K HARMONIZÁCII SLOVENSKÝCH ĽUDOVÝCH PIESNÍ V PRVÝCH EDÍCIÁCH KLAVÍRNYCH ÚPRAV Z 30. ROKOV 19. STOROČIA

Eva Ferková

prof. PhDr. Eva Ferková, PhD.; Katedra teórie hudby Hudobnej a tanečnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave, Zochova 1, 813 01 Bratislava; e-mail: ferkova@vsmu.sk, ferkova.eva@gmail.com

Abstract

This paper elucidates the findings of an analytical probe into the basic harmonic thinking and technique evidenced in the musical reworking of Slovak folk songs in the first published editions of piano adaptations. The authors of these adaptations were musically educated members of the Slovak intelligentsia and collectors. Martin Sucháň (1792–1841) and Vladislav Füredy (1794–1850) did creditable work in the 1830s for the promotion of Slovak folk songs by compositional arrangements. Piano arrangements were intended to make the songs accessible to a wide musical and non-musical public, mainly through domestic music-making. The arrangements carry signs of the composers' musical inventiveness, but they are marked also by a certain measure of amateurism. While they document several procedures typical of the composer, there are also some instances of defective knowledge of the conventional procedures for working on chords and their changes and harmonic functions, the construction and use of cadences, and other established structures and relationships in contemporary art music (composed music). In the published editions one can also find some errors in the notation; these, however, might originally have stemmed from the publisher's negligence rather than the composer's ignorance.

Key words: harmonisation, piano arrangement, tonal event, chord selection, inventiveness

Úvod

Podrobný etnomuzikologický výklad historického a kultúrno-spoločenského kontextu a významu úprav a harmonizácií ľudových piesní v čase národnoeman-

cipačných aktivít 19. storočia na Slovensku poskytuje rozsiahla štúdia Hany Urbancovej.[1] Hudobné spracovania s klavírnymi úpravami nasledovali po vydaniach zbierok piesňových textov, neskôr aj s nápevmi. Kompletné notové hudobné vydania, určené na interpretačné stvárnenie, sa podarilo vydať spočiatku len v malom počte a najmä vo vydavateľstvách mimo územia Slovenska. „Množstvo zozbieraného materiálu a aj upravovateľskej práce ostalo v rukopise."[2] Vydania úprav ľudových piesní spočiatku priznávali pramene alebo zdroje prevzatých melódií piesní len kvôli prepojeniu notovaných úprav na edície publikovaných textov piesní. To je aj prípad oboch autorov klavírnych úprav v publikovaných edíciách z 30. rokov 19. storočia – Martina Sucháňa (1792 – 1841) a Vladislava Füredyho (1794 – 1850).[3] Sucháňova zbierka sa priamo viaže na tlačenú zbierku piesňových textov Pavla Jozefa Šafárika a Jána Kollára *Písně světské* (I. zv. 1823, II. zv. 1827). Füredyho súbor úprav je hudobnou prílohou Kollárovej zbierky textov ľudových piesní *Národnie zpievanky* (I. diel 1834, II. diel 1835).[4]

> „V prípade úprav M. Sucháňa a V. Füredyho sa dá komentovať iba spôsob citovania piesňového textu – zápisy textov v edíciách klavírnych úprav občas vykazujú drobné odlišnosti od predlohy. Odchýlky u Sucháňa pôsobia ako chyby v odpise, preto ich nemožno považovať za varianty, ale za verzie totožné s predlohou. Füredy v klavírnych úpravách uvádza piesňové texty korektne voči predlohe. Výnimočne sa vyskytuje menšia odlišnosť v stavbe strofy (č. 8), čo bolo buď výsledkom vedomého krátenia piesňového textu pri opakovaní slov v Kollárovom vydaní, alebo súviselo s prispôsobením piesňového textu formovej stavbe dodatočne pripojeného nápevu vo Füredyho úprave. [...] Vzhľadom na skutočnosť, že v prvej polovici 19. storočia išlo výlučne o publikované zbierky piesňových textov bez nápevov, autori klavírnych úprav tohto obdobia museli čerpať nápevy k svojim predlohám z iných zdrojov. Predpokladáme, že išlo buď o rukopisné notové zápisy, ktoré mali k dispozícii už editori vydaných zbierok piesňových textov, alebo išlo o rukopisné zápisy či celé zbierky individuálnych zberateľov, pričom nemožno vylúčiť ani vlastné zápisy autorov klavírnych úprav." [5]

V obidvoch prípadoch ide o vydania klavírnych úprav slovenských ľudových piesní, ktoré možno považovať v domácom kontexte za prvé svojho druhu. Tieto vydania však nadväzujú na podobné edície klavírnych úprav, ktoré v danej dobe vznikali vo viacerých regiónoch Európy ako prejav záujmu vzdelancov o spev a hudbu širokých ľudových vrstiev.[6] Z tohto dôvodu si obidve edície zaslúžia osobitnú pozornosť. V rámci klavírnych úprav sa zameriame predovšetkým na otázku harmonizácie slovenských ľudových nápevov, ktorá bola dlhodobo základným problémom kompozičného spracovania ľudových piesní. Táto otázka sa riešila

---

1 URBANCOVÁ, Hana: Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní v tlačených edíciách 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca,* roč. 9 (35), 2018, č. 1, s. 28-102.

2 URBANCOVÁ, Ref. 1, s. 38.

3 URBANCOVÁ, Ref. 1, s. 40.

4 URBANCOVÁ, Ref. 1, s. 42-43.

5 URBANCOVÁ, Ref. 1, s. 40, 50.

6 EDLER, Arnfried: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente.* (=Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 7/3.) Laaber : Laaber-Verlag, 2004, s. 272-278.

v priebehu nasledujúceho obdobia nielen v kompozičnej praxi,[7] ale aj na báze hudobnoteoretickej.[8]

Harmonická interpretácia ľudových piesní v úpravách Martina Sucháňa

Edícia Martina Sucháňa *Písně světské lidu slovenského v Uhřích v hudbu pro klavír uvedené* (1830) obsahuje 12 klavírnych úprav slovenských ľudových piesní.[9] Toto vydanie má zmiešaný charakter rukopisno-tlačený. Notové osnovy a noty sú sádzanými tvarmi tlačeného notopisu. Kľúče, predznamenania, ako aj lokálne posuvky (akcidentály) a texty piesní nad a pod notovou osnovou sú tlačené tvary rukopisného záznamu.

V tlači chýba niekoľko notopisných znakov – posuviek, ktoré sa podľa dnes zaužívaných pravidiel notografie majú uvádzať. Ide najmä o pravidlo, že posuvka, ktorá nie je v predznamenaní, ale je použitá v priebehu skladby, sa na konci taktu ruší a je nevyhnutné ju v ďalšom takte zopakovať, ak má daný tón byť ďalej posunutý – napríklad, posledné 4 takty z ukážky piesne č. 10 (Príklad 1) uvádzajú opakované takty, kde v prvom z nich je zapísaný tón *b* s posuvkou, ale pri opakovaní taktov už bez posuvky, podobne prebieha aj posledných 5 taktov piesne č. 7. Ak je posuvka použitá v jednom hlase, mala by sa v inom hlase v tom istom takte znova uviesť (Príklad 4). Toto pravidlo sa v dobových rukopisných zápisoch komponovanej hudby síce dôsledne nerešpektovalo, notová tlač však už predpokladá aj určité zjednotenie pravidiel notografie.

Zjavné sú v niektorých prípadoch chyby, resp. nedôslednosti skladateľa, čo sa prejavuje v tom, že niekde chýba logické použitie posuviek. Vznikajú tým na niektorých miestach nezmyselné (alebo nečakane chromatizované) akordy. Napríklad, v 1. takte piesne č. 4 je za akordom *d-fis-a* zapísaný akord *a-cis-es* (Príklad 2). Predpokladáme, že skladateľ mal na mysli akord s tónom *e*, avšak bez odrážky by sa vzhľadom na predznamenanie dvoch ♭ zapísaný tón *e* mal hrať ako *es*.[10] Aj v treťom takte tej istej piesne

---

7 FERKOVÁ, Eva: Špecifiká harmonizácií dvesto slovenských ľudových piesní v cykle Trávnice (1892, 1893) Miloslava Francisciho. In: *Clavibus unitis*, roč. 5, 2016. Dostupné na internete: http://www.acecs.cz/media/cu_2016_05_ferkova.pdf. FERKOVÁ, Eva – URBANCOVÁ, Hana: Adaptations of Slovak Folk Songs for Piano in the Context of (Ethno)Musicological Analysis. In: *FMA 2017. Proceedings of the 7th International Workshop on Folk Music Analysis. 14 – 16 June 2017*. Málaga, Spain. [CD]. Ed. by Isabel Barbancho, Lorenzo J. Tardón, Alberto Peinado. Málaga : Universidad Málaga [et al.], 2017, s. 128-129.

8 KRESÁNEK, Jozef: Vznik národnej hudby v 19. storočí. In: *Dejiny slovenskej hudby.* Ed. Ladislav Burlas, Ladislav Mokrý, Zdeněk Nováček. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, s. 288-290. LENGOVÁ, Jana: Das Volkslied im Schaffen der slowakischen Komponisten zwischen 1830 – 1918. In: *De musica disserenda*, roč. 5, 2009, č. 2, s. 69-84. URBANCOVÁ, Hana: Milan Lichard a jeho teória slovenskej ľudovej piesne. In: *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy*. (=Musicologica Slovaca et Europaea 23.) Ed. Jana Lengová. Bratislava : Veda-vydavateľstvo SAV; Ústav hudobnej vedy SAV, 2006, s. 68-116.

9 SUCHÁŇ, Martin: *Písně světské lidu slovenského v Uhřích v hudbu pro klavír uvedené.* Pešť, 1830.

10 V klasickej hudobnej literatúre je síce možné nájsť takýto útvar, keďže skladatelia v rozvinutej tonálnej harmónii používali aj akordy s obojstrannou centralizáciou. V takom prípade by akord *a-cis-es* bol interpretovateľný ako akord alterovaný, kde oba tóny zmenšenej tercie smerujú k spoločnému centrálnemu tónu *d* (aj tón *cis* nahor, aj tón *es* nadol). Táto možnosť síce nie je v danom kontexte vylúčená vzhľadom na rozvedenie akordu do akordu *d-f-a*, avšak podľa skladateľovho používania ostatných harmonických vertikálnych štruktúr (akordov) a horizontálnych vzťahov

by mal byť uvedený v poslednej osmine tón *e* s odrážkou, keďže predtým v tom istom takte je zápis *e* s odrážkou v inom hlase. Ináč vzniká zvukovo nepríjemná priečnosť. Podobných nedôsledností notopisu v tlači sa v súbore piesní nachádza viac.

Metrorytmika piesní je značne unifikovaná: všetky nápevy sú zapísané v 2/4 metre, pričom majú – s výnimkou piesne č. 10 – rytmicky monotónny sprievodný part ľavej ruky v osminovom pohybe.

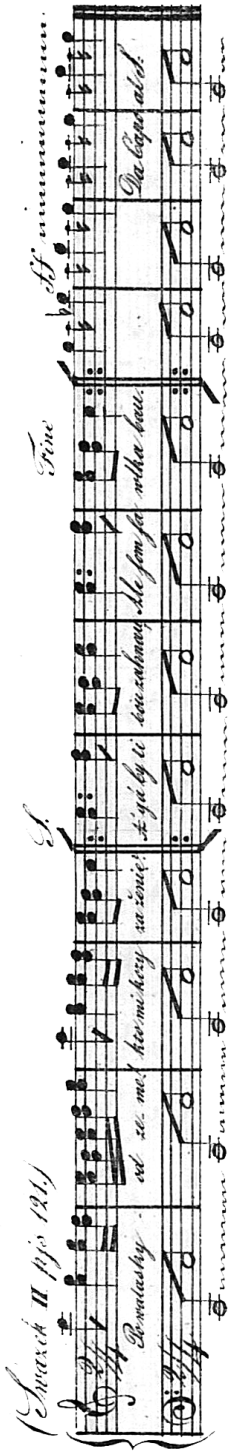
Priznávková úprava čiastočne rozloženého akordu v rámci jednej doby (prvá osmina s najnižším tónom akordu, druhá s ostatnými dvoma alebo troma tónmi) je typická pre väčšinu piesní (č. 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12). Ďalšie zachovávajú osminový pohyb tak, že v piesni č. 2 a piesni č. 7 sa uvádza na prvú osminu zväčša spodný (najčastejšie základný) tón akordu, na ostatné tri osminy sú umiestnené trojzvuky buď toho istého akordu, alebo striedavo iného akordu. Takáto obmena je prítomná aj v niektorých úsekoch piesní, kde prevažuje priznávková úprava. Jedine pieseň č. 10 prináša výnimku – nielen harmonickú, ale aj rytmickú (ľavá ruka uvádza nemenne od začiatku do konca oktávové tremolo *C-c*, ktoré môžeme vnímať ako osminovú figúru, aj keď notová značka vlnovky (pozri Príklad 1) nepoukazuje celkom jednoznačne práve na osminové rytmické hodnoty. Z harmonického hľadiska ide o tónické ostinato alebo zádrž. Harmonický pohyb nad týmto ostinatom nie je funkčný, ide o spodné terciové paralelizmy k hlavnej melódii. Skladba preto nemá zreteľný tonálny priebeh, aj keď je naznačený tonálny záver tým, že v predposlednej tercii sa objavuje typický dominantný smerný tón *h* k danému centru **c**.

Pri detailnom skúmaní úrovne a charakteru harmonizácií v tejto edícii treba uviesť niekoľko hlavných znakov práce so súzvukmi, harmonickými funkciami, tóninami, resp. modálnymi priestormi:

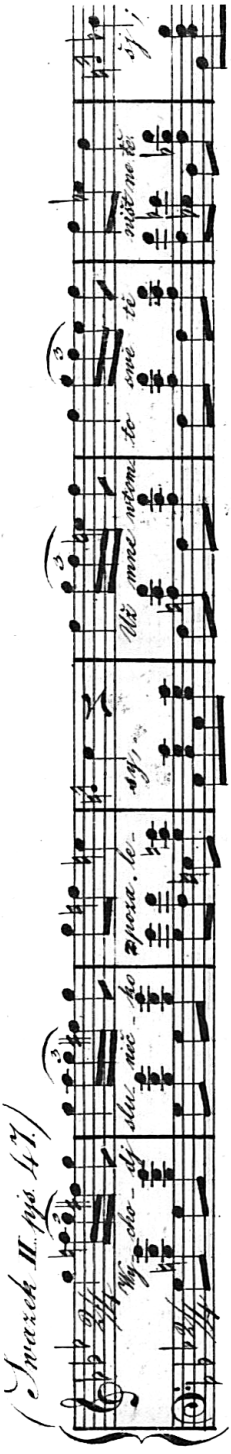
I. Súzvuky. Väčšina súzvukov je v základnom postavení kvintakordu, resp. septakordu. Spájanie akordov prevažne nenastáva, najčastejšie ide o paralelné kvintakordy, bez použitia techniky ich spájania (ktorá v klasickej harmónii má za cieľ nielen odstrániť nežiaduce paralelné kvinty, ale aj plynulejšie viesť hlasy bez veľkých skokov, s prípadným zadržiavaním spoločných tónov akordov). Nie vždy je súzvuk pod melódiou použitý s vedomím, že aspoň jeden tón melódie je súčasťou akordu – teda že je tónom akordickým. Tak vznikajú na niektorých miestach disonantné súznenia melódie a akordu (pozri pieseň č. 2 na poslednej osmine druhého taktu vzniká súzvuk *e-a-cis* v ľavej ruke a *h-d* v pravej, podobne na poslednej osmine piateho taktu *h-e-gis* v ľavej ruke, *fis-a* v pravej).

Obraty akordov skladateľ používal zriedka, ale nie zaužívaným alebo odôvodneným spôsobom. Buď vedeniu hlasov neprikladal žiadnu dôležitosť, alebo pravdepodobnejšie nebol dostatočne znalý daných pravidiel, postupov a významov. Marginálne výskyty obratov sú napríklad v piesni č. 7 (pozri Príklad 4) na prvej dobe, kde je začiatok úseku c mol harmonizovaný striedaním funkcií **T** a **D**, pričom obe stoja na spoločnom tóne (*g*), teda prvá tonika má tvar kvartsextakordu. V piesni č. 9 (pozri Príklad 2) sa výnimočne používa durová tonika **C** v tvare sextakordu a v ďalšom takte

(tonálnych a funkčných) by toto miesto bolo ojedinelé, malo by odrazu v pozadí historicky iné rozvojové štádium harmonického systému. Ani v jednej z ostatných piesní sa takýto vzťah alterovaného dominantne-frýgického akordu neobjavil.



Príklad 1: Martin Sucháň, 1830, pieseň č. 10 (*Po valasky od zeme*)



Príklad 2: Martin Sucháň, 1830, začiatok piesne č. 9 (*Vychodí sluniečko zpoza lesy*)

(už bez odrážky pri tóne *e*, aj keď sa nazdávame, že tam patrí) v tvare kvintakordu. Išlo pravdepodobne o sekundové klesanie spodného hlasu. Obdobné klesanie sa nachádza v druhej fráze piesne, posunutej o sekundu nižšie, teda v siedmom takte na druhej dobe. Tu stojí sextakord akordu **B** dur, a následne jeho kvintakord na začiatku ďalšieho taktu. Podobné využívania obratov akordov sú v súbore piesní len sporadické.

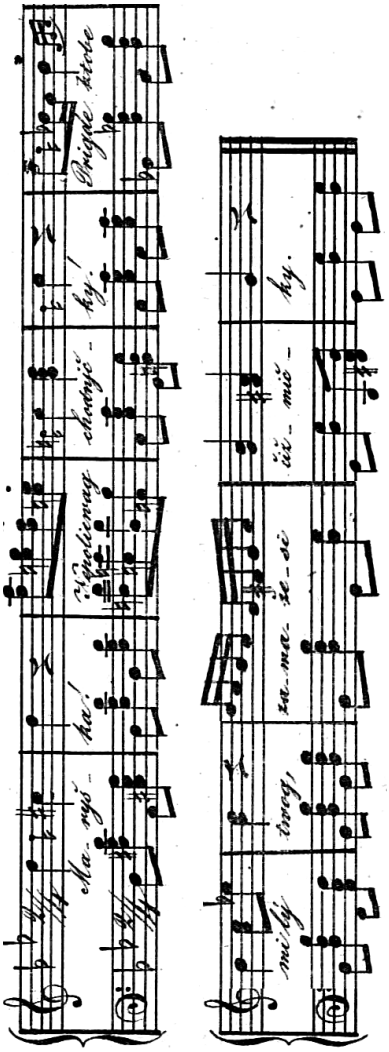
II. Tóniny. Práca s tonálnym priestorom je prekvapujúco orientovaná na tóniny/mody hlavne s predznamenaním so zníženými tónmi (posuvka ♭). Piesní s ♭ je sedem. Iba v zápise jednej piesne využíva skladateľ krížiky (#), zostávajúce štyri sú bez predznamenania.

Na rozdiel od Füredyho, Sucháň nemá problém s používaním tónin aj s dvomi či tromi posuvkami v predznamenaní. Z 12 harmonizovaných a pre klavír upravených ľudových piesní až v piatich z nich používa tonálny priestor s tromi posuvkami, a to: pieseň č. 2 (3# – A dur*)*, pieseň č. 3 (3♭ – g mol modulujúci do c mol), pieseň č. 5 (3♭ – Es dur), pieseň č. 7 (3♭ – c mol, Es dur, c mol) a pieseň č. 9 (3♭ – c mol). Dve posuvky nájdeme v 4. piesni s 2♭ (g mol – B dur – g mol). Jedno ♭ je v dvoch piesňach: v č. 1 F dur a v č. 11 d mol. Bez posuviek sú riešené len štyri piesne: č. 6 v a mol, č. 8 v C dur, č. 10 v C dur a č. 12 C dur – a mol.

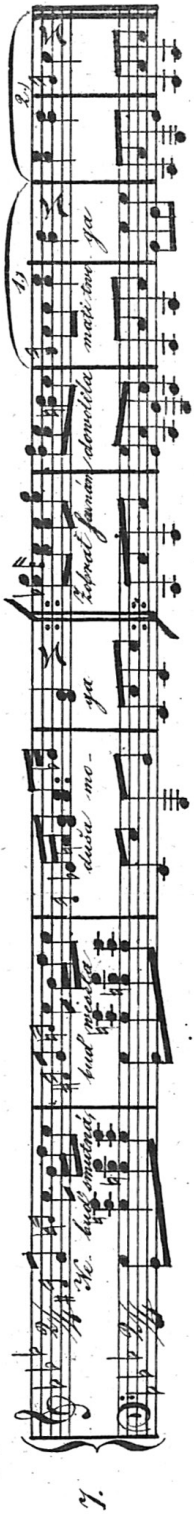
Harmonizácie piesní, ktoré sa začínajú iným kvintakordom než by prináležal jednej z toník tóninovej dvojice (dur-mol v paralelnom vzťahu) so spoločným predznamenaním, naznačujú modálne riešenie. Pri podrobnejšej funkčnej analýze však majú všetky piesne jasný tonálny charakter. Sú to tieto úpravy:

– Pieseň č. 1 (predznamenanie: 1♭) – sa začína na akorde *b-d-f,* ktorý však v ďalšom jasne postupuje ako subdominanta (**S**) do toniky F dur, ktorá po vystriedaní s **D7** ukončí prvú frázu (4 takty) na **T**. Druhá fráza (6 taktov) sa začína bez modulácie, tóninovým skokom, na **T** v d mol, a po troch vystriedaniach s **D** (v tvare kvintakordu) ukončí pieseň v d mol.
– Pieseň č. 3 (predznamenanie: 3♭) – sa začína na akorde *g-b-d*, ktorý sa v ďalšom priebehu ukáže ako **t**,[11] nasledovaná v prvej 4-taktovej fráze funkciami D (akord *d-fis-a*), **S** (akord *c-es-g*), **D2** (neúplný akord *c-d-fis-x)*, **S** (akord *c-es-g*), **T** (durová tonika G dur, v nasledujúcej fráze prehodnotená na **D** tóniny c mol, prislúchajúcej k predznamenaniu). Druhá 6-taktová fráza prebieha v c mol nad ostinátnym osminovým tremolom *C-c*, ktoré potvrdí tonálny priebeh v *c mol*. Pieseň je harmonicky ukončená otvoreným záverom na dominantnom akorde (kvintakord *g-h-d*). Harmonizácia s 3♭ a s prevahou postupov c mol je prekvapujúca vzhľadom na počiatočný tón melódie v prvej fráze (tón *b*), ako aj záverový tón *d* a tón melodického vrcholu *g* druhej frázy. Oba skôr evokujú tonalitu g mol napriek počiatočnému tónu *es* druhej frázy.
– Pieseň č. 4 (predznamenanie: 2♭) – sa začína na akorde *d-fis-a.* Ak by nasledoval akord g mol, tónina by bola jasná, ale nasleduje akord *a-cis-e(es?).* Vo vzťahu k nasledujúcemu akordu d mol ide o jeho dominantu, poslucháč, nevidiac predznamenanie, zaznamená centrum d mol. Ďalej však pokračuje do tonálne nejasného melodického klesajúceho postupu, ktorý napokon utvrdí centrum c mol. Hneď za ním

[11] Malé písmeno vyjadruje molový tónorod toniky. Veľké a malé písmená v názvoch harmonických funkcií sme odlíšili podľa nemeckého vzoru tak, že ak ide o toniku ako molový kvintakord, použili sme malé „**t**“ a ak ide o toniku ako durový kvintakord, použili sme veľké „**T**“.



Príklad 3: Martin Sucháň, 1830, pieseň č. 4 (*Maryška*)



Príklad 4: Martin Sucháň, 1830, pieseň č. 7 (*Nebuď smutná*)

sa otočí tonálna os, akord c mol je vo vzťahu k nasledujúcim akordom II. stupňom v B dur, ktorý je utvrdený svojím **D7**. Aj po tomto utvrdení sa z akordu B dur stane III. stupeň ku g mol a pieseň sa končí kadenčne na tonike g mol, ktorej predchádza jasná durová dominanta.

– Pieseň č. 8 (bez predznamenania) – sa začína akordom *f-a-c*, ktorý postúpi jasne do toniky, a následne do striedania **T** a **D** v C dur.
– Pieseň č. 9 (predznamenanie: 3♭) – sa začína akordom *g-h-d*. Tento akord sa objavuje aj v druhom takte bez opakovania odrážky pri tóne *h*, ktorá by v modernom notopise bola potrebná, ak má hudba pokračovať s použitím tónu *h* a nie *b (*resp. *hes*). V ďalšom priebehu piesne nepredpokladáme, že skladateľ mal zámer zmeniť akord na g mol, keďže je použitý vo funkcii **D**, skôr nepovažoval za potrebné (resp. nevedel, že je potrebné) zopakovať posuvku. Podľa tohto zápisu je však obdobne neprítomná odrážka v ďalších taktoch. V treťom takte je použitá odrážka pri tóne *e* v rámci akordu *c-e-g,* vo štvrtom takte pri zopakovaní akordu odrážka chýba, v piatom takte sa objavuje odrážka pri tóne *a* v kvintakorde *f-a-c*, v šiestom takte pri zopakovaní akordu odrážka opäť chýba. V ďalšom harmonickom priebehu sú odrážky zrušené opätovným zápisom tónov s posuvkou ♭, najprv sú to tóny *es, b* v siedmom takte, následne tón *as* v deviatom takte. V nasledujúcich siedmich taktoch sa skladateľ vrátil k odrážke v dominante *g-h-d*. Pieseň sa končí na tónoch *b-c-g*, v danom kontexte skôr „nezmyselnom" súzvuku. Použitie tónu *b* vzniklo zrejme chybným zápisom (alebo prepisom či chybnou tlačou), pieseň mala byť pravdepodobne ukončená na dvoch tónoch *c-g*.
– Pieseň č. 12 (bez predznamenania) – sa začína akordom *f-a-c* ako jedinou funkciou **S** v tonálnom prostredí C dur, v ktorom prebieha pieseň takmer do konca. Len v posledných dvoch taktoch sa otočí tonálna os do a mol cez **D** (akord *e-gis-h*) a skončí na **T** v a mol.

Tonálne sú piesne riešené tak, že okrem troch úprav (č. 5, 8 a 10) všetky počas svojho priebehu aspoň raz zmenia tóninu: 1. F – d, 2. A – E, 3. G – c, 4. D – c – B – g, 6. A – C – a, 7. C – Es – c, 9. C – B – c, 11. D – a – d, 12. C – a.

III. Harmonické funkcie. Z hľadiska bežného harmonického riešenia môžeme konštatovať, že skladateľ až v polovici z harmonizovaných piesní nezačal tonikou hlavnej tóniny, čo je oproti práci s tonálnym začiatkom odlišné od riešení harmonizácií u Füredyho.

Piesne č. 5 a č. 7 využívajú len akordy na I. a V. stupni, teda funkcie **T** a **D**. Č. 5 sa začína v tónine Es dur a v rovnakej tónine aj končí bez akéhokoľvek vybočenia. Č. 7 sa začína v c mol alebo v C dur(?), v nototlači (Príklad 4) je nezreteľný znak v prvom takte pred tónom *e(s)*[1] v ľavej ruke. V druhom takte je odrážka pred tónom *e* evidentná. V ukončení prvej frázy na chvíľu vybočí harmonizácia do paralelnej tóniny Es dur. Návrat do c mol cez použitie molovej **D** v posledných 4 taktoch nie je zreteľne tonálny. Tu sa však dá uvažovať aj o vyššie uvedenej možnosti neuvedenia odrážky s úmyslom ju tam zahrať (odrážka pri tóne *h* sa nachádza v piatom takte od konca, v ďalších taktoch už síce nie je zopakovaná, ale striedanie **T** a **D** je zrejmé), teda ukončiť pieseň tonálne s durovou (kadenčnou) dominantou rozvedenou do toniky.

Pieseň č. 8 je jediným príkladom, ktorý je riešený tonálne so všetkými tromi harmonickými funkciami, bez zmeny tóniny, ale aj bez jedinej úplnej harmonickej kaden-

cie (môžeme predpokladať, že skladateľ nevnímal možnosti náhrady alebo modifikácie hlavných harmonických funkcií aj vedľajšími akordmi).

Všetky ostatné piesne obsahujú tonálne prechody, resp. modulácie. Najjednoduchšia zmena tóniny tonálnym skokom je použitá v piesni č. 1, kde prebiehajú prvé 4 takty v F dur a ďalších 6 taktov v d mol, a pieseň č. 2, ktorá má tri frázy, pričom druhá v melódii piesne opakuje prvú o kvintu vyššie. Celá harmonizácia je spolu s melódiou piesne posunutá z prvej štvortaktovej frázy prebiehajúcej v A dur do druhej štvortaktovej frázy v E dur. Tretia fráza prináša návrat tóniny A dur s kontrastným melodickým záverom piesne, aj s bohatším tonálne-funkčným priebehom.

Piesne č. 6 a č. 11 majú tonálne nestály harmonický priebeh, postupnosť akordov neevokuje jasné kadenčné významy, aj keď ich mnohokrát naznačuje. V piesni č. 6 ide o viacnásobné prechody z a mol do C dur a naspäť, ale druhý diel prebieha jasne v a mol. Premenlivejší, ale aj jasne modálny priebeh vidno v piesni č. 11 (Príklad 5), kde sú postupne naznačené d aiolský modus, a mol, a aiolský modus a d mol s tonálnym ukončením funkcií **D-t** (akordy *a-cis-e, d-f-a*).

Harmonická interpretácia ľudových piesní v úpravách Vladislava Füredyho

Vydanie klavírnych úprav Vladislava Füredyho *Národní nápěvy ku Zpěvankám* (1837) obsahuje 25 klavírnych úprav slovenských ľudových piesní.[12] V tejto edícii sú piesne spracované a harmonizované v piatich najjednoduchších základných tóninách, teda buď bez predznamenania (C dur, a mol), alebo s jednou posuvkou v predznamenaní (G dur, F dur, d mol, žiadna pieseň nie je harmonizovaná v e mol). Konkrétne sú to tieto piesňové úpravy:

bez predznamenania:

- v C dur 2 piesne (č. 4 a 5), 1 pieseň (č. 25) sa síce začína v F dur, ale končí v C dur;
- v a mol 3 piesne – č. 3, 16 (ktorá moduluje do d mol) a č. 17 (s predznamenaním jedného ♭, napokon skončí v d mol na durovej dominante, teda na akorde A dur);

s jedným predznamenaním:

- v G dur 13 piesní – č. 1, 6, 7, 8, 11, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 24;
- v F dur 4 piesne – č. 9, 12, 23, 25 (ktorá v druhej polovici zmoduluje a končí v C dur);
- d mol sa objavuje v 4 piesňach – č. 2 a 10 sa začínajú a prechodom cez F dur sa vrátia a aj končia v d mol, č. 13 sa začína v d mol a končí v G dur a č. 16 naopak, začína sa v a mol a končí v d mol;

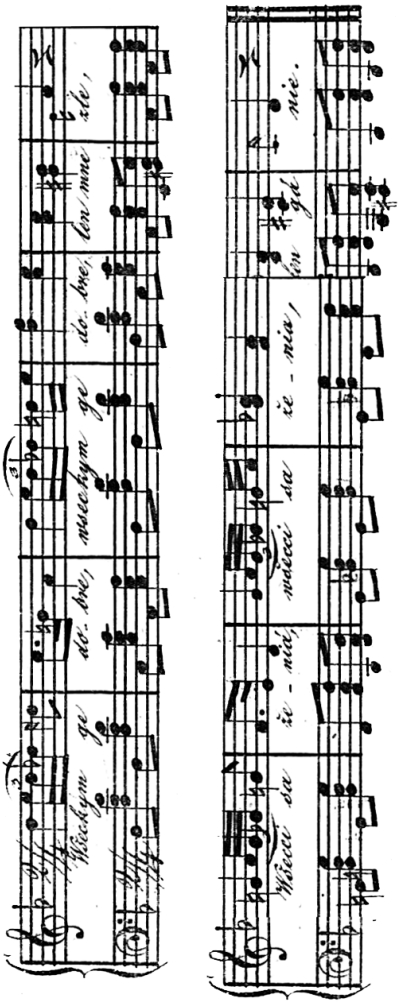
modulačne cez 2 tóniny sú teda riešené piesne č. 2, 10, 13, 16, 17, 25.

Absolútnu preferenciu – ako vidieť – má tónina G dur, sumárne:

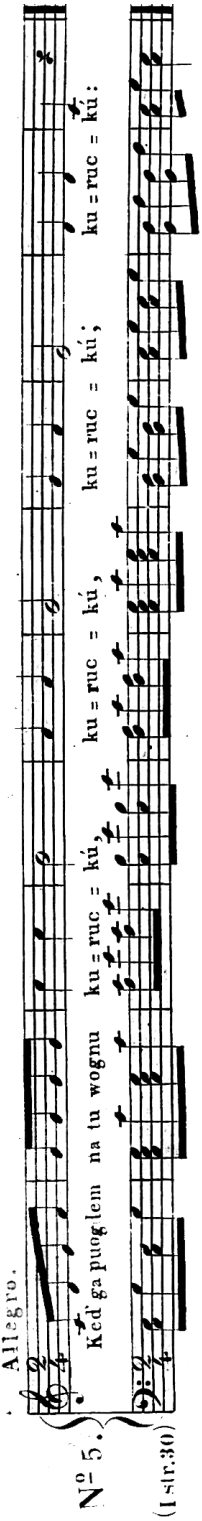
- prevláda **durový tónorod** a tonálne stabilný priebeh (18 piesní);
- 2 piesne sú **molové od začiatku do konca** v celom priebehu (č. 3 a 16);

[12] FÜREDY, Vladislav: *Národní nápěvy ku Zpěvankám.* Viedeň, 1837.

Príklad 5: Martin Sucháň, 1830, pieseň č. 11 (*Všeckym je dobre*)



Príklad 6: Vladislav Füredy, 1837, pieseň č. 5 (*Keď ja puojdem na tú vojnu*)



– 4 piesne **modulujúce menia tónorod** (č. 2, 10, 13, 17);
– 1 pieseň **moduluje z dur do dur** (č. 25).

Pred ďalším sledovaním harmonického priebehu je nevyhnutné poukázať na **metrorytmický priebeh**, ktorý je vo väčšine piesní v súlade s harmonickým. Spolu 22 piesní je zapísaných metricky v 2/4 takte; výnimkou sú piesne č. 10 a 20 (v 4/4 takte) a pieseň č. 17 (ako jediná nepárna je zapísaná v 3/4 takte).

Ak zadefinujeme pojem „**harmonický rytmus**" ako jav pravidelného alebo nepravidelného striedania harmonických súzvukov, resp. harmonických funkcií,[13] môžeme konštatovať, že niektoré piesne sú z pohľadu harmonického rytmu veľmi jednoduché (striedanie harmonických funkcií je úsporné). To vidíme najmä na týchto piesňach:

– Pieseň č. 12 ako najjednoduchšie harmonizovaná má podkladný **jediný akord** – toniku (ďalej len **T**) v tónine F dur.
– Piesne č. 1, 6, 7, 8, 18, 19, 20, 21, 22 sú harmonizované len **dvoma akordmi** – tonikou a dominantou (ďalej len **D** prevažne v základnom tvare kvintakordu, občas sa vyskytne dominantný septakord, ďalej **D7**). Všetky tieto piesne sú v G dur a jedine pieseň č. 20 má nie 2/4, ale 4/4 metrum.
  - V piesni č. 1 sa vyskytne **D** len raz v predposlednom takte.
  - V piesni č. 6 sa **T** strieda po takte s prvým obratom **D7**, ďalej **D5/6**.
  - V piesni č. 7 ide o striedanie po 2 taktoch.
  - V piesni č. 8 sa najprv funkcie striedajú po 4 taktoch, ale v posledných 4 taktoch sa harmonický rytmus zahustí natoľko, že každý takt vystrieda **T** a **D⁶** okrem posledného, ukončujúceho pieseň v celom závere na **T**.
  - Pieseň č. 18 má ku koncu zhusťujúcu tendenciu: 4 takty **T**, 2 takty **D**, 1 takt **T**, na konci po dobách **T-D5/6-T**.
  - V piesni č. 19 na začiatku uvádza 1 takt **T**, 1 takt **D7**, 2 takty **T**, 2 takty **D5/6**, 2 takty **T**, 1 takt **D7** a 1 takt **T**. Tento priebeh má evidentne mostovú formu, kde stred je dlhý a okraje krátke.
  - Mostový priebeh striedania **T** a **D** je aj v piesni č. 20, pritom ide vždy len o kvintakordy.
  - Pieseň č. 21 strieda funkcie po taktoch **T – D – D7**, len na konci sa harmonický rytmus zhustí na **T – D – T** v posledných dvoch taktoch.
  - Pieseň č. 22 strieda v prvom štvortaktí **T** a **D6** po štvrťových dobách spolu s melodickým priebehom po štvrťových rytmických hodnotách, v druhom štvortaktí je pohyblivejší osminový pohyb melódie harmonizovaný redším harmonickým rytmom: tri štvrťové **T**, jedna štvrťová **D**. Po zopakovaní sa pieseň končí harmonicky otvorená na **D**.

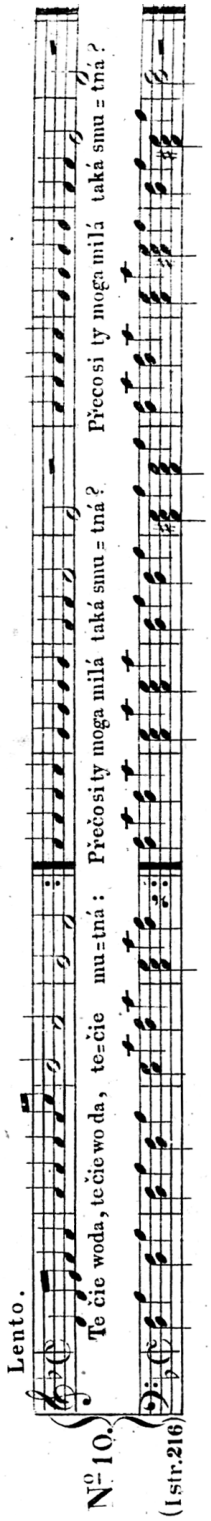
– Tri hlavné harmonické funkcie (a žiadnu ďalšiu) použil skladateľ len v piesňach č. 11 a 15, obe v G dur a v 2/4 takte. Ani v jednej z nich však nie je subdominanta (ďalej **S**) súčasťou takej následnosti týchto harmonických funkcií, že by sme mohli hovoriť o úplnej harmonickej kadencii (vždy za **S** nasleduje najprv **T**, až potom sa objaví **D**).

[13] FERKOVÁ, Eva: *Tektonika a dynamizmus v hudbe.* Druhé rozšírené a doplnené vydanie. Bratislava : VŠMU, 2014, s. 58.

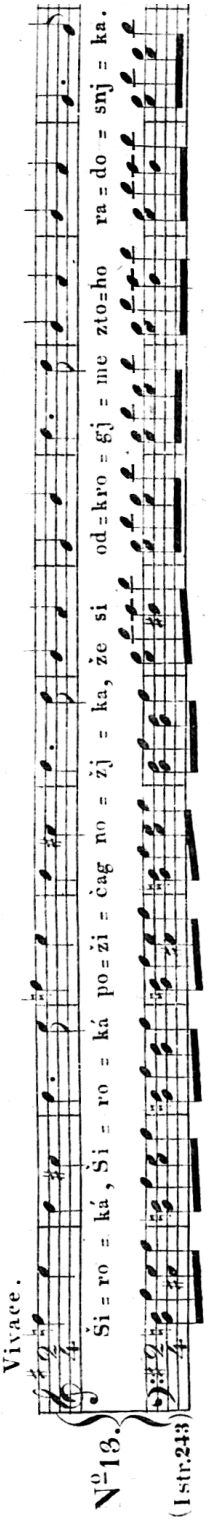
– Piesne, v ktorých sa vyskytujú aj **akordy iných stupňov**, než I. (**T**), IV. (**S**) a V. (**D**), sú tieto:
  - Pieseň č. 5 – typický príklad nápevu, v ktorom je obsiahnutý klesajúci citlivý 7. tón tóniny (Príklad 6). Podľa princípov tonálnej harmónie je nesprávne použiť na takýto tón podkladnú funkciu **D**, keďže v dominantnej funkcii má tón silný centralizačný dostredivý ťah nahor do základného tónu tóniny. Skladateľ buď intuitívne, alebo s vedomím tohto „zákazu" – použil jediný nedominantný akord, do ktorého „citlivý" tón patrí, ale nemá taký silný ťah nahor, a to je akord III. stupňa. V ňom, keďže obsahuje dva tonické tóny, má takú silu „tonickosť" znenia, že jeho kvinta – ktorá stráca charakter „citlivého tónu"[14] – prestáva mať tendenciu stúpať, môže klesať.
  - Pieseň č. 14 nielen so **S**, ale aj s jej modifikáciou na II. stupni (ďalej **Ꞩ**). Ani v tejto piesni nie je využitá typická klasicko-harmonická kadenčná postupnosť v závere, pieseň sa nekončí úplnou harmonickou kadenciou.
  - Pieseň č. 24 ako jedna z najdlhších piesní je harmonicky v F dur podložená prevažne striedaním **T** a **D5/6**. V prvom diele (prvých 12 taktov) sa strieda **T** prevažne s **D5/6** po dobách, ale v 2., 4., 10. a 12. takte sa v súlade so štvrťovou pauzou v melódii zastaví aj harmonický rytmus na **T** pre celý 2/4 takt. Akord na II. stupni sa vyskytuje v druhom diele (druhých 12 taktov) len na dvoch miestach, a tentokrát výhradne v kadenčnej postupnosti **T – Ꞩ6 – D7 – T**.
– V piesňach č. 2 a 16 sa vyskytujú aj chromatizované **vzťahy mimotonálnej dominanty**, vždy v tom najpoužívanejšom a najtradičnejšom vzťahu, teda k dominante.
– **Modulačne riešené** piesne využívajú tiež hlavne tie najjednoduchšie zmeny tóniny cez diatonické prehodnotenie spoločného akordu, ale v jednom prípade sa nájde aj chromatický prechod.
  - V piesni č. 2 je tonika d mol prehodnotená na **Ꞩ** v C dur a za ňou pokračuje kadencia dominantou a tonikou v C dur. Následným striedaním durových kvintakordov C a F vzniká dojem, že C dur bol len sprostredkujúcou tóninou prechodu do paralelnej F dur. Tá však nie je utvrdená treťou funkciou **S**, je teda len naznačená. Návrat do d mol nasleduje po chromatickej modulácii (posunom tónu *c* na *cis* a tónu *g* na *a* vznikne **D6** v tónine d mol).
  - Podobný modulačný priebeh dvakrát zopakovaný možno vidieť aj v harmónii piesne č. 10 (Príklad 7). Začína sa v d mol, ihneď kadencuje v F dur. Návrat je riešený sofistikovanejším prechodom cez klamný záver v tónine F dur tak, že za dominantou (po akorde *c-e-g*) nasleduje tonika d mol. Tu sa skladateľ v jednom z mála prípadov pohral s chromatizáciou (postup *cis* na *c,* a následne *c* na *cis*),

[14] Názov „citlivý" tón je z odborného pohľadu nešikovný, keďže tón nemá city, aj keď je zaužívaný. V nemeckom jazyku ide o „der Leitton" (v preklade stupnicový tón, alebo vedúci tón) alebo podľa Riemannovho slovníka aj „der Gleitton", v anglickom jazyku je pre tento tón vyhradený pojem „leading note" teda v preklade smerujúca nota. Miroslav Filip preto vo svojom diele *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie* navrhuje na tento tón začať používať pojem „smerný", keďže smeruje nahor do základného tónu tóniny ako v durovej, tak aj v harmonickej molovej tónine. Pozri bližšie: FILIP, Miroslav: *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie.* Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997, s 57-101 alebo KOŘÍNEK, Miloslav: *Tonálna harmónia pre 1. – 3. ročník konzervatória.* Bratislava : ŠPN, 1990, s. 19, 60.

Príklad 7: Vladislav Füredy, 1837, pieseň č. 10 (*Tečie voda*)



Príklad 8: Vladislav Füredy, 1837, pieseň č. 13 (*Široká, široká*)

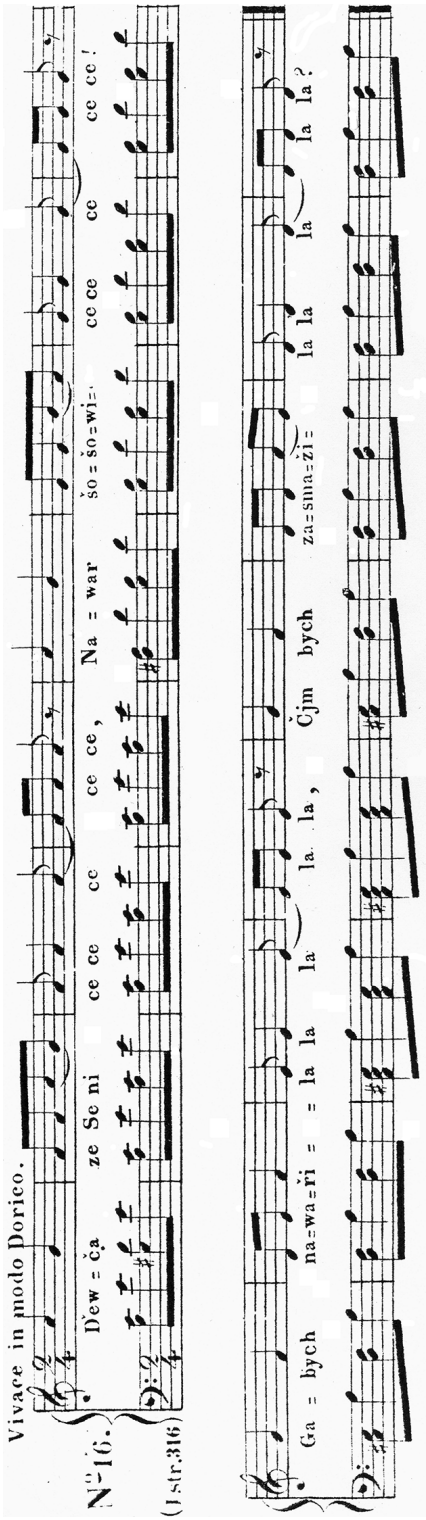


keď rýchlym vybočením cez **D** (*a-cis-e*) v d mol sa vrátil do F dur (akord *f-a-c*), a následne jeho dominantu (akord *c-e-g)* opäť chromaticky posunul (akord *cis-e-g),* čím otočil tonálnu os naspäť do d mol.

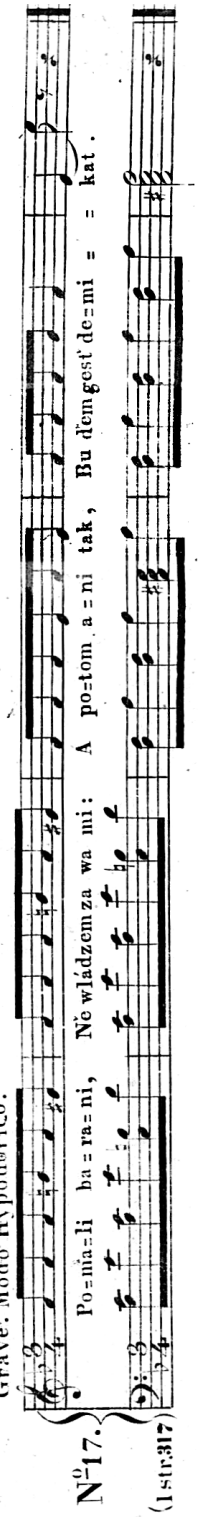
- Začiatok piesne č. 13, napriek jednému krížiku v predznamenaní, je v d mol (Príklad 8).
  T v d mol sa štyrikrát strieda so svojou **D** (**t – D5/6 – t – D3/4 – t – D5/6 – t – D3/4 – T**), čo vnímanie centra d mol kvantitatívne utvrdí. Posledná tonika však už nie je molový, ale durový kvintakord (znázornené veľkým písmenom **T**). Tak sa z durovej **T** prehodnotením stane durová **D** ku G dur a pieseň sa končí na novej tonike G dur.
- Pieseň č. 16 má tiež premyslenejší tonálno-harmonický priebeh, zakotvený na hlavných harmonických funkciách a funkčnej viacznačnosti akordov (Príklad 9). Skladateľ použil identický priebeh v dvoch tóninách. Začiatok v a mol dospeje cez durovú **D5/6** (akord *gis-h-d-e*) a návrat k **T** do durovej **S5/6** (akord *fis-a-c--d*), ktorá je prehodnotená na **D** k tónine G dur. Nasleduje nová **D 5/6** z d mol (akord *cis-e-g-a*) a pieseň sa končí v d mol.
- V piesni č. 17 sa zdá, že ide o nesprávny zápis predznamenania s jedným ♭, hoci harmonicky sa pieseň jasne začína na **T** v a mol, nasleduje **D7** (akord *e-gis-h--d*) a po zopakovaní, teda pre poslucháča kvantitatívnom, ale aj kvalitatívnom utvrdení centra a mol, cez **S** (akord *d-f-a*) prejde k dominante v d mol (akord *a-cis-e*). (Príklad 10).
  Druhé vysvetlenie je rovnako prijateľné, v ktorom pieseň prebieha okolo centra **a**, ale mení sa tónorod. Toto vysvetlenie potvrdzuje aj záver na kvintakorde A dur (v d mol by išlo o harmonicky otvorený záver). Sám skladateľ označil modus ako hypodórsky, ale práca s posuvkami v priebehu piesne tento modus celkom nepodporuje.
- Pieseň č. 25 ako posledná z cyklu má jednoduchý diatonicko-modulačný prechod z toniky v F dur, ktorá je prehodnotená na **S**, a po rozvedení do **D5/6** z C dur (akord *h-d-f-g*) potvrdí kadenčne novú tóninu C dur. Priebeh má všetky znaky najjednoduchšej modulácie, kde si poslucháč zmenu centra takmer nevšimne, keďže ide o moduláciu do najbližšej tóniny rovnakého tónorodu. Všetky použité akordy sú tiež rovnakého tónorodu a súčasne ide o hlavné harmonické funkcie v oboch tóninách.

Klavírne riešenia harmonizovaných piesní Füredy spracoval so snahou vyhnúť sa najzákladnejším chybám, ktoré uvádzajú zaužívané návody harmonizácie, napr. zakázané paralelizmy (paralelné čisté kvinty a oktávy). Na druhej strane, harmonizácia pomocou kvintakordov, riešená v úzkej sadzbe v sprievode ľavej ruky, predpokladá pri každom slede kvintakordov práve vznik paralelných kvínt. Füredy pravdepodobne dospel k záveru, že najjednoduchšie dosiahne odstránenie takýchto postupov zmenou počtu hlasov, súdiac podľa množstva zmien trojhlasu na štvorhlas (resp. naopak) v sprievodoch ľavej ruky práve tam, kde za sebou nasledujú dva kvintakordy (čo je väčšina spojov akordov všetkých skúmaných harmonizácií), ako vidno na Príklade 6 pri zmene medzi druhým a tretím taktom (pieseň č. 5), na Príklade 7 na viacerých miestach (medzi 3. a 4. taktom, medzi takmer každým ďalším prechodom z taktu do taktu), na Príklade 9 medzi 10. a 11. taktom, na Príklade 10 vnútri 3. taktu atď.

Príklad 9: Vladislav Füredy, 1837, pieseň č. 16 (*Dievča ze Senice*)



Príklad 10: Vladislav Füredy, 1837, pieseň č. 17 (*Pomali, barani, nevládzem za vami*)



Najvyužívanejším spôsobom akordického sprievodu je v skúmaných harmonizovaných piesňach čiastočné rozloženie akordu tak, že na prvej osmine zaznieva súzvuk dvoch alebo troch tónov akordu a na druhej je akord doplnený jedným tónom do trojzvuku, resp. je zdvojený jeho základný tón, občas je tiež doplnený do úplného štvorzvuku. Klasicky správne riešenie spojov kvintakordov hlavných funkcií Füredy nepoužil, zrejme ho neovládal.[15] Zmeny trojhlasu na štvorhlas alebo naopak odstraňujú paralelné kvintakordy len zdanlivo. Ak by skladateľ zámerne používal paralelné kvintakordy (čo možno nájsť v tvorbe skladateľov hudobného impresionizmu ako zámer), nepoužíval by v sprievodoch tak často a masívne práve postup neustálych zmien počtu hlasov.

Považujeme preto za preukázané, že práve neustálymi zmenami počtov hlasov (takmer v každom spoji dvoch kvintakordov hlavných funkcií v úzkej sadzbe), skladateľ prejavil snahu dodržať zákaz, ale správne riešenie už nebolo v jeho technickej kompozičnej výbave. Harmonizácie preto možno na jednej strane považovať za zodpovedajúce imanentnému harmonickému priebehu piesní z hľadiska tonality a funkčnosti, ale z hľadiska vypracovania akordických úprav a spojov skôr za amatérske.

Harmonické sprievody ľudových piesní pomocou kvintakordov v úzkej sadzbe v ľavej ruke klavírnej úpravy v **improvizovaných harmonizáciách**, kde pravá ruka hrá len melódiu harmonizovanej piesne a ľavá ruka akordy, bez problémov znesú **aj paralelné kvintakordy aj skoky** ľavej ruky bez snahy sofistikovanejšieho vedenia jednotlivých hlasov. Avšak pri zápise takýchto harmonizovaných sprievodov by sa dalo vedenie hlasov a spájanie akordov riešiť celkom podľa učebnicových pravidiel, alebo aspoň s bohatším využívaním obratov, ktoré najjednoduchšie pomáha odstraňovať nežiaduce paralelizmy. Druhou možnosťou je aj naštudovanie prísnych a voľných spojov akordov či sekundových spojov. Takýto aspekt harmonizácie vo Füredyho úpravách však nebol uplatnený. Je otázne, či bolo v jeho možnostiach (materiálnej, jazykovej alebo inej) sa o týchto vymoženostiach dozvedieť. Z hľadiska profesionálneho prístupu k harmónii zostáva kdesi na polceste. Na mieste je preto aj otázka, či následnosti harmonických funkcií, ktoré by aspoň v záveroch piesní vytvárali úplné harmonické kadencie ako najlepšie alebo najdokonalejšie závery, nie sú prítomné nie z dôvodu špecifického cítenia skladateľa, ale skôr z dôvodu nevedomosti o zvukovej a záverovej kvalite takéhoto úplného záveru. Vzhľadom na evidentný tonálny priebeh harmonizácií zvažujeme aj pri úpravách, kde skladateľ uvádza názvy modov, keďže harmonizácie stavia v maximálnej možnej miere takmer výhradne na hlavných funkciách T, S a D, hypotézu, že ide o slabé vzdelanie, resp. o čiastočne amatérsku úroveň, a nie o umeleckú jedinečnosť.

Zhrnutie

Napriek viacerým obmedzeniam v poznaní všetkých technických vymožeností harmonického jazyka 19. storočia sa obaja skúmaní skladatelia dokázali na slušnej úrovni

[15] Pre záujemcov o detaily zaužívaných postupov odporúčame štúdium učebníc harmónie, napr. KOŘÍNEK, Miloslav, Ref. 14, alebo vysokoškolské skriptá SUCHOŇ, Eugen – FILIP, Miroslav: *Náuka o harmónii 1, a 2.* Bratislava : Univerzita Komenského, 1992.

zmocniť hudobného materiálu slovenských ľudových piesní. Vznikli zbierky klavírnych skladbičiek, schopné propagovať slovenskú ľudovú hudbu nielen s jednohlasnými, a teda harmonicky chudobnými zneniami, ale obaja dokázali vycítiť harmonický priebeh piesní a zapísať ho do hrateľnej klavírnej podoby. Každá zbierka úprav nesie viaceré špecifické znaky, vyplývajúce nielen z technickej úrovne poznania „harmonizátora", ale aj z harmonickej invenčnosti, nápaditosti a intuitívneho objavovania rozmanitých postupov. Z preukázaných postupov je zrejmé, že vo výbave skladateľov nebolo zvládnuté používanie obratov akordov, ani úplných harmonických kadencií. Martin Sucháň sa v harmonizáciách prejavil ako skladateľ s predpokladmi pre rozmanitosť ako akordického zvukového sprievodu, tak aj tonálnych priestorov, ale bez zjavných snáh o dokonalé (kadenčné) ukončovanie piesní a ich hlavných dielov či úsekov. Vladislav Füredy sa evidentne orientoval na hlavné harmonické funkcie, teda jeho poznanie tonálnych princípov je zrejmé, avšak priebeh akordických sprievodov z hľadiska rozmanitosti akordov a variety ich harmonických funkcií bol v porovnaní so Sucháňovými sprievodmi oveľa monotónnejší a jednoduchší. V Sucháňovom riešení je hádam zaujímavý ešte fakt, že polovicu piesní nezačal na tónickom akorde hlavnej tóniny, u Füredyho je zrejmá snaha o obmedzenie nevhodných paralelizmov.

Keďže história vzniku pravidiel a zaužívaných postupov klasickej tonálnej harmónie je dlhá, nadviazať na všetky jej výdobytky po troch storočiach vývoja predpokladá hlboké znalosti a sústredené štúdium existujúcej klasickej tvorby. Na druhej strane, pôvodný význam postupného rozvoja pravidiel a zaužívaných postupov má najmä empirický pôvod a základy, vyplývajúce zo snáh veľkých európskych majstrov hudobnej tvorby po čo najlepšom znení príslušných harmonických postupov, použitých v jednoduchších aj zložitejších štruktúrach a vzťahoch. Ideál „čo najlepšieho znenia" harmonizácií v skúmaných zbierkach skladatelia koncipovali na mnohých miestach len intuitívne (nie poučene), ale „muzikantsky" vhodne, a ako sme preukázali, prevažne tonálne. Nie vždy sa najlepšie znenie spája aj s najvyššou zložitosťou, preto aj pri zdanlivej jednoduchosti niektorých tu odhalených postupov sa výsledné znenia skúmaných harmonizácií a úprav dajú považovať za „počúvateľné" a pre dané potreby prijateľné.

Štúdia vznikla v rámci projektu KEGA č. 003VŠMU-4/2019 (2019 – 2020) „Výskum podobností a prienikov klasickej a populárnej hudby cez počítačovú analýzu harmónie", riešeného na Katedre teórie hudby HTF VŠMU.