

## Ukolébavky v Kongu

---

Poznatky o hudbě Afriky tvoří dnes rozsáhlou bibliografii. Jsou doloženy obširným zvukovým materiálem, uloženým v muzeích a etnomuzikologických sbírkách, který je částečně dostupný veřejnosti. Díky tomu je možné ho zveřejňovat pomocí gramofonové desky. Prohloubením našeho poznání tohoto materiálu prohlubuje se i problematika africké negerské hudby hlavně ve třech aspektech: Ve vzájemných souvislostech místních hudebních kultur jednak mezi sebou, jednak s evropskou hudbou a s odrazem života negerského lidu v africkém umění. Ten, kdo neposlouchá tuto hudbu prostřednictvím prismatického zjednodušených představ, ale s představou životaschopnosti a tvůrčí síly, která se projevuje vulkanickou energií, ten bezpochyby pocítí, že tato hudba svědčí nejen o vysoké úrovni rozvoje tvorby v daných historicko ekonomických a politických podmínkách, ale spolu s hudbou druhých koloniálních a od kolonialismu se osvobozujících národů je cenným přínosem do světové pokladnice umění.

Ve zvukovém dokumentárním materiálu pražského Náprstkova muzea je uložena bohatá kolekce hudby a písní negerského lidu bývalého belgického Konga a přilehlých oblastí, kterou objevil a na magnetofonový pás zapsal český akademický sochař a cestovatel F. V. Fojt spolu se svou manželkou, odborně hudebně vzdělanou. V letech třicátých podnikl první cestu do Afriky, kterou popsal ve své knize Napříč Afrikou. Od r. 1948 se vydal na druhou cestu, na níž natočil 345 záznamů hudební tvorby kolem osmdesáti afrických kmenů. Současně i jako sochař umělecky zpodobnil řadu typů afrických lidí. Tyto jsou dnes světovým unikátem uměleckým i antropologickým. Oba manželé dnes žijí v Nairobi a pomáhají při vtváření nové národní africké kultury.

Podle žánrových příznaků dělí se tyto zvukozápisy na 63 příkladů instrumentální hudby, 12 ukolébavek, 26 vojenských, sportovních, slavnostních a ceremoniálních, 33 pracovních (písně rolníků, lovců, plavců, pastýřů, nosičů), 45 obřadních (svatebních, náboženských, pohřebních), 182 světských (tanečních, pochodových a žertovných písní). Život negerského lidu je jimi doprovázen doslova od kolébky až do hrobu. 47 kmenů představuje zde kolekci u každého průměrně po dvou písních. Každý z dalších 33 kmenů je reprezentován průměrně 7 písněmi. Více než deseti vzory jsou charakterizovány kmeny Logo, Kuba, Kusu, Ndaka, Pende, Budu, Leguara. Avšak v řadě případů i malý počet děl dává dostatečně úplnou představu o muzikálnosti lidu.

Dáme-li si za úkol vystihnout povahu hudebnosti afrického lidu, budeme si muset také odepřít jít do těch hloubek, ve kterých jednotlivé rysy této hudebnosti nabývají zvláštní intenzity, když jsou spojovány s mimohudebními funkcemi

společenského života lidu. Nebudeme však moci ani využít mocné podpory při analýze africké lidové hudebnosti, totiž výsledků umělé hudební tvorby, jež jsou produktem vypěstěného již smyslu pro hudbu, jako souhrnu intonací typických pro diferencovanou národní hudební kulturu, ve kterých při rozboru děl světových mistrů nacházíme národní lidové kořeny jejich hudby již značně zobecněné. Ale jsme přesvědčeni, že hudební doklady africké monodie postačí k tomu, aby mohly být zhodnoceny ve smyslu dalšího pokroku ve vývoji této domácí hudebnosti, jestliže černému lidu bude možno využít po svém světových zkušeností.

Nejdůležitějším a nejobtížnějším úkolem takových studií je správné a názorné notování zvukových zápisů. Setkáváme se v nich často s nezřetelnou intonací. Zde je nutno hodnotit především základní tendenci intonace, kdy ucho domorodce hledá ten který doškálný tón. Pokud se mu to nedaří, nutno docílený mezitón hodnotit jako tón náhodně nečistý, falešný, ale nutno mít opatrně stále na mysli, kdy takový tón se více nebo méně pevně zařazuje mezi tóny latentní nebo reálné tónové řady dané hudební struktury.

Pokud se týče měření intonačních výchylek, použili jsme k tomu sestrojeného tónometrického polychordu, kterého sice užívali již arabští teoretikové v prvních stoletích hedžry, ale který jsme upravili kalibrací podle temperované soustavy centové, takže lze mezi sebou bezprostředně srovnávat jakékoliv intervalově výškové distance. Tónové řady udáváme v temperovaných tónech s udáním příslušné úchytky v desítkách centů nebo značkou + a – nad notou, kde se jedná o čtvrttónové snížení nebo zvýšení, „ ‘ „ tam, kde jde o zvýšení o koma a ‘ tam, kde jde o komatické snížení. Pro specifikaci rytmu jsme použili dvojnásobného snížení rychlosti magnetofonového pásku s kontrolou metronomu. Pro kontrolu jsme užili v jednotlivých případech elektrografu československého systému Filipova. Ukázalo se však, že metoda souznějícího tónometrického porovnání je prakticky dostačující. Je však nutno si měření znovu a znovu ověřovat. Často žasneme, jak se náš poslech v tom ohledu mění. V tom ohledu zvláště upozorňujeme na ukolébavky Logo č. 7, Kuba č. 12, Kete č. 14, kde nelze dobře sledovat křížení hlasů.

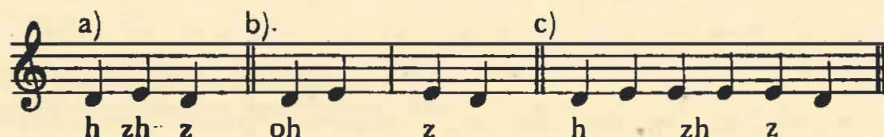
Zůstávajíc tedy v oblasti čistě hudebně strukturální, budeme se zabývat rozbohem této hudební struktury, a to po těchto stránkách:

1. Po stránce melodicko-metrické zhodnocením vztahů mezi členy a články těchto členů v jejich periodickém řetězení při vytváření monodie. Vedoucím pravidlem nám bude, že „stejnost rozděluje a nestejnost spojuje“. Zjistíme, že členy melodie se k sobě váží po jednom, dvou i třech hudebním obsahem stejných či podobných tvarech, kdy mluvíme o jejich následnosti, nebo se v různém pořádku spojují členy různotvaré, čímž vznikají tvary dvoj-, troji- i vícečlenné v pořádku buď střídavém (abab), uzavřeném (aba), obkročném (abba), následně uzavřeném (abca), následně střídavém (abcb),



a to v kvantitativním rozsahu určeném základní metrickou mírou buď jedno-, dvoj-, tři- i vícetaktní.

Z potřeb jemnější diferenciacce stavebně hudebních forem vyplývá nám i nutnost rozlišit prvočleny od prvotvarů, vznikajících rozvíjením prvočlenů. Na tyto prvočleny musíme však hledět jako na mikrotvary rovněž utvářené rozdílností skladu jejich článků, již v tomto mikroutváření nabývající povahy hlavy, záhlaví a závěru, jak je dán v nejjednodušším tvaru



h = hlava, zh = záhlaví, z = závěr, oh = otevření hlavy článku. Otevření si vynucuje uzavření buď jednoduchým závěrem (z), nebo složitější kadencí (zkd) Tím se z jednoho článku mohou vytvořit dva až tři mikročlánky, které jsou do sebe buď vklíněny (jako u a) nebo c) a můžeme je nazývat články nebo členy i tvary (na vyšším stupni) spojené, nebo jsou dílčími závěry nebo i protipostavením mikročlánků rozpojeny (jako u b).

Důsledkem více méně pravidelného sledu stejných nebo podobných, jednoduchých nebo dvojitých mikrotvarů vzniká řetězková forma následných jedno- nebo dvojjčlenů ( $\check{R}^1$ ,  $\check{R}^2$ ). Jde-li o způsob responsoriové interpretace běžné v Africe, pak povětšinou náповeď solisty je jakoby protipostavená sborové odpovědi ostatních pěvců. Uplatňuje se tak tendence k významové rozdílnosti obou členů, tedy k řetězové dvojjčlenosti. Jestliže však zpěvák je odkázán sám na sebe, zhudebňuje své vyprávění pomocí metody náпěvkové. Jde zde o krátké jednočlenné fráze, rovněž řetězkově, jakoby na růženci mezi sebou spjaté. Jejich základem je jakési melodické jádro kroužící kolem centrálního tónu a podle invenční síly vytvářející i melodicky okrasně zbarvené hlavy jakýchsi melodických modelů, které však mohou původní jednočlennost měnit až v různočlennost. Nechybí často ani úvodní fráze. Jakmile pěvec cítí, že původní model se opakováním již otřel, nahrazuje jej jiným, s původním nějak intonačně souvisejícím, popřípadě jej rozvádějícím, který opět dále podobným způsobem ozpívává. Mohli bychom zde ještě mluvit o dvojjím způsobu této říkankové formy, totiž o způsobu uzavřeném, jakoby růžencovém, nebo otevřeném, klubičkovém. Tak se nám pouhý interpretační způsob posunuje již do roviny formotvorné a proto rozdělujeme řetězkové utváření mikrotvarů na dvě kategorie a to 1. formu responsoriovou a 2. říkankovou, doplňující tak terminologii klasické nauky o hudebních formách.

2) Po stránce melodické linie zde přijde v úvahu sestavení užitých tónů základní tónové řady, tetrachordální nebo oktávové, popřípadě i jiné a určení mezitónových i tónových intonačních výchylek, pokud jsou náhodné, nebo strukturálně vymezené.

3. Otázky rytmické členitosti — zda má rytmika ráz volný nebo modální, tj. rytmicky pravidelně pořádaný, a to počínaje již základní měrnou jednotkou (chronos protos), jako například ve výskytu rytmu rovného či nerovného, zvláště hemiolického. Bude zde nutno alespoň poukázat na spojitost s rytmem textu, podobně jako u výše zmíněné intonační linie o intonační linii slovní i větou.

4. O utváření variabilním, jeho způsobu, pokud má váhu na svérázném utváření melodického proudu.

5. O otázce žánrové charakteristiky, když se v rámci metrorytmického půdorysu melodicky vintonují některé charakteristické rysy slovesně gramaticální, např. ve formě responsoriové, říkankové, jednoduché i složené věty atd.

Při seznamování se s africkým folklórem je nápadná zvláště jasná žánrová určitost lidové hudby a písně, která svědčí o schopnosti lidu posilovat svoji životní aktivitu uměleckými zvukovými obrazy, naplněnými specifickým výrazem, odpovídajícím jeho zvláštním, esteticky obsahovým představám a potřebám. Tyto nemusí být vždy bezprostředně pochopitelné nám Evropanům, a cítíme dobře, že jsou pro nás někdy tajemně vzrušující tam, kde Afričan v nich nic tajemného neshledává. Rovněž tam, kde se nám zdá, že Afričan si nějak příliš oblibuje evropskou vulgární „lidovkovost“, jako například v zápasnické písni Kokomba kmene Mina č. 10, musíme být opatrní v přirovnávání intonace této písně k odrhovačkám opilců našich někdejších hospod (dnes již valně v této někdejší slávě vybledávajících!). Také otázka tanečnosti a bojovnosti rytmiky není zcela obdobná našim představám. To přirozeně platí i o ukolébavkách, které jsme si vybrali za předmět našeho zvláštního studia.

Obecně sděluje cestovatel Fojt ke svým fonozápisům afrických ukolébavek toto: Zpívají se jak sólově, tak sborově maminkou nebo chůvou, aby děcko usnulo anebo nekřičelo, když matka je má s sebou u ohně, na poli, při práci nebo při drcení obilí, kdy je děcko obyčejně zabalené do velkého ručníku pevně na zádech maminky nebo na jejím boku upevněném, takže může pracovat s takto umístěným dítětem. Zpívá se mu aby neplakalo a to nejen jako ukolébavka, ale i jako pracovní píseň, v jejímž rytmizovaném textu se vyzpívají celé historie těchto děcek od jejich početí, zrození, bolesti a radostí s nimi. Sólově nebo sborově podle toho, jak se kdy a kde maminky sejdou. Samozřejmě, že každý černocho dostává onen rytmus do krve, provází jej pak po celý život. Plácání do zadečku je jakýsi projev něžnosti a láskování, který také může dítě uspat, a také se necítí opuštěno.

Po ruce máme ukolébavky dvanácti kmenů z různých krajů Konga: Bira, Budu, Kete, Kuba, Kusu, Luba, Ngwa, Ngwana, Logo, Pende, Mina, Kakva. Ke srovnání připojíme u některých ukolébavek i písně jiných žánrů. Z těchto písní nebudeme notovat píseň kmene Pende, protože ve zvukozápisu jde spíše o vzrušená slova matky, kterými uklidňuje dítě, a to s energičtějším temperamentem, než by odpovídalo našim představám ukolébavky.



## Forma responsoriová

Také ukolébavky kmenů Kakva, Kusu a Kete neodpovídají těmto našim představám. K matčině konejšení se připojují okolní přihlížející ženy totiž kolektivním přitakáváním. Zřejmě zde podle našeho mínění jde o formu, v níž se pouhý intimní vztah matky k dítěti rozšiřuje o účast kolemstojícího ženského okolí na prostranství před stanem. Strídáním mateřského „sola“ se sborovým refrémem se zde aplikuje typická afrikánská forma responsoriová. Lze však u obou prvních ukolébavek pozorovat podstatné rozdíly.

V ukolébavce kmene Kakva č. 1 přizvukují zpívající ženy krátkým dvojslabičným refrémem matčině konejšení. Tento stabilní refrén tvoří však závěr k matčině trojslabičné frázi, takže tím vzniká rozpojený dvojčlen o dvou článcích: sólo + sbor. Po opakování tohoto rozpojeného dvojčlenu následuje jeho varianta s nátrilově sekundovou hlavou a stabilním závěrovým sborovým refrémem. Rovněž tento člen se opakuje a vzniká tak dvojčlenně následná řetězová forma: (az + az + bz + bz). Možno vycítit, že první člen se svou rozpjatou tercií v hlavě je důraznější než sekundově vibrující člen druhý. V tomto vystřídání s monotonií sborového refrénu spočívá silný psychologický účín. Dítě začne v pátém taktu plačtivě v sekundových vzlycích přizvukovat, ale brzo usne.

### 1 KAKVA

The musical notation for '1 KAKVA' is presented in several parts. At the top, a single staff labeled 'Solo' shows a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and a final quarter note with a fermata. Below this, a staff labeled 'sbor' shows a similar rhythmic pattern. To the right, a staff labeled 'Pláč dítěte' shows a series of eighth notes with a fermata. Below that, a staff labeled '1a Tónořada' shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. On the left side, a grand staff (treble and bass clefs) shows a 'simile' section with a melodic line and a bass line with a fermata, and an 'ad lib.' section with a bass line.

Tónová řada dvou protisměrně spojených trichordů vytváří durový pentachord s finálou na tercii. Jelikož zde nelze slyšet nějaké intonačně mezitónové kolísání, je tento zpěv již tonálně značně vyspělý, i když zdánlivě až primitivní. Oč starší, byť i daleko složitější, jsou ukolébavky babiček, jak je v dalším uvedeme.

V ukolébavce kmene Kusu č. 2 vystřídává opět monotonní dvojslabičný refrén žen dvoj- až pětislabičnými vždy v dvojicích si odpovídajícími úryvky matčina

## 2 KUSU

## 2 c Tónořada

sóla, které se však podle měnícího se počtu slabik v rámci dvou čtvrtek rytmicky podle potřeby zhuštěněji či zředěněji člení. Vzniká tím v rámci zvukozápisu 10 různých kombinací, jak jsou uvedeny pod 2a), které za sebou následují v tomto pořádku členů:

- I. e k g k / g c f a / h f c f / k e c g / a h k e /  
 II. // d f a h e d i f // f a h // d f a h e d i f // h  
 III. / e i f b / e i d b / e i f b /,

vždy následovaných stabilním sekundovým vzestupem sboru (2b). Je slyšet, že i varianty se modálně sdružují (II. a III. řádka), což rovněž svědčí o stavebně výrazovém hudebním smyslu domorodých maminek. Matčino dvoutónové (e—f) nebo třítónové (e—f—g) zpěvavé oslovování synka umožňuje měnit a odstínovat i slovní přízvuk a modulovat jej ostřeji (g—f—e) nebo měkčeji (f—g—e, e—f) př. 2a). I pro evropského posluchače je naléhavost matčina konejšení být jen hudebně přec napínavá, když se ovšem naučí orientovat se v tomto hudebním mikrokosmu. Sezná, že tento zpěv není jednotvárný, neunavuje, ale ukolébává, ovšem zase jiným způsobem, než jsme uvyklí majíce ve sluchu naše mámy u kolébek. Zajímavé je i to, že jen ve čtyřech případech z dvaapadesáti, tedy 8 % u varianty „k“ zasahuje sólo do registru sboru, jinak se uplatňuje důsledně protisměrně v poloze vyšší, čímž se vůči sboru odlišuje a zvýrazňuje. Také v této písni se zpívá ve výseku durového pentachordu s terciovým centrálním tónem na těžše tónech i v téže absolutní výšce jako v předešlé písni. Nejen tedy, že matky se přidržují rozsahu hlasu nemluvněte: v tomto prvopočátečním zvukovém



a tónovém projevu člověka spočívá i tajemství absolutní paměti pro tónové výšky. Zde v Kongu, mezi teritoriálně vzdálenými kmeny, panují tedy tytéž základy hudební psychologie jako v Evropě, kde si toho mezi ruským lidem povšiml L. Kuba a předešel tak dnešní hudebně vědecké toho potvrzení.

### Utváření hudební věty v ukolébavkách Konga

Když matka musela sama, bez pomoci okolních žen ukolébat dítě písní, musela se jednak spolehnout na působivost vlastních slov a rozvinout širěji poezii v textu písně, dále pak musela skloubit v jedno i hudební členění responsoriové formy. Tak se vytvořila již samostatná monodická hudební věta. Příkladem tohoto tvůrčího procesu buď nám ukolébavka kmene Ngwana č. 3:

#### 3 NGVANA

I

II

III

IV

V

VI

#### 3a. Tonální model

#### 3b. Rytmický model

#### 3c. Variáční modely



Sám základní model melodického tvaru je zcela jednoduchou kadencí kroužící kolem finaly *a* (př. 3a). Připojený základní rytmický model (3b) poukazuje na jemně diferencované rytmické podřazení mezi jednotlivými takty (takt I. taktu II. a tento ku taktu IV). Nápěv pokračuje ve zvukozápise v dalších pěti variantách, jejichž základním modelem je čtyřtaktí rozpojeně podřazený dvojitý dvojtakt, jenž se ve čtyřech případech (II—V) uvádí jednotaktovým spojovacím náběhem. Tím se základní čtyřtakt rozšiřuje na pětiktakt. Toto náběhové rozšíření se v poslední variantě realizuje opakováním druhého taktu jako rozšíření vnitřní. Vytvoření spojovacích členů je tedy prvním důsledkem převodu responsové formy k interpretaci pouze jedním subjektem. Při každém opakování podléhá nápěv variačním proměnám a to v trojím ohledu.

### 1) *Mění se způsob podřazení jednotlivých členů vůči sobě*

Vynotujeme-li si základní schéma jednotlivých kadenčních formulí vždy iniciálním a finálním koncem každého taktového členu, obdržíme schéma naznačené v př. 3c. V zájmu přehledné typizace podřazujících forem volíme znaky podle linie dané iniciálou a finálou, případně vrcholovým tónem taktového motivu, při čemž je zdůrazněn zvláště vzestup nebo sestup linie k finále šipkou ↗ ↘ uvedenou buď obloukem vypouklým  $\cap$  nebo vydutým  $\cup$  nebo obalem s konečným klesem  $\smile$  nebo zdvihem  $\frown$  a to v prvním dvojtaktí jako  $o$  = otevření, u druhého dvojtaktí jako  $z$  = zavření. Tímto rozbořem shledáváme, že se vždy k sobě pojí dvě věty: I + II, III + IV, V + VI. Souvětí I + II má u všech čtyř frází klesající melodické závěry. Souvětí III + IV uzavírá v prvních třech frázích stoupajícím závěrem a v poslední klesá. Souvětí V + VI se střídavě otevírá a zavírá podle směru posledního článku každé jeho fráze. Je vidět, že etnomuzikologie může poskytnout vítaný materiál ke studiu hudební tektoniky a současně estetice připomenout, že lidový skladatel v Africe má bezprostřední smysl pro souhru dvou tektonických tendencí: Na jedné straně pevně fixovaného, jakoby ostinátního sledu hudebně významových melodických modelů a na straně druhé zase pro podivuhodně důslednou neopakovatelnost variačních proměn nápěvků, které tím, že vycházejí vstříc deklamační přirozenosti textu již samy v sobě překonávají monotonii ostinátního způsobu melodického utváření.

### 2) *Mění se průběh melodické linie*

Zatímco podřazení je určeno hlavně závěrem členů, zdobení melodické linie se uskutečňuje hlavně ve hlavě a záhlaví těchto frází. Jestliže typizační obrazce jednotlivých dvojtaktů, které jsme uvedli nad notovanými schémata, typizovaly



způsob podřazení, pak doplněny průchody, střídavými tóny, vytváří arabeskový neustále proměnlivý ornament, jehož jednotlivé tóny jsou monosylabicky textovány, tedy po způsobu středověkých sekvencí ze St. Galenu. Matka přec jen potřebuje k útěše dítěte slovo, sebeokrasnější melodie děcku asi nestačí.

### 3) *Mění se stenochordičnost intonační linie*

Zde stojíme před nejpozoruhodnějším zjevem negerské nápěvné variability. Diatonická intonace nápěvu se ve III. variantě zplošťuje ve prospěch užších intervalů, kterýžto jev promění diatonickou intonaci ve stenochordickou (úzce distanční), kde vedle půltónů se vyskytují i tříčtvrttóny. Od páté varianty nabývá vrchu opět původní diatonika, intervaly se opět rozpínají. Záhadné je, jak při tomto distančním úžení a rozpínání může zůstat zachována základní absolutní výšková norma, a pěvkyně končí na témž centrálním terciovém tónu. Oporou této pevnosti je jistě i pevnost trichordických jader v rámci malé či velké tercie, které jsou význačné zde i jako opěrné tóny tonální struktury.

#### 3d. Terciová a sekundová

V každém případě je možno se domnívat, že stoupající rozněžnělost matčina uspávání dítěte nachází svůj výraz v tomto přechodu ke stenochordice. My však můžeme v základu tónových sledů rozpoznat dvě tónořady (př. 3c).

Jestliže ukolébavka kmene Ngwana svojí periodickou stavbou navázala na tradici formy responsoriové, pak další dvě ukolébavky kmene Ngwa, sousedícího v oblasti Uele s kmenem Ngwana, na tuto tradici navazují z jiné strany.

#### 4 NGVA I

5 NGVA II

5a Tónořada

5b

Především jsou obě písně latentně kvintakordálně intonovány, prvá v a moll, druhá v As dur. Vyloženě frygicky pentatonický nápěv a moll (japonská či javanská hemitonická pentatonika?) zaostruje náš sluch i v druhém As dur nápěvu na jeho durpentatonický pravděpodobný základ. Působí zde jistě již blízkost Sudánců. Jsme však v krajích, kde snad již z dob antického Egypta zdomácněla pentatonika a pak kde je běžná hra na černošský „klavír“, sanzu. Hra na sanzu provokuje již biakordickou tonálnost (např. v As dur: D—T tj. *Es—g—hes* do *As—c—es*).

O genesi hudební věty nám však daleko více řekne metrická stavba. Ukolébavka č. 4 je po té stránce šestinásobným dvojtaktním řetězem, jehož každý dvojtaktní člen má týž závěr, zatímco v jejich hlavách se střídají dva rytmicky i polohou odlišné články (viz př. 4b). Vzniká tak tento tonalizační model: Př. 4c. Utváří se tak šestidílný střídavý dvojtaktní člen s tímto pořádkem členů:

Melodicky	az	bz	az	$b_1z_1$	$az_2$	$b_2z_1$
rytmicky	a	b	a	b	a	b

Je vidět, že periodicita členů se po stránce rytmické i melodické mezi sebou připodobňuje a její řetězový typ tím zesiluje. Protože věta končí otevřeným závěrem a tedy připouští vždy na konci bezprostřední navázání začátku, můžeme zde přijmout termín formy klubíčkové, jako v tomto případě nejpriléhavější. I to potvrzuje, že připouští možnost improvizace stále nového a zajímavého epického textu.

Zvláštností tonálního utváření je, že finála *e* je u druhého dvojtaktního zesílena klesající velkou sekundou (*fs—e*) a ku konci třetího dvojtaktního jen malou sekundou (*f—e*). Jakoby zde z emocionální potřeby vyvstal v prvním případě slavnostnější závěr s dorickou sextou, v druhém případě pak s melancholičtější frygickou sekundou. Námi naznačené „emocionální“ podněty ovšem nemusí být ještě považovány za vlastní podněty této trichordální transgenerace (změny tónorodu). Možno mít na mysli i celkově se takto rodící větinou trojdílnost o třech rozpojených čtyřtaktech  $ab$   $ab_1$   $a_1b_2$ , z nichž dva poslední jsou sobě podřazeny, takže



k předvětí je přiřazeno zdvojené závětí s modálně zesíleným podřazením. Nutno však podotknout, že tyto tonální změny mohou být i důsledkem nedosti distinktní intonace. Zpěvačka má silný sklon k zvyšování intonace, takže II. sloku začíná již o půltón výše, tedy v b moll, a třetí ještě výše v h moll.

Naznačenou genesi formy řetězové ve větu trojdílnou však již jasně slyšíme vypracovanou v druhé ukolébavce Ngwa č. 5. Je opět zpívána týmž vysokým sopránem i způsobem interpretace. Opět získáváme dojem, že jde o jakési vyprávění, které má dítě zaujmout a umělecky obrazným vypravováním navodit jeho snění, z něhož je blízko ke spánku. Nápěv písně je složen již z jasně čtyřtaktního rozpojeného předvětí (a), které je vystřídáno podivuhodně na subdominantní tercii volně recitující třítaktní mezivětou (b), aby pak v dvojtaktním závětí (c) byl podán důkaz mistrovského intonačního umění, když slyšíte v jedno melodické tělo pevně spájené motivy předvětí i mezivětí, aniž by trpěla charakteristika závětí. Není špatnou škola lidu pro mistry skladatele! Také melodická variabilita zde nespí. Jestliže vzestupný závěr předvětí *hes—es* zní slavnostně, pak při opakování zklidní na témž klesajícím tónu. Dost zesmutníte, když si uvědomíte schematičnost uzavřené formy *a b a* u evropských lidových barokních písní. V jejich uzavřené symetrii je ovšem jistě hudební kouzlo, ale hlavně pomoc paměti tam, kde již variabilita ztrácí důvod existence.

### Formy hudebního souvětí

Ukolébavku kmene Bira č. 6 z kraje Badya zpívají opět sborově maminky na prostranství vesnice a poplácávají děťátka na zadečku. Důvod komentář neuvádí. Nás však zajímá, že hned v prvním čtyřtaktu poznáváme responsoriovou formu. Prvý trichordický takt by za jiných okolností zpívala asi matka sólo a k jeho terciové finále by se připojil sborový refrén v poloze nižší tercie. Dohromady zde zpívané tóny tvoří pentachord *c—d—e—f—g*, s otevřenou finálou sólové a zavřenou finálou sborové fráze.

Jenže tentokrát je celý nápěv zpíván jen sborem. Tím nabývá závažnosti čtyřtaktní, byť i na dva stejnočleny rozpojená věta. Tato tím nabývá významového sjednocení, utvrzeného tím, že se beze změny opakuje. Jenže smysl pro neopakování volí raději synafickou stavbu další věty prostřednictvím metody rozvedení základního melodického modelu. Opět zajímavý průkaz tektonického cítění, když sice synaficky, ale sborově lidový kolektivní skladatel upravuje vydutou obloukovou melodickou linii prvního taktu tak, že ji sesouvá dvakrát vždy o tón níže, ne však mechanicky sekvenčně, aby poté uzavřel kadencí čtvrtého taktu předvětí. Vznikla tak rozvedením hlavy předvětí nová věta, která na sebe vzala význam hudebního závětí. Při opakování tohoto závětí v zájmu dosažení symetrie však text přinášel více slabik než při prvním uvedení závětí. Závěr prvního posuvu se tedy rozšířil rytmickým zdůrazněním své finály o jeden takt

a opakované závěti se rozšířilo na pětitakt. Vznikla tak perioda tohoto schématu:

$$(az_1 + az^2)_4 + (az_1 + az^2)_4 + ra^4 + ra^5 = (A^4 + A^4) + (B^4 + B^5)$$

$r$  = rozvedení

6 BIRA

The musical score for '6 BIRA' is presented in three systems. The first system shows the main melody in 2/4 time, starting with a repeat sign. The second system shows two variations: VII and VIII (top staff) and IX and V (bottom staff). The third system shows variations V and Var. (top staff) and VIII, IX, III, and X (bottom staff). Roman numerals (I, II, III, VIII, IX, X) are placed above the notes to indicate chord positions. A '3' is written below a triplet in the bottom staff of the third system.

V př. 6 uvedený nápěv je ve zvukozápise uveden s jedenácti variantami. Některé členy některých variant jsou melodicky pozměněny, jak je pod nápěvem uvedeno. Při sborovém pění tím vzniká byť i ojediněle heterofonie při seznívání některých variant. Pověštině však vyznívá hlavní linie nápěvu.

### Trojvětí

Tónořada



Prokázali jsme tedy genesi čtyřdílného afrikánského dvojevětí z formy responsoriové, a to jako zjev zcela autochtonní. Mezi ukolébavkami nacházíme však nápěvy malého i velkého uzavřeného trojvětí. I když se zdá, že zde již zapůsobil vliv evropský, bude nutno sečkat ještě s konečným úsudkem, neboť i v obou ukolébavkách této třídílné formy a to kmene Logo z kraje Aba č. 7 a kmene Mina z kraje Togo č. 9 najdeme v základních rysech domorodý svéráz.

Ukolébavka kmene Logo z kraje Aba č. 7 má malou uzavřenou formu *a b a*. Předvětí je pětitaktní a descendentní, což zase odpovídá tradiční descenci afrikánských halekaček (písni volacích). Její stavba není pozoruhodná ani tak periodickým sledem taktových členů, ale bohatým míšením jednotlivých článků těchto členů, jak drží pohromadě a přitom se rozrůžňují. V prvním taktu předvětí se rytmicky člení sestupná velká sekunda, kterou v druhém taktu vystřídají posuvné řetězce tercií, jejichž septakordální sled se v třetím taktu sesouvá o kvartu níže, aby po něm následovalo závěrečné dvojtaktí s dvěma sestupnými sekundami, končící jako záhadná otázka vzestupnou tercií. Po této volně členěné melodii



následuje čtyřtaktní mezivěti s opakovaným dvojtaktním dvojčlenem, jehož ló-nové sledy jsou při opakování sice nepatrně, ale výrazně pozměněny, že svědčí o poutavé tvůrčí svobodě v tomto mikrokosmu tvarů. I když se tato mezivěta nebezpečně blíží evropské lidové periodizaci, uchovává si plně svoji domorodou svéráznost.

### 7 LOGO

Musical notation for '7 LOGO' in 3/4 time. The piece consists of two staves. The first staff is divided into five measures labeled I through V. Measure I is in 3/4 time, while measures II through V are in 2/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The first staff ends with a 'Fine' marking. The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes and ends with a 'DC al Fine' marking.

### 7a Tónořada

Musical notation for '7a Tónořada' in 3/4 time. It consists of a single staff showing a sequence of notes with various accidentals, representing a tonal scale.

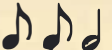
Nejpodivuhodnější je však u tohoto nápěvu tonální stavba. Je utvořena ze tří do sebe zapojených celotónových tetrachordů (př. 7a). Ve vědomí zde asi ještě trvá vzpomínka na někdejší distančně celotónovou i pětičtvrttónovou temperovanou intonaci, která ještě přežívá u okolních kmenů, ba i u kmene Logo. Také při zpěvu této písni neudrží zpěvačka základní intonační normu a při poslední sloce zpívá již o tón výše než začala.

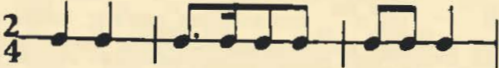
Jako dosud nejvyvinutější doklad stavby uzavřeného trojvětí uvádíme ukolébavku kmene Mina č. 8 z kraje Togo, zaznamenanou v Zinderu. Je to doklad zatím největší formy toho druhu ve zpěvnosti konžského lidu.

### 8 MINA

Musical notation for '8 MINA' in 2/4 time. It consists of four staves. The first staff is labeled 'A' and the second 'B'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The first staff ends with a 'Fine' marking. The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes. The third and fourth staves show further development of the piece, including a final 'Fine' marking.



Píseň jsme notovali ve 3/2 taktu, odpovídajícím měrné době pomalé táhlé chůzi, při níž se pravděpodobně dítě na zádech matky uspává. Měrnou sylabickou jednotkou je zde čtvrtka, rytmicky oživená členěním na dvě osmičky, nebo jambickým metrem  v obalových arabeskách střední věty pak půlka členěná

na čtyři osmičky. Přidružený pokleповý rytmus  je vyklepáván asi pracovním výkonem a nezapadá do taktových hranic nápěvu; udržuje rytmus tam, kde nápěv se zpomaluje či zrychluje a vůbec má samostatný ráz. Vysvětlení může podat jen ten, kdo pořídil záznam.

Nápěv písně je tradičně descendentní. Prvá věta sestupuje v rámci oktávy  $c^2$  až k  $c^1$ , s horní výchytkou  $d^2$  a spodní  $h$ , tedy v decimovém ambitu. Druhá a třetí věta se pohybují ve spodní poloze tohoto ambitu mezi  $h-a^1$ . Všecky tři věty končí stejnou dvojtaktní obalovou kadencí kolem tónické finály v C dur. Nápěv hlavní věty je čtyřtaktně čtyřčlenný. Tedy vlastně různočlenný. Každý člen je charakterizován svojí hlavou a závěrem. Opět jako v ukolébavce Ngwana č. 3 tvoří zde hlavy každého taktu i jejich závěry mezi sebou podřazený řetěz, jak je schematicky notováno v př. 8a a 8b. Tonálně zde vzniká tónová oktávová řada jonické (C dur) stupnice složené ze dvou spojených pentachordů mixolydického a jonického  $d-c-h-a-g || g-f-e-d-c || h$  s dole připojeným citlivým tónem. Mezi oba pentachordy je pak vložen lydický pentachord na  $es$ .

Přítom však vlastní struktura je tetrachordální. Nápěvná linie zdůrazňuje sestupný řetěz opěrných kvart  $d-a$ ,  $c-g$ ,  $hes-f$ ,  $a-es$ ,  $g-d$ ,  $f-c$ ,  $f-h-c$ .

8a



8b



8c



8d





Logika vnitřní intonační struktury je tedy obdivuhodná. K tomu přistupuje ještě bohatost melodicky arabeskové, byť opět jen monosylabické ornamentálnosti.

V dalším svém vývoji se nejdříve počáteční čtyřtakt opakuje s tím, že závěrečná kadence odpadá a uzavírá se finálou lydického tetrachordu na *es*. Vznikne tím sedmitaktní rozpojená dvojdílná věta hlavní. (A).

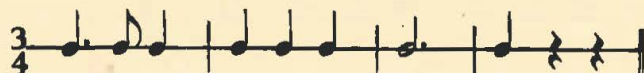
Střední věta B je osmitaktní. Počíná v rámci tercie obloukově vydutým dvojtaktím, které je posunuto nejdříve o tón výše, pak opět na své místo, ale nyní zapojeno do svého sesuvu ještě o tón níže s metrickým rozšířením takto vzniklého dvojtaktu o půltaktní závěr na tónice, jemuž pak následuje všem větám společná dvojtaktní kadence.

Třetí závěrečná věta je rovněž osmitaktní. Začíná motivem prvního taktu hlavní věty, který však posouvá do nižší polohy o kvartu níže a pracuje s ním stejně jako věta střední, jen s tím, že tento motiv nejdříve sesouvá, aby po jeho opětném návratu na původní místo připojila závěti střední věty i se společnou kadencí. Tím se střední věta snoubí úžeji s větou závěrečnou a vytváří tak velké střídavé souvětí ( $|C^4 + d^4|$ ) + ( $|e^4 + d^4|$ ). Ejhle, tam, kde paměť opakuje, fantazie mění. A k tomu při veškeré svobodě velká tvůrčí kázeň!

Je tedy schéma celé písně toto:

A)  $(a + b + b_1 + k) + (a + b + b_1) ||$  B)  $c^4 + d^4 ||$  C)  $e^3 + d^5$

Zde je možno však již dokumentovat hudebně úpadkový vliv evropských a amerických náboženských hymen různých vyznání. Jsme zde v kraji, v němž velmi barvitě vylíčil působení misionářů černošský spisovatel Mongo Beti ve svém románě Chudák Kristuspán z Bomby. V našem materiálu máme řadu písní s nápěvy komponovanými asi přímo misionáři v duchu jejich oblíbené hymnologie s velmi různým intonačním zaměřením. Přímou v kraji Togo naleznete např. náboženskou píseň intonovanou podle lidových písní románských národů, jejichž hudební charakteristiku potvrzuje i základní rytmický model



počínaje tečkovaným prvním taktem ukazující na hopsavou tanečnost nápěvu.

9 MINA



V této oblasti najdeme zcela věrný nápěv slovenské písně Teče voda teče, samozřejmě s novým náboženským textem. Dokumentuje to stálou živost naší česko-bratrské i katolické metody, vnášet do lidu bohabojné texty prostřednictvím nápěvů vlastních (ovšem podle národnosti misionáře!) lidových národních písní. Hůře je tomu s terciiovými paralelami evropských lidových hospodských písniček, jejichž táhlá opilost někdy vyhovuje vkusu temperamentních černochoů, ovšem za cenu jejich svérázného hudebního halekání, které ovšem Evropanovi nezni příjemně do uší. Příkladem takové lidovkové intonace nám může být zápasnická píseň Kokomba, rovněž v Zinderu zaznamenaná našim cestovatelem Fojtem.

#### 10 MINA (muži)



Nelze ovšem tento nevkus vždy přičítat jen na vrub misionářské „hudební výchovy“, ač po té stránce jistě i po hudební stránce (nemluvě o textu!) není bez hříchů. Vždyť černoši se účastnili již první světové války, a jejich lidově citlivé ucho si snadno zapamatovalo tyto intonace, s jejich deformací v opilém ovzduší evropských periferních městských i venkovských pivnic. Ale existují v Africe též snahy využít hodnotné evropské umělé hudebnosti, byť i v zájmu propagace tzv. náboženské „civilizace“, tedy s cílem pochybným pro pokrokové snahy Afrikánců. V Ubangi Šari např. byl k účelům, ovšem kostelním, sestaven černošský sbor, který provedl zpívanou mši, kde gregoriánský chorál se střídá s hudbou intonovanou podle domorodé pentatonické tradice a bubnové řeči domorodců. Jenže účel sám neposvětil prostředky. Dnes si ucho domorodců spíše všimá intonací mohamedánských muezínů, když vychvalují Allaha z mešit. Doufejme, že dnešní vření v Africe připraví však i půdu novým buditelům jejich vlastní a osobité kultury. Snad se nemýlíme, že některé zde uvedené příklady budou ukazatelem této cesty i v hudbě a v dalším rozvoji lidové i umělé zpěvnosti.

#### Forma říkanková

V této formě nalézáme vedle formy responsoriové druhý rovněž autochtonní projev zpěvnosti afrického lidu jako nejvlastnější projev jeho umělecké hudební tvořivosti. Jde zde o sled krátkých jedno- a dvojtaktních, místy i trojtaktních recitačně zpívaných frází, jakýchsi „nápěvků“, které se k sobě řadí buď na základě posloupnosti nebo kontrastnosti, nezdůrazňující tendenci k opa-



kování. Tvoří tak řetěz jedno- až různoclenů ztělesňujících a podporujících jednak deklamační významovou, jednak i náladovou charakteristiku.

Z našich ukolébavek zde přicházejí v úvahu tři: Píseň kmene Luba č. 11, zapsaná ve vsi Mutoto v kraji Kassai, kmene Kuba č. 12 ze vsi Bulape rovněž v kraji Kassai, a kmene Budu č. 13 z vesnice Likembe v kraji Uele. Všechny tyto říkanky se vyznačují až naturalistickou deklamací, používají značně mezitónové intonace, vycházejíce tak vstříc barvitosti větných i slovních přízvuků, u domorodců Konga velmi bohatých. Podle barvy hlasu i interpretace se zdá, že jde vesměs o staré ženy, u kmene Kuba výslovně jmenované babičky, která uspává tříletého vnuka.

Říkanka kmene Lubu č. 11 je z nich nejjednodušší. Nejdříve vypráví v tři-

### 11 LUBA

tónových obalech, intonujíc je ve tříčtvrttónových distancích kolem centrálního tónu v nápěvcích, složených z přízvukového tónu a obalové kadence. Po čtyřnásobném uplatnění se tvar nápěvku změní a sestoupí do polohy o čtvrttón(!) nižší, jak ukazuje tónová řada:

Jestliže v první části převažoval melodický přízvuk, je v druhé části využito rytmické rozčlenění dvoutónového nápěvku. Kolébající (asi babička) se zřejmě v každé textové frázi vzrušuje až k jejímu dořečení, aby zase znovu s klidem ji započala. I to přispívá k účinku ukolébavajícímu.

Druhá ukolébavka kmene Kuba č. 12 má rovněž mezitónovou a značně nepřesnou intonaci a rovněž zaměňuje jednu nápěvkovou frázi za jinou, jakmile se užitím otřela. V tomto případě se to stane sestupem do nižší polohy. Lze dobře vycítit snahu zvýšit naturalističnost slovní deklamace tím, že intonace slova vibruje kolem jistého tónově stabilního jádra, výškově se podle citového přízvuku rozmanitě zabarvujíc.

## 12 KUBA

Tempo: *sim.*

12a 12b

Pozoruhodnou je zde užitá tónová řada Př. 12a. Je to řada dominantseptakor-  
dální pentatoniky, běžná v pralese Itury mezi Pygmejci, ale i jinde ve východní  
Africe. Jejím původem je hra na hudební luk, běžná všude v Africe, ale zvláště  
v oblastech loveckých. V ní zní výsek z třetí a počátku čtvrté oktávy harmonické  
řady tónů  $c-e-g-b-c-d-e$ , která je zesílena mimoto ještě zvláštní techni-  
kou hry na hudební luk, když hráč zkrácením tetivy malíčkem na dolním konci  
luku může vyvodit k první řadě ještě druhou, o stupeň vyšší ( $d-fis-a-c-d-e$ ),  
takže první terciový krok se vyplňuje dvěma sekundovými  $c-e-g = c-d-e-g$ .  
Ovšem nejpozoruhodnějším rysem této ukolébavky je její rytmi-  
zace. Její ryt-  
micky pulsační základ je čtyřrázový, ale tyto rázy nejsou časově rovnoměrné,  
nýbrž od rázu k rázu se zrychlující, aby každý počátek tohoto čtyřrázového pulso-



vání opět začal v počátečním tempu mezirázové jednotky (chronos protos). V rámci těchto čtyřrátově zrychleně pulsujících frází se uplatňuje pozvolná descendentní tendence melodické linie šestnácti zachycených nápěvků podle intervalového schématu 12b.

Zcela podobnou intonaci má i třetí ukolébavka č. 13 kmene Budu ze vsi Likembe.

13 BUDU

I

II

Var.

Var.

Var.

13a. Tónová řada

O tomto kmenu je známo, že se stýká s iturskými Pygmejci a jeho členové mají jakýsi ochranný protektorát nad pygmejskými domorodci, s nimiž jsou ve výměnném obchodním styku. Dominantseptakordální pentatonika je zde tedy bezprostředně odposlouchaná a její doklady svědčí jako hudební dokumentace tohoto styku. Slyšíme však, že naturální septima v tomto dominantním septakor-

dovém tónovém sledu je níže intonována, spíše jako půlená kvarta  $c-f$ ,  $c$ -vyšší  $d1-f$ . To je ovšem důsledek vokální intonace, jak ji provokuje právě forma ukolébavky. Také tato ukolébavka má dvojí část: v první se k sobě řadí nápěvky různého počtu a různě dlouhých slabik intonovaných ve dvou polohách: v poloze

<i>des—as</i>	linie melodie	
	počet slabik	4    5    14
<i>ges—des</i>	linie melodie	
	počet slabik	4    5    6

V druhé části je zpíván jódlovaný refrén opakovaný s variační proměnou. Babička jej zpívá ve střední hlasové poloze, v níž se podobně jódluje, tj. přechází z prsního rejstříku do falzetu. Uplatňuje se zde zvláště zvětšená kvarta  $es^1—a^1$ , tedy výsek z dominantseptakordu na základním tónem  $f—a—c—es$ . V první části však babička zpívá v normální Ges dur, aby hned nato nasadila o půltónu níže ležící základ jódlování  $f$ . Jak přirozeně a naturálně zde dochází k modulaci! V rytmicke je pozoruhodné, že se uplatňuje rytmus hemiolický



### Monoakordická vokální polyfonie

K zakončení naší studie připojujeme nejzvláštější ukolébavku kmene Kete, zapsanou v kraji Kassai. Jestliže v responsoriové formě bylo sólo střídáno se sborovým refrémem, a jestliže některé ukolébavky byly zpívány jednohlasným sborem v celém průběhu, pak nyní zde zpívá každá jednotlivá žena ve sboru samostatně, takže ženské trio zpívá zcela pravidelný trojhlasý kánon, nebo spíše jakousi trojhlasou kánonickou invencí — z tónů H dur akordu s průchody  $fis—gis—ais—h$ . K tomuto kánonickému pění slyšíte jakési spokojeně trilkující pobroukávání, snad konejšného dítěte, které se svou pravidelností zdá na dítě poněkud umělé. Ale lze jej v určitém věku u dítěte připustit. V každém případě jde o zvláštní náladový projev.

Tónová řada (14a) je pentatonika třetího rozšířeného Schneiderova tonalitního typu ( $d—e—g—a—h$ ).



14 KETE

Adagio

Pobroukávání  
děcka

14a. Tónová řada

Končíte tuto studii, prosíme čtenáře, aby zvláště bedlivě sledoval naši snahu objevit bohatství hudební invence mezi africkým lidem tím, že pronikneme do tajemství onoho hudebního mikrokosmu, v němž se všude na světě uplatňuje lidová umělecká hudební tvořivost. Nejen v ukolébavkách, ale i ve všech ostatních žánrech, které nám sochař a cestovatel Fojt dal k dispozici ve svých zvukozápisích, ať již v pracovních písních, projevujících se pohybovou energickou rytmičkou nebo ve vítězné dynamice vojenských a zápasnických písní, temperamentních tanečních písních a dramatických pohřebních plačkách, slyšíme, že se liší rozvíteností hudebních obrazů i tajemností svého výrazu. Do nich jsou vkládány srdečnost, lidskost, upřímnost, ale i právo na svobodu a pokrok afrického lidu.

Snažili jsme se ukázat, že v širokém rámci pokrokové kultury celého světa spočívá a uplatňuje se i hodnota hudebnosti afrického lidu. Je docela možné, že vklady evropských a amerických misionářů jednou ponese své ovoce, až pomine nebezpečí jedovatosti vlastního jádra tohoto ovoce, které i z dobrých snah po hudební výchově některých pokrokovějších misionářů učinily trojského koně záměrů panství kolonialismu. Dodnes se však této hudební výchově nezdařilo rozvinout nějaké svérázné a úspěšné hnutí za afro-evropský černošský spirituál, jako se to stalo u amerických černochoů. U těchto spolupůsobila jim bližší ideologie biblického patriarchalismu, o němž se dovídali z protestantských kazatelů biblických textů, a dále svérázná protestní forma blues, v němž černocho zpíval o svých strastech, jak na něj doléhaly v cizím jej obklopujícím a vykořisťujícím prostředí. Misionáři v Africe však vštěpovali africkému černocho duchovní katolické texty, např. Ave Maria; ponechávajíce mu však možnost upravit si hudební variantu podle nářevu intonačně jeho zpěvnosti blízkého. Texty duchovních písní však byly naprosto cizí životní zkušenosti černochoů, tvořících společenství naopak drtivě obklopující malé hloučky oněch bílých kazatelů. I když vznikalo i mezi černochoy v Africe hnutí mesianistické, jeho výsledky zdaleka neměly tu hudebně tvůrčí sílu, jako tomu bylo u černochoů amerických. Proto také hudebně výchovné manévry kolonialistickým snahám poplatných misionářů nepřinesly trvalé ovoce. V negerském lidovém společenství se naopak šíří hnutí za obnovu vlastních lidových uměleckých tradic včetně snah, přijmout pomocnou ruku tam, kde je vskutku upřímně a sebekriticky podávána. Zde jsou a dále vyrůstají kořeny nezávislé, svébytné a pokrokové hudební kultury, která obráží duchovní svět lidu, který se zbavuje a namnoze i již zbavil staletého útlaku a dal se na cestu samostatného rozvoje.