



Typ a funkce instrumentální dohrávky v českých zemích

Dnešní etnomuzikologie vytváří nadstavbu nad hudební folkloristikou a srovnávací hudební vědou hlavně v tom smyslu, že při zachování všeho, co je obhajitelné z přínosu a metod obou disciplín, cítí se povinna zkoumat a zodpovídat další otázky, kladené dnešní vědou a nejen jí. Etnomuzikologie bude tedy samozřejmě dále vycházet z bohaté dokumentace, kterou připravila folkloristika a bude využívat poznatků a nepostradatelných zobecnění, provedených srovnávací hudební vědou. Její nová úloha tkví v tom, že odmítá artefakt jako dostatečné svědectví o dané hudební kultuře. Nestačí nám píseň s textem, byť sebelépe zapsaná, nestačí nám dokonce ani zvukový záznam. Chceme vědět, kdy a proč se takto zpívá, tančí a hraje, zda si ti lidé hrají sami nebo si dávají hrát a kým, kdo je učil, zda znají noty, kdo vyrobil jejich nástroje atd. Zajímají nás všechny podrobnosti o roli hudby v dané společnosti a době, protože jsme poznali, jak chutná nevědět o celých epochách téměř nebo vůbec nic. Jedním z mála pramenů k doplnění našeho zatím značně matného obrazu o instrumentální složce folklórní hudby dokonce dosti nedávné minulosti, jsou instrumentální dohrávky a jejich funkce v proudu lidové zábavy. Jejich dokumentace není zdaleka snadná, protože v takzvaných klasických sbírkách (Erben, Sušil, Bartoš, Holas) se vyskytují zřídka. Není to podivné, víme-li, že hudební nástroje doprovázaly hudebně folklórní projev při tolika příležitostech, že dokonce vnikly i do textů právě oněch klasických sbírek?

Vzpomeňme prvního tištěného vydání českých písní s nápěvy, tzv. sbírky Rittersberkovy. Snad že byl jejím pořizovatelem voják německé národnosti, uvítal by její metodu každý moderní badatel, protože podává bez zábran patrně velmi věrný obraz tehdejšího repertoáru včetně rozpustilých textů a řady stránek se zápisy instrumentální hudby. Jde tedy o počín bohužel doslova unikátní, protože první a zároveň i poslední. Sbírkou se vzápětí setkala s tak zdrcující kritikou z tábora českých vlastenců, že vlastně vytvořila nepsanou negativní normu, platnou téměř do posledního desetiletí devatenáctého století. Jejím jádrem bylo pochopitelné přání, aby podobné sbírky podněcovaly zájem o český zpěv a pomáhaly rehabilitovat český jazyk.¹⁾

V této souvislosti nás nepřekvapí, že zápisy instrumentální hudby se v dalších sbírkách vyskytují tak vzácně, a ještě obyčejně s nějakou vysvětlující poznámkou, týkající se choreografie, způsobu přednesu a pod.²⁾ Působí to dokonce dojmem, že se autor dal na chvíli strhnout svým zaujetím pro věc a že mimochodem uvádí podrobnosti, které neměl původně v plánu. Bylo by to tím pochopitelnější, že plnění prvotního záměru, např. postupovat podle příležitostí a druhů písní, naráželo stále více na obtíže. Těžko se plnil oddíl „písně nábožné“, bylo-li skutečně lidových nábožných písní čím dál méně a jejich hudební i textová hodnota očividně upadala.

Mysleme i na další možné zábrany, proč se nedostaly do sbírek instrumentální kousky, dohrávky či mezihry ve větší míře. Mohla to být i osobnost sběratelova, který byl knězem, vysokým úředníkem nebo prostě tak či onak osobností důstojnou. Víme z rozborů sbírky Sušilovy, že v jinak po všech stránkách tak vzorně pořízených materiálech je mnoho zcela mylně zaznamenaných tanečních písní; „sedlácká“, tanec sudého taktu s triolami, je tu běžně notován jako píseň třídobého taktu. Nemáme zatím jiného vysvětlení, než že Sušil — kněz — nenavštěvoval taneční zábavy a tak písně, které zaznamenával z úst zpěváků pozvaných na faru, jevíly se mu — bez přihlédnutí k pohybu — jako třídobé. Toto vysvětlení mne neuspokojuje především proto, že Sušil pracoval s týmem „dodavatelů“, kteří mu poskytovali svoje záznamy. Že by mezi nimi nebyl muzikant, který by si povšiml skutečné struktury písní? A systémem spolupracovníků postupovali i další, přinejmenším určitě Erben. Nabízí se mi další možné vysvětlení. Pomocní pracovníci v terénu věděli, že mají dodat materiál k písňovému sborníku. Někdy jim snad bylo výslovně řečeno, že není zájem o instrumentální hudbu k tancům. Připravili tedy vše, co znali, včetně otextovaných tanců, meziher a dohrávek. Tuto svou doměnku podepírám skutečností, že ve sbírce Seidl—Špičák je velký, ne-li převážný počet tanců otextován.³⁾

Dalším krokem ku zjištění úlohy meziher a dohrávek jsou mi zmínky Otakara Hostinského, mířící k tomuto bodu v jeho práci „Česká světská píseň lidová“. Hostinský, opíraje se o sběr Erbenův, konstatuje, že zdaleka nejpopulárnější písní dotyčné doby, kdy byla Erbenova sbírka pořizována, je píseň „Ach není tu není“, protože vykazuje největší počet různých otextování. Sám pak označuje tuto píseň za pravděpodobně instrumentální kousek a uvádí v notách její hudecké, jednodušší znění. Nepíše, proč se domnívá, že jde o otextovanou instrumentální hudbu, ale já si dovoluji dodat vysvětlení, jež bude podepřeno další argumentací. Píseň „Ach není tu není“ začíná dominantou a její celý průběh je střídáním dominanty a tóniky. Písní s takovouto harmonickou osnovou je v Erbenovi víc⁴⁾ a odlišují se nápadně od ostatního lidového repertoáru. Je zřejmé, že jde o „oddechovou“, úmyslně primitivní hudbu, které se naučí každý příležitostně muziciřující člen lidového kolektivu rychle a snadno. S harmonickou stavbou není potíží, jde stále o sled dominan-

ty a tóniky. Přitom je třeba zdůraznit, že dominanta na prvním místě má svůj význam v tom, že může následovat po kterémkoliv projevu v kterékoliv cizí tónině. Vysvětlení je nasnadě. Lidová zábava se odehrává tak, že co chvíli někdo z účastníků zanotí „svou“ píseň, a to spíše s ohledem na svou přirozenou hlasovou polohu než na tóninu, ve které předtím hráli hudci. Tím se instrumentalisté co chvíli dostanou do nepříjemné situace, mají-li hrát v tóninách s vysokým počtem akcidentálů, tedy ve *Fis dur, es moll* atd. Vítaným způsobem mohou si tedy usnadnit situaci tak, že po odeznění písně harmonickým skokem nastolí přes dominantu svou tóniku v příznivé, hráčsky pohodlné tónině s malým počtem předznamenání.

Takovéto vysvětlení věci by se mohlo zdát podezřele jednoduchým. Pro jeho potvrzení zajdeme na moravské teritorium, kde je dosud řada živých folklórních center a kde badatelé typu Janáčka nebo Úlehly měli k dispozici dostatek materiálu pro vniknutí k samému jádru dynamiky folklórních procesů. Janáček se věnoval teoretickým úvahám pilně a zanechal mnoho podnětných analýz, v nichž neváhal vytvořit si i českou terminologii tam, kde postrádal případného pojmenování pro velký počet opakujících se postupů a prvků, ať už v lidové nebo i umělecké hudbě.⁵⁾ Jazyková nezvyklost těchto Janáčkových termínů zavdává velmi často příčinu k obveselení a jindy je jim vytýkána nepřesnost hraničící s matoucím zaměňováním pojmů.⁶⁾

Podstatné je, že se Janáček jako první zabýval určitými jevy, které ho zaujaly především jako hudebníka.⁷⁾ Jako první, osamocený signál k velkému zamýšlení sloužily po několik desetiletí jeho zápisy hudecké hry, kde zase jako první musel řešit způsob zápisu doprovodných hlasů — akcenty na lehkých dobách bez přerušení tahu smyčce. Je škoda, že skladatel takové autority nezanechal podobných zápisů víc, ale i z toho, co máme, je možno vyčíst skutečnosti zásadního dosahu. V cyklu „Moravská lidová poesie v písních“ se setkáváme s úryvkem balady, nazvaným „Pohřeb zbojníků“. Po každé zpívané sloce zde následuje živější plocha, v níž každý věci znalý citel folklóru rozpozná téměř fotograficky přesnou podobu velmi známé a podnes často užívané dohrávky. Začíná dominantou a celá její harmonická struktura dominant-tónika atd. je shodná s českým modelem „Ach není“ s tím rozdílem, že je dvoudobá. Od třicátých do sedmdesátých let našeho století byl významným šířitelem tohoto kousku — po hudecku řečeno „cifry“ — populární Jožka Kubík z Hrubé Vrbky u Velké nad Veličkou.⁸⁾

Janáčkův zápis byl zřejmě pořízen podle některého ze starších nositelů hornácké tradice. Nabízí se, že to byl někdo z hudců, které Janáček přivedl do Brna a do Prahy.⁹⁾

Zastavme se na chvíli u významu tohoto našeho nálezu. Zaprvé dokládá, že nejen píseň a tanec, ale i instrumentální hudba může přetrvat beze změny — nebo téměř beze změny — dobrých sto let, přičemž toto přetrvání nebylo podpořeno jinak, než tím, že jistou „cifru“ přebíral jeden hudec od druhého.

Jestliže jsme na počátku poznamenali, jak nepatrná pozornost byla instrumentální hudbě věnována v době klasických sbírek, pak si po zvážení Janáčkovy přístupu uvědomujeme další důvody, proč nebylo možno očekávat něco podobného od obrozenských sběratelů. Jednak tu byla bariéra společenská, která nedovolila badateli navštěvovat brlohy chudáků, zapisovat potají jednou během chvilky, jindy po hodinovém vyptávání. To je norma moderního sběratele, a Janáček, Kuba i Úlehla už tak postupovali. Dále jsme dospěli ke zmíněnému cíli překonáním bariéry odborné — prostěji řečeno, zapisovatel ví, co jej v zásadě očekává a které mezery chce zaplnit, což je otázka jeho vzdělání a pečlivé připravenosti. Navíc, a v tom už není píle na prvním místě, musí sběratel výborně slyšet, disponovat postřehem a písářskou dovedností.

Nepřekonány zůstávají v tomto ohledu pracovní výsledky Ludvíka Kuby, jehož záznamy dnes figurují v nejnovějších etnomuzikologických materiálech vedle prací současníků.¹⁰⁾ K čemu jsme byli přivedeni Janáčkovým „fotografickým“ postupem, můžeme podrobněji studovat u Vladimíra Úlehly.

Tento badatel není ani odborné veřejnosti dostatečně znám, patrně proto, že s výjimkou několika článků a menších publikací uložil svůj celý přínos do knihy *Živá píseň*, práce obrovité a pro svou ne právě přehlednou koncepci obtížné k prostudování. Přitom se v osobě Úlehlově setkávají dva důležité a krajně výhodné předpoklady. Jednak byl erudovaným vědcem — biologem, a neváhal razit četné paralely mezi svou ekologií a volně chápanou kombinací folkloristiky a srovnávací hudební vědy, kterou provozoval „amatérsky“ jen potud, že nebyla jeho povoláním. Dále byl rodákem ze Strážnice a svou znalost písně a lidové hudecké hry, získanou v mládí, prohluboval soustavným studiem tohoto „selského města“ po celý život. Jeho přístup k problematice, vytyčování úkolů a využívání poznatků dalších vědeckých disciplín jsou vlastně totožné s programem etnomuzikologie, o němž se tehdy ovšem nevědělo.¹¹⁾ Navíc měl profesionální vědec Úlehla tolik náročnosti a kázně, že se omezil na jedinou lokalitu — Strážnici, ovšem s využitím značného srovnávacího aparátu. Metodologicky příkladné bylo třeba jeho nakládání s materiály, které považoval za netypické, z vnějšku vnesené, laciné a prostě pro sbírku strážnických písní nevyhovující. Všechny tyto záznamy otiskl jako zvláštní oddíl, jehož cena je už dnes patrná a pravděpodobně ještě poroste.¹²⁾

Pro náš předmět zkoumání vysvítá mnoho nového z řady partií jeho knihy. Jednak uvádí určitý počet „cifer“, o nichž nestačí říci, že jsou hudebně „zajímavé“. Z mnoha míst tu vysvítá tonální indiference nebo přímo harmonický neklid, dávající příležitost dokonale smazat stopu minulé tóniny a zamodulovat téměř kamkoliv. Jsou tu postupy tradiční harmonií dosud nezmiňené, zato však důkladně zažitě a stylizačně povýšené v díle Leoše Janáčka a Bohuslava Martinů. Mám na mysli „moravskou modulaci“, paralelismy, práci s prodlevou nejen v basu, diafonii hraničící s atonalitou a další, dosud nepojmenované jevy. Dále se věnuje Úlehla otázkám instrumentalistů verbál-

ně, někdy uváděje části rozhovorů se strážnickými občany, hlavně s „panem Chludem“, člověkem zdaleka ne prostým a hudebně zřejmě do jisté míry vzdělaným. V těchto partiích práce se potvrzuje naše domněnka, že hudci nejsou v lidové zábavě zdaleka pouhými doprovazeči. Ovlivňují do značné míry její průběh volbou temp, typu tanců, délku zpívaných částí a co hlavního — polohu zpěvu a tóninu hudby, kterou se bude pokračovat. Úlehlou je zde podrobně a s notovanými ukázkami předvedeno, jak dovedou hudci modulovat se stoupající či klesající tendencí, jak dovedou interpolovat hudební tok rychle vloženou harmonickou kadencí a jak se jejich výkon v ničem nepodobá harmonickým cvičením začátečníků. Už z Janáčkových zápisů vidíme, jak málo je tu skutečných akordů a jak se často dociluje nečekaných závěrů změnou jediného tónu v nápěvu.

Dosud jsme hovořili pouze o sbírkách, sběratelích a některých jevech při lidových tanečních zábavách, svědčících o zvláštní roli instrumentálních dohrávek. Naše domněnky může však posílit ještě jeden významný pramen — tvorba skladatelů vážné hudby, inspirovaná do té či oné míry folklórem. Nemám teď na mysli Janáčka, Bartóka a další, kteří se lidovou hudbou hlouběji zabývali. Naopak, partie s harmonickou osnovou, o které byla řeč, potkáváme v dílech skladatelů, o kterých se nedochovalo, že by se byli zabývali lidovou hudbou jinak než jako obecným inspiračním zdrojem. A přece narazíme někdy na tak nepopiratelnou a vybroušeně podanou stylizovanou podobu „naší“, dominantou počínající dohrávky, že počneme v duchu probírat prostředí, v němž se skladatel zdržoval a přátele, hlavně výkonné hudebníky, se kterými se stýkal.

Tak Beethovenova Pastorální symfonie byla už předmětem analýzy pokud jde o její folkloristicky tak nápadně zemitě působící partie. V Chorvatsku byl nalezen tištěný zpěvník, kde jsou některá témata této symfonie s texty, které nerozlišíme od skutečného chorvatského folklóru. Jde o pokus oslavit takto Beethovena, nebo jím nenápadně obohatit chorvatskou zpěvnost? Nebo jde o pramen, který Beethoven znal ať přímo, nebo zprostředkovaně? Neznělo jméno jeho přítele-houslisty původně Župančič namísto poněmčelého Schuppanziga? Tyto otázky rozhodne některý z dolnoněmeckých či chorvatských badatelů, mající více zkušeností a materiálu k podobným otázkám než my. Nám stačí, že druhé téma prvé věty Pastorální symfonie má důslednou strukturu dominanty a tóniky, ovšem s řadou melodických tónů, jako ostatně i píseň „Ach není tu není“. Taneční charakter a snadná úloha smyčců je tu ještě podtržena velkým počtem akordických rozkladů, což je pěkným příkladem „odlehčení“ hudebně myšlenkového proudu.

O Chopinových klavírních skladbách tu nemusíme hovořit, kontrastních ploch začínajících dominantou je tam bezpočet, hlavně v mazurkách a valčících. Vyšla o tom speciální práce.¹³⁾

Hned několik allegrových tanečních partií našeho typu je v siavné druhé

Uherské rapsodii Lisztově. Hraje ji tolik cimbálových muzik a tak dobře, že máme chuť shánět dokumentaci Lisztových uherských pobytů. Podobně je tomu s Brahmovými Uherskými tanci. Živým tanečním pohybem na dominantě a tónice nastupuje, ale i několikrát znovu vpadá první část Smetanovy Skočné z opery Prodaná nevěsta. První myšlenka Dvořákova Slovanského tance č. 4 je vystřídána vybočením z *C dur* do *A dur* a celý další úryvek střídá dominantu a tóniku z *A dur*. Schubertovy Deutsche Tänze přináší několik krásných závěrů na způsob „Ach není tu není“ a tak bychom mohli pokračovat . . .

Dovolte, abych svou studii zakončil příběhem poněkud zvláštním, ale s naší věcí souvisejícím. V případech slavné hudby velkých mistrů inspirované folklórem tušíme postavy nějakých hudebníků, kterých si skladatel všiml, ale až na vzácné výjimky o tom pomlčel, nebo prostě takovou věc nikdo nepopsal a proto se na ni zapomnělo. Někdy se zapomnělo na to celé včetně skladby, a to je právě případ Griegových tanců opus 82, zvaných „Slätter“. Předvedl jsem dobrý snímek této klavírní hudby řadě svých spolupracovníků, žáků i kolegů-kritiků. Nikdo z nich nepoznal, že jde o Griega, a právem. Ta hudba se nikdy nehrála, protože právě nepřináší to, co od Griega očekáváme. Tázání hádali Enesca, Bartóka, Nováka, Suchoně . . . Dílo znovu spatřilo světlo světa proto, poněvadž si ho povšimli Norové jako všeho, co s jejich milovaným Griegem souvisí a zjistili toto: Jeden norský hudec navrhl Griegovi, že mu bude předehrávat svou hudbu, aby ji mistr zapsal či zpracoval a zachránil ji tak pro budoucnost. Nebyl to žádný pobuda a měl krásné, perletí vykládané norské housle s osmi kličky, kde každá struna měla pod hmatníkem ještě další, souznějící partnerku. Griegovi se do podniku nechtělo a věc odkládal, že má mnoho práce. Návštěvník se však objevoval vždy znovu a byl neodbytný. Nakonec tedy Grieg vyslechl jeho hru a zjistil — že ji nedokáže zapsat. Bohatě zdobený polyfonní styl byl pro něho něčím příliš nezvyklým a přiznal si, že jako nehouslista tuto hudbu nezvládne. Tím věc neskončila a milý hudec naléhal neúprosně dál. Grieg si tedy vyžádal asistenci svého přítele-dirigenta, který byl původně houslistou a s jeho pomocí se rodily jak zápisy, tak jejich stylizovaná klavírní verze. Hudec, který tak dojemně prohlašoval, že nechce vzít tyto kousky s sebou do hrobu, přežil o hezkých pár let jak Griega, tak jeho podivný opus „Slätter“. Gramofonová nahrávka, pořízená v Norsku, přináší jak původní báječně znějící taneční kousky houslí „Handangerfiddle“, tak jimi inspirovanou Griegovu klavírní stylizaci. Nevíme, přijmou-li ji pianisté do svého repertoáru, ale pro nás je to výsledek krásný. Opět jednou se ukázalo, že instrumentální kousky hudeců nejsou jen nějakou improvizací a že v daném případě přetrvaly beze změny celé století.

POZNÁMKY

¹⁾ V tomto období jsme na velmi důležité a citlivé křižovatce pokud jde o ideologické koncepcce i badatelskou metologii. Ještě nedozněl osvícenský přístup k písni a tanci jako k zábavě poddaného lidu, kterou je možno sebe i jiné pobavit a jimiž je možno projevit se jako vlastenec, ať už německý, maďarský, český nebo slovenský. A už se dostavuje starost o záchranu jazyka a snaha postavit národní kulturu na pokud možno prastarých, impozantních a po všech stránkách reprezentativních dílech. (V řadě zemí dochází k ohlasovým kompilacím, pokud jsou podepsány, a k podvrhům, pokud se vydávají za starožitný nálezn.) U nás se tehdy střetla Hankova výzva ku sbírkám národních písní s vládou nařízeným tzv. guberniální sběrem, a Čelakovského Slovanšské národní písně s Rittersberkem. U Čelakovského jde spíše o ohlas než o sbírku, je tu řada překladů písní jiných slovanských národů a notovaných nápěvů je sotva dvacet. Rittersberk využil guberniálního materiálu a r. 1825, tři roky po Čelakovském, vydal 300 českých a 50 německých písní s notovanými nápěvy a 50 příkladů lidové taneční instrumentální hudby. Sbírnka je hodnověrná prostě proto, že nechtěla „povznášet“, nýbrž jen zaznamenala, a to s úřednickou důkladností, tehdejší lidový repertoár. Na jak mohutný odpor Rittersberk narazil, vysvítá z publikovaných výroků Kamarytových: „... kdo vydává písně, jakové nezbedná lůza necudným hrdlem pronáší ... jaké ledajaký hladový obyčejně kramář ze své kotrby chase zpívá, takovýto vpravdě celému národu veřejně nactiutrhá ...“ Citováno z předmluvy Karla Dvořáka k publikaci Čelakovského Slovanšských národních písní, Ladislav Pruncíř, Praha 1945.

²⁾ U Sušila stojí za zmínku zdánlivá drobnost, jedna poznámka pod čarou, která jakoby ilustrovala, jak charakter materiálu stále naléhá na editora, aby alespoň komentářem připustil schematicismus své normy. Cituji ze str. 488 Smetanova—Václavkova vydání z r. 1941. — „Veškerý melodie tyto s prodlouženým vyzvukováním a slavným hlaholením velmi zdlouhavě se zpívají, až na některé sylaby, které spěšně a jakoby přesmyknutím se pronášejí. (—) Všady by za tempo státi mělo Tardissime. Ale neveškerí nápěvové tuto položení, jak každému hned patrnó bude, právě ráz ten na sobě nesou“. Tento popis je zcela výstižný a dokazuje, že autor tento druh lidového zpěvu, jemuž Plicka říká „horský rejstřík“, důvěrně znal. Není divu, že se nepustil do radikální změny notačních zásad jako Ůlehla, ale poctivost mu nedala přejít věc mlčením.

³⁾ Zahrajte mi dokola! Tance českého lidu. Jan Seidel a Josef Špičák. K naší otázce stojí v úvodu mimo jiné: „Starodávná muzika, složená zpravidla z houslí, klarinetu, křídlovky, lesního rohu a velké basy, vytvořila z jednoduchého nápěvu skladbu instrumentální, taneční, z níž pak vznikla podložením příležitostných slov píseň. Proto také není ani dobře správné říci, že se k písni tančilo. Správnější je spíše opak: zároveň s písni se tančilo, nebo ještě lépe — k tanci a k taneční hudbě se zpívalo.“ (Zvláště, bylo-li obsazení muziky neúplné nebo chyběla-li vůbec — pozn. autora.) Tato sbírka je zároveň výborným pramenem pro odhadnutí četnosti a významu otextování. Citujeme ze str. 10: „Značné množství tanců je pojmenováno podle textu písně, která se při nich hraje, a to podle začátku (když si dal někdo zahrát, musel muzikantům písničku zazpívat nebo řekl první slova), nebo podle charakteristického slova textu z prostředku písně. Např. tanec „Otčenáš“ má jméno podle začátku písně „Otče, otče, otče, náš“ tanec „Marjána“ z textu „Když jsem šel po ránu, potkal jsem Marjánu“, tanec „Ševcovská“ podle textu „Když šli ševci z jarmarku ...“ Jiné tance dostaly jména podle určitých tanečních pohybů: při „dupáku“ tančící v určitých taktech dupnou, při „špacírce“ se tančící na počátku tance procházejí ... atd. „Někdy byla obě hlediska kombinována, např. v tanci „Rak“ se tančí střídavě pozpátku a zároveň je v textu řeč o raku ...“ Str. 283: „Počet názvů (397, včetně dobových satirických názvů 416) je ovšem větší než počet vlastních tanců, protože leckdy již nepatrná taneční či melodická (nebo i textová) varianta měla — zejména v jiném kraji — už svůj nový název, nebo dokonce týž tanec byl označován různými jmény ...“ — Výmluvná je podoba notových ukázek ve sbírce jako celku. Většinou jsou otextované a označené jmény jednotlivých tanců, jako „obkročák“, „furiant“, „do kolečka“ atd., jindy se název derivuje z incipitu nebo zevnitř textu, jak už bylo ukázáno, v řadě míst si však autoři pomáhají uvedením celého incipitu, jako „Jel sedlák vorati“, „Já ty voly nepoženu“, „Leckerá panenka“ atd. Převaha těchto řešení nad uváděním pouhého notového zápisu bez textu ukazuje, že otextování bylo důležitým opatřením nejen pro tanec v různých podmínkách, ale i pro orientační označení.

⁴⁾ Otakar Hostinský se zabývá podrobnou analýzou písně „Ach není“ a pokouší se o rekonstrukci jejího variačního růstu. Nepostřehl, že v Erbenovi nacházíme několik nářevů a několik desítek textových variant ke zmíněnému typu, kde doprovod nevyžaduje bohatší harmonickou osnovu než D—T, přičemž je důraz právě na tomto pořadí. Ve vydání Státního hudebního vydavatelství z roku 1961 — „Hostinský o hudbě“ je sneseno mnoho materiálu v kapitole na str. 357 pod názvem „Rozbory některých skupin písní. Říká se tu např. „Není snad nářevu mezi lidem oblíbenějšího a rozšířenějšího nad prostou, ale v prostotě své tak dojemnou melodii Ach není . . . , EN 10. Zpívá se dle ní — počítáme-li v to i všechny textové varianty — neméně než 24 písní. Jsou to následující: Kdyby byla jiná, Kdyby jinší byla, Ach Bože nebeskej, Ach já tu nebudu, Vzдор na vzдор někomu, Když tě nedostanu . . .“ — atd. (Zkráceno autorem). „Všimáme-li si pokynů, jež Erbenovy sbírky poskytují pro topografii zpěvů lidových, shledáváme, že nářev Ach není není skutečně rozšířen po celých Čechách . . .“ — „Erben nářev Ach není vřadil do poslední, tedy do nejmladší oněch šesti tříd, na něž co do stáří zpěvy lidové dělí, i praví o této třídě, že ze tříčtvrtečního německého tance povstala (proloženo autorem), kterýžto však u nás v Čechách svůj zvláštní, původnímu německému Ländler docela nepodobný ráz na sebe vzal a kromě zmíněné již melodie EN 10 za příklad uvádí: Dej Bože Barboře (EN 101), Červená modrá fiala (EN 68) Niv, nedbám (EN 479), Paňmámo, sládek jde k nám (EN 499), Když jsem šel do Prahy (EN 291) Nestůjte mládenci (EN 469)“ atd . . . zkráceno autorem. Z uvedeného vysvítá, že Erben i Hostinský odmítají přímý odkaz na německé etnikum a dávají si práci, aby podtrhli českou charakteristiku uvedených písní. Jádrem a pro nás nejdůležitějším místem celé úvahy jsou stránky 366 a 367, kde Hostinský odhaluje relativní novost Ach není a přitom poukazuje na jednoduchost její stavby, když říká: „Ostatně z nynějšího Ach není tu bez velikých obtíží lze poznati onen jednodušší tvar základní (notová ukázka se zjednodušeným incipitem myšleno v G dur d—d—c c—h—h namísto e—d—c c—h—h) — Samo sebou se rozumí, že tato rekonstrukce je pouhá hypotéza; ale nepředpojatý pozorovatel zajisté přizná mi, že hypotéza dosti pravdě podobná . . .“

⁵⁾ Jako „závěr za formou“ označuje Janáček hudeckou i pěveckou manýru, kupíci prodlužující zdobením, lákající k fermátám, právě v ono místo, kam by podle zběžného hudebního citění patřil závěr. Velmi přínosný je název „moravská modulace“, i když je možno s trochou zlomyslnosti dokazovat, že není moravská, nýbrž karpatská, a že to není modulace, nýbrž tóninový skok. Přesto patří Janáčkovi prvenství v tomto objevu.

⁶⁾ Zbytečné terminologické komplikace vytvářejí pojmy jako progresse, druhotvary, zpětný interval atd, jež je třeba „překládat“ jako sekvence, převrasy, předcházející interval atd. Jinde např. „Jen nevázanost výraznosti může odmítat z výsledného souzvuku jak svodnou část, tak část vývojnou“ . . . atd. Citováno z knihy Jaroslava Volka; Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie, Knižnice hudebních rozhledů 1961.

⁷⁾ Kromě zmíněné práce, probírající danou tematiku velmi odpovědně právě po stránce hudebního myšlení, zabývá se těmito otázkami i Jiří Vyslouzil ve Sborníku Janáčkovy akademie múzických umění II. pod názvem „Janáčкова tvorba ve světle jeho hudebně folkloristické teorie.“

⁸⁾ Postavě tohoto hudce je věnována publikace Dušan Holý: Mudrosloví primáše Jožky Kubíka. Mezi notovými ukázkami je i zmíněná „cifra“, používaná jako dohra po dlouhém sledu písní typu „sedlácká“. Byl jsem upozorněn Dr. Vladimírem Klusákem, že tato „cifra“ může také znamenat konec dlouhému zpěvu a tančení a odpočinek pro hudebníky, pročež se jí dostává také názvu „mrzutá“.

⁹⁾ Jde patrně o legendárního Pavla Trna (1814—1917), o němž se zmiňuje i Úlehla i Holý, a jehož cifrování dodnes zachovávají a napodobují všichni zastánci autentických forem hornácké lidové muziky.

¹⁰⁾ Jde hlavně o etnomuzikology v Jugoslávii, kteří se opírají o Kubovy zápisy z posledního desetiletí minulého století. Byly pořízeny na objednávku Kosty Hörmanna, ředitele městského musea v Sarajevu, a jako jediný Kubův sběr také dobře zaplacený. Tím zůstaly jejich rukopisy majetkem muzea a slouží dnešním jihoslovanským sběratelům jako velmi ceněný srovnávací materiál.

¹¹⁾ Termínu „etnomuzikologie“ se ve světovém měřítku používá až od padesátých let našeho století. Předpoklady pro její zásady hlavně pokud jde o využívání dalších vědeckých oborů, byly dány už v roce 1886 vystoupením Karl Stumpfa „Písně indiánů kmene Bella-kula“, jak je otiskl

nový muzikologický časopis *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, založený Filipem Spittou, Fridrichem Chrysanderem a Quido Adlerem.

¹²⁾ Po létech ztrácíme totiž představu o skutečném repertoáru lidových hudebníků, kde je vždycky větší nebo menší počet příměsí. V případě zvláštního oddílu Úlehlova jde o zabloudivší písně hlavně z Čech, včetně lidovkových a operetních intonací. Obrozenští sběratelé nám podávají dosti idealizovaný obraz patrně velmi podobné skutečnosti.

¹³⁾ V. V. Paschalov: *Chopin a polská lidová hudba*. SNKLHU, Praha 1955