

SLOVENSKÉ ĽUDOVÉ PIESNE V KLAVÍRNYCH ÚPRAVÁCH VÍTĚZSLAVA NOVÁKA – HARMONICKÉ CHARAKTERISTIKY A POČÍTAČOVÉ ŠTATISTIKY

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 study investigates the adaptation of Slovak folk songs for piano by Vítězslav Novák, a prominent Czech composer of the first half of the twentieth century. Novák possessed a demonstrably thorough understanding of the idiom of Slovak folk song, as evidenced not only by his numerous arrangements but also by a concise study which he devoted to its theoretical interpretation and by his collecting activities mentioned in that study. The cycle of songs discussed here exemplifies refined compositional craftsmanship, sensitive treatment of the subtleties of Slovak folk music, and a professional approach to harmonic language, which was largely complex in the early twentieth century, with a prevalence of tonal progressions which Novák employed in his harmonisation. In cases where the songs have a distinctly modal character, he adapted the arrangements to modality, while the harmonisation style corresponds to the composer's musical thinking influenced by late-Romantic and Impressionist harmony.

Keywords: Slovak folk song, piano adaptation, Vítězslav Novák, harmonisation, computer analysis, statistics, style

Úvod

Predkladaná štúdia je súčasťou rozsiahlejšieho výskumného projektu nadväzujúceho na etnomuzikologický výskum Hany Urbancovej,¹ zameraného na spôsoby, štýl a kvality harmonických úprav slovenských ľudových piesní profesionálnymi skladateľmi. Po fáze prieskumu v zbierkach a cykloch niektorých slovenských skladateľov (Miloslav Francisci,² Vladislav Füreedy, Martin Sucháň³) sme pristúpili k analýzam kompozičných adaptácií neslovenského (ruského) skladateľa Vladimíra Rebikova⁴ a v tejto štúdii sa venujeme českému (neslovenskému) skladateľovi, ktorého inšpirovala slovenská ľudová pieseň, Vítězslavovi Novákovi. V adaptáciách niektorých slovenských skladateľov sa ukázalo, že ich harmonický jazyk nie je vždy kvalitatívne na najvyššej technickej úrovni, pokiaľ ich kompozičnú prácu s harmóniou porovnávame s harmonickým jazykom významných skladateľov v tej dobe. Ako najzaujímavejšie z preskúmaných diel možno hodnotiť úpravy skladateľa Miloslava Francisciho, ktorý bol profesionálne najvzdelanejším v harmónii. Jeho harmonizácie však preukázali snahy prispôbovať všetky piesne tonálnym princípom aj v tých úsekoch, ktoré v jednohlase majú skôr modálne priebehy. Len o pár rokov neskôr spracoval Vladimír Rebikov cyklus slovenských ľudových piesní pre spev a klavír modernejšie, v mnohých piesňach sa odklonil od tonality, ale tie, ktoré považoval za jasne tonálne, nepretvoril a tonalitu priznal aj ozvláštnil. Všade tam, kde sa tonalita v jednohlase piesne nemusela harmonicky potvrdiť, uvoľnil priestor pre svoju harmonickú tvorivosť a v tej dobe moderné modálne a impresionistické harmónie. Jeho súčasník, Vítězslav Novák, pravdepodobne komplexnejšie zorientovaný v princípoch tonality a modalít slovenských ľudových piesní, ponechal svojej tvorivosti menej priestoru. O to intenzívnejšie však posilnil tonálne i modálne princípy jednotlivých úsekov adaptovaných piesní v predkladanej zbierke.

Okrem všetkých uvedených analytických prístupov sme na analýzu tonálnej harmónie použili aj informatický objektivizačný prístup s využitím vlastného pôvodného softvéru^{5, 6}. Možnosti uplatnenia a interpretácie výsledkov takejto analýzy sme rozobrali na viacerých zahraničných konferenciách, naposledy na konferencii *Dichotomous*

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.

² 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, s. 169-187.

³ FERKOVÁ, Eva: K harmonizácii slovenských ľudových piesní v prvých edíciách klavírnych úprav z 30. rokov 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, s. 131-147.

⁴ FERKOVÁ, Eva: Slovenské ľudové piesne v klavírnych úpravách Vladimíra Rebikova. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 14 (40), 2023, s. 93-113.

⁵ Teoretický opis softvéru bol predstavený na konferencii Digital Music Research Network. FERKOVÁ, Eva – ŠUKOLA, Michal: *Software for Analysis of Harmony as a Computer Tool for Search of Tonal Cadencies in Various Midi Files*. Abstrakt In: DMRN+14: Digital Music Research Network Workshop Proceedings 2019, p. 4. Dostupné na: <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/61898/DMRN14_Proceedings_17Dec2019.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

⁶ Pozri stránku <<http://195.210.28.226/demo.php>>, kde je možné priame použitie analytického softvéru na skladbách kódovaných v MIDI.

Paths and Clashes: Complexities and Multiplicities in Music Analysis and Theory v Rimini v roku 2019.⁷

Vítězslav Novák (1870 – 1949) bol vo vývoji modernej slovenskej hudby významnou postavou. Ako učiteľ kompozície položil základy hudobného kompozičného vzdelania zakladateľov slovenskej národnej hudby Alexandra Moyzesa, Eugena Suchoňa a Jána Cikkera. K Slovensku však nadobudol vzťah aj ako turista, ktorý mnohokrát navštívil Vysoké Tatry, a svoj vzťah k nim zhudobnil v roku 1902 v symfonickej básni *V Tatrách*.

Jozef Kresánek ho vo svojej monografii⁸ spomína vo vzťahu k slovenskej ľudovej piesni ako autora štúdie *Několik slov o slovenské písni*.⁹

Miloš Schnierer, spoluzakladateľ a dlhoročný tajomník a predseda *Mezinárodní společnosti V. Nováka* v rokoch 2007 – 2016, charakterizuje na stránke spoločnosti vzťah Nováka k ľudovej hudbe nasledovne. Skladateľ našiel:

„... životní uměleckou seberealizaci v integraci autentického folklóru, [...] poznávání sociálních skutečností tamních obyvatel podnítilo skladatele k desetiletým prázdninovým návštěvám, které se staly východiskem pro cesty za lidovou písní a přírodou po Valašsku a po moravském Slovácku a takřka i po celém Slovensku. Nováka pak inspirovaly ke studiu dosavadních sbírek lidových písní od Erbeny, Sušila, Bartoše, Kadavého aj. Kupodivu na rozdíl od Janáčka, Bartóka, Kodálye se nevěnoval až na nepatrné výjimky sběru písní. Avšak vydatně podrobil sbírky srovnávacímu studiu s důrazem na odhalování latentní tonálně harmonické stránky – dur-mollové tonality a výskytu vlivů středověké modalit, kterýmiž jevy jsou plny písně tzv. karpatského oblouku (včetně tedy Maďarska, Rumunska, části Balkánu a kočujících cikánských cimbálových kapel).“

Schnierer upozornil na viaceré zbierky Novákom upravených ľudových piesní zo Slovenska, z ktorých sme na účely porovnania s úpravami iných neslovenských skladateľov vybrali cyklus 25 piesní ako početne a žánrovo (piesne pre spev a klavír) porovnateľnú vzorku (s Rebikovovým cyklom 25 piesní), ktorá by mohla postačiť ako vzorka na analýzu a štýlovú charakteristiku skladateľovho prístupu k takejto tvorbe.

„Současné osobní pozitivní vztah k hudebnímu folklóru jej inspiroval k vynalézavým úpravám pro zpěv a klavír. Dokazuje to v šesti sešitech Slovenských spevů (celkem 80 lidových písní s klavírem), na nichž autor pracoval s přestávkami v letech 1900 – 1930, ale i dalších 25 slovenských lidových písní pro zpěv a klavír. Obdobně jako již výše zmíněné ‚Písničky na slova...‘ i tyto klavírní party jsou vynalézavé a prokazují nevšední fantazii Novákovu, když od pouhých příznávkových doprovodů vymýšlí vždy jinou klavírní fakturu a s ní také postupně prohlubuje původní latentní harmonii písní jejím akordickým obměňováním.“¹⁰

⁷ FERKOVÁ, Eva – ADAMOVÁ, Silvia – URBANCOVÁ, Hana: Usage Rate of Chords and Keys as Basis for Genre Comparison and Differentiation. In *Popular and Folk/National Music in Dichotomy of Artificial and Nonartificial Music*. Rimini, 2019. ISBN 978-88-3293-302-4. In: *Dichotomous Paths and Clashes: Complexities and Multiplicities in Music Analysis and Theory*. Conference Book. Abstrakt, s. 45-46.

⁸ Pozri KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997 (reprint z roku 1951), s. 112.

⁹ NOVÁK, Vítězslav: Několik slov o slovenské písni. In: *Český lid*, roč. 10, 1901, č. 1, s. 15-21.

¹⁰ SCHNIERER, Miloš: Vítězslav Novák. *Život a dílo*. 2017. Dostupné na: <<https://www.vitezslav-novak.cz/zivot-a-dilo/d-1015>>

Predkladaný cyklus 25 *slovenských ľudových písní* predstavujú úpravy slovenských ľudových piesní formou klavírneho sprievodu k spevu. Poloha spevného hlasu predpokladá mezzosoprán, ale tematicky a z obsahu textu je zrejmé, že niektoré z nich sú určené pre mužských spevákov, najmä piesne č. 20, 24 a 25. Tematické zameranie je zväčša ľúbostné, alebo ide o témy týkajúce sa vzťahov žien a mužov. Podľa názvov je to zrejmé najmä v piesňach č. 3, 6, 7, 9, 13, 15, 20, 23, 24. Tonálna stránka nie je vždy riešená podľa pôvodnej tonality/modality piesní, niektoré sú v sprievode modifikované, obohatené disonanciami a iným harmonickým významom, než by sme z jednohlasu melódie usudzovali.

Tie piesne, ktoré majú durovo-molový priebeh, sú upravené kadenčnou tonálnou harmóniou, pričom molové varianty spravidla skladateľ upravil v harmonických verziách s durovou dominantou.

Metódy výskumu¹¹

Výskum sme realizovali viacerými spôsobmi, ktoré sme pri finalizácii výsledkov spojili a vznikol komplexnejší súbor nových informácií.¹²

1. Tradičný pohľad na každú z piesní sa venoval typu piesne z hľadiska tematického zamerania, tonality/modality pôvodnej jednohlasnej melódie a harmonickej úpravy, tempa, metroritmického priebehu, štylistiky a vzťahu melódie a sprievodu.
2. Tradičnú harmonickú analýzu sme nasmerovali na určovanie kvintakordov a septakordov, tónového priestoru v celom priebehu piesne, kde sme odhalili niektoré zmeny centra, kadenčné a nekadenčné následnosti harmonických funkcií, modálne a chromatzované postupy. Výsledky tradičnej analýzy sme zhrnuli v Tabuľke 1.
3. Kvantitatívna počítačová analýza piesní s využitím vlastného softvéru na analýzu klasickej harmónie, ktorý je k dispozícii na stránke <https://analysisofharmony.sk/demo.php>, nám umožnila získať v krátkom čase množstvo kvantitatívnych dát. Dáta nám poskytli údaje o početnosti výskytov typov akordov, percentuálnom zastúpení tonálnych priebehov v rámci (časového) celku piesne a početnosti i následnosti harmonických funkcií (pre akordy, ktoré sa vyskytovali v – pre softvér určiteľných a jednoznačných – tonálnych úsekoch). Percentuálne zastúpenie tonálne nejasných úsekov (pre počítač neurčiteľných, ale pre výskumníka v niektorých prípadoch celkom jasných) poukázalo napríklad aj na priority melodického priebehu bez plného harmonickej jednoznačného sprievodu. Napriek tomu, že softvér rozpoznáva aj melodické akordy (rozložené v jednohlase), je neúčinný v úsekoch,

¹¹ Podobnú metodiku spracovania, analýzy a charakteristiky skladateľovho prístupu k harmonickým úpravám vybraných slovenských ľudových piesní sme zvolili v štúdiu, ktorá sa v našom výskume ako prvá venovala spracovaniu piesní neslovenským skladateľom – Vladimírom Rebikovým, pozri Ref. 4.

¹² V prvej fáze výskumu, ktorá sa zamerala na úpravy slovenských skladateľov, sme metodicky pristupovali k analýzam tradičným a štatistickým prístupom, bez využitia analytického softvéru na harmonickú analýzu. Softvér bol v čase prvej fázy v štádiu vývoja, jeho finálna podoba a možnosť jeho využitia sa nám naskytla až pri práci s Rebikovými úpravami.

ktorých hudobný priebeh nedisponuje úplnými akordickými následnosťami (napríklad ak sa v sprievode využívajú len tercie, ktoré nie sú doplnené do trojzvuku ani následne ako rozložené akordy, alebo ide o jednohlasný sprievod, ktorý nevznikol rozložením akordov). Možnosti softvéru rozpoznávať rozložené akordy sú obmedzené na členenie po taktach. Výhodou softvéru však je okrem rýchlosti a (masívnej) početnosti spracovania materiálu totožnosť v prístupoch k analýze každej piesne. Takýto objektívny výsledok slúži na globálny náhľad na každú pieseň, ako aj na možnosti ich porovnávaní, prípadne počítačového triedenia do skupín podľa zvoleného kritéria. Najväčšou výhodou pri použití analytického softvéru je možnosť bezprácného základného analyzovania všetkých piesní do detailov. Tam, kde ide o jednoznačné a zaužívané postupy (často vo veľkom rozsahu, takmer v každej piesni ide o väčšinu priebehu), je možné nahradiť prácu analytika úplne, na sporných miestach je počítač vhodným detektorom zaujímavého riešenia, ktoré spracuje analytik tradičnou detailnou analýzou.

Ukážky výsledkov kvantitatívnej počítačovej akordickej analýzy piesne č. 1 vidno v Tabuľke 1, ktorá uvádza automaticky analyzovanú a spočítanú sumu výskytov jednotlivých typov tradičných terciových akordov v príslušnej piesni.

Tabuľka 1: V. Novák: *25 slovenských ľudových písní*, pieseň č. 1, príklad štatistiky výsledkov počítačovej analýzy akordiky

novak-01_20241010224410.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
Maj5	5.75	3.73
Min5	9.5	6.17
Dim5	4.125	2.68
Augm5	0.0	0
D7	3.0	1.95
D7*	3.5	2.27
Dim7	1.5	0.97
Dm7	6.75	4.38
Maj7	9.625	6.25
Min7	0.625	0.41
MinMaj7	2.625	1.7
Augm7	0.125	0.08
No chord	106.875	69.4

Pozn.: V ľavom stĺpci uvádzame skratky anglických názvov typov akordov takto:

1. Maj5 – major triad (angl.) – durový kvintakord (slov.),
2. Min5 – minor triad – molový kvintakord,
3. Dim5 – diminished triad – zmenšený kvintakord,

4. Augm5 – augmented triad – zväčšený kvintakord,
5. D7 – dominant seventh – dominantný septakord,
6. D7* – uncomplete dominant seventh – neúplný dominantný septakord, obsahujúci zospodu veľkú terciu a malú septimu, bez kvintového tónu,
7. Dim7 – diminished seventh chord – zmenšený septakord,
8. Dm7 je half-diminished seventh chord alebo diminished minor seventh – zmenšene-malý septakord, s počtami poltónov odspodu 3-3-4,
9. Maj7 – major seventh – durovo-veľký septakord, obsahujúci poltónové intervaly 4-3-4 odspodu,
10. Min7 – minor seventh – molovo-malý septakord,
11. MinMaj7 – minor-major seventh chord – molovo-veľký septakord, s počtami poltónov odspodu 3-4-4,
12. Augm7 – augmented seventh chord – zväčšeno-veľký septakord,
13. No chord – v skúmanom takte alebo na danej dobe až do konca taktu sa nenachádzajú súzvukové štruktúry ani v melodickom (rozloženom) slede, ktoré by mali jednu z horeuvedených štruktúrnych vlastností.

Druhý stĺpec zľava uvádza, koľko štvrtinových nôt je v celku piesne/skladby obsadených daným typom akordu

Tretí stĺpec zľava uvádza percentuálne obsadenie celku skladby daným akordom.

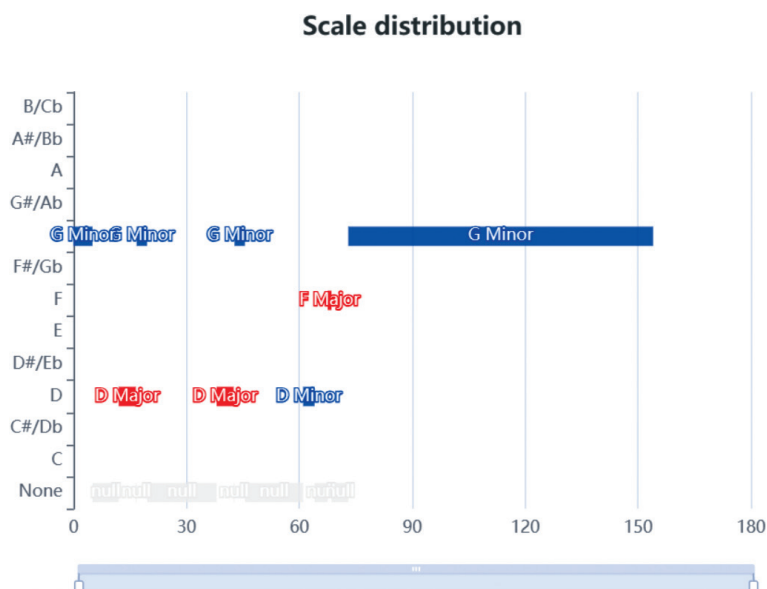
Ako vidno, v prvej piesni je takmer 70 % celku piesne (počítaných v dobách) bez plného akordu. Pri náhlade na všetky piesne nám softvér ukázal, že práve prvá pieseň má najrozsiahlejší podiel akordicky nejasných úsekov. Len 7. pieseň má vo svojom priebehu viac než polovicu (54 %) akordicky neurčitelných úsekov, v ostatných piesňach softvér vedel určiť akordy v rozsahu viac než 60 % celku piesne. To však neznamená, že v piesni s nízkym počtom a percentuálnym rozsahom určitelných akordov softvér nevie určiť tóninu. Túto softvér určuje v dvoch fázach – podľa výskytu tónov a až následne podľa výskytu akordov, patriacich ku konkrétnej tónine. Dôkaz uvádzame v Tabuľke 2 a Grafe 1, ktoré referujú o zastúpení zistených tónin a o umiestnení príslušných určených tonálnych úsekov.

Tabuľka 2 a Graf 1: V. Novák, pieseň č. 1, štatistiku výskytu tónin v celej piesni uvádzame v tabuľke. Priebeh piesne s časovým umiestnením tonálnych úsekov znázorňuje graf (os x s označením počtov dôb, os y s uvedením 12 chromatických tónov ako potenciálnych tonálnych centier).

Scale

novak-01_20241010224410.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
D Minor	3.0	1.95
G Minor	91.5	59.42
D Major	9.0	5.84
F Major	1.0	0.65
No scale	49.5	32.14



V nasledujúcej Tabuľke 3 sú zobrazené výsledky analýzy a automatického súčtu početnosti použitých harmonických funkcií.

Tabuľka 3: V. Novák, pieseň č. 1, štatistiky početnosti zistených harmonických funkcií

Harmonic Functions

novak-01_20241010224410.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
T (I)	5.75	3.73
II	3.0	1.95
III	0.0	0
S (IV)	3.0	1.95
D (V)	4.25	2.76
VI	0.0	0
VII	0.0	0
No harmonic function	138.0	89.61

Keďže výskyt základných akordov (podľa Tabuľky 1) v piesni č. 1 odhalil softvér len v 30,6 % všetkých dób piesne a určenie tóniny sa podarilo len v takmer 68 % úsekov piesne, nie je prekvapujúce, že harmonické funkcie sú zistené len v nízkej početnosti. Ak program definuje akord na základe podobnosti s jedným z 11 základných typov akordu a súčasne v danom úseku určil tóninu, dokáže určiť aj harmonickú funkciu. Na porovnanie môžeme poukázať na softvérom zistený výskyt harmonických funkcií v piesni č. 3 (Tabuľka 4, neurčené funkcie sú len v 18,8 % akordov z celej piesne)

a v piesni č. 10 (Tabuľka 5, neurčené funkcie sú len v 17,92 % akordov). V oboch prípadoch je určiteľnosť harmonických funkcií oveľa vyššia, než v prvej piesni, pretože aj štatistické zastúpenie typov akordov je 90,89 % a zastúpenie tonálne určiteľných úsekov je tiež veľmi vysoké – 87,8 %.

Tabuľka 4: V. Novák, pieseň č. 3, štatistiky početnosti zistených harmonických funkcií

novak-03_20241010224639.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
T (I)	60.0	46.51
II	3.0	2.33
III	0.0	0
S (IV)	2.5	1.94
D (V)	21.5	16.67
VI	13.0	10.08
VII	4.75	3.68
No harmonic function	24.25	18.8

Pozn.: Z Tabuľky 4 je zrejmé, že pieseň č. 3 je harmonizovaná najčastejšie tonikou, pritom druhým najčastejším akordom je dominantný, čo by poukazovalo na bežnú kadenčnú harmóniu.

Na porovnanie môžeme nahliadnuť do dát, získaných v automatizovanej detekcii harmonických funkcií pre pieseň č. 10 (Tabuľka 5), kde nás softvér štatistikou výskytov upozorňuje, že harmonická úprava obsahuje oveľa viac vedľajších harmonických funkcií, než pieseň č. 3. Napriek tomu je však preukázaný najvyšší výskyt toniky a dominanty.

Tabuľka 5: V. Novák, pieseň č. 10, štatistiky početnosti zistených harmonických funkcií

novak-10b_20241014224544.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
T (I)	38.5	32.08
II	13.5	11.25
III	14.0	11.67
S (IV)	11.5	9.58
D (V)	14.5	12.08
VI	5.0	4.17
VII	1.5	1.25
No harmonic function	21.5	17.92

Na pochopenie nízkeho počtu určiteľných akordov v prvej piesni uvádzame náhľad na notový záznam tejto piesne (Príklad 1). Ako vidno, pieseň je harmonizovaná rýchlymi behmi a terciami. Z textových výsledkov počítačovej automatizovanej analýzy (Príklad 2) je zrejmé, že v 3. aj 5. takte bol zistený akord, ale nebola určená tónina. V 6. takte nebolo možné určiť ani tóninu ani akord. Tieto výsledky upozorňujú analytika, aby sústredil pozornosť na vybrané takty a úseky, ktoré nie sú pre softvér zrozumiteľné a ktoré v prevažnej väčšine predstavujú oveľa menšiu množinu dát, teda zredukujú manuálnu prácu a pozornosť analytika len na zložitejšie alebo menej jednoznačné úseky.

Príklad 1: Notový záznam – V. Novák: 25 slovenských lidových písní, pieseň č. 1, takty 1 – 6

V. Novák. Slovenské lidové písně.

Andante non troppo e molto espressivo.

1. *ploggierriss.* *Red. ad libitum*

Ve - je ve - tor

po do - li - ne, mo - ja mla - dost len tak hy - nie,

Správnosť nasledovnej textovej analýzy možno skontrolovať v notovom príklade 1 (prvých 6 taktov piesne).¹³

¹³ Pre používateľa softvéru, prístupného na stránke <<https://analysisofharmony.sk/demo>>, je možné textové výsledky analýzy zobrazit' priamo pod notovým zápisom cez notový editor Sibelius. Stránka ponúka návod v anglickom jazyku na export výsledkov analýzy do notového súboru v programe Sibelius. Pripravujeme následne aj možnosť univerzálnejšieho použitia výsledkov zobrazením v ktoromkoľvek notopisnom editore, ktorý má možnosť spracovať vstup hudobnej skladby vo formáte midi, keďže analytický softvér spracúva hudbu výhradne zakódovanú v midi.

Príklad 2:

```

1:2.0: null:null:G MOLL:null:null:novak-1_20241106125556.mid
2:1.75: D MAJOR_TRIAD:ROOT(5):G MOLL:D (V):null:novak-1_20241106125556.mid
2:2.0: null:null:G MOLL:null:null:novak-1_20241106125556.mid
3:1.0: null:null:G MOLL:null:null:novak-1_20241106125556.mid
3:1.5: D DOMINANT_SEVENTH_INCOMPLETE:ROOT(5):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
3:1.625: Fb! DIMINISHED_TRIAD:ROOT(5):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
3:1.75: C MAJOR_TRIAD:SEXT(6):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
3:2.0: Fb! DIMINISHED_TRIAD:ROOT(5):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
4:2.0: null:null:null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
5:1.0: null:null:null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
5:1.5: A DOMINANT_SEVENTH_INCOMPLETE:ROOT(5):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
5:1.625: Cb! DIMINISHED_TRIAD:ROOT(5):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
5:1.75: G MAJOR_TRIAD:SEXT(6):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
5:1.875: Cb! DIMINISHED_TRIAD:ROOT(5):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
5:2.0: G MAJOR_TRIAD:SEXT(6):null:null:null:novak-1_20241106125556.mid
6:2.0: null:null:null:null:null:novak-1_20241106125556.mid

```

Textový výsledok automatizovanej počítačovej analýzy piesne č. 1:

Číslo zľava uvádza poradie taktu, druhé číslo poradie doby v rytmických hodnotách jednej štvrtky alebo jej podielu, nasleduje základný tón zisteného akordu a anglický názov typu akordu, číslo jeho obratu v zátvorke vyjadrené arabskou číslicou (5 pre kvintakord, 6 pre sextakord a 4/6 pre kvartsextakord), tónina, a následne harmonická funkcia v druhej zátvorke, vyjadrená rímskym číslom stupňa stupnice (napríklad I pre toniku, V pre dominantu atď.).

Vlastný výskum a výsledky

Nasledujúca tabuľka približuje celkový náhľad na tonalitu/modalitu, formu a obsahové zameranie piesní. Výsledky vznikli spracovaním výstupných dát z práce počítača/softvéru, ich kontrolou a doplnením tradičnou (manuálnou) cestou harmonickej a formovej analýzy. Softvér priniesol nepresné alebo neurčené konkretizácie tónin tam, kde išlo o modalitu alebo o rýchle modulácie či vybočenia. Hlavné tonálne (modálne) centrá však určil takmer všade správne. Ich označenie je názvom centrálného tónu, malým písmenom pre molový a veľkým písmenom pre durový tónorod.

V stĺpci „Harmonické a štylistické zvláštnosti“ sú uvedené modernejšie alebo nečakané riešenia niektorých postupov v harmónii sprievodu piesne. Za tabuľkou uvádzame rozsiahlejšie slovné rozborý jednotlivých piesní, ktoré približujú ďalšie zaujímavosti alebo pohľady na neočakávané detaily harmonických úprav.

Tabuľka 6: Základné údaje a najvýznamnejšie výsledky analýzy piesní

Č.	Názov	Tónina	Harmonické a štylistické zvláštnosti	Forma
1.	<i>Veje vetor po doline</i>	g, s krátkymi vybočeniami	Sprievod v klavíri oveľa pohyblivejší ako spev, striedanie verbunkového rytmu, cigánska ¹⁴ D dur stupnica v introdukcii	<i>a(4t)-b(3t)-a'(3t)</i> strofická forma dvakrát zopakovaná, s 2t introdukciou
2.	<i>Dolina, dolina</i>	Es, Ges, es	Diel <i>a</i> – Es dur, diel <i>b</i> dlhší – Ges dur, es mol, časté tonálne prechody, prevaha D funkcie, spojky v es mol	Strofická <i>a-b</i> , s dvoma rytmicky variovanými návratmi
3.	<i>Láska, Bože, láska!</i>	B, c	Kadenčná harmonizácia akordická, pri ďalších slohách rytmicky zložitejší sprievod	Vnúťorná štruktúra motívov <i>a-b-c-a-c-a</i> s dvoma rytmicky zhusťujúcimi návratmi
4.	<i>Prevez, prevez, prievozníčku</i>	g, B	Verbunkový bodkovaný rytmus, druhá (stredná) strofa rytmicky zahustená dvaatridsatinovými figúrami v klavíri. Kadenčná úprava, najmä striedaním T a D(7)	Vnúťorná štruktúra strofy <i>a-a1-a2-a-a2-a</i> s prvým rytmicky variovaným návratom, druhý návrat prináša opakovanie prvého dielu, trojdielna forma s náznakom reprízy v sprievode
5.	<i>Ej, mám ja koňa ľaku</i>	c/C, G cigánska, F	Introdukcia 4 t trilok v klavíri, <i>a</i> synkopický sprievod, v spojke 2 t anticípacia pohyblivého klavírneho sprievodu medzi <i>a</i> a <i>b</i> , <i>b</i> pohyblivý klavírny sprievod. Spojky a kóda len v klavíri. Harmónia tonálne nejasná, postavená na terciových akordoch, ale s modálnymi prechodmi. V melódii dôraz na klesajúci hiátus	Strofická <i>i(4t)-a-sp(2t)-b-sp/k(5t)</i> , s dvoma návratmi
6.	<i>A chтора dzivočka</i>	a, d, e	Pomalá akordická úprava – celotaktové akordy, zmeny tóniny v náznakoch, chromatický prechod z e mol do d mol. Vzťahy D-T, niekde nejasné, kóda v d mol ukončená na akorde E dur	Strofická <i>i(4)-a-b-k(6)</i> , návrat s rytmickou variáciou, medzi strofami spojka

¹⁴ Pojem „cigánska durová (stupnica)“ je prevzatý z tradičnej hudobnej terminológie a používa sa v súvislosti so stavbou tónového radu (stupnice). Ide o zaužívaný termín s presným hudobno-teoretickým významom. Dnešný pojem „rómsky“ namiesto „cigánsky“ má spoločenský význam, pričom terminologicky závažne sa používa v odlišných významových kontextoch v iných vedných odboroch (napríklad etnológia, antropológia), avšak do hudobno-teoretickej terminológie zatiaľ nebol implementovaný.

Č.	Názov	Tónina	Harmonické a štylistické zvláštnosti	Forma
7.	<i>Dievča, dievča, čože to máš?</i>	A, E	Rýchla polka, príznačkový kadenčný sprievod, dlhá 9 t kóda za každou strofou, pohyblivá, s inou hudbou. Posledná kóda najdlhšia 18 t. Tretia strofa aj v sprievode pohyblivejšia	Strofická <i>a-b</i> , dva návraty s rytmickou variáciou v kóde
8.	<i>Široký jarčok, bystrá vodička</i>	d, G lydická, spodný tetrachord g cigánska	Náznačky kadencií, s modálnymi úsekmi, typickými pre ľudovú hudbu. Veľmi pohyblivý sprievod k slovám o bystrej vodičke, dialóg <i>a-b</i> , diel <i>b</i> synkopický. Malá kóda	Strofická <i>a-b</i>
9.	<i>Anička, dušička, nekašli</i>	d, F	Diel <i>a</i> molový, diel <i>b</i> durový, s behmi napodobňujúcimi cimbal na koncoch taktov	<i>a-b-b-a</i>
10.	<i>Teče voda ze skaly</i>	F, B, g	Pomalšia pieseň, kadenčná akordika s vybočeniami a mimotonálnymi funkciami, miestami aj biakordické súzvučky dvoch funkcií, najčastejšie T a D	5 slôh jednodielnej šesťtaktevej formy. Každé opakovanie s rytmickou variáciou
11.	<i>Hej, zapadaj, slniečko, za hory</i>	f dórska, Es, c/C	Modálny diel <i>a</i> , s pohyblivou figúrou terciovo-akordickou v dvaatridsatínach v sprievode, so zmenou v druhom aj treťom zaznení, modulačný akordický diel <i>b</i> , spojky a kóda v C dur	Strofická <i>a-b</i> , každý návrat s rytmicko-melodickou variáciou
12.	<i>Dievča z Bielej hory</i>	e, G oscilácia, a	Kadenčný princíp, využíva zmiešané harmonické funkcie T a D	forma <i>a-b</i> opakovaná v druhej strofe
13.	<i>Včera mi má milá odkázala</i>	F, Es, C/c frýgická	Kvartové akordy v úvode a v spojke, frýgické postupy s tónom <i>des</i> v závere C dur	forma <i>a-b</i> opakovaná v druhej strofe
14.	<i>Čo to za holúbky za vrch stola sadá</i>	e, G	Kadenčná harmonizácia, použitie mimotonálneho akordu k D a durovej S	<i>a-b(a)</i> forma s náznakom trojdíelnosti, dvakrát opakovaná
15.	<i>Čo robíš Hanička Hanka</i>	a, bez tonality	Nejasná tonalita, podkladaná kvintakordmi a mol, F dur, C dur, E dur a dominantnými septakordmi od D, zmiešané harmonické funkcie a mol + zmenšený septakord od <i>dis</i> , ukončenie na A dur s predposledným akordom <i>d-fis-a-c</i> , bez kadenčných následností funkcií	<i>a-b</i> forma opakovaná v druhej strofe
16.	<i>Kebych ja vedela</i>	fis, Cis/cis, melódia chromatický mezzo-tetrachord a mutácia	Suboktávová melódia, harmonizovaná kadenčne so zložitejšími funkčnými vzťahmi, štyri strofy, posledná s akordickou sadzbou v sprievode	<i>a-ba'</i> dvojdielna forma symetrická s kontrastným taktom vnútri formy

Č.	Názov	Tónina	Harmonické a štylistické zvláštnosti	Forma
17.	<i>Preleť, sokol, cez ten háj</i>	f, melódia dórska, harmonizovaná tonálne, koniec na F	Kadenčný sprievod f mol dórskej melódie s ukončením na durovej tonike	a-b forma (motivicky a-b-c-b) opakovaná v druhej strofe s krátkou kódou
18.	<i>Pyšná je sýkorka</i>	G	Jednoduchá harmonizácia s náznakmi a miešaním toniky a dominanty, s ostinátnou tonickou kvintou v diele b	a-b forma opakovaná v druhej strofe s krátkou introdukciou a kódou
19.	<i>Prší, prší, dážď sa leje</i>	e	Kadenčná harmonizácia s mimotonálnou dominantou k S	a-b forma opakovaná v druhej strofe, s krátkou introdukciou a kódou
20.	<i>Oženel som sa, ale ne dobre</i>	C	Prevaha tonických akordov, podkladajúcich aj iné funkcie v speve. Postupná gradácia v každej strofe s rytmickým zahusťovaním. Ostinátny tón c v sprievode je občas súčasťou aj dominantnej funkcie. Harmonické závery D-T alebo S-T	a-b forma ako téma, každá ďalšia strofa ako nová variácia, oddelená 4 t spojkou, ukončená kódou
21.	<i>Pod tým naším okenečkom</i>	F (vybočenia do a)	Gradačne vytvorená forma rytmických (v sprievode) variácií základnej strofy piesne v čardášovom rytme. Rýchle behy sprievodu pripomínajú cimbal.	a-b-a1 strofická forma s 2 t spojkami medzi variovanými strofami.
22.	<i>Zaspievaj kohútka na kosodrevine</i>	Es lydiecká	Klavírny sprievod s ostinátnym výskytom tónu es, využívanie zmenšeného septakordu f ^{is} -a-c-es	a-b forma ako téma, každá strofa je novou variáciou, oddelená 5 t spojkou, ukončená 9 t kódou
23.	<i>Už som sa vydala, už je darmo</i>	g	Jasná diatonická melódia, tri strofy v rytmicky gradujúcom zoradení	a-b forma ako téma, každá ďalšia strofa je jej komplikovanejšou variáciou, oddelená 4 t spojkou, ukončená 3 t kódou
24.	<i>Vzal bych ťa dievčatko, ale načo?</i>	G, a	S využitím mimotonálnej dominanty k a a k d. Akordický sprievod v ľavej ruke s držanými kvintami a decimami. Pomalé tempo	a (4+4)-b (6)-a1 (4) forma opakovaná v druhej strofe po 4 t spojke a ukončená 4 t kódou
25.	<i>Píme, chlapi, píme víno</i>	e, G, E	Polka s príznavkami, každý návrat s rytmicky zahusťujúcou sa variáciou	Strofická a-b , zopakovaná dvakrát s rytmickými komplikáciami

Jednotlivé piesne (klavírne úpravy) skladateľ uviedol v číselnom poradí bez názvu, vo vydaní nôt je na začiatku obsah s uvedením incipitov piesňových textov (prvých

slov, resp. celého prvého verša). V prvom stĺpci tabuľky preto uvádzame tieto textové incipity piesní, ktoré označujú jednotlivé klavírne úpravy. Názvy tónin sú kvôli stručnosti uvádzané veľkým písmenom pre dur a malým písmenom pre mol. Pri modalite alebo iných odlišnostiach uvádzame v tomto stĺpci odlišnosť slovom.

Stručné opisy klavírných úprav piesní

1. *Veje vetor po doline*

Úprava piesne sa začína cigánskou D dur stupnicou¹⁵ v dvojtaktovej introdukcii s predznamenaním 2b. Pri nástupe spevu skladateľ zvolil zdanlivú D dur harmonickú cez jej spodný tetrachord, ktorý je totožný s vrchným tetrachordom g mol melodickéj (tóny *d – e – fis – g*) a v závere prvého motívu aj kadencuje do toniky g mol. Fráza sa končí cez vrchný tetrachord centra *d* (na tomto mieste rovnako v D dur alebo d mol melodickéj tónmi *a – h – cis – d*). Vzhľadom na predznamenanie vo výklade by sme mohli uprednostniť D dur ako dominantu v g mol, aj keď ihneď nasleduje melodický obrat v speve cez tón *f* ako malú terciu d mol. Prechody cez spodné tetrachordy D dur/d mol a g mol/G dur vytvárajú neustále pripomienky cigánskej durovej stupnice s centrom G/D, ktorá však v závere piesne prekvapujúco naznačí F dur, a následne ukončí harmonický proces vrchným tetrachordom g mol melodickéj (alebo spodným tetrachordom D dur) a kadenčným prechodom z dominantného septakordu od tónu *d* do toniky g mol. Posledných šesť taktov uvádza sprievod v trojhlasnej polyfónii. Rýchly pohyb v pravej ruke klavíra v trilkových a stupnicových behoch má pravdepodobne pripomínať cimbal.

2. *Dolina, dolina, čo idem, tá iná*

Prvý diel je v tónine Es dur (4 t), ktorá sa v druhom diele skokom zmení na Ges dur s chromatickým prechodom do es mol. Pri prechode vzniká jav, v tradičnej harmónii neodporúčaný, ktorý sa zvykol označovať pojmom „priečnosť“ (rozloženie chromatického postupu do dvoch hlasov). Priečnosť sa objavuje na viacerých miestach ďalších piesní, možno ju nájsť aj v prvej. Na tomto mieste spôsobil priečnosť prechod z kvintakordu Ges dur (7. takt) na dominantný septakord od tónu *b* (8. takt), kde sa postup *des – d* ocitol v rôznych hlasoch a oktávach. V štýlovom období Novákovho pôsobenia (začiatok 20. storočia) sa k takýmto „prehreškom“ z minulých storočí už neprihliadalo, dokonca sa v tvorbe skladateľov, zámerne porušujúcich tradičné pravidlá, stali prejavom novosti zvuku (napríklad zámerné paralelné kvinty či kvintakordy u Debussyho a ďalších impresionistov). Harmonicky ide o jasne tonálne kadenčné riešenie, s prevahou spojov dominanty a toniky, na významnejších miestach ukončovania aj s uvedením úplnej harmonickej kadencie v trojici funkcií subdominanta – dominant – tonika. Štylistika sprievodu piesne je pri každej ďalšej strofe a novom texte odlišná, s tendenciou

¹⁵ Durová stupnica so zníženým frýgickým druhým tónom a súčasne so zníženým šiestym tónom stupnice. Na oboch miestach sa vytvára interval jedenapoltónu – hiátu – uprostred tetrachordu. D dur cigánska obsahuje teda tóny *d, es, fis, g, a, b, cis, d*. Pojem „cigánska“ je použitý s vedomím tradičného významu terminu *technicusu*, ktorý sa v muzikologickej terminológii zaužíval napriek súčasnému spoločenskému vnímaniu tohto pojmu ako pejoratívneho, a preto sa nepovažujeme za kompetentných ho zmeniť na „rómska“.

komplikácie a zhustenia, pri treťom opakovaní melódie aj s harmonickými zmenami.¹⁶ Spojky medzi strofami rieši klavírny sprievod vo verbunkovom rytme (Príklad 3).

Príklad 3: verbunkový rytmus v 2. piesni V. Nováka



3. *Láska, Bože, láska, kde ťa ľudia berú*

Pomalá netanečná pieseň v B dur s vybočením do c mol, s využitím mimotonálnej dominanty ku g ako VI. stupňu v B dur. Trikrát zopakovaná hudba strofy s novými slovami a s rozlične štylizovaným a gradačným princípom, harmonizovaná kadenčne, v závere aj s polyfónnym sprievodom.

4. *Prevez, prevez, prievozníčku, mám za vodou frajerečku*

Malá viacdielna forma podobných (varírovaných) dielov sa trikrát zopakuje aj s introdukciou pre každú ďalšiu strofu. Stredný diel prináša zhustenie v sprievode na dvaatridsatiny. Tónina g mol osciluje s viacnásobnými diatonickými prechodmi do B dur a naspäť. Spev s bodkovaným rytmom je štylizovaný tanečne ako čardáš alebo verbunk. Skladateľ v harmónii použil aj zložitejšie akordy ako zmiešané funkcie biso- nancie tonicko-dominantné (TD) v g mol aj v B dur.

5. *Ej, mám ja koňa faku*

Introdukcia v c mol (4 takty) s trilkami na klesajúcom stupnicovom prechode od es po g s melodickým hiátom pripravuje pieseň tónálne aj melodicky. Plnú toniku c mol skladateľ uplatnil len v prvom akorde introdukcie, prvá fráza piesne je podložená tónálne nejasným molovo-malým septakordom so záverom na kvintakorde G dur. Opakované závery na tomto kvintakorde vyznievajú vďaka melodickému hiátu ako spodný tetrachord cigánskej stupnice G dur. Harmonicky sa synkopický sprievod vyhyba tonike c mol (súdiac podľa predznamenia 3b) a vzhľadom na ambitus sexty prvej frázy melódie možno hovoriť skôr o chromatickom mezzotetrachorde, rozšírenom na hexachord.¹⁷ Dvojtaktová pohyblivá spojka harmonicky zotrúva na zahustenej dominante (g-h-d-a). Druhá fráza (diel b) sa začína na dominante (dominantný septakord a nonakord od c, teda c-e-g-b-d) k F dur, ktorý nesie aj význam subdominanty z c mol, na konci sa tretíkrát rozvedie do sextakordu f mol s rytmicky rovnakým sprievodom ako predchádzajúca spojka.

Štvortaktovú spojku pred druhou strofou Novák riešil striedaním neúplných harmonických funkcií v C dur T – D, T – VI, opakovane. Návrat dvojdielnej strofy skladateľ zopakoval trikrát, s polkovým rytmom vždy v druhej fráze (v diele b). Pieseň je harmonicky ukončená na tonike C dur. Melodické frázy sú kvarttónálne, chromatický mezzotetra-

¹⁶ Tento postup sme zaznamenali v mnohých ďalších piesňach, kde skladateľ harmonizoval strofy odlišne, s cieľom vytvoriť v piesni gradáciu.

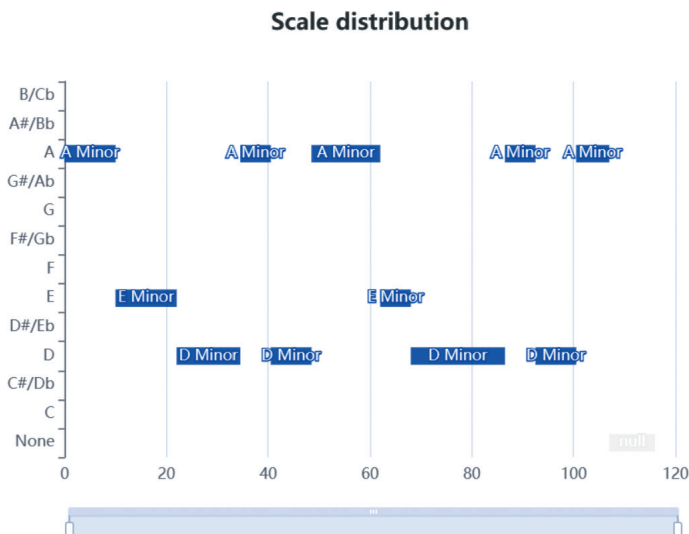
¹⁷ Pozri KRESÁNEK, Ref. 1, s. 112-114.

chord a dórsky tetrachord (podľa Kresánkovej typológie tetrachordov¹⁸) sú harmonizované tonálne. Prvá fráza je vždy harmonicky ukončená na kvintakorde G dur, druhá harmonicky zatvorená na tonike bez tercie (možný C dur aj c mol). Harmonizácia prebieha s dôrazom na harmonické princípy molovej subdominanty a durovej dominanty, avšak bez využitia úplnej harmonickej kadencie, smerujúcej do plnej toniky. Závery s tonikou sú riešené plagálne, teda predposledný akord je funkčne viacznačný molovo-malý septakord v C dur (ktorého kvintakordom skladateľ pieseň ukončil) subdominantnej funkcie.

6. *A chтора dzivočka*

Pieseň prebieha v dvojdielnej nesymetrickej forme *a-b* s dvoma strofami. Začína sa štvortaktovou introdukciou s kadenciou a mol. Sprievod prvej frázy, teda diel *a*, harmonicky naznačuje e mol, d mol, s dominantou na konci (*a-cis-e*) Druhá fráza ako diel *b* prebieha v d mol, končí sa na dominante k a mol (*e-gis-h*). Obe modulácie využívajú molovú subdominantu, v prvom diele z tóniny a mol (*d-f-a*), v druhom diele z tóniny e mol (*a-c-e*), čo zabezpečuje nejasné tonálne centrum. Návrat je harmonicky rovnaký, ale v oboch dieloch s bohatšou akordickou sadzbou. Pieseň ukončuje šesťtaktová kóda, kadenčne vytvorená v d mol, ale striedajúca II. stupeň (*e-g-b-d*) a durovú dominantu (*a-cis-e*), harmonicky otvorená na dominante k a (*e-gis-h*) s nejasným hypotetickým rozvedením, či akord asociuje dominantu A dur k d mol, alebo toniku a mol (do ktorých však už záverečný akord nie je rozvedený). Vzhľadom na predchádzajúce takty s tónovým obsahom d mol harmonickej poukazuje výsledok počítačovej analýzy na asociatívny a mol (pozri graf tonálneho priebehu piesne vo výstupe softvéru, Graf 2). *Tempo andante religioso* a sprievod na dlhých akordoch robí z piesne pomalú zádušnú až náboženskú pieseň.

Graf 2: V. Novák, pieseň č. 6, tonálny priebeh



¹⁸ Pozri KRESÁNEK, Ref. 1, Časť štruktúrálna, Piesne staré, Rozbor tonálny, s. 83-112.

7. *Dievča, dievča, čože to máš?*

Trikrát znejúca dvojdielna nesymetrická forma rýchleho tanca (polkový priznávkový sprievod) s tromi textovými strofami, pričom tretie znenie je rytmicky komplikované šesťnásttinovými behmi v sprievode a odkláňa sa v závere od polkového rytmu. Strofy sú oddelené deväťtaktovými spojkami v klavírnom parte. Na záver je pripojená klavírna kóda s triolovým pohybom v 18 taktach. Harmonizácia je kadenčná v A dur, skladateľ využil len pár mimotonálnych akordov v tvaroch dominantného alebo zmenšeného septaktordu. Začiatok každej strofy je v sprievode podložený kvintou *a-e*, ktorá sa strieda s kvartou *h-e*, a následne ďalšími intervalmi v priestore A dur, prípadne E dur. Kvinty zvukovo posilňujú ľudové znenie.

8. *Široký jarčok, bystrá vodička*

Dvojdielna nesymetrická forma, vypísaná dvakrát pre dve strofy. Prvý diel s bohatým rytmickým pohybom v klavírnom sprievode v dvaatridsatínových hodnotách zvukomalebne ozvučuje vodu. D mol harmonická je v druhom diele posunutá do melodickej d mol s odrážkou pri *h*. Melódia je uzavretá klesajúcim hiátom v oboch dieloch. Končí sa otvoreným záverom na dominante v d mol (*a-cis-e*). Text prináša dialóg milého a milej, zmenu osoby riešil Novák inou štylistikou, inou tóninou, ale aj zmenou tempa (na začiatku *Andante rubato*, v druhom diele *Allegro*).

9. *Anička, dušička, nekašli*

Pieseň má dvojdielnu symetrickú formu mostovej stavby *ab-ba* v d mol, s vybočeniami do F dur. V spojkke zaznieva stúpajúca stupnica d mol harmonická s hiátom. Frázy *b* v sprievode stupnicovo klesajú po dobách po tónoch d mol prirodzenej (aiolskej) stupnice, s harmonickým náznakom F dur. Skladateľ ukončil pieseň úplnou harmonickou kadenciou s kadenčným kvartsextakordom v d mol. Sprievod je polkový s rýchlym dvaatridsatínovým pohybom v pravej ruke klavíra. Softvér určil tonalitu v 100 % úsekoch piesne nasledovne (Tabuľka 7):

Tabuľka 7: Zastúpenie tónin v piesni č. 9

novak-09_20241010225014.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
D Minor	29.5	78.67
F Major	8.0	21.33
No scale	0.0	0

Scale distribution

10. *Teče voda ze skaly*

Pieseň je harmonizovaná častým striedaním a zmenami harmonických funkcií v hlavnej tónine F dur. Ide o zjavnú kadenčnú harmonizáciu so zmenšeným mimotonálnym akordom (*fis-a-c-es*) k druhému stupňu (*g*), ktorý sa zvykne využívať v subdominantnej funkcii. Samotná jednohlasná melódia piesne s centrálnym tónom *f*, s predznamenaním 1b, ale s použitím tónu *es*, by mohla byť považovaná za modálnu – mixolydickú.

Silný tonálny dôraz vznikol práve podložením tónu *es* mimotonálnym akordom (pozri Príklad 4).

Príklad 4: Pieseň č. 10, začiatok

10.

Te - če vo - da ze ska - ly do tej pan - skej zah - ra - dy, do tej pan - skej zah - ra - dy.

semplice, poco marcato
con Ped.

espress. poco rit.

Trojštvrtový takt a rytmizácia (dve osminy – dve štvrtové alebo jedna štvrtová – polová) vytvárajú z piesne pomalý valčík. Skladateľ viackrát použil nad základným tónom jednej harmonickej funkcie iné tóny, teda zmiešal harmonické funkcie (napríklad toniku so subdominantou a niekedy aj s dominantou). V štvrtom zaznení strofy (z celkových päť), ktorých opakovania sú kvôli rytmickým odlišnostiam vypísané, sa náhle objavuje trojtaktové vybočenie do B dur, využitie na „tonalizáciu“ mixolydického tónu *es* (Príklad 5).

Príklad 5: Pieseň č. 10, výsek štvrtej strofy

hla - ví - čka, od mo - je - ho sr die - čka, od mo - je - ho sr die - čka.

11. Hej, zapadaj, slniečko, za hory

Pieseň v dvojdielnej forme *a-b* sa začína v melódii klesajúcou stupnicou *f* mol s 3 béčkami s náznakom dórskeho modu. Harmonicky skladateľ podložil melódiu tonálnou úplnou harmonickou kadenciou s využitím aj vedľajších harmonických funkcií v postupnosti IV (S) – III (vedľajšia D) – D terckvartakord – T. Druhý diel sa začína tonálnym vybočením do *Es* dur a končí sa klavírnou dohrou v *C* dur. Klavírny sprievod je vyplnený dvaatridsatinovým tremolom v prvom diele. Druhá strofa má v dvaatridsatinovom pohybe mierne zmenený tónový obsah, tretie uvedenie strofy skladateľ upokojil bez tremola, bez harmonických zmien. Klavírny sprievod dáva piesni okrem tonálnych kontrastov aj pohybové ozdobovanie, pripomínajúce cimbalovú hudbu.

12. Dievča z Bielej hory

Dve strofy malej nesymetrickej formy 6 + 8. Skladateľ na úvod zvolil akordickú introdukciiu s tonikou a dominantou *e* mol. Melódia dvojštvrtovej piesne má v prvom diele

modulačný charakter z e mol do G dur. Harmonizácia je tonálna, kadenčne osciluje medzi e mol – G dur. Klavírny part je plný ozdobných tónov, ktoré napodobňujú akési cimbalové „cifrovanie“. V závere je pieseň ukončená trojtaktovou kódou, harmonicky riešenou zmenšeným kvintakordom 7. stupňa nad tónickou zádržou.

13. *Včera mi má milá odkázala*

Skladateľ uviedol pieseň harmonicky zaujímavým dvojtaktovým úvodom s kvartovým akordom kvázi dominantnej funkcie (*c-f-b-d-g*) s rozvedením do toniky v F dur. Pieseň v rýchлом tempe polkovej tanečnosti je jasne frázovaná so zmenami tóniny na Es dur, náznak As dur, s ukončením frýgickou melódiou do C dur. Centralizačné kadenčné postupy rýchlo menia tonálne centrum, v tempe to však vyznieva radostne a tanečne.

14. *Čo to za holúbky*

Jedinečnosť piesne je zabezpečená originálnou melódiou v troch strofách. Harmónia neprináša žiadne zvláštnosti, skladateľ ju dokonale prispôbil piesni oscilujúcej medzi e mol a G dur, drobné ozvláštnenie je len v kadencii, kde skladateľ využil zmenšený septakord (*ais-cis-e-g*) k dominante e mol. Každá ďalšia strofa má vypísaný priebeh, pretože gradáciu prináša formou mierne zložitejšieho sprievodu aj s drobnou harmonickou odchýlkou.

15. *Čo robíš Hanička Hanka*

Nečakane disonančná harmonická úprava s využívaním disonancií v klavírnom sprievode pomocou chromatických melodických tónov aj nekadenčných sekundových a septimových súzvukov. Tie sú vytvárané biakordikou, ktorá miestami znie aj bitonálne. Ľavá ruka hrá niekedy tóny iného, aj keď väčšinou neúplného, akordu. Vo viacerých taktovoch vzniká aj priečnosť medzi tónmi *cis* a *c* (pozri Príklad 6). Tonálne prebieha skladba s náznakmi a mol, so záverom na tonike A dur. Nekadenčné postupy však nevyznievajú tonálne, ale modálne, prípadne harmonicky uvoľnene.

Príklad 6: Začiatok piesne č. 15 s priečnosťou

Moderato quasi allegretto.

semplice

15.

Čo ro-bíš Ha - nič-ka Han - ka, ty mo-ja du - šička slad - ká?

p

*Red. * Red. simile*

16. *Kebych ja vedela*

Známa ťahavá ľudová pieseň kvarttonálnej kostry (trávnica), ktorej venujeme v tejto štúdii najrozsiahljšiu pozornosť kvôli viacerým zvláštnostiam harmonického stvárnenia.

Jozef Kresánek ju v knihe *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* na strane 112 spomína ako príklad uplatnenia chromatického mezzotetrachordu, ktorý je možné označiť za kombináciu lydického (s malou sekundou medzi vrchnými tónmi) a dórskeho (s malou sekundou medzi spodnými tónmi). Tým vzniká jedenapoltón medzi vnútornými tónmi (podľa Príkladu 7 ide o tóny zoradené v klesajúcom descendenčnom smere, ktorý je podľa Kresánka príznačný pre staršie piesne – cis^2 – his^2 – a^1 – gis^1). Kresánek považoval pieseň za tetrachordálnu, s mutáciou tónu $h(b)$, a najmä s rozšíreniami tónového priestoru tetrachordu nadol aj nahor. To by mohlo zodpovedať tonálnej kostre cis – gis (podľa Príkladu 7), ktorej tóny sú centralizované aj kvantitatívne (dĺžka, prízvuk, opakovanie) aj kvalitatívne (vystriedanie so smerným tónom vo vzdialenosti malej sekundy). Trochu odlišný výklad tonálno-modálneho priebehu piesne aj s harmonickými nuansami možno nájsť v štúdiu V. Fulku.¹⁹ Fulka uvažoval o všetkých tónoch melódie ako o rovnocenných, čo menej vystihuje priebeh a frázovanie melódie. „Pieseň má molovú modalitu v diapazóne veľkej sexty (hexachordu), s malou terciou, durovou veľkou sextou, ako aj s oscilujúcou čistou a zväčšenou kvartou: $F-g-as-h(b)c^1-d^1$. Trávnica má teda ambivaletný, kolísavý, molovo-durový a lydický modálny charakter.“²⁰

Melódia sa stala podkladom aj známej skladby Bohuslava Martinů²¹ *Variácie na slovenskú ľudovú pieseň* pre violončelo a klavír.²² Harmonizoval ju tiež Miloslav Francisci v druhom zväzku svojich klavírných úprav pre klavír z roku 1893.²³ Francisci sa snažil o tonálnu harmonickú úpravu v f mol, s lydickou kvartou (tón h) priznanou ako mimotonálny smerný tón k dominante C.

Harmonický podklad melódie, zapísanej u Nováka vo f is mol, sa začína len veľkými a malými tremolovanými terciami, až v 4. takte, a následne v druhej fráze sú doplnené na kvintakordy, ktoré vyjasnia kadenčne ($D - T$) tóninu f is mol, ktorej prislúcha predznamenanie tri krížiky, avšak so zvýšeným 4. tónom na his (kvázi lydickým, ktorý by mal mať miesto podľa tradičnej modalít v durovom, nie molovom tónorode, takto by mohlo ísť skôr o tónový priestor cigánskej f is mol, pozri Príklad 7).

¹⁹ FULKA, Vladimír: *Bohuslav Martinů. Variace na slovenskou lidovou píseň pro violončelo a klavír. Konvergenie folklóru s neobarokom*. Dostupné na: <Chrome-extension://efaidnbmn-nibpcapcgiclfindmkaj/https://dokumenty.osu.cz/pdf/khv/janackiana/prispevky2020/vladimir-fulka-bohuslav-martinu-variace-na-slovenskou-lidovou-pisen-pro-violoncelo-konvergenie-folkloru-s-neobarokom.pdf>

²⁰ Ref. 18, s. 3-4.

²¹ MARTINŮ, Bohuslav: *Variations sur un thème slovaque*. Praha : Editio Supraphon, 1989.

²² Spracovanie piesne Bohuslavom Martinů porovnal Vladimír Fulka so spracovaním tej istej piesne Viliamom Figušom-Bystrým, pozri Ref. 18.

²³ 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), č. 2, 2017, s. 169-187.

Príklad 7: Pieseň č. 16, začiatok

Largamente, rubato.

16. *p*

con Ped.

Ke - bych ja ve - - - -

de - - - - - la,

dolce

kde môj mi - ľý

Použitím tónu *dis* v sprievode druhej frázy melódie (je popretá cigánska fis mol) vzniká súzvuk *cis-dis-fis* nejasného centra (ako obrat neúplného akordu *dis-fis-(a)-cis*). Rovnako ako Francisci, aj Novák poňal mutáciu tónu *his* na *h* v strednom diele (pozri Príklad 8 v prvom takte) ako septimu dominantného septakordu vo fis mol (teda tóny *cis-eis-gis-h*, v Novákovej úprave s neznejúcim *eis*, u Francisiho v f mol tóny *c-e-g-hes/b*).

Príklad 8: Pieseň č. 16, začiatok druhého dielu

vě - ra breh mu nie - - - - - sla vo fer - - - -

cresc.

p

dolce

Bohuslav Martinů, ktorý pieseň ako tému k variáciám upravil tiež v f mol, riešil pôvodne lydickú kvartu (tón *h*) v mutácii na tón *b* najzaujímavejšie. Uplatnil ho ako terciu zmenšene malého septakordu (na druhom stupni) z f mol, teda v akorde *g-b-des-f*, ktorý kadenčne nasmeroval do dominanty v f mol (*c-e-g-b*), ale táto sa nerozvieďla do toniky, ale postúpila do zmenšeného septakordu z C dur (teda dominanty v f mol), mutáciou z nej vytvoril silne smernú frýgickú dominantu *h-des-f-as* a chromatickým rozvedením do C dur zavrášil prvú frázu (pozri Príklad 9).

Príklad 9: B. Martinů: *Variácie na slovenskú ľudovú pieseň*, začiatok témy



Zvyšovanie tónu *his* aj v sprievodných hlasoch v počiatočnom úseku Novákovej úpravy vytvára neustále znenie hiátu, typického pre chromatický mezzotertrachord, aj akord zmenšene malý od tónu *his* (*his-dis-fis-a*) v druhom diele piesne (pozri Príklad 8, štvrtý takt), ktorý sa v tradičných postupoch klasickej harmónie stabilne používal na druhom stupni tóniny, teda jeho rozvedenie do *fis* mol je nové a neklasické.

Frázy v Novákovom poňatí sú ukončované akordom *cis* dur (dominantou vo *fis* mol), teda polovičným záverom. V druhej strofe je klavírny sprievod zahustený šestnáststinovými oblúkovými figúrami a v tretej strofe nastúpi trojhlas v každej ruke v akordickej sadzbe, teda zvuk nadobudne najvyššiu plnosť a vyvrcholenie. Forma *a1-a2-b-a3*, teda štvordielna s náznakom symetrie v návrate, je v tomto cykle piesní menej bežnou formou.

17. Preleť, sokol, cez ten háj

Melódia prechádza celú diatonickú modálnu stupnicu – klesajúcu *f* dórsku. Forma piesne je dvojdielna, *a b* (4 + 6). Priznávkový spôsob sprievodu polkovej štylizácie však kvôli miernejšiemu tempu a množstvu melodických obalov (pripomínajúcich cimbal) vyznieva ako čardáš (v párnom metre). Dórska modalita *f* je zrejma z predznamenanania štyroch *b* a odrážky na *d* (typická veľká sexta). V záveroch sa však skladateľ rozhodol posilniť ukončenia pomocou kadenčného postupu *S-D-T*, s tónom *e* v rámci durovej dominanty. Pieseň má dve strofy, druhá v prvom diele má rytmicky zložitejší klavírny sprievod s rovnakou harmóniou. Kóda prechádza na durovú toniku.

18. Pyšná je sýkorka

Jednoduchá diatonická melódia kvintakordálnej kostry *G* dur, nedosahujúca oktavový ambitus, je harmonicky riešená v tonalite *G* dur. Prvý diel melódie v dvojdielnej nesymetrickej forme (*a-b*) je postavený na akorde *G* dur, druhý diel melódie na akorde *a* mol. Klavírny sprievod kopíruje akord *G* dur striedavo s dominantou v prvom diele, v druhom diele skladateľ použil ostinátny súzvuk *g-d* v ľavej ruke, striedajúci klesajúci tetrachord *c-a-h-g*. Klavírny sprievod v pravej ruke je synkopický, na druhú a štvrtú osminu prináša trojzvuky a štvorzvuky, ktoré s ľavou rukou dosahujú viaceré zložitejšie súzvuky, obsahujúce vždy buď základný tón *g*, alebo kvintu *d*.

19. Prší, prší, dážd' sa leje

Klesajúca modálna melódia aiolského *e* modu. Dvojdielna nesymetrická forma *a-b* (4 + 8) kopíruje priebeh piesne. Prvý diel skladateľ podložil striedaním akordov *e* mol

a h mol. Druhý diel ukončil tonálne kadenčne v e mol s využitím zmenšeného mimotonálneho septakordu k a (ako subdominante), klamne rozvedeného do f (s frýgickým vzťahom k centru e mol), pozri Príklad 10. Triolová pravá ruka proti osminám alebo synkopám v melódii a ľavej ruke vytvára rytmické zložitosti.

Príklad 10: Pieseň č. 19, kadencia s frýgickým akordom a následne prietazným tonickým kvartsextakordom e mol

20. Oženel som sa, ale ne dobre

Jednoduchá melódia C dur v ambite od e^2 po e^1 . Skladateľ postavil sprievod na ostinátnych trojzvukoch c-e-g. Strofa sa päťkrát zopakuje s novými slovami a čoraz rytmicky hustejším sprievodom. Medzi opakovania skladateľ vložil štvortaktovú tematickú medzihru s kadenčným postupom subdominanta – dominanta – tonika. Za tretím opakovaním strofy skladateľ zvolil nepresvedčivý plagálny záver v postupe subdominanta – tonika v C dur. Dominantu, ktorej sa sprievod vyhol počas priebehu spevu, skladateľ použil na koniec päťtaktovej kódy, čím ukončil pieseň len polovičným záverom na dominante.

21. Pod tým naším okenečkom býva veľký mráz

Pieseň je v týchto piesňach v menej používanej trojdielnej forme *aba*. Novák zvolil tonálnu kadenčne riešenú harmóniu v F dur, s využitím septakordu na druhom stupni a s mutáciou jeho základného tónu a tercie nahor na mimotonálny zmenšený septakord k tretiemu stupňu (*gis-h-d-f*). Tento je tu súčasťou archaickej kadencie s mediantou namiesto subdominanty (pozri Príklad 11). Tri strofy Novák opäť, ako vo väčšine predchádzajúcich piesní, riešil formou variácií. Druhá strofa má bohatú akordiku, tretia využíva obaľovanie tónov dvaatridsatínovými melodickými tónmi. Rytmika v sprievode je postavená na polkovej priznávkovkej technike, prechody skladateľ riešil s využitím synkopických nástupov.

Príklad 11: Pieseň č. 21, začiatok

22. Zaspievaj kohútku na kosodrevine

Lydická melódia s centrom *es* a tromi *b* v predznamenaní sa začína práve lydickým tónom *a*. Harmonizácia je v prvej fráze postavená na striedaní kvintakordu *Es dur* a zmenšeného septakordu od *fis*, ktorého tonálne rozvedenie by malo postupovať do kvintakordu od tónu *g*. Rozvedenie do kvintakordu *Es dur* možno považovať za klamné rozvedenie. Druhý diel *b* je spracovaný tonálne, striedaním dominantného septakordu a toniky v *Es dur*.

Pieseň má dvojdielnu nesymetrickú formu aj v harmonickej úprave (*a b*). Strofa zaznieva trikrát s novými slovami, medzi návratmi skladateľ uviedol klavírny päťtaktový prechod a na záver deväťtaktovú tematickú kódu. Návraty strofy sú vypísané, pretože tu skladateľ uplatnil gradáciu v rytmike aj v polohe pravej ruky klavíra (v tretej strofe oktávovo posunutej nahor).

23. Už som sa vydala, už je darmo

Diatonická melódia *g mol*, s kadenčnými ukončeniami a durovou dominantou. Tonálne nejasné úseky takmer nepozorovať. Ako pomocou softvéru (pozri Tabuľku 8), tak aj priamou analýzou možno počas takmer celej piesne jasne identifikovať tóninu *g mol*. Nezvýšený siedmy stupeň v melódii (*f*) je harmonizovaný ako mimotonálna dominanta k subdominante (*C*). Pieseň má, podobne ako väčšina predchádzajúcich, dvojdielnu nesymetrickú formu *a b* (8 + 6). Všetky tri strofy riešil skladateľ podobne ako mnohé predchádzajúce, teda bohatšími variáciami sprievodného klavírneho partu, jednak rytmicky, ale aj bohatosťou súzvukov.

Medzi strofami sú umiestnené štvortaktové spojky a na konci trojtaktové ukončenie. V diele *b* je oktávovým skokom nahor (*g*¹ – *g*²) vytvorený vrchol.

Tabuľka 8: Pieseň č. 23, softvérová tonálna analýza

novak-23_20241014221853.mid_analysis_function_stats.txt

Type	Duration (1/4 notes)	Duration (%)
G Minor	99.25	90.23
No scale	10.75	9.77

Scale distribution

24. Vzal bych ta dievčatko, ale načo?

Suboktávová melódia je postavená na kvintakorde *G dur* tak, že v prvých dvoch dieľoch formy *aaba* ľavá ruka prináša kvintovanie toniky, neskôr aj kvinty subdominanty a bohatšie súzvuky. V diele *b* skladateľ tonálne vybočil s náznakom *a mol*. Každá strofa je ukončené kadenčne v *G dur* s mimotonálnou dominantou k dominante (*a-cis-e-g*). Opakovanie strofy po trojtaktovom klavírnom prechode prináša opäť rytmické zahustenie v klavíri. Záverečná kadencia v kóde s tonickou zádržou využíva zmenšený septakord k II. stupňu, a následne aj k tonike. Vznikol tak disonantný akord s tónom *gis* aj *g* a takt viacerých chromatických tónov, rozvedených do toniky. Pozri Príklad 12.

Príklad 12: Pieseň č. 24, záver

25. *Pime, chlapci, pime víno*

Rezká (*allegro risoluto*) tanečná pieseň v e mol s priznávkovým polkovým sprievodom, ktorý vďaka cifrovaniu v šesťtaktových klavírných prechodoch za druhou aj za treťou strofou môže mať charakter aj verbunka, aj čardáša. Tri strofy sú zoradené pre tento cyklus typickým spôsobom s rytmickou gradáciou v každom ďalšom návrate. Vnútna forma strofy je tiež typická dvojdielna nesymetrická *a-b*, pričom na začiatku *b* skladateľ zvolil vybočenie do G dur. Obe tóniny sú harmonizované kadenčne. Pieseň sa končí na akorde E dur.

Zhrnutie piesní na základe analýz a dát, získaných z analytickej práce softvéru

Tvorivé prepracovanie a harmonizácia piesní ukazuje skladateľovu hlbokú znalosť idiémov slovenskej ľudovej piesne. Okrem tvorivého tonálneho riešenia vo väčšine piesní sa skladateľ tvorivo zhostil aj typických modalít ako lydickej, dórskej, frýgickej aj aiolskej, prípadne špecifických cigánskych stupníc durovej aj molovej, ktoré citlivo rozvinul v na to disponovaných piesňach. Klavírna štylistika je miestami tvorená s vedomím napodobnenia inštrumentálnych sprievodov cimbalu, resp. sláčikových nástrojov.

Aj metrorhythmika zodpovedá typickej ľudovej tanečnosti regiónov Slovenska, s polkovými, verbunkovými a čardášovými postupmi najmä v klavírnom sprievode ako „cifrovanie“, tremolá, rýchle behy a rozklady akordov, priznávkové rozklady akordov, melodické obaľovanie tónov atp. Metrum je prevažne 2/4, s polkovou rytmickou úpravou sprievodu v piesňach č. 2, 4, 5, v niektorých úsekoch piesne č. 9, v piesňach č. 13, 14, 17, 21, 22 a 25. Metrum 3/4 je len v piesňach č. 3, 10, 16; v piesňach č. 14 a 24 je metrum 3/8.

Z hľadiska formového riešenia prevažuje (v samotných piesňach) dvojdielna nesymetrická forma *a-b*, pričom strofické piesne, ktoré sú v prevahe, majú vytvorený gradáčný priebeh pomocou rytmického, harmonického aj sadzobného zhusťovania. V úpravách nechýbajú introdukcie, inštrumentálne prechody a kódy, ktoré vytvárajú z niektorých piesní rozsiahlejšie časti cyklu.

Striedanie tonálnych aj tempových riešení zabezpečuje, že cyklus je plný nápaditých kontrastov a slovenská ľudová pieseň sa tu ukazuje v najkrajších odtieňoch a melódiách.

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.

Bibliografia

- 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.
- 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: Slovenské ľudové piesne v klavírných úpravách Vladimíra Rebikova. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 14 (40), 2023, č. 1, s. 93-113.
- FERKOVÁ, Eva – ŠUKOLA, Michal: Software for Analysis of Harmony as a Computer Tool for Search of Tonal Cadencies in Various Midi Files. Abstrakt. In: DMRN+14: *Digital Music Research Network Workshop Proceedings 2019*, s. 4, dostupné na: <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/61898/DMRN14_Proceedings_17Dec2019.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- FERKOVÁ, Eva – ADAMOVIČ, Silvia – URBANCOVÁ, Hana: Usage Rate of Chords and Keys as Basis for Genre Comparison and Differentiation. In *Popular and Folk/National Music in Dichotomy of Artificial and Nonartificial Music*. Rimini, 2019. In: *Dichotomous Paths and Clashes: Complexities and Multiplicities in Music Analysis and Theory. Conference Book*. Abstrakt, s. 45-46,
- FULKA, Vladimír: Bohuslav Martinů. *Variace na slovenskou ľudovú pieseň pro violončelo a klavír. Konvergenie folklóru s neobarokom*. Dostupné na: <[Chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dokumenty.osu.cz/pdf/khv/janackiana/prispevky2020/vladimir-fulka-bohuslav-martinu-variace-na-slovenskou-lidovou-pisen-pro-violoncelo-konvergenie-folkloru-s-neobarokom.pdf](https://dokumenty.osu.cz/pdf/khv/janackiana/prispevky2020/vladimir-fulka-bohuslav-martinu-variace-na-slovenskou-lidovou-pisen-pro-violoncelo-konvergenie-folkloru-s-neobarokom.pdf)>
- KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997 (reprint vydania z roku 1951).
- MARTINŮ, Bohuslav: *Variations sur un thème slovaque*. Praha : Editio Supraphon, 1989.
- NOVÁK, Vítězslav: Několik slov o slovenské písni. In: *Český lid*, roč. 10, 1901, č. 1, s. 15-21.
- NOVÁK, Vítězslav: *25 slovenských lidových písní*. Praha : Nakladatelstvo Mojmir Urbánek, b. r.
- NOVÁK, Vítězslav. *Vítězslav Novák o sobě a o jiných*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1946. 200 s. Dostupné na: <<https://kramerius5.nkp.cz/view/uuid:90fb3b00-5453-11e4-bc71-005056827e52?page=uuid:8a693d99-b8b5-4e70-ab78-65a4fbc62274>>
- SCHNIERER, Miloš: *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Dostupné na: <<https://www.vitezslavnovak.cz/zivot-a-dilo/d-1015>>
- URBANCOVÁ, Hana: Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní v tlačených edíciách 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9 (35), 2018, č. 1, s. 28-102.

Summary

VÍTĚZSLAV NOVÁK'S PIANO ARRANGEMENTS OF SLOVAK FOLK SONGS – HARMONIC CHARACTERISTICS AND COMPUTATIONAL STATISTICS

This study forms part of a larger research project focused on the methods, style, and quality of harmonic adaptations of Slovak folk songs by professional composers both from Slovakia and abroad. It examines the adaptations of Slovak folk songs for voice with piano accompaniment by the famous Czech composer of the first half of the twentieth century, Vítězslav Novák.

The research methods include not only traditional harmonic-tonal, melodic, and formal analysis, but also statistical evaluations of the results of automated computer analysis of harmony, processed by software accessible at <http://195.210.28.226/demo.php>.

The cycle of songs under consideration demonstrates a high-quality and sensitive treatment of the specificities of Slovak folk music. The composer's professional approach to harmonic language is marked predominantly by tonal procedures in harmonisations; however, in songs of evidently modal character, he adapts to the typical modalities such as Lydian, Dorian, Phrygian, and Aeolian, or specific gypsy scales of major and minor. The creative treatment and harmonisation of the songs reveal the composer's deep knowledge of Slovak folk song idioms. His piano style sometimes consciously imitates the instrumental accompaniments of the dulcimer or string instruments. Metre and rhythm also frequently correspond to typical Slovak folk dances such as the polka, verbunk, and csárdás. The prevailing polka metre of 2/4 can be observed in songs nos. 2, 4, and 5, in some sections of song no. 9, and in songs nos. 13, 14, 17, 21, 22, and 25. The 3/4 metre appears only in songs nos. 3, 10, and 16, while the 3/8 metre occurs in songs nos. 14 and 24. In terms of form, the asymmetric two-part form of a-b prevails. The arrangements do not lack introductions, instrumental transitions, and codes. The alternation of tonal and tempo solutions ensures that the cycle is full of imaginative contrasts and Slovak folk songs are shown in their most beautiful shades and melodies.