitole V.) obdrželi jsme vlnový záznam, který jsme pod mikroskopem proměřili až na desetiny dvojvlny. Obdrželi jsme tyto výsledky v počtu vln na každý centimetr, které jsme přepočítali na centy:

„Išly tri paňenky z Turca", intonační rozbor.

A = pořadové číslo proměřeného centimetru. B = pořadové číslo centimetru každé jednotlivé řádky. C = vd = vlnové délky. D = centy. Čísla v závorkách nad pořadovými čísly u A jsou pořadová čísla řádek Kimografického předpisu (celkem 22).

I. sloka				II. sloka			I. sloka				II. sloka		
A	B	C	D	B	C	D	A	B	C	D	B	C	D
0(2)	26	10,6	101	7(13)	9	200	18	3	|	|	25	13,1	463
1	27	11	165	8	10	0	19	4	|	|	26	13,3	495
2	28	|	|	9	10,8	133	20	5	|	|	27	13,6	527
3	29	11,2	196	10	|	|	21	6	0	0	28	13,1	463
4	30	|	|	11	|	|	22	7	|	|	29	13,5	515
5	31	11,5	241	12	11	165	23	8	|	|	30	13,0	450
6	32	12	313	13	|	|	24	9	13	450	31	13,3	489
7	33	0	0	14	|	|	25	10	|	|	32	13,5	515
8	34	|	|	15	|	|	26	11	|	|	33	14	575
9	35	|	|	16	0	0	27	12	|	|	34	13,9	563
10	36	|	|	17	|	|	28	13	|	|	35	14,1	515
11	37	|	|	18	|	|	29	14	|	|	36	13,0	450
12	38	13,1	463	19	|	|	30	15	0	0	37	|	|
13	39	13,4	502	20	|	|	31	16	|	|	38	|	|
14	40	14	575	21	|	|	32	17	|	|	39	0	0
15	41	|	|	22	12,7	411	33	18	|	|	40	|	|
16(3)	1	13	450	23	12,5	383	34	19	|	|	41	|	|
17	2	|	|	24	12,7	411	35	20	|	|	1(14)	|	|

I. sloka				II. sloka			I. sloka				II. sloka		
A	B	C	D	B	C	D	A	B	C	D	B	C	D
36	21	0	0	2			92	36			17	12,5	383
37	22	13,1	463	3	12,5	383	93	37			18	12,8	424
38	23	13,2	476	4	12,5	383	94	38			19	12,5	383
39	24	13,3	489	5	12	313	95	39			20		
40	25	13,5	515	6	11	165	96	40			21		
41	26	13	450	7			97	41			22		
42	27			8	11,6	256	98 (5)	1			23	12	313
43	28			9	12	313	99	2	12	313	24		
44	29			10			100	3			25		
45	30	13,7	539	11			101	4	11,9	299	26	12,2	341
46	31	13,9	563	12	12,9	437	102	5			27		
47	32			13	13,1	463	103	6	12	313	28		
48	33			14	13	450	104	7	11,9	299	29	12,5	383
49	34			15	13	450	105	8	12	313	30	12,8	424
50	35			16			106	9			31	12,6	397
51	36	14	575	17	13,1	463	107	10			32		
52	37	14,2	476	18	0	0	108	11	12,1	327	33		
53	38	12,4	369	19			109	12	12	313	34	12,5	383
54	39	13	450	20			110	13	12,3	355	35	13	450
55	40	13,5	515	21			111	14	12,3	383	36	12,7	411
56	41			22			112	15			37	12	313
57 (4)	1	12,5	383	23			113	16	12,5		38	12,1	341
58	2	0	0	24			114	17			39		
59	3			25			115	18			40		
60	4			26			116	19			41		
61	5			27	13	450	117	20			1 (16)	12	313
62	6			28			118	21			2		
63	7	13,1	463	29	13,4	502	119	22			3		
64	8	13,2	476	30	13,5	515	120	23	12	313	4	0	0
65	9			31	13,6	527	121	24	12,1	273	5		
66	10	12,7	411	32	13,8	551	122	25			6		
67	11			33	13,2	476	123	26	12,6	397	7		
68	12	13	450	34	13,3	489	124	27			8		
69	13	13,2	476	35	13,9	563	125	28	12,5	383	9		
70	14	0	0	36	13,2	476	126	29			10		
71	15			37	13,2	476	127	30			11		
72	16			38			128	31	12,7	411	12		
73	17			39	13,7	539	129	32	13	450	13		
74	18			40	14,5	634	130	33	12,9	437	14		
75	19			41			131	34	12,4	369	15	12,9	437
76	20			1 (15)	16	811	132	35	12,6	397	16	13	463
77	21			2	15,9	792	133	36	12,7	411	17		
78	22			3	15,8	787	134	37	0	0	18	12,8	424
79	23	13,1	463	4	0	0	135	38			19	13,5	515
80	24	13,7	539	5			136	39			20	14,5	634
81	25	15,1	703	6			137	40			21	15,7	775
82	26	16,3	844	7			138	41			22	16,7	888
83	27			8			139 (6)	1			23	16,6	877
84	28	16	811	9			140	2			24	0	0
85	29	16,5	866	10			141	3			25		
86	30	0	0	11			142	4			26		
87	31			12			143	5			27		
88	32			13			144	6	15,2	715	58		
89	33			14	12,2	327	145	7	15,8	787	29		
90	34			15			146	8	15,5	751	30		
91	35			16	12,7	411	147	9	15,8	787	71		

I. sloka				II. sloka			I. sloka				II. sloka		
A	B	C	D	B	C	D	A	B	C	D	B	C	D
148	10			32			204	25			6		
149	11	15,7	775	33			205	26			7		
150	12	16	811	34	13	450	206	27	15	691	8		
151	13	0	0	35	12,7	411	207	28	14,7	656	9		
152	14			36	12,9	439	208	29	15	691	10		
153	15			37	12,7	411	209	30			11		
154	16			38	12,5	383	210	31			12		
155	17			39			211	32	14,5	634	13		
156	18			40			212	33			14	16,5	866
157	19			41	12	313	213	34	14,1	587	15		
158	20			1(17)			214	35	12,6	691	16		
159	21			2			215	36	15,6	763	17	16,7	888
160	22			3			216	37			18	16,5	866
161	23	12	313	4			217	38	14,5	634	19	16,3	844
162	24			5			218	39			20	16	811
163	25			6			219	40	16	809	21	16,5	866
164	26			7	12,1	341	220	41			22	16,9	909
165	27			8			221(8)	1			23	17,1	929
166	28			9	12	313	222	2			24		
167	29			10			223	3			25	17,5	969
168	30			11			224	4	15,4	739	26	17,6	979
169	31	12,5	383	12	12,5	383	225	5			27	18	1017
170	32			13			226	6	0	0	28	17,5	969
171	33	12,4	369	14	12,1	341	227	7			29	18	1075
172	34	12,5	383	15			228	8			30		
173	35	12,4	369	16	12,5	383	229	9			31	0	0
174	36	12,5	383	17			230	10			32		
175	37	12,8	424	18	12,7	411	231	11			33		
176	38	12	313	19	12,3	355	232	12	17,4	959	34		
177	39			20			233	13			35		
178	40			21			234	14	17	919	36	16,7	888
179	41			22			235	15			37		
180(7)	1			23	0	0	236	16	16	811	38		
181	2			24			237	17			39	16	811
182	3	12,1	327	25			238	18	16,1	823	40		
183	4	12	313	26			239	19	15,4	739	41		
184	5			27			240	20	0	0	1(19)	15,2	715
185	6			28			241	21			2		
186	7	12,2	341	29			242	22			3		
187	8	12,3	355	30			243	23			4	0	0
188	9	0	0	31			244	24	15	691	5		
189	10			32			245	25	15,5	751	6		
190	11			33			246	26	16,2	833	7		
191	12			34			247	27	16,1	828	8		
192	13			25			248	28	16	811	9		
193	14			26			249	29	16,4	845	10		
194	15			27			250	30	0	0	11	15,6	763
195	16			28			251	31			12		
196	17			29			252	32			13	16	811
197	18			40	14	575	253	33			14		
198	19			41			254	34			15		
199	20			1(18)	15	691	255	35			16	16,1	823
200	21			2	15,1	703	256	36			17		
201	22			3			257	37	15	691	18		
202	23			4	14,7	656	258	38			19	16	811
203	24			5	0	0	259	39	15,5	751	20	15,7	775

I. sloka				II. sloka			I. sloka				II. sloka		
A	B	C	D	B	C	D	A	B	C	D	B	C	D
260	40	15	691	21	15	691	316	14	11,1	181	36		
261 (9)	41			22	14,6	645	317	15			37		
262	1	14,2	599	23			318	16			38		
263	2	14,7	656	24	14,7	656	319	17	11	165	39		
264	3	0	0	25			320	28			40		
265	4			26	00,8	667	321	19			41		
266	5			27	14,9	679	322	20			1 (21)		
267	6			28	14,6	645	333	21			2		
268	7			29	0	0	334	22			3		
269	8	14,2	599	30			335	23			4		
270	9	14,6	645	31			336	24			5		
271	10	15	691	32			337	25			6		
272	11	14,9	679	33			338	26			7		
273	12	14,2	599	34			339	27			8		
274	13	14,5	634	35	12,4	369	340	28			9		
275	14	14,6	645	36	12,8	424	341	29			10	10,9	149
276	15	14	575	37	13	450	342	30			11	?	?
277	16	13,9	563	38	13,5	515	343	31			12		
278	17	13,7	463	39	13	450	344	32			13		
279	18	12,2	341	40	13,5	515	345	33			14		
280	19	11,5	241	41			346	34			15		
281	20	11,2	196	1 (20)	0	0	347	35	11,1	181	16		
282	21	12,9	437	2			348	36	11	165	17	11	165
283	22	13,7	539	3			349	37			18	10,8	133
284	23	13	450	4			350	38			19	0	0
285	24	12,7	417	5			351	39			21		
286	25	12,1	327	6			352	40	11,2	196	21		
287	26	12,2	341	7	10	0	353	41			22		
288	27	0	0	8			354 (11)	1	10,5	65	23	12	313
289	28			9			355	2	11	165	24		
290	29			10			356	3	10,1	17	25		
291	30			11	10,3	51	357	4			26		
292	31			12			358	5	11	165	27	13	450
293	32			13	10,6	101	359	6	11,9	299	28	?	?
294	33			14	10,5	65	360	7	12	313	29		
295	34			15	11	165	361	8		313	30		
296	35			16			362	9			31	Konec.	
297	36			17			363	10	13	450	Dále chybí		
298	37			18			364	11	13,4	502	záznam.		
299	38	10	0	19			365	12	13,1	463			
300	39	10,1	17	20	10,9	149	366	13					
301	40	10,5	65	21	10,7	117	367	14	0	0			
302	41	10,6	101	22	11	181	368	15					
303 (10)	1			23			369	16					
304	2			24	10,6	101	370	17					
305	3	10,7	117	25			371	18					
306	4			26			372	19					
307	5	10,8	133	27			373	20					
308	6			28	11	165	374	21					
309	7			29			375	22	11	165			
310	8	11	165	30			376	23					
311	9			31			377	24					
312	10			32			378	25	10,9	149			
313	11			33			379	26					
314	12			34			380	27	11	165			
315	13			35			381	28					

I. sloka				II. sloka			I. sloka				II. sloka		
A	B	C	D	B	C	D	A	B	C	D	B	C	D
382	29						393	40					
383	31						394	41					
384	31	11,1	181				395(12)	1					
385	32	11,4	226				396	2					
386	33	11	165				397	3					
387	34						398	4					
388	35						399	5					
389	36						400	6					
390	37						405	11	10,5	65			
391	38						406	12	11	165			
392	39						407	13	0	0			

Závěry:

1. Tyto výsledky potvrzují, co jsme zjistili poslechově a to,

a) že prvé za sebou následující dvě tercie postupují po intervalu 350 C, tj. tvoří dohromady čistou kvintu 700 C, kterou obě tercie půlí. Tedy: I-šly tri panenky — z Tur ---
0-350 - - - - - - - 700 - -

b) Sestupná kvarta na slabiku -ca v „Turca" je téměř přesně čistou kvartou 500 C, čili dosahuje II. stupně tónořady o výšce 200 C. Zde rozhodlo již tonální myšlení.

c) Na takto dosaženém II. stupni je další tónový postup opět distanční, v tercích po 350 centech:

II — IV — V — VI
200 — 550 — 700 — 950
s rozdíly: 350 150 150,

tedy s druhou tercií IV—VI menší než byla slyšená na tónometru, ale dosaženou rovněž postupem distančním po tříčtvrtitónových sekundách.

d) Kimograf ukázal však ještě mimo to, že melodický sestup v závětí obou slok je ryze distanční, s postupy po 170 C:

d^1 c^3 b^6 a^1 g^2 f^5
rozdíly: 160 170 170 170 170

Přitom se sestupná kvarta *b-f* poprvé roztrojuje po 170 C, podruhé půlí dvakrát po 240 C.

2. Kimograf ukázal však i zajímavé relace časové. Prvé dva tříčtvrťové takty zapěje pěvkyně na 84 cm záznamu, tedy za 2,8 vteřiny. Tempo písně je tedy MM = 144. Záznam ukazuje, že pěvkyně zpívá velmi volně. Prvé dva takty zazpívá na 84 cm, další dva takty však již na 108 cm, tedy téměř v čase o $^1/_3$—$^1/_4$ vteřiny delším, což prakticky znamená prodloužení taktu o $^1/_8$. Ve druhé sloce předvětí zase urychluje, aby však v závětí se

s I. slokou kryla. Přes značná rubata zpěvačka kupodivu zachovává téměř přesně celkovou dobu trvání nápěvu v obou slokách tutéž.

Z toho vyplývá, že představa ustáleného metra se stala již zákonitostí hudebního myšlení, v jehož rámci však zpěvačka uplatňuje přirozený distančně-expresivní rytmus, podobně jako v intonaci deformuje diatonický základ distančností intonační.

8. ORIENTÁLNÍ DISTANČNÍ TÓNOŘADY

Jestliže se tedy silně prosazovala distanční intonace v písni a pěvecké interpretaci našeho slovenského folkloru ještě v letech dvacátých, jak by se přímo živelně neuplatňovala ve zpěvnosti lidu, žijícího mimo civilisované oblasti, např. v Africe a v dálném Orientu? Již podle zběžného poslechu možno v materiálu, který zanechal cestovatel F. V. Fojt ze své cesty po Africe v r. 1948, rozpoznat všechny dosud zmíněné způsoby lidové distanční a rozestupné intonace. Byť i intonační rozestup na ustálený sled diatonických distancí menších a větších (půl — a celých tónů) je již všude v Africe patrný, je naturální distanční princip ještě obecně platný, zatím co na Slovensku konservoval Plicka již jen poslední jeho nositele. Vyhrazujeme si konečné závěry z Fojtova materiálu pro zvláštní studii. Zde můžeme jen upozornit, že intonačním rozestupem se vyvíjející pevný sled menších a větších intervalů buduje si jistou d i a t o n i k u tónořady, ale hranice této diatoniky nemusí odpovídat hranicím naší diatoniky. Tak např. sestavuje se řada z tříčtvrtitónů a půltónů, třebas: 160—160—100—160 centů. Zdá se nám, jakoby zněly falešné velké sekundy vedle malých. Často však zákon atrakce řadí k sobě velké sekundy a půlené kvinty čili neutrální tercie (200 a 240 centů). Někdy slyšíme jak z výšky se nejdříve sestupuje po několika velkých sekundách, aby se k nim pak připojil sestup po vyšších velkých terciích (450 C). Zpěvák jakoby se těšil z vysoké polohy hlasové, ve které nasazuje svoji halekačku, aby tuto polohu ještě v několika následujících sestupech podržel, po nichž pak náhle klesá do nejnižší polohy velkými intervalovými, ale distančně stejnými, kroky. Posloupným řazením neutrálních tercií 240 C vzniká pak v mezích oktávy pětistupňová řada, kterou známe jako slendro stupnici z Jávy, a ke které jsme i v klasické slovenské písni nalezli náběhy. Že tato tónořada měla u afrických černochů daleko větší význam, než snad kdysi u nás v Evropě, o tom svědčí, že rozestupem těchto temperovaných neutrálních tercií, když z důvodů obalových se někde tato neutrální tercie z 240 C postupně zúžila na 200 C, tj. velkou sekundu a jinde rozšířila na 300 C, čili malou tercii, vznikla p e n t a t o n i c k á řada. Z řady

neutrálních tercií:	0	—	240	—	480	—	720	—	960	—	1200	centů
s rozdíly		240		240		240		240		240		„
v tónech	*c*	–	*vyšší d*	–	*f*	–	*vyšší g*	–	*b*	—	*c*	
vznikla tedy řada:	0	—	300	—	500	—	700	—	1000	—	1200	centů
s rozdíly		300		200		200		300		200		„
v tónech	*c*	—	*es*	–	*f*	—	*g*	–	*b*	–	*c*	

Vznikla tedy zcela přirozeným rozestupem původně temperovaných distancí, tedy rozhodně ne spekulativně podle kvintového kruhu, jako u Číňanů, ač výsledky jsou stejné. Tato přirozená pentatonika, s krajními terciemi a středními sekundami, střetává se s neutrální tercií půlené kvinty, takže se vytváří typicky černošský melodický obrat: *c-es-e-c*, čili tzv. b l u e s - tercie. Výsledky intonačního rozestupu mají tedy jiné důsledky než výsledky čínského kvintového kruhu. Proto černošská a čínská pentatonika jsou tytéž formy různého vývoje, i když ani v Číně tomu nebylo jinak. Dokladem tohoto procesu je nám opět materiál Fojtův, ale také gramofonová deska súdánské písně, vydaná u příležitosti káhirského kongresu arabské hudby v r. 1932.

Jestliže hrdlo se takto účastnilo vytváření přirozené distanční tónořady, nezůstal bez podnětů ani hudební nástroj. Stál nesporně v popředí úvah teorie hudby. Lidu přirozeně nemohlo napadnout, aby měřil jeho intervaly a účastnil se vytvoření umělé soustavy. Pravdu má Kresánek,[25] že mohl používat lid jen těch tónů na nástroji, které z něho dostával hotové, bez nějakých umělých procedur. Ukázali jsme, že hotovým tónovým materiálem byly tónové postupy hrdla i prstů na strunném či píšťalovém nástroji. Účastnily se vytváření distanční tónořady společně s hrdlem. Byly takto dokumentem již vyššího stupně lidového hudebního myšlení.

Je ovšem také pravda, jak dokládá Kresánek, že v nástrojích strunných, píšťalových a rohových jsou uloženy i zákonitosti h a r m o n i c k é t o n a l i t y. Jistě člověk dovedl brzo přefukovat do oktávy a duodecimy otevřenou píšťalou, na kterou foukal jako na klíč. Možná, že se mu dařilo i záhy toto přefukování i na píšťalách dírkovaných, jestliže dokonce vůbec dříve nepoznával tón přefouknutý než základní. Je ovšem na považenou rozpor mezi vzestupností tónů harmonických a sestupností nápěvných expresivních halekaček, jak jsme se toho již dotkli. Zdá se, že k tomu, aby mohl dokonce ladit kvintovou recitandu své ornamentální lamentace podle přefouknuté duodecimy nebo dokonce podle bordunů své loutny v kvintách laděných a pod., bylo potřebí delší doby, než se začal tento zjev uplatňovat z vokálně textových podnětů.

---

[25]) Josef Kresánek, Tonalita v primitívnej a ľudovej hudbe. Slovenská hudba III, 1959, str. 109 a násl.

Soudím, že tyto poznatky značně zkomplikují dosavadní názory o píšťalovém původu kvartkvintové osnovy staré slovenské lidové písně. Valnou část těchto písňových projevů tvoří trávnice a jiné podobné sestupné halekačky. Sestupnou nápěvnou tendenci jeví však i jiné písně, takže možno říci, že u staré slovenské písně převažuje v základě sestupnost vůbec. Naproti tomu však v kvartkvintových intonacích převažuje již vzestupnost. Je tedy tato osnova určitě již projevem harmonické tonality mladšího vývojového stupně. Píšťale se mohlo podařit obrátit sestupnost hudebního myšlení ve vzestupnost. Snadno sice doložíme užívání kvintového vzestupu podle píšťalového přefukování. Že lze pomocí přefukování tónů resultujících z dalších dírek konstruovat teoreticky i kvartu, je jisté. Ale podle toho, co jsem uvedl o materiálu z Afriky, mohla zde být zúčastněná i pentatonická tónořada sama, ležící v základě maďarské lidové písně, o jejímž soužití se slovenskou není přece pochyby. Je nápadno, že slovenské kvartkvintové postupy jeví tendenci vzestupnou proti sestupné pentatonice maďarské. Bylo by potřebí tento zjev blíže prozkoumat, protože mohlo dobře dojít k elisi mezitónů původně půlených kvart *c-g-f-c*, snad dokonce již v době, kdy i v maďarské písni se odehrál již rozestup neutrálních tercií, utvořených kvartovými středotóny, a to na kvartu a sekundu. Píšťalová kvinta především posílila vzestupnost pentatoniky, při hře na koncovku posílila i kvartovou intonaci, ale současně uvedla i další harmonický tón, a to tercii, do tónořady slovenské písně, kterou se tato definitivně rozešla s maďarskou pentatonikou. Porovnáme-li podobné působení píšťaly (kaval) v bulharské lidové písni z materiálu Stoinova, seznáme, že kvartkvinta v osnově bulharské nápěvnosti je směrově neutrální. Není také tak silně tonisovaná jako ve slovenské písni, kde spolupůsobí tak k fixaci harmonické tonálnosti, ve které ovšem rychle pak zdomácňuje tonická tercie na úkor pentatonické kvarty.

Podle vylíčeného procesu vývoje tonálního myšlení nelze ovšem stadium sestupnosti zaměňovat se stadiem Kresánkovy komplexní kvintakordální tonality,[26] o kterém mám vážné pochybnosti. Je sice zdánlivě prostou věcí, že v třetí oktávě harmonických tónů je konstituován durový kvintakord, jako přirozená zákonitost pro vznik komplexní tonality. I když nutno odmítnout scholasticky idealistické závěry Hutterovy, nutno s ním souhlasit, že člověk musel kvintakord namáhavě ve své hudební praxi hledat a objevovat.[27] Hutter je ovšem dalek toho, aby rozpoznal, že než-li se začla teorie obírat problémem harmonickým nebo dokonce kvintakordálním, byl tento již prakticky řešen v lidové hudebnosti.

---

[26] t. j. tonality, ve které vedle základního tónu spolurozhodují i jeho svrchní tóny.
[27] Josef Hutter, Harmonický princip, Praha 1941.

Celý vývoj však šel jinými cestami, než se domnívá Kresánek. Především, když už vyjdeme z komplexní představy, lid v třetí oktávě harmonických tónů nepoznával kvintakord, nýbrž s e p t a k o r d. Poznával jej v tónech rohů antilop, ale také na flažoletech svého ústního luku (bombo). Podle něho ladil pak struny svých harf a tóny svých brnkaček. Mezi spodní tercii ještě vkládal mezitón, takže mu zněla zvláštní dominantseptakordální pentatonika *c-b-g e-d-c* (*d* jako půlená tercie mezi *e-c*). Byla harmonicky statická a nemohla tedy tvořit základ tonality jako tonický kvintakord s velkou septimou (citl. tónem!) Byla také dlouho cítěná horizontálně melodicky, jak to dokládá souznění dvou takových rohů kmene Bandaka z materiálu Fojtova, které jsou jednak svým základním tónem poněkud odlišné, ale také v jejich souhře vůbec nepostřehnete nějaké známé harmonicky tonální kvinty lesních rohů. Pro svoji statičnost může být tento dominantní septakord posunut na jiný tón, aniž tím činil nároky na šetření tonálních vztahů. Opěrné kvarty i kvartkvinty jsou však přesto uloženy ve struktuře mnohých afrických halekaček. Jsou určitě původu pentatonického, který je vyčistil, ale sám vznikl di tančním rozestupem, jak jsme o něm již mluvili. Proto, i když je již kvarta čistá, její středotóny i dodnes zůstávají distanční.

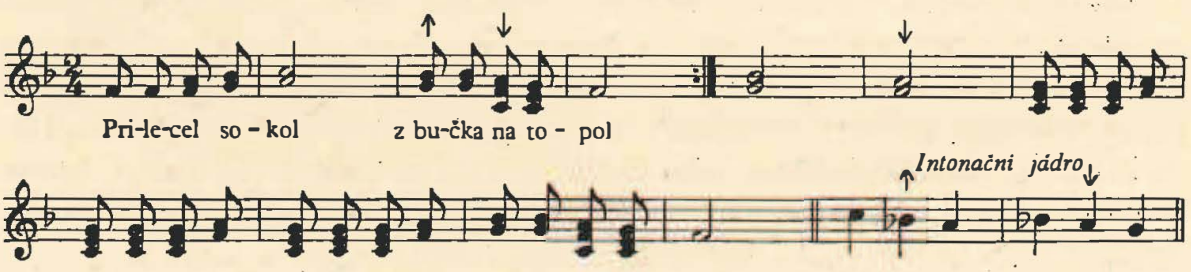
Jestliže tedy nám jde o průzkum vzniku tonality ve smyslu komplexním, jak říká Kresánek, pak je pochybno, zdali takovou statičnost můžeme zvát základem tonality, když tato je přece právě vztahem dynamickým, nebo lépe, rozvíjí své působení právě na základě dynamiky vnitřních rozporů. A bez vytčení tohoto procesu nelze přec o tonalitě uvažovat!

9. KINETICKÉ TETRACHORDY A SLOVENSKÁ PÍSEŇ

Tato harmonická statičnost dominantseptakordálního hudebního myšlení afrických domorodců je tedy jakýmsi vrcholem autochtonního vývoje hudebnosti černochů. Je stadiem vývoje hudebního myšlení, které ustrnulo s ustáleným, po věky hudebně obrazným cílem. Namnoze v Africe totiž, se hudební obraz uplatňuje jako určitá krátká rytmická myšlenka, která má funkci v ý z n a m o v o u. V Africe se povětšině v hudebním rytmu hraném na nástroji poznávají mezi sebou různé kmeny i vesnice. Z rytmu také lze soudit na jistou situaci, ve které se obyvatelé nacházejí. Jinak je tónořada nástroje tatáž od 4—7 tónů a hudebník tyto tóny jen různým způsobem rytmisuje. Uvádím několik příkladů takových znělek z mého sběru z cesty na ostrov Bali v Indonésii. O svátku Ramazan jsem viděl společně pochodovati různé vesnice na místo obřadů. Každá vesnice měla v čele malý lidový gamelan (nástrojový soubor), ponejvíce

složený z bubínků a gongů, při čemž každý hráč vyluzoval jen jeden tón a čekal až při neustálém obehrávání dotyčné znělky, která representuje jeho vesnické společenství, na něj přijde řada [př. 25].

Zdálo by se, že bude těžké pro afrického domorodce odpoutat se od tohoto významného charakteru krátkých znělek a chápat melodii jako skutečnou hudbu. Ale síla hudby je tak podmanivá, že vede již tím i polodivokého afrického pastevce či rolníka, žijícího namnoze i v prehistorických vztazích, k rozvíjení těchto znělek ve vyšší útvary hudebních vět a vůbec hudby. Na věci však ničeho nemění, že dominantseptakordální hudebnost černochů se v zásadě nesmířila s evropskou, tonikou ovládanou tonalitou. Stále dodnes se sráží velká tónická tercie se subdominantně septakordální malou septimou *(c-e* s *f-s)* v nám již známé pohyblivé b l u e s tercii. A s velkou tónickou septimou se sráží její neutralisace malou septimou ve funkci dominantní. Ale také ve slovenské klasické zpěvnosti se odehrává boj distančnosti s diatoničností. Tak např. slyšíme tento nerovný zápas v interpretaci písně z Půchova „Prilecel sokol"[28] [př. 26]. V paralelních terciích tónořady *F* dur jeví *b* mezi *c-a* tendenci k zvýšení (půlení) a mezi *b-g* pak *a* tendenci k snížení. Teprve kvintakordy tuto tendenci stírají. Zcela podobně, jako je tomu dnes v Africe, po vpádu evropských terciových a sextových paralelismů.



Jde tedy o proces, ve kterém se přetavuje i v evropském civilisovaném prostředí přežívající distančnost lidové písně pologramotného lidu v harmonickou diatoničnost. Stadium rajské svébytnosti, předcházející působení systému harmonického, nebylo však asi mnoho odlišné od poměrů

[28]) Plicka, diskotéka ČSAV, č. 1729/1

hudebnosti prvobytných a barbarských kmenů, žijících v době civilisace antické ve vztahu k hudebnosti např. antických Řeků. Ač antičtí hudebníci a teoretikové dospěli k stanovení sestupného tónového tetrachordálního systému, došli v těch poměrech jen k pojmu tzv. harmonií, kterýžto pojem jim značil zákonitosti všech tónových vztahů mezi sebou a ne k tónu základnímu, který by zespodu nahoru podpíral budovu tónové architektury.

Ani hraniční tóny řeckého tetrachordu (hestotés) nedospěly ještě k významu opěrného intervalu jako vztahu tonálního. Zdá se však, že teorie zde zůstala pozadu za praxí, která takové tonální opěrné intervaly zřejmě užívala, jako je tomu např. v Hymnu na náhrobku Seikilově [př.27].

Tento hymnus ve své melodické struktuře přináší prvky vzestupného melodického utváření a vzbudil u nás mnoho nadějí, že pro tyto znaky bude možno dokázat jeho přímou strukturální souvislost s některými moravsko-slovenskými písněmi, jako doklad starobylosti těchto písní. V knize „Slovenská ludová pieseň so stanoviska hudobného", upozorňuje dr. Kresánek na str. 186, na tuto souvislost Seikilovy písně se slovenskou lidovou písní „Ďakujem vám tovarišské". Kresánkovi jde tu nejdříve o souvislost hudebně teoretických zákonitostí, především systému tetrachordálního, kvintakordálního a stupnicového. Nalézá rozdíly i shody v paralelitě tetrachordálního systému řeckého a lidově slovenského. Rozdílnost vidí hlavně v censuře historie, kterou se ve slovenské písni prosadily již moderní dur a moll stupnice i jejich přechodné tvary, ale nenapadá mu, že by i opěrné kvarty tetrachordální vazby ve slovenské lidové písni mohly být důsledkem harmonického myšlení. A tak se mu slovenská lidová monodie posunuje do paralelity s předharmonickými systémy řeckými, čímž se v čtenáři budí neodůvodněná představa, že jde i o paralelitu historickou. A tato představa je dokonce posilována analogickým postupem v systému kvintakordálním, kde právě Seikilova píseň poskytuje Kresánkovi konkrétní doklad pro tuto hypotézu.

Zabýval jsem se touto otázkou již ve své práci „Ke studiu variačního procesu v lidové písni" v r. 1954.[29]

V prosinci 1957 se k diskusi o tomto předmětu přihlásil i velký moravský sběratel písní Hynek Bím, který mně zaslal k otištění dvě, podle jeho názoru varianty, Kresánkovy písně.

Myslím, že otištění tohoto materiálu alespoň při této příležitosti bude uznáním přínosu mezitím zemřelého sběratele k řešení otázky nadhozené Kresánkem a dosud nikde neuvedené na pravou míru. Z komentáře Bímova k uvedeným písním vyjímáme toto:

---

[29]) J. Stanislav, Stati a kritiky, Knižnice Hudebních rozhledů, Praha 1957, str. 168.

„Dvě moravské písně“ dokládají souvislost se starořeckou písní, kterou dal vytesat Seikilos na náhrobku pravděpodobně jako vzpomínku na zemřelou jeho ženu jménem Euterpe (Dr. phil. A. Thierfelder — Altgriechische Musik, Sammlung von Gesängen aus dem klassischen Alterthums 5. bis 1. Jahrhundert v. Chr., Breitkopf und Härtel, Leipzig, dále Zd. Nejedlý: Dějiny hudby, I., příl. IX., str. 837). Melodii této starořecké

(Příklad 27.)

písně podobají se melodie dvou písní valašských. První píseň je z Bylnice u Valašských Klobouk s těmito slovy:

1. Jedú kupci od Hulína,
   pýtajú sa po čem vlna.
2. A tá bílá po patáčku,
   a tá černá po dukátku.

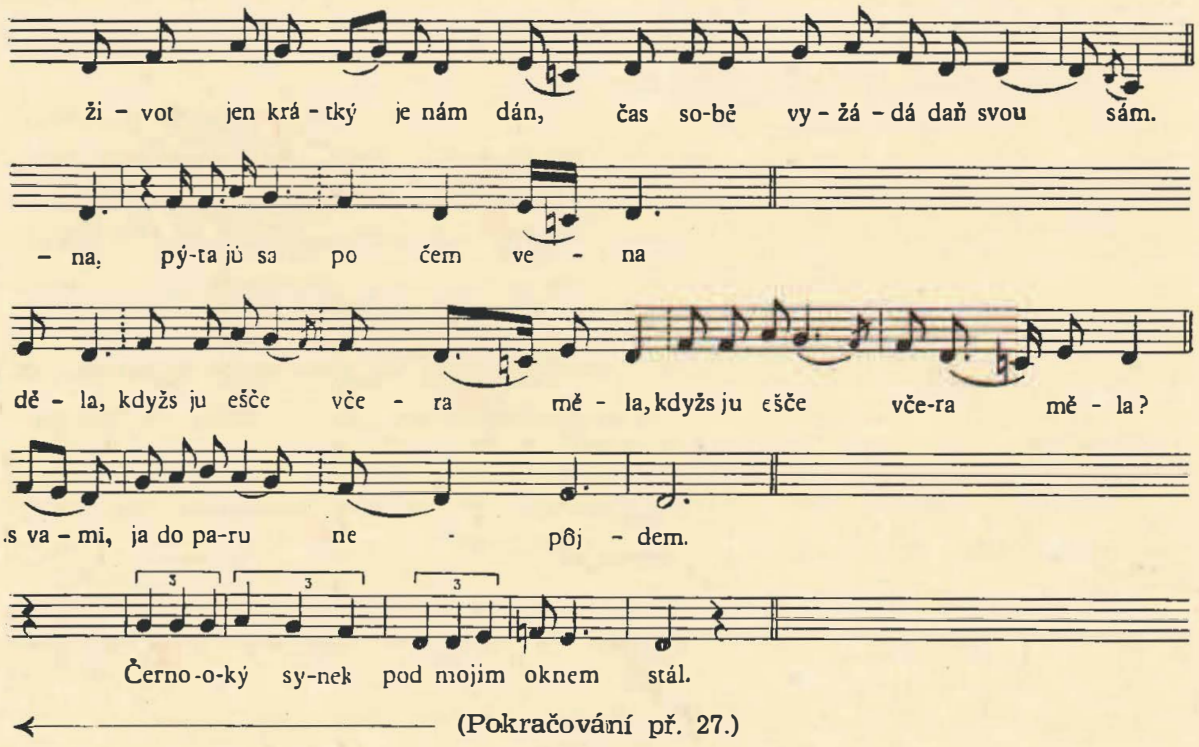
Píseň zpívala mně 1. 8. 1908 Frant. Dorňáková, 64letá.

Druhá píseň je z Broumova u Val. Klobouk, s těmito slovy:

1. Kdes, Aničko, krásu dala,
   kdyžs ju ešče včera měla.
2. Pod mostem sem šaty prala,
   tam sem krásu potratila.
3. Šak iné tam také perú,
   ony ešče krásu majú.

Je zajisté pozoruhodné, že ve valašských písních zaznívá až dosud hudba dávných věků.“

Kdybychom zůstali jen na této morfogenetické platformě, pak obě varianty Bímovy společně s Kresánkovou a mou variantou z Poláška, kterou jsem uvedl ve zmíněné práci, zajímavě dokreslují tuto genesi. Srovnáme-li všechny čtyři varianty s písní Seikilovou, pak se u všech melodická linie rozvíjí kolem t ř í za sebou spojených melodických jader. Prvé jádro zaujímá melodickou linii od nápěvného initia až k finále „*d*“ ve čtvrtém



(Pokračování př. 27.)

taktu. Zcela jasným, byť i pro teoretiky „nepatrným“, je zjev, že u řecké písně toto jádro je charakterisováno melodickým obalováním tónu *g*, tedy hraničného tónu starořeckého lydického tetrachordu *(g-fis-e-d)*. První kvintový krok je sice náznakem kvintové recitandy, místo ní se však tonisačně prosazuje právě kvarta, tedy subdominanta, jestliže na melodickou linii nahlížíme vzestupně, podle vývojových tendencí harmonických.

Jelikož však v antické praxi i teorií převládala sestupnost k finále, lze soudit, že se zde morfogeneticky křižuje tendence vzestupné recitandy se sestupnou, synaficky tetrachordální vazbou tetrachordu lydického s frygickým *(a - g, fis, e, d - d, c, h, a)*. Jestliže se dnes takto podíváme na prakticky užitý tónový materiál písně Seikilovy, pak na tom celkem nemůže ničeho změnit dosavadní stanovisko hudebních grekologů, určujících tento materiál písně na podkladě diazeuktického (rozpojeného) spojení dvou tetrachordů dorických *(a, g, fis, e - d, c, h, a)*, jako je tomu v rozboru J. Huttera (Hudební myšlení, str. 253). Iniciální recitanda *d-a* se prosazuje jako vítězství lidové intonace, která vždy předcházela umělé intonaci teore-

ticky vybudované, jako zde ono hraničné *g*. Teoretický systém však musíme konstruovat teoreticky, ne podle nahodilostí. Ostatně teorie toto vnikání lidových představ teoreticky zdůvodňovala vždy se značným opožděním. Toto naše stanovisko také zdůvodňuje mínění Zd. Nejedlého o lidovém původu této melodie.[30]

Porovnáme-li s písní Seikilovou melodické jádro obou variant Bímových, pak vidíme, že tyto tonisují již plně dominantu, kterou však ještě nepřekročují, nýbrž jen visutě zdobí (*a, g, a,* nebo *gis, fis, gis, a*). Kvintakordální tendence zde již zvítězila.

Pokud se týče druhého jádra, resultujícího ze střední finály čtvrtého taktu *(d, c, d),* pak Bímovy varianty se plně shodují s obalovým finálním jádrem starořecké písně. U Kresánka a Poláška se celá nápěvná fráze ukončuje již na *c*, které je u předešlých nápěvů jen spodní obalovou notou. Kresánkův i Poláškův variant v dalším od této c-finály odskakuje, počínaje novou frázi, při čemž Kresánkův variant se touto frází dodatečně dostává na kýžené finální *d,* zatím co Poláškův variant tuto frázi začíná kvintou onoho *c*, čili uskutečňuje tím paralelní kvintový posuv *da-cg,* podle způsobu moravské modulace.

Zdálo by se podle toho, že uvedené nápěvy, vzato geneticky, za sebou následují podle stáří. Jenže se ukazuje, že stereotypní počáteční vzestup k dominantní recitandě a následující sestup k finále s obalovým *c,* alespoň u moravsko-slovenských variant, tvoří obecně klenutou frázi či typ, který můžeme najít i jinde na světě. Je však důležité, že tento obecný typ může nabývat individuálně odlišné a svérázné charakteristiky podle nápěvného dialektu prostředí, kde vznikl, ale i doby, kdy se vyvíjel.

Genetický rodokmen, řadící k sobě tvarové změny, nemůže být tedy dokumentem časově následného vývoje, k tomu musí přistoupit i konkrétní rozbor podle charakteristiky místní i historické. Tím méně může být takovým dokumentem jen vnější podoba melodické linie náhodně srovnávaných nápěvů.

Kresánkovi šlo sice především o projev paralelity mezi vývojem systému tetrachordálního a kvintakordálního u Řeků a ve slovenské písni. Jednalo se mu přitom jednak o paralelitu morfogenní, jednak historickou. I když je si vědom omezenosti, ba jedinečnosti srovnávacího materiálu a odmítá konstrukci nějakých historických paralel a vlivů, hledá přec společné genetické základy této podobnosti. Ocitá se však na velmi nejisté půdě, jakmile chce stanovit, co považuje za tyto společné základy: pozůstatky doby avaroslovanské, nebo karpatoruské, nebo ještě „daleko před narozením Krista", nebo zase základy antické hudební teorie (stupnice).

[30]) Zd. Nejedlý, Dějiny hudby, str. 837.

Podle něho prostřednictvím byzantské christianisace nemohl k nám proniknout v helénské době již zdomácnělý systém kvintakordální, když slovenské nejstarší písně, „svázané s rolnickou kulturou", projevují systém tetrachordální! Naco tedy pak všechno ono srovnávání slovenské kvintakordální písně se Seikilovou?

10. NOMOS, MAQAM A RAGA

Řecké harmonie byly tedy zřejmě teoretickým výrazem jisté kvality starověkých monodií, které resultovaly z tónových poměrů měřené tónořady. Udávaly tedy formu určitého tonálního zabarvení antických monodií. Však dlouho již před Řeky se tato kvalita zdůrazňovala i v monodické hudbě Číny, Indie, Persie, Egyptu. A také pozdější arabská hudba tuto teorii převzala, spolu se zvláštní formou, v níž se starořecké „harmonie" uplatňovaly, a kterou Řekové nazývali „nomos". Smysl pro tonální monodickou barvu v orientální hudbě přetrval až dodnes. Tónořada není jen výrazem jednoty tónů v jejich posloupnosti, ale také výrazem smyslu rozdílnosti jednotlivých tónových relací. Ale takto se projevující maqam nevznikla jen nějakým abstraktním schematisováním těchto relací. Původně již sama byla více než tónořadou, byla k tomu i jistou ustálenou a charakteristickou melodickou linií, překročující i intervalovým skokem některé stupně a uplatňující i obrat ve směru tónořady vzhledem k finále. U Indů pak dokonce již vzniká tónořada jako ustálený jednoduchý kantus firmus, který je základem melismatických variací a jmenuje se raga. Tuniské maqamy jsou víceméně splynulinou formy raga s původním maqamem. Toto pojetí tónořady zůstalo ještě i v pojmu ruské „lad", zdůrazňujícího ladný pocit ze stupnice. Nomos, raga a maqam tvoří tedy jakousi základnu obecné intonace písní v té či oné náladě. Chybí jí však rytmická charakteristika, která zvláště v maqam umožňuje rozvití vlastního intonačního procesu. Je vskutku jen intonačním zabarvením, tedy jakýmsi intonačním prvkem, ne intonací samou.

V maqam a raga, podobně jako ve starořecké „nomos", se tedy pojily vjedno výsledky stylisace tónořad ve stupnici, ale také vědomí, že hudba mluví, že je prostředkem sdělení. Jestliže však evropská hudba je daleko naturálnější v tom, že člověku umožňuje vymluvit se podle jeho osobního temperamentu a nálady, arabská hudba tuto naturální osobitost nepřipouští, nýbrž dává jen možnost, aby zpěvák si vybral určitou obecnou náladu i obecný významový smysl v určité maqam nebo ještě více v raga, kterou může každý sdílet a tedy mu také rozumět. Na podkladě této obecné nálady a významového smyslu zpěvák teprve podává svůj osobitý hu-

debně obrazný výklad pomocí variační techniky. Tím taková maqam či raga umožňuje daleko hlubší ponoření se v jistou náladu, než je to možné v evropské hudbě, která strhuje především individuální osobitostí hudebního obrazu v rámci náladově proměnlivém a diferencovanosti hudebních prostředků předramatisovaném. Neklidné poměry v městské kultuře odjakživa, a zvláště nabité ovzduší konfliktnosti buržoasní epochy, které zrodilo evropskou hudbu, stojí příkře proti ovzduší feudálního patriarchalismu, jehož výrazem je klasická hudba dnešního Orientu.

Těžko pochopíme, že prostá raga dojímá posluchače až k slzám. A to ne proto, že hudebník i zpěvák varírují doslova v krkolomných trilcích a pasážích plných zvukových zákrutů, ale proto, že zpěvák i posluchač jsou svým hudebním myšlením jednotni v tom, že ona zvětšená sekunda po velké a jí následující půlená malá tercie, ale i další složité utváření tónořad maqam a rag, nemohou jinak působit než k pláči, radosti apod.

Ale jestliže se podle Hornbostela a jeho předchůdců zdá, že maqamy vznikly výběrem ze 17tónového systému Arabů a ragy z 22 šruti-systémů u Indů, pak dnešní praxe arabských hudebníků, tvořit dále v těchto systémech, ukazuje, že tomu bylo asi naopak, že národní skladatelé, mistři, vytvářeli z halekaček své ornamenty s použitím určitých tónových distancí, že vytvářeli tak své maqamy a teorie se snažila z nich vyabstrahovat tónový obecný systém na základě nějakého pořádajícího principu, buď kvintového kruhu, nebo přirozeného dělení strunové délky. Tak např. v celém materiálu otištěném v uvedeném sborníku konference arabské hudby v Káhiře je uvedeno všech 52 v Egyptě užívaných maqamů. 23 z nich, menší polovina všech, užívá mezitónových ¼ a ¾ distancí. Výhradně je to jen nižší *h* mezi *a-c* a vyšší *f* mezi *e-g*. Zdá se, že proto jen některé maqamy se mohou uplatnit na jiných základnících. Těchto základníků je podle sborníku o s m, a to: *d* s 3, *e* s 1, *f* s 3, *fis* s 6, *g* s 18, *a* s 16, na nižším *b* uvedeny 4 a na *c* 1 maqam. Je vidět, že největší počet maqamů se nachází na *g* a *a*, což ukazuje na vyšší hlasové polohy egyptských písní. Mnohé maqamy při sestupu melodické linie ztrácejí některé charakteristické posuvky, podobně asi jako v naší melodické sestupné moll stupnici. Jediná maqam „Sazkar" užívá tetrachordu *g-ais*-nižší *h-c*, tedy postupu čtvrt a tříčtvrtitónu za sebou. U dvou maqamů „Bastanigar" a „Oudj" počíná maqam tetrachordem ¾ — 1 — ¾ tóny, půlenými terciemi pentatonické řady *e-g-a-c-d* bez prvého tónu, tedy: *(e)*-vyšší *f-g-a*-nižší *h-c*. Jinak existují tetrachordy frygický *g-as-b-c*, dorický *g-a-b-c*, neutrální frygický *g*-nižší *a-b-c*, neutrální dorický *g-a*-nižší *h-c*, jonický *g-a-h-c*, lydický *c-d-e-fis*, neutrálně lydický nižší *h-c-d-e* a tři chromatické, horňácký *des-e-f g*, harmonický *g-as-h-c*, cikánský *g-a-b-cis*, balkánský *fis-g-a-b*.

Neexistuje tedy v arabské hudbě čtvrttónová soustava, ba ani ne chromatická. Jde vesměs jen o diatonické tónořady, používající střetězení půlených tercií (tříčtvrtitónů), sekund (celých tónů), malých sekund (půltónů) a zvětšených sekund. Jak je tomu mezi lidem, v jeho primitivních halekačkách, zatím není zjištěno, protože teprve před dvěma roky se začalo se soustavným sběrem folklorního materiálu. Nejsou vyloučena ještě mnohá překvapení o samostatnosti tvůrčích principů negramotného lidu.

Je tedy s podivem, proč tak arabští hudebníci, hlavně v Egyptě, usilují o přesné propočítávání tónového systému ve čtvrttónech, tím spíše, že jak jsme ukázali v tabulce, tyto čtvrttóny jsou odvozené jen z umělé transposice příslušných maqamů na různé tóny. Je přirozené, že jestliže tetrachord maqamu „Bastanigar" přetransponujeme na oficiální tóniky, dostaneme tóny, které seřazeny za sebou takové počínání ospravedlní. Ostatně k tomu přispělo i zmodernisování hlavního egytského nástroje — kanunu — citery, u které byly zkonstruovány pražcové kobylky, které jediným pohybem mohou strunu zkrátit o 1, 2 a 3 čtvrttóny. Pravděpodobně praxe na tomto kanunu přispěla k tomuto rozmnožení tónového materiálu čtvrttóny. Že by však takto mohl být sestrojen nějaký systém tónový, se nezdá. Problémy s vyladěním nesrovnalostí by se při hudbě harmonické jen zkomplikovaly. Že nejde o nějaký teoreticky podložený systém, je vidět z odchylek vůči temperovanému čtyřiadvacetitónovému systému. Mezi nejmenší čtvrtónovou distanci tónů oudj a adjam = 33 C a nejširší u mahor a tik mahor = 65,5 C, existuje takový rozdíl, že poslední čtvrttón v sobě zahrne dva předposlední. A to je pro systém sotva doporučitelné. Proto ve své hudbě arabští hudebníci zásadně odmítají Hábův systém, i když uvažují o čtyřiadvacetitónovém netemperovaném systému, jejž v Káhiře prohlásili za systém oficiální.

Vede je k tomu také pronikání harmonických představ do soudobé arabské hudby maqamové. Slyšíte již akordické rozklady, spojované docela podle pravidel harmonie. Od evropského ladění je dnes odděluje jedině ona půlená tercie. V rozhlasech se podnikají úpravy arabských ornamentů se značným využitím harmonických představ, ba mnohdy i zcela evropsky již harmonisované. Z druhé strany množí se skladatelské kádry, které tvoří své hudební obrazy již na základě evropské a světové hudební řeči. A filmům arabské provenience se podkládá již ryze evropská hudba, přirozeně, neboť musí soutěžit se světovou produkcí, a orientální melodie by již na celý výrazový svět dnešního filmu nestačila.

Jak lid se držel sluchu a ne míry, ukazuje hmatník domry kazašského klasického mistra Džambula, který jsem si měl možnost proměřit přímo v museu kolchozu Džambul.

Vzdálenost pražců:	0	37	65	89	133	144	188	219	253	282	315
Rozdíly vzdáleností:		37	28	24	44	11	44	31	44	19	33
Výšky tónů v C.	c	cis^{15}	d^{10}	dis^{-10}	e^{50}	f^{-5}	g^{-20}	gis	ais	h^{50}	cis^{50}
t. j.	0	115	210	290	450	495	680	800	1000	1150	1350
Rozdíly výšek v C.		115	95	80	160	45	185	120	200	150	200

Vidíme, že ani jedna distance mezi sousedními tóny není stejná, jak by se slušelo na proměřenou hmatníkovou kalibraci. Jen prakticky čistě lze vyloudit aiolskou heptatoniku c *d* *es* *f* *g* *as* *b*, kde
210 80 205 185 200 180
půltóny jsou téměř tříčtvrtitónové a celé tóny diferují až o 25 C, tj. koma. Mezi d^{10} a g^{-20}, tj. 470 C, možno hrát e^{50}, tedy 240 C, což je prakticky půlená kvarta *d-g*. Přirozeně čistě znějí však řady pentatonické, například prvních pět sudých tónů *cis* *dis*$^{-10}$ *eis*$^{-5}$ *gis* *ais*, byť i se zúžením
175 205 305 200
až o 25 centů proti temperovanému ladění. Diference mezitónové se stále úží, druhý celý tón je o 10 centů užší než prvý, a třetí *gis-ais* dokonce o 15 C užší než druhý. A malá tercie *f-as* je o 20 centů užší než temperovaná. Diferují tedy velké sekundy v rozmezí mezi přirozenou a pythagorejskou sekundou. Nepřiznávají se však ani k jedné ani k druhé. Zřejmě ignorují nějakou měrnou soustavu.

Ba lze i nabýt přesvědčení, že celé stylisační úsilí a vývoj hudby v Evropě dokonce potlačil jisté významné zákonitosti gramatiky hudby, které šetřil lid s podivuhodnou důsledností, takže teoretikové mohli se o mnohé z těchto zákonitostí poznaných mezi lidem opřít, i když o jiných zjistili, že přestaly mít smysl pro další vývoj hudby.

11. ÚSILÍ HUDEBNÍHO MYŠLENÍ O HLUBŠÍ VÝRAZ REVOLUČNÍ AKTIVITY

Snažili jsme se vystihnout i dolcžit složitou dialektiku souvislostí hudebního myšlení s hudebním obrazením v rámci vývoje lidského smyslu pro hudbu na nižších stupních vývoje lidské vzdělanosti. Sledovali jsme spolupůsobení zpěvnosti člověka s podněty, kterými na hudební myšlení působil vývoj hry na hudební nástroj. Zjistili jsme, že zatím co řeč rytmu, odezíraná ze spolupůsobení nástrojové hry, zpívaného slova a tance, v procesu obrazení praxe života, se rozvinula tak, že stojí dodnes v základě naší

hudební řeči, nebylo tomu tak jednoznačně i s vývojem melodie. Základní rytmické i metrické formy rytmického půdorysu dosáhly záhy značné rozmanitosti i stupně stylisovanosti, ve které se sjednotila rytmika vokální s rytmikou nápěvnou; rozlišuje se jen stupněm složitosti. Obtížněji se rodil vývoj melodické linie, a to jak po stránce kvantitativní, tak kvalitativní. Na vývoj melodie působily daleko hlouběji a rozmanitěji funkce životní existence, s kterými byla hudba spojena, aby byla jejich výrazem. Proto od počátku je vývoj melodie poznamenán rozdílnými věcnými podněty, jestliže se jedná o melodii recitativní, taneční, pracovní či expresivní. Malý počet tónů, který způsobu recitativnímu plně vyhovuje, nevystačí v náporu citového vzrušení a napětí. Nevystačí ale také procesu hudebního myšlení, které se snaží hlouběji prokreslovat hudební obraz skutečnosti. Odpovídajíc pak logice věci, rozvíjí hudební myšlení i obrazení, na podkladě rytmu i tónů melodie, stále hlouběji s m y s l pro hudbu, který pak vnáší do celého procesu neustále živou dialektiku vývoje, ve které se uplatňuje boj o stylisaci tónořady z podnětů naturálně distančních i uměle proměřených vztahů mezi tónovým materiálem.

Tato dialektika, jestliže na ní pohlížíme z hlediska životní existence člověka, se však vyznačuje tím, že cílem hudebního myšlení není jen obrazení skutečnosti, nýbrž přímo poznání této skutečnosti za účelem její z m ě n y. Ať už se člověk domnívá, že účinky hudby jsou dílem světa duchového, ke kterému hudbou mluví, anebo ať je přesvědčen, že tímto účinkem je jen estetická její funkce, spočívá tato zvláštní dialektika hudby v tom, že hudební myšlení organizujíc i utvářejíc výraz tělesné aktivity člověka jako nositele hudebního obrazu obsahu jeho vědomí, má dvě formy uplatnění — formu interpretační a recepční. V recepční formě je totiž postup obrácený: osvojení hudebního obrazu má směřovat k tělesné aktivitě člověka. Jen v tom případě, že dojde k přetavení uměleckého obrazu opět v tělesnou lidskou aktivitu, dostává i recepční forma charakter tvůrčí. S revoluční písní na rtech, šly lidové masy do revoluce. Ale známe i prostší případy. Stařena, na které chtěl Ludvík Kuba, aby mu zazpívala skakuchu, mohla tak učinit, jen když se v jejím rytmu vrtěla na židli. A Kubovy Černohorky mohly zpívat jen při práci. Jakmile přestaly pracovat, nemohly ani zpívat.

Jejich muži si však při zpěvu počínají jinak. Při tzv. „ojkání" si pěvci kladou sevřené pěsti na spánky, zastírajíce s pevným tlakem i část sluchu, aby lépe slyšeli své vlastní hrdlo a lépe se soustředili na umělecký obraz, který sděluje. Také v egyptském museu spatříte makety felažských usedlostí, kde před chýšemi zpívají domorodí pěvci také tímto způsobem. A z hieroglyfů seznáte, že tomu tak bylo od pradávna. Vždy však jen muži. Je zřejmo, že z interpreta se zde stává posluchač, jenž se snaží z vlastního

projevu takto načerpat síly k další činnosti, ať již přesvědčené odvahy k boji nebo posily k práci, nebo aby v hluku pracovního shonu lépe slyšel svá sdělení na dálku.

Ale hudba pomalu přecházela z rukou lidu do rukou jeho vládnoucí třídy. Došlo k oddělení procesu interpretace od procesu recepce. Vševládný pán se stal nyní hlavním spotřebitelem kulturní tvorby, a také náročným posluchačem hudby. Hudební myšlení bylo nuceno daleko jemněji a hlouběji promýšlet hudební obrazy pro dvůr svého pána. Protiklad, který jej dále mohl rozvíjet, se projevil v rozdělení hudby na hudbu světskou a duchovní.

Zatím co ve světských radovánkách stála v popředí vždy hudba lidu, pro panské potřeby jen zjemnělá a technicky vystříbená, ve chrámu se pěstovala hudba měřená a proniknutá představami nadsvětnými. A když se tato hudba zbavuje ilusí, že by jako míra chránila panský majetek, a nebo že by pomocí jejích číselných poměrů člověk mohl rozřešit tajemství kosmických vztahů, přec jen je hudební myšlení nuceno vést úporný boj proti bezprostřední spontaneitě a primitivnosti hudebnosti a zpěvnosti podřízeného a utlačeného lidu. Hudební myšlení se proto musí zabývat tóny samými o sobě, ujasňovat si mezitónové vztahy a z hudby života přejít k hudebnímu obrazu tohoto života. Aby bylo možno lépe obrazit, je nutno lépe hudbou myslet.

Vznikáním a růstem měst od počátku XII. stol. se v Evropě ohlašuje nástup nové kultury, která zahrnuje svými plody nejen šlechtické kruhy, ale také všechny stupně společnosti měšťanské. Začíná se vytvářet rozpor mezi kulturou města a vesnice. Během tohoto vývoje přechází gotická hudba stylu „ars antiqua“ v renesanční „ars nuova“, a tato nová hudba v mnohém využívá opět živých pramenů hudby, kterou od nepaměti si uchovával a novým svým potřebám si přizpůsoboval lid venkovský i lid nižších městských vrstev. Nová hudba a zpěv přestává být vědomím životní praxe pracujícího člověka a stává se stále více uměleckým obrazem nových společenských poměrů, obrazem, který se utváří již složitějším hudebním myšlením. Zatímco lidová píseň ustrnula na tvoření periodických i volných hudebních vět, umělá hudba tyto věty spojuje, rozpracovává a rozvíjí na základě bohatých prostředků, ke kterým dospěla vývojem polyfonie a harmonie. Ale v tomto větném utváření hudební mluvy novým způsobem se přetváří i onen „lad“ někdejších tónořad, jejichž vývoj dospěl k formám orientálních rag a maqam a středověkých církevních stupnic. Celé toto bohatství tonálně různě zabarvených tónořad se stále více zjednodušuje v protikladu dur-moll. Z ostatních forem zůstávají jen ty, které tvoří přechodné formy mezi dur a moll, jako harmonická, melodická a aiolská forma moll a durmoll.

Vykrystalisování tohoto tonálního protikladu v hudbě buržoasní civilisace lze částečně vysvětlit zdrojem intonací stále konfliktněji se utvářejících stavů vědomí člověka epochy kapitalismu, reagujícího tak na vzrůstající rozpory společensky třídní. Jakoby hudba pomáhala hypostasovat tyto reakce v umělecké obrazotvornosti člověka v protikladech pláče a smíchu, smutku a veselí, radosti a bolesti. Ne že by jich předtím u člověka nebylo. Postupující individualisací se však člověk chápe nové možnosti osobité introspekce do vlastního nitra a jejího zobecnění pomocí hudebního uměleckého obrazu. Zajímavo je, že této možnosti využívají především příslušníci spíše intelektuálního existenčního zaměření, rozšiřujíce tak potřeby svého intelektu. Velká buržoasie spolu s lidovými vrstvami dávají za kapitalismu přednost lehčím žánrům. Každá vrstva ovšem z jiných potřeb: buržoasie aby utratila v radovánkách peníze vydřené z lidu a lid, aby v hudbě a písni zapomněl na trampoty svého života.

Je nyní na místě, vyrovnat se i s jinými protidialektickými názory na vývoj hudebního myšlení. Jde zde o protiklad m e l o d i e a h a r m o n i e. Ukázali jsme, že tento rozpor nebyl zpočátku zřejmý. V distanční monodii se sice ustavovaly již opěrné intervaly, začaly se krystalisovat i menší dělené distance mezi většími, jako obalové mezitóny a později i klesající a stoupající citlivé tóny.

Mezi tím však primitivní heterofonie dospěla k poznání souzvučnosti pospolu zaznívajících tónů. Tomuto souznění byl rovněž k disposici ideál souzvučnosti — rozložený dominantní septakord III. oktávy harmonických svrchních tónů. Viděli jsme, že rozklad tohoto dominantního septakordu se stal oblíbeným u černochů afrických. Byl to pouhý statický akord, který se zdál, že povede k ustrnutí vývoje tonality. Působil tak vyrovnaně, jako paralelní po sobě následující stejné kvarty slendro u javanských gamelanů. A tu po dosti dlouhé době se na evropské pevnině objevily nestejné dvojhlasé paralely kvint, kvart, ale i tercií a sext. A opět to byl pravděpodobně lid, který dospěl již z intonace distanční k intonaci diatonické a zpíval si své písně v nerovných tercích a sextách. Ba dospěl asi již, jako dnes na Oravě či v Púchovské dolině, k halekačkám, končícím po terciových rozběžích kvintakordem nebo sextakordem (fauxbordun).

A tak se zrodila harmonie, kdy za sebou postupovaly souzvuky nejméně terciové, které však již fixovaly r o z d í l n o s t harmonických intervalů, konstituovaných z tónů diatonické monodie, mezi sebou je stylisovaly a tak zpětně pomohly k stylisování diatoniky. Základním poznatkem tohoto procesu byl rozdíl malé a velké tercie, který teprve o mnoho později se stal nositelem rozdílů moll a dur, a tím podnětem pro další vývoj tonality působením harmonie. Dost možná, že současně nebo později se uskutečnil akordický posuv, jakožto harmonická paralelita doprovázené melodie. Má-

me alespoň v Byrdových skladbách ze začátku XVII. stol. zachovány takové durakordové posuvy, jako v naší slovácké hudecké hře. Dost možná, že už tehdy si střední vrstvy takto improvisovaly doprovody k lidovým písním a tancům. Královský virginalista Byrd ovšem mohl takové lidové projevy jen přestylisovat v projev umělejší hudby vyšších kruhů.

Tyto důsledky, ke kterým se dostáváme, naznačujíce vývoj rozporů v dialektice hudebního myšlení na přechodu z monodie k doprovázené monodii, jsou ovšem jen pracovní hypotézou, podnětnou k dalším materiálovým studiím. Psaná historie hudby bohužel dosud mnoho neuvažovala o tvůrčích podnětech lidu ve vývoji hudebního myšlení. Proto se také dostávala na scestí, domnívajíc se, že existují jen jednostranné rozpory, někdy, jak se hodí, vnější, jindy vnitřní. Následkem toho se také od pouhého studia vzájemného působení protikladů přechází k likvidaci protikladů vůbec.

V otázce protikladu melodie a harmonie dospěl k tomuto mínění A. Hába.[31] Na str. 24. své knihy praví: „Neexistuje žádný oddělený konstruktivní zákon pro melodii (stupnice) a pro harmonii (terciové útvary a jiné systémy). Stupnice je společný zákon pro melodii i harmonii." Že stupnice je základem tvoření melodie i harmonie je ovšem pravda. Jenže v každé této oblasti jinak a po svém. V melodii může stupnice znít postupně po půltónech a celých tónech, v harmonii však jen po tercích, kvintách a septimách, v ostatních intervalech jen v obratech. Hába však konstruuje stupnici jako horizontální rozklad sekundového mnohozvuku, jehož základnost v harmonii se tím ospravedlňuje. Tím odstraňuje základní vývojový protiklad mezi melodií a harmonií, jak se domnívá ve prospěch melodie.

Proto harmonie je pro Hábu jen souzvukem několika melodií. Ba dokonce melodik Hába slyší v diatonickém paralelismu kvintakordů tři rozdílné stupnice: na c = stupnici jonickou, na e = stupnici frygickou, na g = stupnici mixolydickou. Jak rozmanitě lze užívat onen chorální „lad" církevních stupnic již jen v prosté tonálně kvintakordické skladbě! Jak malý krůček je potřebí udělat, jestliže tuto polymelodiku nahradíme polytonalitou nebo atonalitou. Vždy bude mezi harmonií a melodií panovat jediný zákon — melodie!

Jenže takto jednoduše nelze likvidovat vývojové protiklady, nemají-li být jen pouhými mechanickými konstrukcemi. Řekli jsme, že vývoj diatoniky se upevňuje vývojem harmonie. Harmonie vzniká však jinak, než spojením útvarů ze souznějících tónů melodie. Vývoj harmonie ovšem vede k rozrušení diatoniky ve prospěch chromatiky. Zdá se tedy, že přec-

[31]) Alois Hába, „Neue Harmonielehre", Lipsko, 1927, str. 46—90.

je harmonie určujícím činitelem hudebního myšlení a určuje i vývoj melodie. Proto Hába ve čtyřicátých letech[32] začíná uvažovat o protikladu dur--moll ve vztahu ke stupnicím, a hledá, jak se tato specificky harmonická zákonitost uplatňuje v melodii.

Dospívá k závěru, že není tohoto protikladu ani zde, že existuje jen větší či menší durovost či mollovost stupnic. Nejdurovější je stupnice lydická, se všemi velkými intervaly vzhledem k tónice, pak přijde jonická s čistou místo zvětšené kvarty, po ní mixolydická s malou místo velké septimy, dorská s malou místo velké tercie, aiolská s malou místo velké sexty, a konečně frygická se všemi malými intervaly. Tím zmizel Hábovi onen nemoderní romantický rozkol mezi dur a moll tonalitou. Opírá se při tom o autoritu svého učitele, Vít. Nováka, který jej svým podobným názorem prý k tomuto mínění přivedl.

Není sporu o tom, že jak Vít. Novák, tak Leoš Janáček, a Janáček ještě více než Novák, harmonicky podepřeli vývoj moravské a slovenské písně z distančních tónořad k diatonice. Upevnili jej často i tak, že mu vnutili místy zdání tonality církevních tónin, ač vývoj této diatoniky byl zcela samostatný. A zase zde Novák více než Janáček. Janáček, opíraje se o hru lidových hudců objevil latentnost moravské modulace, a tím ukázal, že tyto církevní postupy resultují z akordických posuvů jako u lydické [př. 28a)]. My vskutku slyšíme za sebou dva durové kvintakordy, jakoby lydická byla nejdurovější stupnicí. Ale máme zase zpěvy frygické, kde je podložena durová harmonie, i když stupnice sama je nejmollovější [př. 28b)]. Je vidět, že by bylo chybou tvrdit, že stupnice vzniká horizontálním rozvinutím harmonického doprovodu melodie. Věděl již Bach, že může být v diatonice zachována sestupná přirozená moll stupnice nad durovou dominantou [př. 28c)].

[32]) Alois Hába, Souměrnost evropského tónového systému, Rytmus IX, str. 80—83.

Je tedy vidět, že durovost či mollovost v harmonickém smyslu a durovost či mollovost v melodickém smyslu, jsou dvě různé věci. Vývoj církevních stupnic se neodehrával pod vlivem polarity dur-moll. Tu teprve přinesla renesance. Novák se držel durovosti v harmonickém smyslu, jak mu ukazovala jeho praxe s využíváním lidové nápěvnosti. Církevní spoje jen barvily zajímavě tuto jeho durovost. Je tedy Hábův výklad stupnic zcela mechanický a spekulativní. Jestliže Hábovi je durovost či mollovost v melodickém smyslu podporou tvůrčí praxe a k volnému, na melodii nezávislému nakládání s protiklady harmonickými, pak je to jeho věcí, dojde-li tak uměleckého úspěchu. Odmítnout však nutno, že by tato teorie měla co společného s názory Vít. Nováka.

V dnešním vývoji hudebního utváření tohoto náladového protikladu můžeme rozpoznat několik stupňů:

1. *Černošská blues-tercie:* Rozestup původní distanční tónořady v pentatoniku se udál s tendencí k převážení tonality durové. Typický rozklad neutrálního kvintakordu s půlenou kvintou v kvintakord durový byl vývojem harmonickým v durovosti podepřen paralelismem septakordálním na subdominantě a dominantě. Vznikající tíni rozpor mezi subdominantní malou septimou a tónickou velkou tercií *(c-e-g, f-a-c-es)* nebyl překonán, nýbrž tradicí neutrální tercie půlené kvinty (*c* — vyšší *es* - *g*) konstituován melodicky (*es-e-c* nad kvintakordem *C-e-g*). Vznikající tak vibrace mezi malou a velkou tonickou tercií nemá proto ještě charakter protikladu dur-moll.

2. *Distanční intonace na přechodu k dur-moll.* Na Plickově diskotéce ČSAV jsme ukázali, že při melodickém vzestupu neutrální tercie půlené kvinty je vyostřován do velké tercie a distanční půlení vzniklé tak malé tercie III.—V. stupně se opět vyostřuje k spodnímu citlivému tónu k tomuto V. stupni. Vzestupnost tedy vede v pentachordu k jeho zlydičtění. Naopak zase při sestupu se neutrální tercie změkčuje v malou tercii, protože se projevuje přitažlivost tóniky, jako centrálního tónu. Distanční mezitón půlené této tercie se pod touto přitažlivostí tóniky vybarvuje v svrchní klesající citlivý tón k tónice, čímž se pentachord zfrygičťuje. Narážíme zde na zjev, který má do sebe cosi z teorie van Oetingenovy o zrcadlovém převratu dur kvintakordu v kvintakord mollový: *c-e-g, g-es-c,* kdy v zrcadlovém obratu se distance ztotožňují.

3. *Vykrystalisování dur-moll v romantické hudbě.* Proti církevní tonalitě gotické doby přináší „ars nuova" malé písňové formy s převažujícím již charakterem dur či moll. V rozvinuté velké barokní hudební formě je protiklad dur a moll značně zdůrazněn. Každá skladba má již vysloveně převažující charakter buď dur či moll. Proti durové tonálnosti rohů a trub

umožňují smyčcové soubory propracování mollové tonálnosti i vzájemných relací dur a moll. Také dominantnost harmonická posiluje tonálnost durovou, hlavně v německé hudbě, ale také u Smetany. Melancholie ruské lidové písně vštěpuje v národní hudebnost převládající mollsubdominantnost. Rozdílnost tuto si ujasníme, srovnáme-li co do melodické linie ukrajinské písni jinak blízkou píseň Blaženky „Což ta voda z výš strání padá ze Smetanova Tajemství, s ukrajinskými písněmi harmonisovanými Lysenkem. Dvořák počíná ve smetanovskou durovou dominantnost uvádět dorickou durovou subdominantnost, často ve spojení s durovou dominantností (dur-moll). Janáček již po subdominantní durovostí uvádí tónickou i dominantní mollovost jako čistou doričnost. (Lašské tance.) Vít. Novák pak uplatňuje i jiné charakteristiky církevních stupnic. Lydičnost a frygičnost pak objevuje Janáček durovými posuvy ze subdominanty na dominantu nebo posuvem půltónovým z mollkvintakordu na durkvintakord.

Polarita dur-moll je však u těchto mistrů zachována v celku jejich tvorby, církevní spoje jen „barví" tento tonální protiklad, aniž by jejich melodika nesla pečeť církevnosti a byla tedy melodickým rozvinutím příslušných akordických spojů.

4. Podobně jako černošská blues tercie „zahušťuje" vlastně durovou tonálnost černošské národní intonace, soudobý princip zahušťování akordických spojů teprve umožňuje překonat protiklad dur-moll v jakémsi dvojitém i bohatším ladu, který ovšem překonává již každou církevnost.

Naznačivše tedy takto některé základní problémy vývoje dialektiky hudebního myšlení, dostáváme se od problémů původně objektivního realismu v hudebním obrazení společnosti žijící v kmenové pospolitosti, k problému soudobého introspektivního individualismu a subjektivismu. To však již přesahuje hranice naší studie.

12. VÝCHOD A ZÁPAD

Sledovali jsme, jak na východě, zachovávajíce monodickou formu, scelovaly se lidové říkánky a halekačky v orientální arabeskový ornament, doprovázený pravidelným rytmem bicích nástrojů, a spojujíce se v mohutnější proud heterofonie siamsko-čínské, vyústily v javanský kvartový paralelismus. Na západě však naopak negují heterofonii a paralelismus v uměle stylisovaný mnohohlas kontrapunktické polyfonie, která vyústila pak v harmonickou monodii a polyfonii. Zatím co východní heterofonie pojila v jeden proud touž melodii, jen různě upravenou, západní kontrapunkt se vzepřel takovému zjednodušení a počal s vytvářením samostatných protihlasů. Stylisační proces musel se zde soustředit nyní na vzá-

jemné, neustále se měnící, vertikální vztahy souzvučnosti. Na východě zůstala pak pozornost soustředěna na postup horizontální. Temperovaný systém zlikvidoval ony prvky, které působily ve vertikálním souzvučení neblaze a strhávaly pozornost na nepříjemné interference. Hudba začala hovořit o proměnlivosti ba i dramatické konfliktnosti nálad a výrazových prvků, které pořádala v jednotný proud. Na východě naopak si hudba uchovávala jistou náladovou statičnost, ale tím více působivou dlouhodechost.

Vyvinula se tedy hudba orientálního feudalismu s umělými formami rytmiky i tónořad. Vedle ní do dneška v orientálním světě přežívá hudba, kotvící ještě svými kořeny v pravěku. Protikoloniální nacionalismus nutí národní buržoasii, aby rychle budovala vlastní průmysl a z bývalých otroků a vyssávaných nevolníků vytvořila kádry dělnictva, schopné samostatné práce u moderního stroje. Pokud toho potřebuje, snaží se tato třída likvidovat negramotnost a podle svých představ o měšťácké civilisaci pozvednout i kulturu lidu.

Pokud se týče hudby, snaží se obrátit pozornost lidu na domácí tradice umělé feudální hudby arabské, indické, javanské a pod. Jako u nás církevní zpěv za dob feudalismu, i orientální buržoasii je v hudební výchově nápomocno náboženské rozjímání svým ozpíváváním koranu. Tento ornamentálně lamentační zpěv je však jen monodický, prost rytmického doprovodu. Vrací lid spíše v okruh jeho girlandových a kaskádových halekaček. Přiblížit dědictví dvorské umělé hudby lidu je tedy obtížno a nebudí zrovna velký zájem lidu. Jasná stavba i ucelenost soudobých evropských, malých tanečních, pochodových a písňových forem je proto lidu, již také svou zkratkovou harmonickou strukturou, bližší než umělé ornamenty.

Ale ve společenských a kulturních poměrech koloniálních kdysi zemí nastává velká a rychlá přeměna. Na jedné straně se snaží kapitalistický komercionalismus vyjít pokrytecky vstříc lidové touze „nebýt pánům za potvoru“, jak říkají u nás na Slovácku. Prodávaje lidu vše možné bez ladu a skladu, zabíjí obchod vkus lidu tam, kde se počíná rodit smysl pro nové, které má být lepší starého. Užasl jsem, co tropili domorodci pákistánští v městě Karáčí s malým přenosným harmoniem, stavěným po způsobu harmoniky, když mně přišli zazpívat svoje domorodé písně. Ke svým lidovým ornamentům sice nehráli falešné basy, které na harmonice nebyly, ale za to akordy hlava nehlava. Působilo na ně jako zjevení, když jsem jim ukázal, jak zní jejich píseň, je-li místo hrůzných akordů doprovázena akordy souznějícími s její melodií. Harmoniku si snadno koupili, ale jak na ní hrát, o to se již obchod i osvěta nestará. Pravda, že misionáři učí všude domorodce zpívat nábožné písně v chorálním troj i čtyřhlase. Výsledky jsou dík hudebnosti lidu obstojné, někde i výborné. Slyšel jsem takový zpěv ze Sulavezi, ale zesmutněl jsem, když ze sousedního Kalimantanu zazněl

v materiálu rozhlasu djakartského úchvatný zpěv domorodých lamentací v paralelismech zvětšených kvintakordů, a to v čistotě pro nás nepochopitelné. Stačí jen učesat takové zpěvy podle evropské módy, jako např. harmonisují misionáři v Stanleyville černošské halekačky? Nepřirozenost takových úprav nutně obrací pozornost domorodců na daleko přirozenější harmonii dechových lidovek a filmových songů, i když na tom základě zatím urobí africký černoch jen napodobenou cetku — a svůj temperament, hovící jeho halekačkám vtělí v hospodsky rozhulákané sextovky a tercovky. Jak téměř obratem ruky se pravdivá halekačka změní ve lživý kýč!

Ale převrat v koloniálních zemích nastává i s jiné strany. Mnoho členů ujařmených kmenů Afriky, Asie i Ameriky bojovalo v obou světových válkách, prolévalo krev za své kolonisátory a přineslo si namnoze i medaile za statečnost. Dnes v tvrdém protikoloniálním, ale i stoupajícím třídním boji si uvědomují stále více pravou podstatu obětí, které přinesli. Nabývají stále tvrdšího přesvědčení, že především musí bojovat doma, za svobodu svého lidu. Objevují smysl dobrých bojovných tradic své národní kultury a chrání si ji před znesvěcením. Tak vyrůstají noví rapsódové a umělci lidu, kterým ovšem již jde o to, aby svým uměním přiblížili lidu i hudbu velkých světových mistrů, a to za tím účelem, aby i jejich národ přispěl k dalšímu rozvoji světového umění i svými vlastními tvůrčími silami. Nedozírné bohatství melodicko-rytmických intonací, svérázných v každém kmeni, vesnici i rodu, tvoří zatím málo známý ale nevyčerpatelný základ budoucí národní hudby dnes ještě nesvobodných a roztříštěných koloniálních národů. Spoluvytváří tak onu nádhernou paletu světové hudební mluvy, kterou se rozehraje symfonie věčného světového míru a neustálého pokroku na cestě od socialismu ke komunismu.

ZÁVĚR

Zodpovědět do všech důsledků otázky počátků hudebního myšlení bude vyžadovat ještě hlubokých materiálových studií. Je však jisto, že studium materiálu profesionálního hudebního umění musí být doplněno studiem hudby orientální i lidové. Zatím by z toho, co bylo řečeno, vyplývaly tyto závěry:

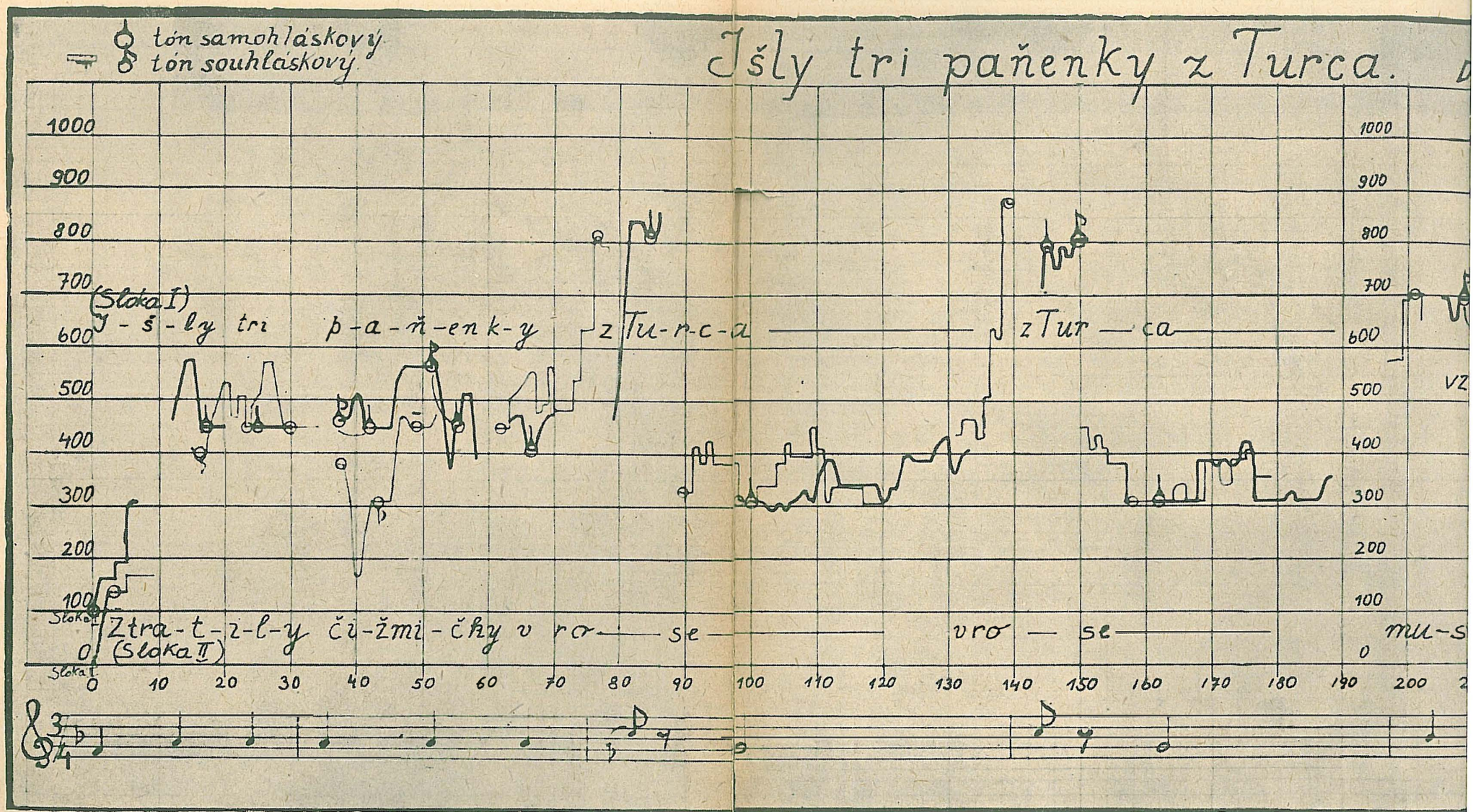
1. I když je dnes zřejmo, že hudba je především uměleckým obrazem, bylo od počátku lidu jasno, že podobně jako kouzlo poesie může být neseno jen stylisovanou hovorovou řečí, pak i kouzlo hudby může být na člověka přenášeno jen hudební řečí. Z jeho naivně realistického stanoviska však vyplývalo, že mezi hovorovou řečí a řečí hudby jsou rozdíly jen v účelu, ke kterému se užívají. Řeč k dorozumění lidu mezi sebou v pracovním

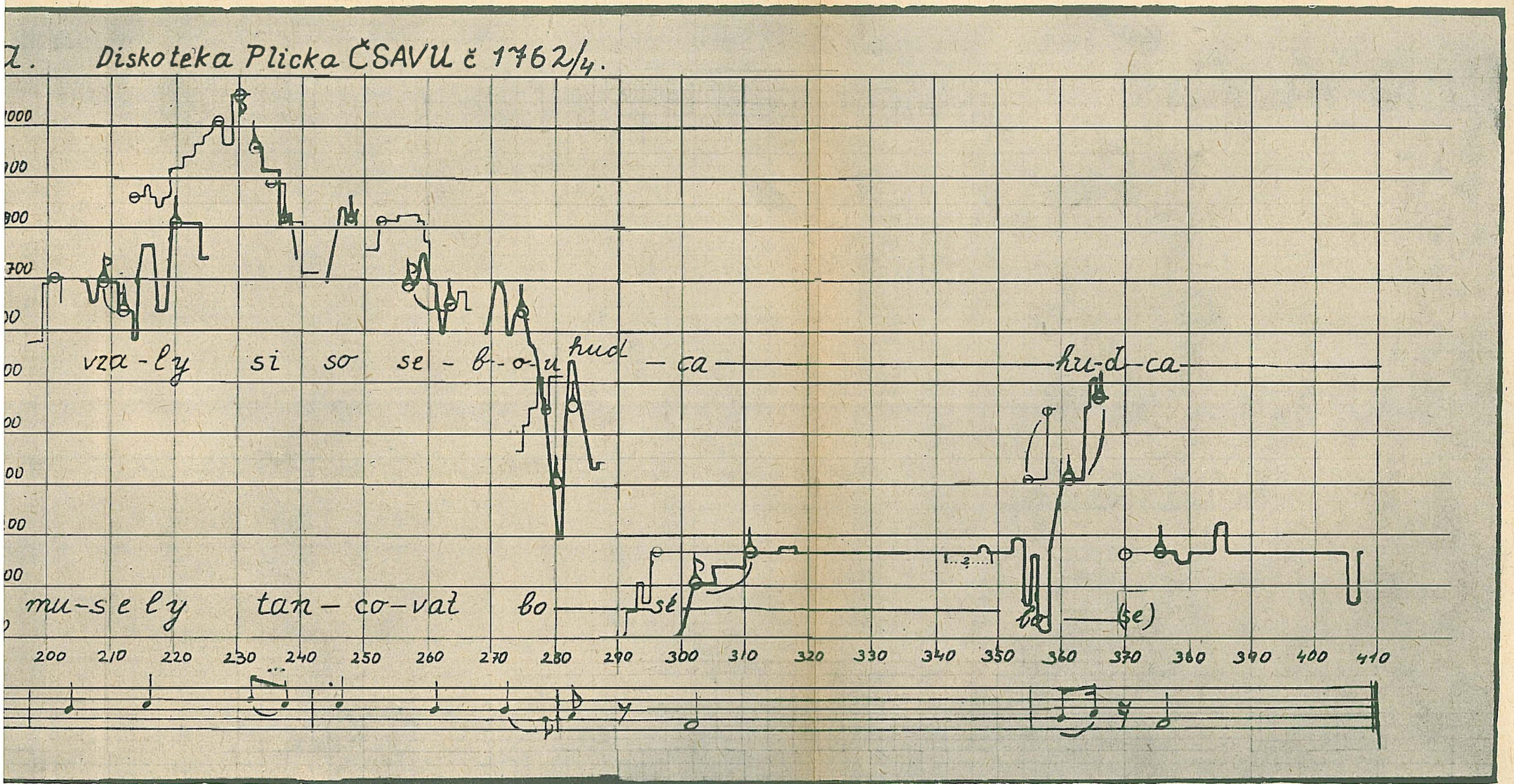
procesu a po práci, hudba pak k dorozumění se se světem nadzemským anebo k representaci vážných pozemských záležitostí lidového společenství.

2. Hudba se utváří nejdříve postupným sřetězováním statických hudebních obrazů pomocí prvotvarů hudebních vět, nápěvků, rytmických figur, halekaček, říkánek atd. Jednotlivé tóny i zvuky se ve vzájemných souvislostech upravují a stylisují. Tím vzniká základ následujícího vývoje hudebního myšlení.

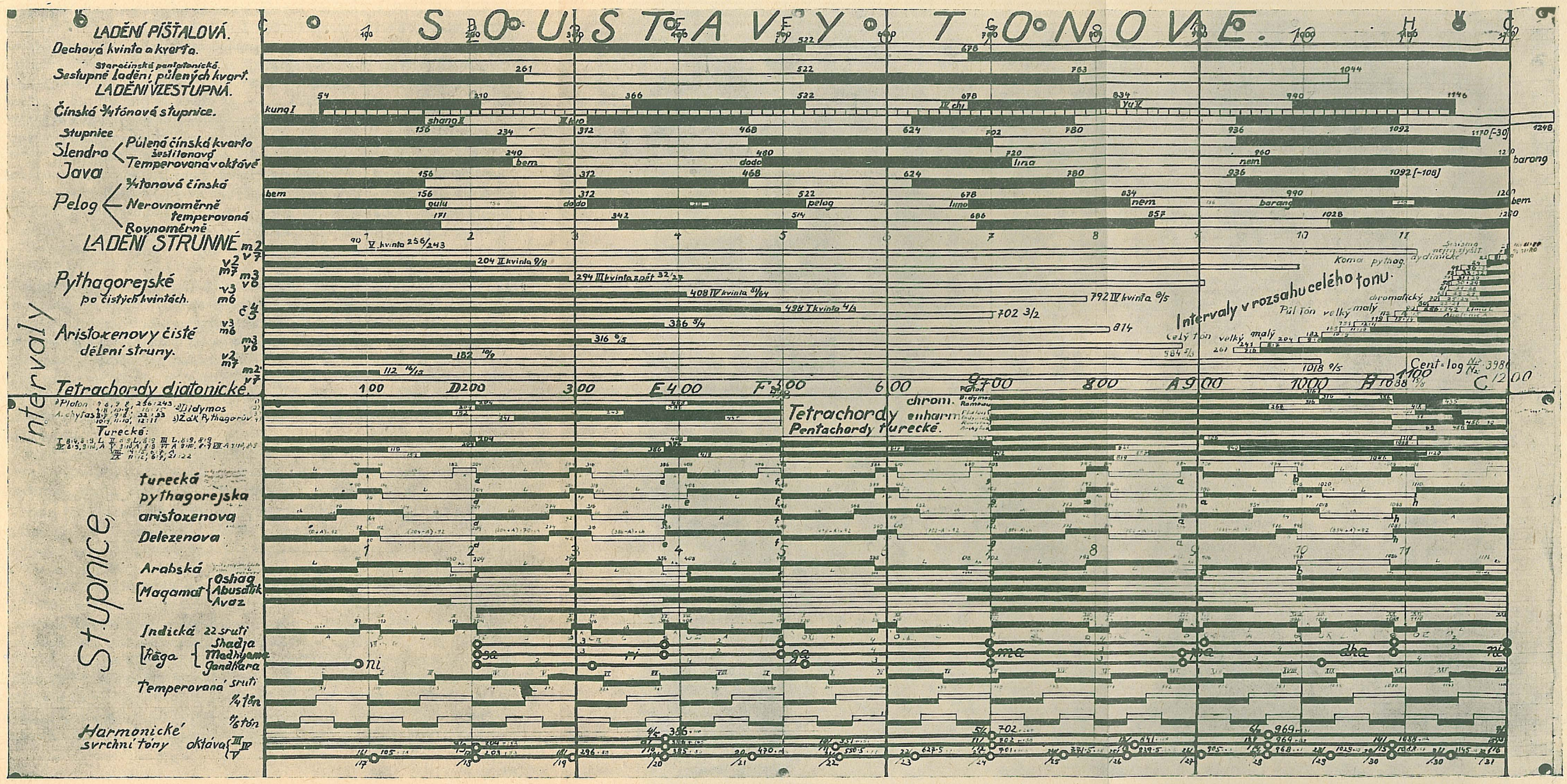
3. Tím, jak člověk poznává souvislost věcí kolem sebe s uměleckým obrazem, který se vytváří v jeho vědomí, snaží se tuto souvislost zhudebnit i do hudby vtělit. K tomu potřebuje souvislou i rozvíjející se hudební mluvu. Původní statický hudební obraz se uvádí do pohybu a stává se hudební myšlenkou, která může být rozvíjena a pomáhá tak rozvíjet i hudební obraz.

4. Hudba sama je však myšlením v hudebních obrazech. Naráží tedy na veliké potíže určit konkrétně předmět hudebního obrazení, protože není slovem vyjádřitelný, právě že jde o hudbu. Zdálo se, že předmětnost hudby je podepřena textem, který se v písni s hudbou spojuje. Ale tento text tvoří jen povrch předmětnosti hudby, který ukazuje sblížení hudebního obrazu s obrazem básnickým. Ale i za slovy básníkovými skrývá se druhá skutečnost — poesie života. Jak potom určit skutečnost, o které mluví hudba? Jedinou odpovědí je, že je to hudební obraz sám, jako obraz skutečnosti nevyslovitelné, ale objektivně existující. Proto právě je hudba myšlením v obrazech a za tím účelem používá rozvíjející se hudební myšlenku, utvářenou ze stylisujícího se hudebního materiálu. Jestliže základnou tvoření hudebního obrazu jsou zhudebnělé prvky vědomím obrážené skutečnosti, zahrnující v sobě typičnost rysů této skutečnosti, tedy tzv. intonace, pak věcné utváření těchto intonací v hudbě je právě hudební myšlenkou. A myslíme-li slovem, pak vystihneme podobný proces ve vědomí, který způsobuje hudba, když řekneme, že intonujeme melodii. Skutečnost tuto tedy vystihl dobře Petr Čajkovský, když v známém dopise paní v. Meck napsal: „Umělecký dojem v hudbě je sice zprostředkován sluchem, avšak k platnosti přichází teprve rozumem“.


tón samohláskový
tón souhláskový
Jšly tri paňenky z Turca.
(Sloka I)
J-š-ly tri p-a-ň-en k-y z Tu-r-c-a
z Tur — ca
(Sloka II)
Ztra-t-z-l-y či-žmi-čky v ro — se
vro — se
mu-s
Sloka I
Sloka II
0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170 180 190 200
100 200 300 400 500 600 700 800 900 1000
3/4


1. Diskoteka Plicka ČSAVU č 1762/4.
vza-ly si so se-b-o-u hud-ca hu-d-ca
mu-se-ly tan-co-val bo sé bo (se)
200 210 220 230 240 250 260 270 280 290 300 310 320 330 340 350 360 370 380 390 400 410

Příloha I.



Soustavy tónové
(podle Hornbostela)

Příloha II.