

SLOVENSKÉ ĽUDOVÉ PIESNE V KLAVÍRNYCH ÚPRAVÁCH VLADIMIRA REBIKOVA

EVA FERKOVÁ

Prof. PhDr. Eva Ferková, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: eva.ferkova@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6074-3517>

ABSTRACT

This article is devoted to researching and characterising the arrangements (especially in the area of harmony) of the Slovak folk songs which were selected and compositionally processed for vocal and piano by the Russian composer Vladimir Rebikov (1866 – 1920) at the turn of the 20th century. The set of 25 song arrangements confirms that the composer accomplished his creative processing on the lines of his own artistic principles. What this involved was an extension and embellishment of the harmonic course, which despite its modernity remained within the bounds of the tonal or modal thinking typical for extended tonality and for a modality tending towards musical impressionism. The usual connection of the content of songs to the major key in positively attuned songs, with minor solutions where the contents have a negative or sorrowful sound, is purposefully used in Rebikov's arrangements. Also typical of the harmonic plan is a cadence progression, with a predominance of sevenths, or modal and unfinished harmonic solutions where they reinforce the significance of the text of the songs.

Key words: Vladimir Rebikov, adaptations of Slovak folk songs, harmonic arrangements, extended tonality, modality, relation of music and text, vocals and piano.

Slovenské ľudové piesne poznáme ako invenčné, jedinečné a plné rozmanitostí, ako z pohľadu hudobného, tak aj z pohľadu tematického a textového. Ich klavírne úpravy, ktoré vyšli tlačou v 19. storočí, najpodrobnejšie priblížila záujemcom o túto tému štúdia Hany Urbancovej.¹ V úvodných odsekoch autorka v nadväznosti na staršie pub-

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

likované informácie² spomína aj troch inonárodných autorov, venujúcich sa spracovaniu slovenských ľudových piesní, ktorými sú český skladateľ Ludvík Kuba, maďarský skladateľ Lajos Serly a ruský skladateľ Vladimir Rebikov. Pozornosť autorky v menovanej štúdii sa však zamerala na úpravy slovenských autorov, publikované v klavírných edíciách (Martin Sucháň, Vladislav Fűredy, Miloslav Francisci a ďal.).

Vladimir Rebikov sa prekomponovaním „našich“ piesní do cyklu pre spev a klavír zaradil do skupiny neslovenských skladateľov, kam patrí napríklad okrem horeuvedených aj Bohuslav Martinů vďaka *Variáciám na slovenskú ľudovú pieseň pre violončelo a klavír*, Vítězslav Novák so svojimi *25 slovenskými ľudovými piesňami pre spev a klavír*, Leoš Janáček,³ ktorý v rámci väčšieho cyklu vytvoril *6 národných piesní* s rovnakým obsadením, kde sa v záhlaví uvádza, že ide o piesne, ktoré mu spievala speváčka Eva Gabelová zo Slatiny nad Bebravou, z čoho sa dá usúdiť, že sú to piesne pôvodom zo Slovenska.⁴ Podobne sa najmä zberu a výskumu ľudových piesní venoval Béla Bartók a vzťah k slovenským piesňam prezentoval v mnohých svojich dielach, napríklad v skladbe *4 slovenské ľudové piesne pre miešaný zbor a klavír*.⁵

Vladimir Ivanovič Rebikov (31. mája 1866, Krasnojarsk, Sibír – 4. augusta 1920, Jalta) bol ruský skladateľ a klavirista z prelomu 19. a 20. storočia. Hudbu študoval v Moskve a Berlíne, pôsobil vo viacerých ruských mestách a určitý čas aj vo Viedni. Významné medzinárodné hudobné slovníky a encyklopédie ho charakterizujú ako neskorého romantika a zakladateľa modernej ruskej hudby. Jeho meno nie je u nás dostatočne známe a spopagované napriek tomu, že vytvoril obsiahle dielo. Jeho kompozície sa zameriavajú najmä na vokálnu tvorbu – detské zbory a piesne, vokálne cykly podľa bájak Krylova. Skomponoval vyše desať oper, dva balety a niekoľko inštrumentálnych skladieb, klavírne miniatúry atď. Katalóg jeho diel vyšiel v roku 1913 v Moskve, autorkou bola Oľga Michailovna Tompakova. Kompozičný štýl Rebikova vyšiel z romantizmu a vplyvu P. I. Čajkovského. Neskôr začal modernizovať svoj kompozičný jazyk, napríklad v oblasti súzvuku. Venoval sa tiež hudobnej pantomíme známej ako „melomimic“ a svoju hudbu spájal aj s rytmickou deklamáciou.⁶ Harmonická zložka jeho skladieb presahuje čistú diatonickú tonalitu. Skladateľ využíval septakordy a nónové akordy, prostredie tonality alebo modalitu, ale aj kvartové súzvučky a v niektorých klavírných miniatúrach sa objavili prvky expresionizmu.

² KRESÁNEK, Jozef: Vznik národnej hudby v 19. storočí. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Ed. Ladislav Burlas, Ladislav Mokřý, Zdeněk Nováček. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, s. 288-290.

³ Leoš Janáček sa podieľal najmä na zbieraní a výskume moravských, ale aj slovenských piesní.

⁴ PROCHÁZKOVÁ, Jmila (et. al.): *Vzaty do fonografu. Slovenské a moravské piesne v nahrávkach Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912*. Brno : Etnologický ústav AV ČR, 2012.

⁵ LAMPERT, Vera: *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak Melodies*. Budapest : Hungarian Heritage House; Helikon Kiadó; Museum of Ethnography; Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2008.

⁶ Rebikov, Vladimir Ivanovich [Heslo.] In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. By Stanley Sadie. Vol. 20. Oxford; New York : Oxford University Press, 1980, s. 907-908. Rebikov, Vladimir Ivanovič [Heslo.] In: *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 13. Kassel; Basel : Bärenreiter, 2005, s. 1383.

Na Slovensku po prvý raz upozornil na úpravy slovenských ľudových piesní Vladimira Rebikova Jozef Kresánek v tzv. akademických dejinách slovenskej hudby z roku 1957.⁷ Pre náš región je Rebikov zaujímavý tým, že napriek inej národnosti sa, podobne ako národne cítiaci slovenskí hudobníci a skladatelia prelomu 19. a 20. storočia,⁸ inšpiroval niektorými slovenskými ľudovými piesňami natoľko, že ich výber spracoval do cyklu piesní, adaptovaných pre spev a klavír, pravdepodobne určených aj na koncertné predvedenie. Úpravy slovenských ľudových piesní z minulosti nájdeme aj u menovaných českých a maďarských autorov, ktorí piesne zväčša neprekomponovali v melódii, ale najmä doplnili, pretvorili alebo len upravili v harmonickom sprievode. Po preskúmaní technickej úrovne harmonizácií na základe stupňa poznania pravidiel tonálnej i modálnej harmónie a vkladu vlastnej invencie v tvorbe slovenských skladateľov Vladislava Füreedyho, Martina Sucháňa⁹ a Miloslava Francisciho,¹⁰ táto štúdia sústreďuje pozornosť na tvorbu jedného z inonárodných skladateľov. Je súčasťou širšie koncipovaného výskumu variety a kvality harmonických úprav slovenských ľudových piesní v tvorbe skladateľov stredo- a východoeurópskeho regiónu. Výskum Rebikovových kompozičných úprav sa sústreďí na rozmanitosť, technickú profesionalitu a invenčnosť spracovania ich harmonického rozmeru.

Cyklus skúmaných piesní Vladimira Rebikova vyšiel tlačou v Moskve (súdiac podľa spodného riadku titulnej strany „Printed in Soviet Union“). Jediný rok, ktorý vydavateľ uviedol na prvej vnútornej strane, je 1908, avšak pravdepodobne nejde o rok vydania, ale o rok ukončenia kompozície skladieb, s miestnym určením „Praž. I.“. Sovietsky zväz totiž v roku 1908 neexistoval, bol konštituovaný až po Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii v roku 1917. Titulná strana nesie názov *Piesne Uhorských Slovákov*, pod ním sa uvádza *S průvodom klavíra*, nižšie je umiestnené slovo „usporiadal“ a pod tým „Wl. Rebikov“, rok tu však uvedený nie je.

Na spodnej časti titulnej strany je vytlačené meno vydavateľa P. Jurgensona so sídlom v dvoch mestách: „Moscou“ a „Leipzig“. Prvá strana piesní uvádza skrátený názov v azbuke *Slovackija piesni* a v latinke *Slovácké písně*. V spodnom ľavom rohu prvej strany je v azbuke uvedené „Sobstvennost izdatelja“ (po slovensky „vlastníctvo vydavateľa“).

⁷ KRESÁNEK, Ref. 2, s. 290.

⁸ FERKOVÁ, Eva: Harmonické preferencie ako štýlový znak skladateľskej poetiky. Príspevok k charakteristike úprav ľudových piesní pre klavír Miloslava Francisciho. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, č. 2, s. 169-187. Pozri tiež FERKOVÁ, Eva: K harmonizácii slovenských ľudových piesní v prvých edíciách klavírných úprav z 30. rokov 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, č. 1, s. 131-147. FERKOVÁ, Eva: Špecifiká harmonizácií dvesto slovenských ľudových piesní v cykle Trávnice (1892, 1893) Miloslava Francisciho. In: *Clavibus unitis*, roč. 5, 2016, s. 1-24.

⁹ FERKOVÁ, Ref. 8, 2019.

¹⁰ FERKOVÁ, Ref. 8, 2016, 2017.

Každá pieseň je vytlačená s názvom v záhlaví, vľavo s ruským a vpravo slovenským, medzi nimi je uvedené poradové číslo piesne. Pod notovou osnovou vokálneho partu skladateľ umiestnil text piesne, v prvom riadku v ruštine a pod ním v slovenčine. Ak má pieseň viac textových strof, tie sú uvedené za notovým záznamom piesne, vľavo ruský text, vpravo slovenský.

Predlohami piesní, ktoré skladateľ adaptoval a upravil pre spev s klavirom, a súčasne aj harmonicky stvárnil a prekomponoval, sú piesne s ľubostnou tematikou. Tónorodom skladateľ zjavne odlíšil pozitívne a radostné prežívanie lásky v durových piesňach od smutných a rozlúčkových piesní, tematizujúcich rozchod, odlúčenie alebo nemožnosť vydaja/ženby v molových (či už tonálnych alebo modálnych) harmóniách.

Harmonické riešenie piesní má mnohé znaky klasických harmonických postupov, v ktorých prevažujú:

a) tonálne princípy:

- prevažne terciová stavba akordov;
- tonálne predznamenanie;
- práca s durovým a molovým tónorodom;
- harmonická funkčnosť akordov;
- kadenčná následnosť akordov;

b) modálne princípy:

- voľné používanie akordov bez uvažovania o ich harmonickej funkčnosti;
- nekadenčná následnosť akordov;
- nezvyšovanie siedmeho stupňa v molovom tónorode (aiolské závery).

Pri skúmaní prevahy tonálnych alebo modálnych prvkov sme zistili, že v durovom tónorode skladateľ pracoval v prevažnej miere s tonálnou kadenčnou následnosťou tónov a akordov, ktorá vyplýva z prirodzenej smernej dostredivej sily dominantného akordu v dur, teda z prítomnosti smerného (citlivého) siedmeho tónu, ktorý poltónovým krokom nahor prirodzene postupuje do základného tónického tónu tóniny (napríklad *h* postupuje do *c*, *fis* do *g* atď.).

V molovom tónorode je však veľmi zriedkavé využívanie posunutia (resp. alterácie) siedmeho stupňa nahor s cieľom vytvárať tonálne dostredivé smerovanie do základného tónu. Aiolské postupy sú použité v 3., 4., 7., 9. – 11. piesni a čiastočne aj v piesňach č. 20 a 25. Uplatnenie tonálneho dynamizmu harmonického procesu pomocou dostredivej sily teda mnohokrát nie je prítomné. Akord na piatom stupni v takýchto prípadoch nemá charakter dominanty, pretože neobsahuje smerný siedmy tón (teda terciu akordu), ktorý by sa poltónovou vzdialenosťou „ťahal“ nahor do základného tónu tóniny a vytváral v poslucháčovi pocit uvoľňovania napätia, ukončenia, kadenčovania.

V molových piesňach by sa dalo prípadne uvažovať o „chybách“ vydavateľa či tlačiaru, k čomu analytika privedie analýza piesní (v nasledujúcich analýzach na ne upozorníme). Vo viacerých piesňach vyššieho poradového čísla (20, 25) sa vyskytuje aj striedavé využívanie nezvýšeného a zvýšeného siedmeho stupňa, čo by skôr svedčilo o zámere skladateľa, nie o chybnom vydaní. V piesňach, kde je použitý takýto „nedominantný“ (resp. nesmerný, nedostredivý) akord na piatom stupni v kadenčnej

následnosti za subdominantným akordom, však musíme pripustiť aj vydavateľskú tlačovú chybu, najmä ak je postup IV. – V. použitý pred tónickým akordom (napríklad v piesni č. 3, kde sme to v nasledujúcom texte aj vyznačili, ale aj v niektorých ďalších).

Pri sluchovej kontrole znejúcich piesní molového tónorodu s modálnym znením zistíme, že niektoré svojím voľným modálnym radením akordov bez tonálnej (kadenčnej) práce s harmonickým napätím pripomínajú impresionistickú prácu s harmóniou. To, že molový tónorod je v skladateľovom harmonickom myslení naozaj skôr modálnym, potvrdzuje aj časté využívanie akordov, ktoré neobsahujú 7. tón, preto ich v tonálnej harmónii skladateľa používali ako subdominantné (akordy na II., IV. a VI. stupni).

V nasledujúcom texte sa budeme postupne venovať každej piesni najmä z hľadiska jej tonality/modality a zaujímavých harmonických riešení.

Akordiku, teda používanie a skladateľove preferencie akordov dokumentuje Tabuľka 1.¹¹ Je zrejmé, že skladateľova harmonická výbava bola ovplyvnená viac súčasníkmi než skladateľmi minulosti. Rebikov zjavne nemal natoľko konzervatívne alebo málo poučené či netvorivé akordické myslenie ako viacerí upravovatelia venujúci sa harmonizáciám či tvorivým harmonickým úpravám slovenských ľudových piesní (porovnaj napríklad tvorivejší prístup Miloslava Francisciho¹² alebo jednoduchšie úpravy Vladislava Füreedyho, či Martina Sucháňa¹³).

Pri pohľade na tabuľku vidno, že skladateľ používal bežne tri typy kvintakordov (s výnimkou zväčšeného, ktorý možno nájsť len v dvoch piesňach), prekvapujúco sa len v jednej piesni vyskytuje aj zmenšený septakord, pritom durovo-malý (najčastejšie využívaný v klasickej hudbe) je použitý v menšom počte piesní než molovo-malý (Min7) alebo zmenšene-malý (Dm7). D7 chýba v 7 piesňach, durovo-veľký septakord (Maj7) nie je použitý v 8 piesňach, teda 17 piesní ho využíva. Pritom v každej piesni súčet percentuálnych výskytov akordov nedáva 100 % preto, že použitý softvér¹⁴ vyhodnocuje všetky doby, a tie, ktoré nie sú obsadené žiadnym terciovým súzvukom (ani formou rozložených akordov), dopĺňajú počet na 100 % (pozri posledný stĺpec s názvom No). Každá pieseň obsahuje aj doby neterciových prechodných súzvukov, ktoré nesúvisia ani s predchádzajúcou, ani nasledujúcou dobou v zmysle rozloženého akordu. V dôsledku toho pri počúvaní piesne vnímame bohatý a farebný harmonicko-tektonický priebeh.

¹¹ Dáta v tabuľke sú výsledkom automatizovanej akordickej analýzy a štatistických výpočtov pomocou pôvodného softvéru autorov Eva Ferková a Michal Šukola. Pozri tiež stránku: <<http://www.analysisofharmony.sk/>> (9. 2. 2023)

¹² Pozri FERKOVÁ, Ref. 8, 2017, 2019.

¹³ Pozri FERKOVÁ, Ref. 8, 2019.

¹⁴ Dostupné na: <<http://www.analysisofharmony.sk/>> (9. 2. 2023)

Tabulka 1 (písmo, které je polotučné a zároveň v kurzíve, označuje dur; polotučné mol-dur alebo dur-mol; obyčejné mol)¹⁵

File name	Maj5	Min5	Di m5	Augm5	D7	Dim7	Dm7	Maj7	Min7	Min-Maj7	Augm7	No
Reb. 1.	13.0 (28%)	18.5 (40%)	–	–	4.0 (9%)	–	2.0 (4%)	–	1.0 (2%)	0.5 (1%)	–	7.0 (15%)
Reb. 2.	28.5 (36%)	14.0 (18%)	0.5 (1%)	–	12.5 (15%)	–	3.5 (4%)	4.5 (6%)	7.5 (9%)	–	–	9.0 (11%)
Reb. 3.	6.0 (19%)	18.5 (58%)	2.5 (8%)	–	–	–	1.0 (3%)	1.0 (3%)	2.0 (6%)	–	–	1.0 (3%)
Reb. 4.	4.5 (11%)	20.25 (51%)	0.5 (1%)	–	–	–	8.5 (21%)	1.0 (3%)	1.25 (3%)	–	–	4.0 (10%)
Reb. 5.	12.0 (29%)	8.5 (21%)	–	–	3.5 (9%)	–	4.0 (10%)	1.5 (4%)	2.0 (5%)	–	–	9.5 (23%)
Reb. 6.	12.5 (11%)	52.5 (45%)	2.0 (2%)	–	2.0 (2%)	–	6.5 (6%)	1.0 (1%)	10.0 (9%)	–	–	29.5 (25%)
Reb. 7.	1.0 (3%)	25.0 (78%)	–	–	–	–	–	–	–	2.0 (6%)	–	4.0 (13%)
Reb. 8.	14.5 (34%)	6.5 (15%)	1.5 (3%)	–	3.5 (8%)	–	2.5 (6%)	1.0 (2%)	2.0 (5%)	–	–	11.5 (27%)
Reb. 9.	2.5 (5%)	22.25 (48%)	1.25 (3%)	–	–	–	5.25 (11%)	3.25 (7%)	4.75 (10%)	–	–	6.75 (15%)
Reb. 10.	11.5 (22%)	23.0 (44%)	–	–	–	–	2.5 (5%)	–	2.5 (5%)	–	–	12.5 (24%)
Reb. 11.	–	29.5 (61%)	–	1.0 (2%)	–	–	0.5 (1%)	1.5 (3%)	7.0 (15%)	–	–	8.5 (18%)
Reb. 12.	14.5 (43%)	3.5 (10%)	2.5 (7%)	–	3.5 (10%)	–	–	–	1.0 (3%)	–	–	9.0 (26%)
Reb. 13.	11.0 (26%)	3.5 (8%)	1.0 (2%)	2.0 (5%)	3.0 (7%)	–	3.5 (8%)	1.5 (4%)	11.5 (27%)	–	–	5.0 (12%)
Reb. 14.	9.5 (22%)	12.0 (28%)	–	–	5.0 (12%)	–	4.5 (11%)	1.0 (2%)	8.5 (20%)	–	–	2.0 (5%)
Reb. 15.	12.5 (22%)	0.5 (1%)	2.0 (4%)	–	10.0 (18%)	–	3.0 (5%)	4.0 (7%)	10.0 (18%)	–	–	14.0 (25%)
Reb. 16.	8.5 (33%)	1.0 (4%)	–	–	5.5 (21%)	–	1.5 (6%)	1.5 (6%)	6.0 (23%)	–	–	2.0 (8%)
Reb. 17.	10.0 (36%)	8.5 (30%)	–	–	3.0 (11%)	–	1.0 (4%)	1.0 (4%)	2.5 (9%)	1.0 (4%)	–	1.0 (4%)
Reb. 18.	9.0 (35%)	–	1.0 (4%)	–	4.5 (17%)	–	–	2.0 (8%)	1.0 (4%)	–	–	8.5 (33%)
Reb. 19.	7.0 (13%)	7.0 (13%)	4.0 (7%)	–	12.0 (22%)	4.0 (7%)	4.0 (7%)	–	2.0 (4%)	–	–	16.0 (29%)
Reb. 20.	1.5 (5%)	19.0 (61%)	0.5 (2%)	–	–	–	0.5 (2%)	–	3.5 (11%)	–	–	6.0 (19%)
Reb. 21.	8.0 (31%)	3.5 (13%)	–	–	2.0 (8%)	–	4.75 (18%)	1.5 (6%)	2.25 (9%)	–	–	4.0 (15%)
Reb. 22.	10.5 (42%)	10.5 (42%)	–	–	1.5 (6%)	–	–	–	–	–	–	2.5 (10%)
Reb. 23.	14.0 (35%)	15.5 (39%)	1.0 (3%)	–	3.0 (8%)	–	1.0 (3%)	1.0 (3%)	4.0 (10%)	–	–	0.5 (1%)
Reb. 24.	18.0 (31%)	13.5 (23%)	2.5 (4%)	–	3.5 (6%)	–	0.5 (1%)	–	5.0 (8%)	–	–	16.0 (27%)
Reb. 25.	8.75 (17%)	23.25 (45%)	–	–	6.0 (12%)	–	2.5 (5%)	1.75 (3%)	4.0 (8%)	–	0.25 (0%)	5.5 (11%)

¹⁵ Tabulku vygeneroval softvér s použitými skratkami anglických názvov akordov, v preklade nasledovne: Maj5 – durový kvintakord, Min5 – molový kvintakord, Dim 5 – zmenšený kvintakord,

1. Anička dušička

Pieseň je rámcovaná akordom g mol a zapísaná s predznamenaním 2b, čo aj prináleží tónine g mol. Na začiatku je však táto tónina len naznačená, druhý kvintakord C dur relativizuje aj tónorod, aj tóninu g mol. Na konci prvej frázy piesne tieto akordy skandencujú do F dur a pre poslucháča vyjasnia funkčný význam¹⁶ (Príklad 1), kde sa g mol javí ako subdominanta (II. stupeň), po nej durová dominantna od c a tonika F dur. V nasledujúcej fráze prebehne rýchla diatonická modulácia kadenciou rovnakej postupnosti stupňov (II., V., I.) do B dur. Tretia predĺžená fráza má opäť diatonicko-modulačný priebeh do paralelnej tóniny g mol s podobným kadenčným využitím II. stupňa ako subdominanty v g mol aj s tonálnym zvýšením 7. stupňa na *fis*. Rámcovanie piesne v molovej tonalite je kadenčné,¹⁷ s vybočením do B dur. V klavírnom parte skladateľ využíva paralelné kvinty (Príklad 1), ktoré sú príznakom ľudového sprievodu „kvintovania“.

Príklad 1: Pieseň *Anička dušička*, prvý riadok

Allegretto.

Ан - ну_шка ду - ше_чка, гдѣ хо - ди - ла?
A - nič_ka, du - ši_čka, kde si bo - la,

Allegretto.

mf

2. Takú som si frajeročku

Durová tonálna harmonizácia je príznačná pre diely „a“. Trojpätdielna forma (ababa), ktorú niektorí teoretici hudobnej formy majú za dvojtematické malé rondo, zvýrazňuje kontrastné diely „b“. Tie sú riešené zložitejšou a z tonálneho hľadiska menej jasnou postupnosťou akordov. Tónový priestor je rovnaký okrem dielu „b'“, ale vedľajšie funkcie v prvom „b“ dávajú zneniu modálny význam (Príklad 2, takty 9 – 12). Skladateľ tu využíva akordy na III. stupni, zmiešané akordy alebo biakordiku (v takte č. 10 v ľavej ruke kostru akordu B dur súčasne s rozkladom akordu g mol v pravej ruke, v takte č. 11 v ľavej ruke kostru C dur, v pravej a mol). Tento štvorhlasný priebeh má za výslednicu nekadenčný a netonálny význam. Možno tu nájsť klamný záver tretieho

Augm5 – zväčšený kvintakord, D7 – durovo-malý, teda dominantný septakord, Dim7 – zmenšene-zmenšený septakord, Dm7 – zmenšene-malý septakord, Maj7 – durovo-velký septakord, Min7 – molovo-malý septakord, Min-Maj7 – molovo-velký septakord, Augm7 – zväčšene-velký septakord, No – nenájdenny akord v rámci doby.

¹⁶ Akord g mol ako subdominantný II. stupeň v F dur a akord C dur ako dominantna, s rozvedením do tónického kvintakordu F dur.

¹⁷ Teda s využívaním tonálnych dostredivých síl, najmä v molovej tónine so zvýšeným 7. stupňom.

Jedine vyznačená následnosť akordov pred koncom by mohla evokovať kadenčný postup v a mol, ale bez zvýšeného siedmeho stupňa (tónu *gis* v dominante) zostáva znenie aj tejto postupnosti modálne-aiolské. Línia basového hlasu pritom postupuje v oboch dieloch vzostupne (acsendenčne), podobne ako melódia piesne v prvej fráze. Melódia sa vždy vyklenie nahor a na konci frázy klesne naspäť, čo kopíruje basový hlas sprievodu až v závere. Preto možno ukončenie piesne, napriek neprítomnosti tonálnej kadencie, vnímať ako uzatvorené.

Príklad 3: Ukončenie piesne *Umrem*

тра-ля-ля, та-кже бу-ду под-б́вать я: хо-щ́, чу-п́, тра-ля-ля.
tra-la-la, ta-cto si ja spievat' bu-det: hop, cup, tra-la-la.

4. Na zelenej lúčke

Pieseň s jedným krížikom, začínajúca sa na rozloženom akorde e mol, naznačuje tóninu e mol s formovou schémou a – a¹ – b – a¹, kde má každý diel 4 takty.

Ako v melódii, tak ani v harmónii sa však vôbec neobjaví smerný (citlivý) tón *dis*. Navyše akordy pod melódiou v klavírnom parte sú použité voľne, bezfunkčne. Najfrekvencovanejším akordom okrem I. stupňa (toniky) je akord na II. stupni v prvom obrate (nazývanom kvint-sextakord), ale možno ho vnímať aj podľa basového tónu ako S⁺⁶. Tento funkčný názov je však neadekvátny vzhľadom k absencii kadenčného pohybu.

Prvé dva diely a – a¹ prebiehajú nad striedaním I. a II. stupňa. Tretí diel je postavený na terciovom posune akordov nadol, akordický priebeh je nasledovný: G – e – C – a – G. Štvrtý diel, ukončujúci pieseň, využíva akordy z e mol na I., II., IV. a VI. stupni, teda dôkladne sa vyhýba akordom, ktoré by mohli mať dominantnú (centralizačnú, teda tonálnu) funkciu. Voľný postup akordov opäť zvukovo potvrdzuje modálne (aiolské), málo centralizačne ukotvené znenie. Tu nemožno ani počítať s možnými vydavateľskými chybami (v zmysle neuvedenia krížika pri 7. stupni), keďže takáto posuvka by vôbec nezmenila modálnosť na tonálnosť (ako by to prípadne mohlo byť v predchádzajúcej piesni *Umrem*).

5. Nevydávaj sa

Pieseň v D dur, originálne v nesymetrickej dvojdielnej forme (a = 4 + 4 takty; b = 4 + 5 taktov), je harmonizovaná v prvom diele tonálne – kadenčne v D dur (T, II., D, T). Druhý molový diel je tiež tonálny kadenčný v d mol, rytmicky opakuje priebeh prvého. Jediné miesto je riešené aiolským V. stupňom (molovou dominantou, pozri Príklad 4). Na zabezpečenie symetrie skladateľ ukončuje pieseň návratom prvej frázy aj návratom do pôvodnej tóniny D dur.

Príklad 4: Pieseň *Nevydávaj sa*, stredný diel6. *Proč si k nám nepřišel?*

Pieseň sa začína v g mol päťtaktovou predhrou, anticipujúcou začiatok vokálnej melódie. Prináša úplnú harmonickú kadenciu, vnútorne rozšírenú o klamný záver, a následne mimotonálnu dominantu k subdominante (alebo rýchle vybočenie do c mol), čo dáva piesni už pred začiatkom spevu pôsobivý rozbeh. Hlavná melódia v speváckom parte je prekvapujúco staticky harmonicky podložená tonikami a subdominantnými akordmi. Plná durová dominantna je použitá len raz pred koncom, podkladá najdôležitejšie slovo textu „hledela“ („... samotná sedela, z okénka hledela, dušenka moja.“). Text piesne je vyčítavý, hudbou dobre podčiarknutý. Posledné dva takty sú odrazu bohatšie o vnútorný hlas stúpajúci nahor do toniky g mol (Príklad 5) napriek poklesu v melódii piesne.

Príklad 5: Pieseň *Proč si k nám nepřišel?*, ukončenie prvej strofy

Druhá strofa piesne je vypísaná, má rovnakú melódiu a v texte prináša iný stav duše speváčky, ktorá opisuje svoje pocity, keď už milý príde. Harmonicky rovnaký priebeh je však zhustený pohyblivým osminovým sprievodom rozložených akordov, čím je pôvodná staticky pôsobiaca úprava oživená, s jedinou dominantou, ktorá na rovnakom mieste melódie opäť zdôrazní najdôležitejšie slovo významu druhej strofy „prosloviš“ („... se mnú keď hovoríš a sladko prosloviš, Milenka moja“). Klavírny part dohrá trojtaktovú pohyblivú kódu rozkladu tónického akordu, ktorá vybehne jasavo až na tón g³. Vzhľadom na odlišný význam textu, napriek totožnosti melodického priebehu spevného partu, skladateľ zvolil vypísanie druhej strofy, aby sa v klavírnom parte mohla odohrať výrazová zmena, ktorá priniesla aj významový vývoj „príbehu“ piesne.

Harmonický priebeh, napriek niektorým kadenčným a klasickým postupom, nie je riešený celkom tonálne, najmä v závere je ukončenie harmonicky nejasné, keďže tonika g mol predchádza subdominantná kvinta, v melódii s aiolským 7. stupňom (f) aj so zvýšeným 6. stupňom (e). Oba tonálne netypické tóny poukazujú na dórsky modus.

7. Štidíry

Pieseň sa začína zdanlivo v d aiolskom mode, keďže za kvintakordom d mol použil skladateľ kvintakord a mol. Ďalší priebeh piesne a harmonické riešenie však ukazujú prechod (moduláciu) do a mol (kadenčný sled akordov d5 – a5 – d6 – a₄⁶ – E5 – a5). Funkčne by sme uvedený sled akordov v a mol pomenovali: S – T – S6 – D^T – D – T. Z pohľadu tejto tóniny ide o evidentný kadenčný postup, utvrdzujúci a mol v 6. takte. Nasleduje podobne začínajúci druhý diel, kde však už jasne prebieha pieseň v harmonickom prostredí d aiolského modu s voľným (nekadenčným) radením akordov. Jediným prekvapením je výber akordov pre harmonický podklad piesne – sú to len kvintakordy (resp. ich obraty) na I., IV. a V. stupni, čo by poukazovalo na zjavné použitie (tonálnych) hlavných harmonických funkcií, ale bez kadenčného poradia, a najmä bez zvýšeného 7. stupňa v d mol (c na cis), ktorý je najpríznačnejším tónom tóniny d mol (a tonálnej práce s harmonickým napätím durovej dominanty rozvedenej do toniky). Tu by sa aj výraznejšie dalo uvažovať o vydavateľskej chybe (s absenciou krížika pri tóne c).

8. Oliva

Začiatok piesne je z tonálneho hľadiska nejednoznačný. Podľa predznamenanania s 1b a prvého akordu d mol by mohlo ísť o d mol, prípadne F dur. Avšak v prvých 7 taktach je odrážkou zmenený tón b na h, preto analyticky vychádza, čo vieme potvrdiť aj posluchovo, že pieseň sa začína v C dur. Melódia piesne sa začína dvojtaktovým úvodom, nasleduje päťtaktový prvý diel a jeho imitácia v spodnej kvinte ako druhý diel. Oba diely sa následne opakujú v melódii, ale nie v tonálno-harmonickom riešení. O počiatocnej tónine C dur by nasvedčovali postupy tónov v spodnom hlase (Príklad 6). Tón d ako II. stupeň, resp. S, tón g ako D a tón c ako T. Výklad následnosti týchto tónov by mohol byť kadenčný aj v d mol: T – S – D (tóny d, g, c), avšak skutočný dominantný akord na VII. stupni by musel byť v d mol postavený na tóne cis.

Príklad 6: Začiatok piesne *Oliva*

Allegretto.

Ma-сли-на, ма-сли-на, твoй ли-стокъ
o - li - va, o - li - va lí - sto - ček

Allegretto.

Až v 6. takte je pomocou charakteristického dominantného nónového akordu (*g-h-d-f-a*) potvrdená tónina C dur. Následné rozvedenie v 7. takte cez rýchlu kadenciu S – D – T utvrdí tóninu ešte raz. Melódia piesne pokračuje odpoveďou – imitáciou – v spodnej kvinte, čím sa celý harmonicko-tonálny proces zreteľne prenesie do F dur. Opakovaná dvojdielna melódia piesne má však iný harmonický priebeh s naznačením d mol: cez viaceré viacznačné štvorzvuky a v druhom diele imitácie v spodnej kvinte v závere hudba klavíra ukončí pieseň v F dur.

9. *Prelecel sokol*

Pieseň prináša typické voľné využitie akordov e aiolského modu. Forma piesne pozostáva z dvoch melodicky identických trojdielných symetrických strof. Dvojtaktový úvod je prípravou atmosféry šesťnástinového pohybu akordických lomených rozkladov tónického akordu. Harmonický pohyb postupne prechádza cez akord na II. a IV. stupni. Nasledujúci molový akord na V. stupni nemá dominantný charakter (skladateľ v ňom nezvyšil terciu). V druhej strofe je harmónia hustejšia – skladateľ voľne využil septakordy na II., III. aj IV. stupni, aj akordy na V. a VI. stupni. Klavírny sprievod má aj zvukomalebnú funkciu – neustále šesťnástinové oblúkové rozklady akordov evokujú mávanie krídel sokola. Aj táto pieseň zhudobňuje vzťah dievčaťa a chlapca.

10. *Už sa fašang kráci*

Skladateľ tu znova vypísal dve strofy s rovnakou melódiou, ale odlišným harmonickým priebehom. Modalita je v prvej strofe jasná – d aiolský modus je komplikovaný štvorzvukmi, ktoré vznikajú ako kvintakordy voľne zahustené sekundou. Pritom ide o využitie akordov na prvom stupni (akord d mol s tónom *e*) a štvrtom stupni (akord g mol s tónmi *e* a *c*). Vybočenie do F dur je krátke a kadenčné. Postupnosť akordov v d aiolskom mode evokuje kadenčné postupy, avšak bez zvýšeného 7. stupňa netvorí tonálny záver. Tu by sme mali dôvod uvažovať aj o „zábudlivosti“ autora alebo technickej chybe vydavateľa, lebo postup úplnej harmonickej kadencie (T – S – D – T) je použitý v taktach 5 – 8 a následne ten istý kadenčný postup, ale už v F dur, je riadnou tonálnou kadenciou (– S – D – T) v taktach 9 – 10 (pozri Príklad 7). V druhej strofe sa skladateľ v prostredí d aiolského modu vyhol kadenčnému postupu, dokonca v takte 20 využíva dórsku sextu (tón *h*) k molovej dominante (kvintakord a mol). Po krátkom kadenčnom vybočení do F dur melódia aj akordický záver potvrdia d aiolský modus.

Príklad 7: Pieseň *Už sa fašang kráci*, takty 6 – 10

Музыкальный пример 7: Песня *Уж са фаšанг краци*, такты 6 – 10. Музыкальная запись в D миноре (один бемоль) и 2/4 такте. Включает вокальную мелодию на скрипке и фортепианное сопровождение на grand staff. Мелодия состоит из восьмых и четвертных нот, фортепиано использует аккорды и движущиеся линии в басу. Текст песни на кириллице.

Harmónia v klavírnom parte je bohatá, štvorzvuky sú takmer pravidlom od začiatku až do konca skladby, modálny priestor dáva zneniu tonálnu neurčitost' bez typického centralizačného dynamizmu, pripomínajúc voľne plynúcu hudbu impresionizmu bez vrcholov a upokojení. Obsahovo spieva o nesplnenom vydaní a ženbe.

11. Od Ostrova

Harmónia prebieha v modalite g aiolského modu s využitím akordov na I., IV. a V. stupni, ale nie v kadenčnom zmysle (bez zvýšenia 7. tónu), striedanie IV. a V. stupňa ako dvoch molových akordov v taktach 5 – 10 tiež popiera kadenčnú následnosť akordov. V posledných 4 taktach sa mení nielen finálny tón piesne na *d*, ale aj tónový priestor (namiesto tónu *es* sa objaví tón *e*). Zmenu potvrdzuje voľný postup súzvukov. Pred koncom skladateľ celkom prekvapivo použil alterovaný akord, využívaný skôr v tonalite než v modalite. Opäť pravdepodobne kvôli zaujímavému zneniu, nie dramatismu či dynamizmu. Sonorickosť sa tu dostala do popredia a poprela tonálnosť harmónie. Obsahovo ide o smútok dievčata z narukovania frajera a o ich spoločné lúčenie.

12. Má milá

Durová pieseň začínajúca sa zdanlivo v D dur (dva krížiky, prvý akord D dur). Frázovanie piesne a kadenčná harmonizácia však po dvojtaktovej introdukcii utvrdia A dur včítane opakovaného zvýšenia tónu *g* na *gis*. Pribeh piesne má v druhom diele typický návrat k pôvodnej melódii s kvintovým posunom nadol, s potvrdením D dur. Skladateľ pracuje s preňho typickou kadenciou, využívajúc akord na II. stupni a dominantný septakord. Obsahovo je pieseň ladená pozitívne, spieva o obdive k milej.

13. Vysoko zornička

Jednoduchá tonálna pieseň v D dur je ozvláštnená harmóniou, kontrastujú tu súzvuky zmiešaných funkcií (na začiatku sa v ľavej ruke opakovane potvrdzuje tonika D dur a v pravej ruke klavíra sa striedajú tónické, dominantné a subdominantné súzvuky) a rôzne septakordy. V 17. takte sa pred poslednou kadenciou objavuje prekvapujúci alterovaný súzvuk *gis-b-d-fis* (Príklad 8), ktorý sa však nerozvádza v smere alterácií, má sonoristický význam. Pieseň je ladená v pomalom tempe, ale v pozitívnom význame, ako uspávanka milej.

Príklad 8: Pieseň *Vysoko zornička*, takty 15 – 21

дасть те-бѣ, на весь вѣкъ сча-ті-я пусть Господь дасть те-бѣ.
i te-be, e-she vyš - šie ne-be, Pán-bôh daj i te-be.

14. Bože, čo mám robiť?

Pieseň v G dur, spracovaná s bohatým šesťhlasným akordickým sprievodom, ktorý sa v druhom diele zjednodušuje aj dlhšími rytmickými hodnotami akordov, aj prechodom do štvorhlasnej sadzby. Skladateľ využíva typické funkcie – namiesto S používa II. stupeň, podobne ako v predchádzajúcich piesňach dominantu a toniku. Harmonický rytmus (rýchlosť striedania akordov) je veľmi rýchly. Pred ukončením pieseň moduluje do dominantnej tóniny D dur. Na konci prvého dielu sa dá uvažovať o chybnnej tlači (Príklad 9), kde by logicky mal byť umiestnený dominantný akord k D dur od tónu *a*. Ide o druhú päťtaktovú frázu, ktorá v melódii aj harmonicky opakuje prvú frázu. Analogicky je aj tu v 4. takte umiestnený akord na V. stupni (teda dominantu). V akorde sa však v ľavej ruke nachádza tón *a* a v pravej je krížik umiestnený k tónu *a* namiesto tónu *c*, čím vzniká čudný súzvuk *a-c-e-ais-c-e*. Keďže v rovnakom takte v predchádzajúcej fráze ja jasný akord *a-cis-e-g* ako dominantu, ale aj vzhľadom na jeho rozvedenie do akordu D dur, tieto okolnosti indikujú chybu umiestnenia krížika (Príklad 9). Text piesne je obsahovo náročnejší, najprv prináša negatívny priebeh (ľudia milencov ohovárať a snažia sa ich rozdeliť), ale pieseň sa končí pozitívnym vyznaním, že láska bude trvať naveky. Durový tónorod teda opäť potvrdzuje pozitívne vyznenie obsahu piesne.

Príklad 9: Pieseň Bože, Bože

1. Боже! Боже! что мнѣ дѣлать? Не могу ходить я къми - лой;
 1. Bo-že, Bo-že, čo mám ro-bit'? kto - jej mi-lej nesmiem cho - diť;

Боже, Боже что мнѣ дѣлать? Не могу ходить я къми - лой.
 Bo-že, Bo-že, čo mám ro-bit', kto - jej mi-lej nesmiem cho - diť;

15. Prídi, Janík

Tonálne jednoduchá melódia G dur je harmonicky podložená rôznymi harmonickými funkciami, prevažne tonikou a dominantným septakordom v rôznych obratoch. V kadenciách sa na mieste subdominanty uplatňuje akord na II. stupni v tvare septakordu (resp. jeho obratu). Na obohatenie harmónie skladateľ využíva aj mimotonálnu dominantu. V závere neuplatnil kadenciu s dominantou, ale plagálny záver s (jedinou) subdominantou na IV. stupni. Obsahovo ide opäť o pozitívne vyznenie prvej strofy (ako

pozvanie milého), s potvrdením durového tónorodu. Pieseň je na Slovensku jednou z najznámejších, text druhej strofy je menej známy.

16. Zapadá slniečko

Tonálne jednoduchá pieseň v C dur, podložená kadenčnými vzťahmi harmonických funkcií s využitím mimotonálnej dominanty k dominante, s II. stupňom na mieste subdominanty a s D⁹. Plynulý priebeh bez predelu možno stavebne hodnotiť aj ako jednodielnu plynulú formu. Obsah piesne s pozitívnym vyznaním lásky na diaľku potvrdzuje durový tónorod.

17. Ej, hory

Tónina piesne je c mol napriek dvom béckam v predznamenaní. Melódia obsahuje klesajúci interval hiatus (jedenapoltón) medzi tónmi *h* – *as*, príznačný pre harmonickú tóninu c mol. Harmonický podklad využíva tri hlavné harmonické funkcie z c mol – začína sa tonikou, ale v celom priebehu sa použije len jedna úplná harmonická kadencia. Pieseň je harmonicky ukončená netypickým spôsobom – viacnásobným striedaním durovej subdominanty a dominanty (F a G). Na dominante končiaci polovičný záver vyvoláva pochybnosť o harmonickom centre. Zápis predposledného akordu vyvoláva otázku, či nejde o vydavateľskú chybu (Príklad 10), kde sú v ľavej ruke použité tóny akordu *d-f-a* a v pravej ruke tóny *as-c-f*. Vzniká príkra disonancia medzi tónmi *a* a *as*. Podobne môže ísť o chybu tlaču aj v piatom takte piesne, kde je uvedený akord *g-b-d* s odrážkou na *d* (v ľavej ruke), ktorý znie s akordom *g-h-d* v pravej ruke. Odrážka pri tóne *d* je nezmyselná, keďže v predchádzajúcom úseku pri tóne *d* nefigurovala ani raz žiadna posuvka. Obsahovo je pieseň smutná, aj keď vyjadruje nádej, že milý príde. Molový tónorod skôr napovedá, že je to márna nádej. Tomu by nasvedčovalo aj harmonicky nejasné ukončenie piesne.

Príklad 10: Ukončenie piesne *Ej, hory*

[illegible]

19. Čože mi je

Pieseň s tonálnym predznamenaním 1b sa začína rozkladom akordu v poradí tónov *f-d-b-d-g-d*, čo by mohol byť molovo-malý septakord od tónu *g*, za ním durový akord od *a* naznačujúci tonálne centrum *d*. V samotnej melódii piesne sa viackrát vyskytuje melodický hiatus *cis – b*, ktorý je príznačný nielen pre harmonickú tóninu *d mol*, ale aj pre harmonickú *D dur*. Tá je naznačená aj v melódii na viacerých miestach použitým tónom *fis*. Tonálne je preto pieseň nejednoznačná, osciluje medzi tóninami *d mol* a *D dur*, a v taktach 8 – 10 a 11 – 12 (Príklad 11) nakrátko kadencuje aj v *g mol* (s použitím mimotonálnej *D7* k dominante od *a* a molovej subdominanty – akord *c5* – a durovej dominanty – akord *D5*). Celý harmonický podklad piesne sa opiera o mnohonásobné striedanie akordov – *S* (*g5*) a + *D* (*A5*), bez rozvedenia do toniky. Zmenšený septakord od *cis* v 15. takte zreteľnejšie smeruje do *d*, je však opäť nerozvedený (Príklad 11). Tieto miesta majú celkom v kontexte teórie Mira Filipa v pozadí asociatívne centrum naznačované subdominantými a dominantými funkciami. Centrum však hudba obchádza. V 20. takte sa objavuje nové asociatívne centrum *f* (Príklad 11). Je určené molovou subdominantou (*g5*) a následne *D7* od *c*, ktorý sa rozvádza klamne do *D dur*. Do konca piesne sa už neobjaví ani jeden akord od *d*, preto možno hovoriť len o naznačenej tonalite, naznačenom kadencovaní. Kvantitatívne sú v popredí len dva kvintakordy – *g mol* a *A dur*. Obsahovo pieseň vyjadruje nespokojnosť až nárek nad nespravodlivosťou osudu, že speváčka nemá úplne ani dobrý život, ani kvalitného milého, ale vdovca. Neukotvené tonálne centrum má v tomto kontexte výrazovú úlohu podčiarknuť nepokoj.

Príklad 11: Pieseň Čože mi je, takty 11 – 20

Bo-že мой, Го-спо-ди, что со мною ста-нет-ся,
Во-же мой, а Па-ан мой! чо-же та-ка- так-тре-сее-шь?

е-е-ли мой ми-ленькій не-мнѣ до-ста-нет-ся?
ко-хо-жа ми-лу-єм, то-хо-ми да-ть не-хочеш!

20. Anička mlynárova

Molová melódia zapísaná s predznamenaním 2 krížikov, ale s viacnásobne opakovaným úvodným kvintakordom e mol. Priebeh harmonického sprievodu má modálny charakter so spojmi molových akordov bez smernosti, s výnimkou posledného záveru. Akordy sú použité v následnosti e5 – h5 – fis5 – F6 – e5 – h5 – e5 – h5 – e5 – h5 – e5. V závere, pripomínajúc starú metódu „musica ficta“ (zvýšenie 7. tónu v modálnom priestore pred 8. tónom na melodické posilnenie pocitu záveru vytvorením smerného tónu), je jedinýkrát použitý akord H5 rozvedený do e5, ktorý týmto nadobudne pre poslucháča význam toniky, ukončenia v centre. Dalo by sa uvažovať o dórskom mode od e, avšak dórsky tón cis sa v piesni objaví len na začiatku a v záverečnej kadencii, v akordickom sprievode ani raz. Melodicky stúpajúci záver po tónoch cis, dis, e nemá charakter dórskoho modu, ale E dur alebo melodickej e mol.

21. Sadaj, slnko

Pieseň s dvoma krížikmi v predznamenaní sa začína zdanlivo v D dur, ale striedanie dvoch súzvukov a-cis-e-g-h ako D⁹ a cis-e-g-h sa nerozvedie do toniky ihneď, ale cez akord G dur odďaľuje toniku D dur až do 7. taktu (prvý diel). Na začiatku druhého dielu použil skladateľ akord, ktorý v ľavej ruke vyzerá ako kvartový, avšak je to len výrez nónového akordu cis-e-g-h-d. Nasledujúca harmónia prebieha v priestore, ktorý je nejednoznačný – ukončenie na polovičnom závere akordu G dur by mohlo mať význam plagálneho záveru na subdominante v D dur, čomu nasvedčuje aj predposledný súzvuk, ktorý v ľavej ruke evokuje dominantu ku G (tóny d-fis), ale v pravej ruke sú to tóny ku D (tóny cis-e). Záver týmto vyznieva tiež nejednoznačne, potvrdzuje harmóniu rozšírenej tonality. Akordy v druhom diele sú spájané v terciových príbuznostiach (e – G – h – G – e). Na Slovensku je to známa pracovná pieseň.

22. Za našima humny

Jednoduchá trojdielna pieseň v G dur s krátkym vybočením do h mol v strednom diele. Kadenčná tonálna harmónia, v úplnej harmonickej kadencii s použitím akordu na II. stupni vo funkcii subdominanty. Klavírny sprievod v príznačkovej štylistike pripomína stredne pomalý tanec v párnom metre. Obsahovo prináša prekáravý dialóg medzi milými, pričom durový tónorod potvrdzuje hravosť rozhovoru.

23. Akože ja pôjdem

Zápis piesne je bez predznamenanania. Za počiatočným náznakom a mol nasledujú akordy e mol, d mol a G dur, následnosť akordov nie je kadenčná (a – e – a – d – G – a – d – C ...). Priebeh melódie centralizuje tón g, ktorý ukončuje frázy v 3. takte, v 6. a 13. takte a záver v 20. takte, čo potvrdzuje mixolydickú modalitu.

24. Hory, hory!

Zápis piesne s 3b sa začína v Es dur úplnou harmonicou kadenciou. Druhá fráza piesne je následne posunutá do B dur v kvintovej odpovedi typickej pre mnohé sloven-

ské ľudové piesne.¹⁹ Je to jedna z mála durových, a napriek tomu obsahovo smutných piesní, v ktorých speváčka horekuje nad svojím osudom bez frajera.

25. *Kde si bola*

Pieseň sa začína podľa dvoch krížikov v predznamenaní v tónine h mol. Harmonické funkcie striedajú T a S, ale pri prvom dominantnom akorde je zrejmé, že skladateľ naznačuje tonálne kadenčné postupy, durová dominant a D7 sa používajú v celej skladbe. Úplná harmonická kadencia však zaznie len za prvou strofou a za druhou uprostred piesne. Formovo je pieseň v melodickom parte spevu len jednodielna, s trojnásobným zápisom opakovania rovnakej melódie. Štylistikou a harmonicky však skladateľ každú strofu podložil iným sprievodom, v druhom zaznení len nevýznamnou zmenou v šestnástinkovej figurácii a postavení akordov, ale v treťom aj s harmonickým odklonom od kadenčného potvrdenia h mol. Tretie znenie dielu sa začína voľným použitím aiolských akordov a v posledných piatich taktach je harmonická reč zahustená mimotonálnymi nónovými akordmi smerujúcimi k S (*a-cis-e-g-h*), avšak záverečná úplná harmonická kadencia h mol nezaznie, zastane na polovičnom závere, teda na dominante *fis-ais-cis*. Obsahovo ide o nejasný význam piesne s vyhýbavou odpoveďou milej na otázku milého, kde bola večer. Harmonicky neukončený záver zodpovedá nejasnosti odpovede.

Zhrnujúca tabuľka sumarizuje špecifické skladateľské postupy, ktoré sú najzaujímavejšie v harmonických riešeniach piesní. Forma piesní je rozmanitá, ale nepresahuje bežné riešenia prevahy dvoj- a trojdielných foriem, ktoré sú zväčša stavané symetricky, teda ukončenia piesní prinášajú melodický návrat, či už v symetrickej dvojdielnej forme, alebo v celom treťom diele, prípadne formou kódy vytvorenej z melodických pripomienok prvého dielu piesne. Len 4 piesne majú asymetrickú melódiu – č. 3, 16, 20 a 23 (majú prekomponovanú stavbu). Viaceré piesne prebiehajú čiastočne aj v neakordických štruktúrach v sprievode, čo preukazuje smerovanie harmonického cítenia k novým harmóniám.

Prvých sedem piesní nevybočuje z tonálneho priestoru, aj keď v nich skladateľ miestami využíva aj zložitejšie vzťahy rozšírenej tonality.

V 8. piesni však prevládajú štvorzvuky v takej miere, že tonalita je znejasnená a harmonický priebeh poslucháč vníma menej centralizačne.

Skladateľovi je zjavne vlastná kadencia s II. stupňom namiesto subdominanty a časté používanie dominanty k dominante.

Výrazové prostriedky pozitívneho „dur“ a smutného „mol“ sú tu takmer pravidlom (s výnimkami).

¹⁹ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951 (reprint: Hudobné centrum 1997).

Tabuľka 2

Por.	Názov	Tónorod	Harmonické zvláštnosti	Forma
1.	<i>Anička dušička</i>	g – F – B – g	Kadencie s II. st., kvintovanie, viaceré diatonické modulácie – vybočenia.	a-b (2i-4+4-7-7k)
2.	<i>Takú som si frajeročku</i>	F – g – F	Tonálna, bez úplnej harmonickej kadencie, hlavné harmonické funkcie v diele a, vedľajšie v diele b. Dieľ b ¹ melodicky rovnaký, harmonicky v g mol	a-b-a ¹ -b ¹ -a ¹ (4+4-4-4-4-4)
3.	<i>Umrem</i>	a aiolský modus	Následnosť akordov v sekundových a kvintových príbuznostiach bez uplatnenia smernosti (rozvedenia tzv. citlivých tónov)	a-b (4-4+4)
4.	<i>Na zelenej lúčke</i>	e aiolský modus	Nekadenčné voľné využitie akordov na I., II., IV., VI. stupni	a-a ¹ -b-a ¹
5.	<i>Nevydávaj sa</i>	D – d – D	Tonálna kadenčne harmonizovaná pieseň s tektonickým vyvrcholením tesne pred koncom piesne na D7	a-b-k _a (4+4-4+5-4)
6.	<i>Proč si k nám neprišiel?</i>	g	Jednoduchá statická tonálna hudba, s jednou kadenciou pred koncom každej strofy. V druhej strofe rytmické zhustenie a rozklady oživia harmonickú statickosť.	i-a-b-sp-a-b-k (5-4-7-1-4-7-3)
7.	<i>Štidíry</i>	d aiol. modus – a mol – d aiol. modus	Pieseň postavená zdanlivo na hlavných harmonických funkciách s jednou tonálnou a diatonickou moduláciou do a mol, v d mol však bez smernej dominanty (bez zv. 7. st.)	i-a-a ¹ (1-5-5+5)
8.	<i>Oliva</i>	C – F – d – F		
9.	<i>Prelecel sokol</i>	e aiolský modus	Pieseň s dvoma strofami, ako symetrická forma, zvukomalebný sprievod klavíra	i-a-b-a-a-b-a (2-4-4-2-4-4-3)
10.	<i>Už sa fašang kráči</i>	d aiol. – F – d aiol.	Harmónia postavená na prevahe funkčne nejasných štvorzvukov, zahustených často sekundami.	
11.	<i>Od Ostrova</i>	g aiol. – d aiol. modus	Aiolský modus, s využitím hlavných funkcií bez zvýšenia 7. stupňa – teda s molovou dominantou. V závere alterovaný akord.	a-a ¹ (7-9)
12.	<i>Má milá</i>	A – D	Kadenčná tonálna pieseň s „kvintovaním“ (posun melódie o kvintu nižšie)	i-a-a ¹ (2-5-5+5)
13.	<i>Vysoko zornička</i>	D	Tonálna harmonizácia využívajúca zmiešané funkcie a viaceré rozmanité septakordy.	i-a-a ¹ (3-4+4-4+6)
14.	<i>Bože, čo mám robiť?</i>	G – D	Akordická sadzba, hustý harmonicky bohatý, ale tonálny sprievod.	a-b (5+5-6+6)
15.	<i>Prídi, Janík</i>	G	Tonálna harmonizácia, príznačková úprava akordov, plagálny záver.	i-a-b-c-a ¹ -c-a ¹ (4-4-4-5-3-5-3)
16.	<i>Zapadá sniežko</i>	C	Tonálna harmonizácia, D ⁹ , mimotonálny akord.	A(-b) plynulá forma (nezreteľné oddelenie dielov)
17.	<i>Ej, hory</i>	c	Harmonizácia hlavnými harmonickými funkciami s otvoreným záverom na D, pred ktorým je v melódii klesajúci hiatus h – as.	a-a ¹ (7-7)

Por.	Názov	Tónorod	Harmonické zvláštnosti	Forma
18.	<i>Šuhajko, čo robíš?</i>	G	Harmonizácia tonálna, s II. stupňom s funkciou S. Ukončená úplnou harmonickou kadenciou.	a-b-a ¹ (3+3-4-3)
19.	<i>Čože mi je</i>	Asoc. centrum „d“, potvr. centrum „g“	Tonálne nejasná harmonizácia, s prevahou akordov g5 a A5, výskyt aj D7 od A, od D aj od C. Na konci každého formového dielu kadencia do centra „g“ cez zmenšený akord ku „d“, D7 od D a T od „g“.	i-a-a-a (2-8-8-8)
20.	<i>Anička mlynárova</i>	e modálne-tonálna	Harmonický a melodický priebeh modálny, s tonálnym záverom úplnej harmonickej kadencie.	i-a-b (2-2+2+2-4+4)
21.	<i>Sadaj, slnko</i>	D – G lydická – D	Oddiaľovanie toniky D do 7. taktu, ukončenie na akorde G dur (dvojznačný, ako S v D dur, alebo G lydická)	i-a-a ¹ (1-6-6)
22.	<i>Za našima humny</i>	G – h – G	Jednoduchá kadenčná harmónia	
23.	<i>Akože ja pôjdem</i>	a – C – G mixol.	Tonálno-modálny priebeh, ukončený mixolydickým záverom bez smerného akordu	a-b-b (6-7-7)
24.	<i>Hory, hory!</i>	Es – B – Es – B – Es	Kadenčná tonálne harmonicky poňatá pieseň, s kvintovým posunom a transpozíciami do dominantnej tóniny a naspäť.	a-b-b-a ¹ -b-a ¹
25.	<i>Kde si bola</i>	h – h aiolská	Tonalita h mol naznačovaná, ale aj znejasňovaná úsekmi z h aiolskej modality a s polovičným záverom na D.	a-a-a

Záver

Citlivý prístup Vladimira Rebikova k harmonickému priebehu melódie, s jasnými tonálnymi postupmi a silou tonálneho kadencovania na jednej strane, a presahmi do modality s jej výrazovými nuansami na strane druhej preukazujú blízkosť slovenskej ľudovej melodiky skladateľovmu naturelu. Otázkou (ktorú sa nám zatiaľ nepodarilo zodpovedať) je, či úpravy vznikli z vlastného popudu, ktorým mohol byť obdiv ku krásnej, jedinečnej a špecifickej, ale pritom jednoduchšej melodike, alebo išlo o objednávku (napríklad vydavateľa, prípadne jedného z interpretov atď.), alebo bolo možno prvou ideou príležitostné rozhodnutie spracovať príslušný materiál ku konkrétnemu podujatiu. V ďalšom výskume sa ponúka porovnanie Rebikovových harmonických úprav so spracovaním tých piesní, ktoré si vybrali aj slovenskí autori, napríklad Miloslav Francisci (*Prídi, Janík; Sadaj, slnko; Bože, čo mám robiť*),²⁰ ale aj neslovenskí autori, ako napríklad Vítězslav Novák (*Anička dušička; Preletel sokol*), Leoš Janáček, či slovenskí skladatelia neskoršieho obdobia, napríklad Eugen Suchoň (*Hory, hory*), Ladislav Burlas a ďalší.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0100/22 „Historické pramene tradičného slovenského spevu: typológia, rekonštrukcia, interpretácia“ (2022 – 2025), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

²⁰ FERKOVÁ, Ref. 8, 2016.

Summary

SLOVAK FOLK SONGS IN THE PIANO ADAPTATIONS OF VLADIMIR REBIKOV

The composer Vladimir Rebikov (31. 5. 1866 Krasnoyarsk – 4. 8. 1920 Yalta) is one of a group of composers in Central Europe from nations outside that region, who engaged creatively in adaptations and harmonic arrangements of selected Slovak folk songs. His compositional treatment of 25 songs carries the marks of late romantic, and in places also impressionist, harmony. The arrangements for vocal and piano are artistically elaborated for concert performance also. The composer adhered to his models in harmonic solutions in such a way that, on the one hand, he applied his creative ideas on the extension of harmonic possibilities (predominance of seventh and ninths) within the bounds of tonality and modality. On the other hand, however, in justified cases the arrangements were transparently simple or manifestly tonal, if the content of the song text required this. From the overall number of 25 songs, 10 songs are resolved overtly in the modal space, with a prevalence of the Aeolian mode and an occasional appearance of the Lydian and Mixo-lydian modes. The other songs are more simply modulated (7 songs) or harmonised (8 songs), with a notable application of centralisation in cadence. The linking of joyous emotion and positive content with the major key, and sorrowful or negative significance with the minor key, is breached only once: in *Hory, hory!*, which despite its major key, conveys the lament of the lyrical subject over his loneliness. The composer's choice represents a prevalence of the best-known and most frequently arranged Slovak songs (e.g. *Anička*, *dušička*, *Preletel sokol*, *Vysoko zornička*, *Prídi, Janík*, *Ej, hory*, *Sadaj, slnko*). For further research, a comparative view might be interesting, determining the similarity or difference of harmonic solutions in arrangements by other composers, who undertook composed arrangements of the same songs as Rebikov.