

ALIKVOTNÍ FLÉTNA V „PAMĚTI“ PÍSNÍ SEVEROZÁPADNÍCH KARPAT

Marian Friedl

Nenápadná alikvotní flétna, nástroj světového rozšíření a velmi typická pro celé Karpaty, nemá hmatové otvory a pracuje pouze na principu rozeznívání alikvotních tónů. Na první pohled se zdá, že takovýto primitivní nástroj nikdy nemohl mít větší vliv na hudební myšlení lidí v oblastech, kde se vyskytoval. Jakmile ale porozumíme jeho hráčským možnostem, zjistíme, že řada „záhadných“ modů typických pro lidové písně východní Moravy prokazuje nápadnou souvislost právě s tímto hudebním instrumentem. Uchovala „paměť písní“ vzpomínku na jeho někdejší slávu?

Alikvotní flétna – známá neznámá

Akustické vlastnosti alikvotní flétny umožňují nejsnáze hru v modu sestaveného z tónů přirozené řady (viz obr. 1). Tento modus silně připomíná lydickou stupnici pro nápadně vysokou kvartu odpovídající 11. harmonickému alikvotu. Ten je ve skutečnosti pouze cca o 50 centů vyšší než temperovaná čistá kvarta (a podobně jsou naopak zase velká sexta a velká septima nižší).¹ V zápisech lidových písní nacházíme odraz této vyšší kvarty v písňovém fondu celé oblasti slezsko-slovenského a moravsko-slovenského pomezí (tedy po celém tudy vedoucím karpatském oblouku) a někde, jako je tomu v oblasti Kysuc na Slovensku, je její výskyt v melodickém materiálu dokonce převažující.²

1. Nejvýraznější odchylky od rovnoměrně temperované řady jsou vyjádřeny na obr. 1 trojúhelníkovými hlavičkami – podle vrcholu směřování trojúhelníku jde buď o odchýlení směrem nahoru, nebo dolů. Za podnětné připomínky k problematice odchylek v přirozené řadě děkuji Janu Kašpaříkovi.
2. Viz např. Lariš 2010.

The image shows a musical score with four staves. The first staff is labeled 'alíkvotní řada' and shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18. The second staff is labeled 'uzavřená trubice' and shows notes with fingerings 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17. The third staff is labeled 'otevřená trubice' and shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. The fourth staff is labeled 'výsledná řada alíkvotní flétny' and shows a sequence of notes with fingerings 3, 7, 4, 9, 5, 11, 6, 13, 7, 15, 8, 17, 9.

Obr. 1. Alikvotní řada a základní modus alíkvotní flétny (vlastní zápis)

Příklady alíkvotní flétny v organologické literatuře nejčastěji pocházejí z Rumunska (*tilincă*), Nové Guineje (*nama*) a Norska (*seljefløyte*).³ Dalšími jsou *pira ra'anga* z Brazílie, *podolka / koncovka / rifovka / goralská píšťalka* ze Slovenska, *piszczalka salasznikowa / fujara (wielko)postna* z Polska, *skosivka / telenka* z Ukrajiny, *tilinkó* z Maďarska, *pitkähuilu* z Finska, *kalyuka* z Ruska, *sälgflojt / sälgflöt* ze Švédska a další nástroje z Melanésie či Afriky.⁴ Ještě větší původní rozšíření se však dá předpokládat pro ranou historii lidských kultur vůbec. V nejjednodušší podobě totiž alíkvotní flétnu tvoří pouze na obou koncích otevřená trubice, která nemusela být jako hudební instrument vůbec rozeznána.⁵ Z organologického hlediska je tento nástroj zvláště významný tím, že jeho hráčské možnosti definují fyzikální zákony bez ohledu na místo či čas jeho výskytu. Rozeznívání alíkvotů je jednoduše zdrojem přirozené řady po celá tisíciletí, co se nástroj vyskytuje v lidských kulturách. Mohli bychom tedy také předpokládat, že

3. Viz např. Sadie 1984; Baines 1992; DeVale 1990; Montagu 2007; Marcuse 1964.
4. Srov. Leng 1967; Elschek 1991; Alexandru 1980; Paluch 2010; DeVale 1990; Manga 1998; Šostak 2014; Baines 1957, 1992.
5. Blíže viz Montagu 2007: 65.



ale dicitur, longē lateq; notū. Non defunt huic fyluæ argenti uenæ aut fontes falis. Non-
nulla habet oppida, uicos plurimos, & per gyrum sunt turbes, arces, uici & nari decoron.

pecora. Vnde rusticos habet ditites, ut pleriq; i. uaccas per hyemem enutriant, multosq; boues largi-
nent, quorū carnes meliores esse dicuntur carnibus
boum Vngaricorū, Bohemicorū & Suentifū. Multi
etiā incolæ uicant ligno & resina. In illabus fon-
tes & riuu uberes crescit acētis loca irrigantes, & præ-
ter pisces quos ferunt eximios, aliā cōmoditate in al-
ferunt hominibus Arbor enim pinus pro sua proce-
ritate ad ædificandū multū est idonea, quā sciunt
in uariis usus, ceurates colligant, amibus impo-
nunt & Danubiū aut Rhēnum auelunt, & ex hoc
quæstū faciunt Sunt & in sylua hac fontes aque ca-
lide. Hinc surgunt duo balnea famosa, in oppido Ba-
den illustri, undē marchiones Baderfes nomen tra-
hant, unū alterū in oppido Vuilbaden, quod nari

Pinis Nigra
sylua.

Thermis
Nigra sylua.



Obr. 2a, b. Alikvotní flétna a dudy, Schwarzwald, Bavorsko, 16. století (soukromá sbírka Fritze Schneidera)

nalezne-li historické vyobrazení tohoto nástroje, víme, jak asi v dané době zněl. Co se však nedozvíme, je to, jak se na něj ve skutečnosti hrálo.⁶

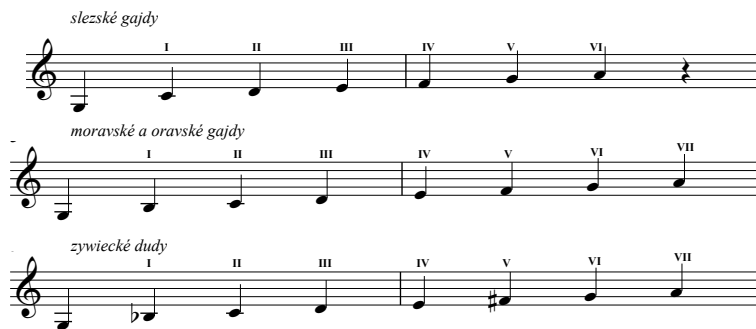
6. K tématu viz studii O. Elscheka (1980) o herních stylech v Karpatech a ve Skandinávii.

Vezměme si jako příklad ikonogram (obr. 2a, b), na němž vidíme pravděpodobně podélnou alikvotní flétnu v délce paže.⁷ Jde o rytinu z III. knihy šestidílného popisu světa s názvem *Cosmographia*⁸ Sebastiena Münstera ve vydání z roku 1559. Provenience vyobrazené scény není v textu přímo zmíněna, lze pouze předpokládat, že se obrázek vztahuje k místu, o němž je v textu řeč – daná pasáž popisuje oblast bavorského Schwarzwaldu. Signifikantní je zde pastýřský kontext výjevu a nesmírně zajímavé je vyobrazení souhry s dudami. Z pozdějšího období neznáme obdobný příklad tohoto spojení nikde v Evropě, takže pouze na základě tohoto vyobrazení můžeme předpokládat, že tónová řada zobrazených dud mohla být totožná se základní řadou alikvotní flétny. Na souvislost mezi tónovou řadou alikvotní flétny a středoevropského typu dud upozornil pravděpodobně jako první Jan Kašpařík ve svém článku *Kde se vzala tónová řada gajd?* (Kašpařík 2008). Porovnáme-li tónové možnosti alikvotní flétny a dud z oblastí, kde se prokazatelně alikvotní flétna používala, vidíme skutečně jasnou příbuznost. Tónové řady dud oravských, moravských, żywieckých i slezských (viz obr. 3) svou strukturou plně odpovídají struktuře tónové řady alikvotní flétny. Nejsnáze se hraje v rozsahu sexty nad základním tónem (4.–13. alikvot) a současně je možná hra ke spodní kvintě (3. alikvot) a případně lze částečným zakrytím spodního otvoru dosáhnout i citlivého tónu pod základním tónem. Zvláště nápadný je pak sled tónů żywieckých dud, kde se vyskytuje i 7. alikvot. K němu autor publikace *Pieśni żywieckie* Stefan Marian Stoiński upozorňuje, že tento sled tónů je očividně odvozený z alikvotní řady (6.–13. alikvot) a že právě 7. a 11. alikvot vykazují značnou

7. Ikonogram ze sbírky Fritze Schneidera poskytl její vlastník a správce, dr. Ralf Gehler z německého Schwerinu.

8. Poprvé byl vydán v německém znění v roce 1544, další přepracovaná vydání doplňovaná samotným autorem vycházela až do roku 1550. Přepracovávání, překládání a další vydávání díla pokračovalo i po jeho smrti v roce 1552, a to až k poslednímu vydání v roce 1628. Třetí kniha je zaměřena na Německo, Alsasko, Švýcarsko, Rakousko, Kraňsko, Istrii, Čechy, Moravu, Slezsko, Pomoří, Prusko, Livonsko.

intonační labilitu (Stoiński 1964: 490–491).⁹ Pravděpodobnost odvození přímo z alikvotní řady není příliš vysoká, za mnohem pravděpodobnější můžeme spíše považovat odvození této dudácké tónové řady z alikvotní flétny (prvním tónem těchto dud je tedy 3. alikvot alikvotní flétny, blíže viz obr. 1). Alikvotní flétna tak mohla mít vliv na hudební myšlení obyvatel v oblastech jejího výskytu do té míry, že se její tónová struktura odrazila i v konstrukčních vlastnostech značně komplikovanějšího nástroje, jakým jsou dudy.¹⁰ Podobně pak můžeme očekávat její otisk i v „paměti“ písňového materiálu dané oblasti.



Obr. 3. Tónové řady dud česko-polsko-slovenského pohraničí

Alikvotní flétna a její vliv na hudební myšlení v severozápadních Karpatech

Zřejmě první, kdo si všiml vlivu flétnových nástrojů na hudební myšlení v oblastech se silným vlivem pastýřské kultury, byl etnograf, sběratel, hudebník, filmař a fotograf Karel Plicka (1894–1987). Svě postřehy k tomuto tématu ze sběrů na Slovensku shrnul v článku *Pastýřská hudební kultura v lidové písni slovenské*.

9. K různým typům dudáckých řad viz např. Stoiński 1964; Pietruszyńska 1936; Garaj 1995; Číp – Klapka 2006; Stolařík 1958.

10. Pro další informace o možném vlivu alikvotní flétny na další nástroje jako kobza, housle nebo dlouhá třídirková píšťala viz Friedl 2014, 2016.

Dokládá zde i značný vliv alikvotní flétny na melodiku slovenských lidových písní „Bezpečně tvrdím, že toniny slovenských písní jsou dány a určeny tonovými řadami píšťal tu užívaných. [...] Vezměme nejprimitivnější ze všech domácích pastýřských píšťal: píšťalu přímou se zobcem bez dírek [...], prastarý typ, kdysi na Slovensku velmi rozšířený a ještě dnes ojediněle se vyskytující. Nástroj, na který pískají (resp. pískali) jak staří pastýři, tak i zcela malí chlupci. A tato nejjednodušší všech píšťal, až dětsky primitivní, má velikou důležitost pro poznání základního tónového materiálu většiny slovenských písní.“ (Plicka 1929: 259–261)

Plicka předpokládal, že užívané flétnové nástroje toho kterého kraje měly zásadní vliv na zdejší melodiku, větší bohatost modů vysvětloval užíváním vícero druhů píšťal (okolí Zvolena) a také obecný sklon slovenských písní k modulacím odvozoval z flétnových nástrojů.¹¹ Tyto domněnky se pokusil korigovat Jozef Kresánek ve svém díle *Slovenská ľudová hudba zo stanoviska hudobného*, vydaném poprvé v roce 1951. Kresánek uznával odvození melodiky tzv. *valaských piesní*, resp. tetrachordálního systému vůbec, z fujary (Kresánek 1997: 119–128, 164), ale zcela odmítal závislost melodik na přirozené harmonické řadě.¹² V této souvislosti připomněl i další podobné melodiky, k nimž se váže termín Adolfa Chybiňského *podhalanská tonalita*¹³ pro typickou melodiku polských Tater, a termín Wernera Danckerta *Alphorn-tonleiter* pro melodiku alpského prostoru. Alikvotní flétna i dlouhá pastýřská trouba typu alphorn sice dávají odpovídající tóny hojně se vyskytující ve zdejších nápěvech, ale nástroje a zesílené alikvoty jsou dle Kresánka jen inspiračním zdrojem, nikoli východiskem pro tvorbu stupnic (Kresánek 1997: 172–178).

11. Plickův pohled byl do značné míry odrazem dobové diskuse o tom, zda zvláštnosti melodik slovenské lidové písně jsou vysvětlitelné vlivem liturgické hudby (především gregoriánského chorálu) a případně pozůstatkem starořecké hudební kultury. Srv. přehled těchto teorií např. zde: Kresánek 1997: 64–68.

12. To ostatně odpovídá závěrům, které publikoval již v roce 1885 Alexander John Ellis ve svém článku *On the Musical Scales of Various Nations* (Ellis 1885).

13. Viz blíže Chybiňski 1926.

V podstatě k témuž závěru jako Kresánek došel na jižní Moravě i Vladimír Úlehla (1949: 289): „*Byly tedy nápěvy do určité míry plodem píšťal, ale píšťaly byly vybírány podle hudebního vkusu.*“ A totéž objevíme, pokud se blíže zaměříme např. na nápěvy slováckého Hornácka či oblasti slovenských Kysucí. Nahlédneme-li do sbírky Pavla Kužmy *Piesne Kysúc* (2004), na první pohled vidíme charakteristické „lydické zbarvení“ většiny písní. Málo nás pak překvapí, že právě tam byla silná tradice výroby alikvotní flétny.¹⁴ Ale výrazné lydické zbarvení nacházíme také v písňovém materiálu Bílých Karpat, zejména na Kopanicích a Hornácku, kde naopak máme k tomuto nástroji zprávy jen mizivé.¹⁵ Etnomuzikolog Dušan Holý například k situaci na Hornácku poznamenal: „*Sílu působnosti některých píšťal dokazuje v taneční písni na Hornácku, především v sedlácké, poměrně bohatý výskyt lydických tónových řad. [...] Vliv píšťal lze jinak spatřovat také v častém užití kvintových kroků sestupných i vzestupných, příznačných pro celý východomoravský písňový folklór i pro značnou část Slovenska.*“ (Holý 1966: 403) Pravděpodobně nás tedy nepřekvapí, že když projdeme např. publikaci *Hornácké písně* (Zeman 2000) nalezneme zde ze 104 písní 12 s lydickým zbarvením. Zdá se tedy, že měla-li někde alikvotní flétna větší vliv na formování hudebního myšlení, zanechala své stopy v „paměti“ místního písňového materiálu a to i tam, kde paměť lidská na užívání tohoto nástroje již zapoměla.

Ale zkoumáme-li souvislost mezi charakteristickými rysy v melodikách severozápadních Karpat a alikvotní flétnou, můžeme nalézt další zajímavý příklad. Zatímco řada přirozených tónů od 4. alikvotu je chápána jako samozřejmý zdroj lydických a lydizovaných melodik,¹⁶ potenciál alikvotní flétny jako inspi-

14. Je ale potřeba zdůraznit, že výraz *lydické zbarvení* znamená hojný výskyt tzv. lydické kvarty, ale nikoli převahu písní v lydickém modu. Když Bronislav Lariš provedl analýzu vybraných 100 písní ze zmíněné sbírky *Piesne Kysúc*, zjistil, že pouze 26 z nich je plně lydických a tedy kompletně hratelných na alikvotní flétně (Lariš 2010).

15. Blíže k tomu viz Friedl 2016: 34–37.

16. Tj. melodik s výhradně zvětšenou kvartou a melodik s kolisavou kvartou.

račního zdroje tzv. *moravské modulace*¹⁷ je zcela neznámý. Na možnost hry od 9. alikvotu uzavřené trubice (tedy znějící o oktávu níže) upozornil již Joža Ország-Vranecký (1963: 33), ale není jasné, zda znal tuto techniku z autopsie, či se jednalo o jeho invenci. Nicméně tuto techniku užívá dnes i Janusz Macoszek (*1985) z Istebné (PL), průvodce v rodinném muzeu Kawuloků ve Slezských Beskydech.¹⁸ Tónová řada od 9. alikvotního tónu pro něj představuje základní herní materiál.¹⁹ A takto odvozenou škálu navíc nalezneme i na sousedním Žywiecku pod názvem *gama walaska* (Stoiński 1964: 495–498). Princip této odvozené tónové řady spočívá v tom, že si zvolíme za základní tón druhý stupeň tzv. *lydické řady* a získáme stupnici blízkou *mixolydickému modu*. Pokud pak tentýž princip aplikujeme na dalším stupni, alikvotní flétna nám umožní i hru mollových písní.²⁰ Užitím odvozených řad se repertoár nástroje nebyvale rozšíří a kupodivu dobře odpovídá i řadě modálních nápěvů (srov. obr. 4).

Když nyní touto optikou nahlédneme například do třetí sbírky Františka Sušila *Moravské národní písně*, která poprvé vyšla v letech 1853–1859, zjistíme, že z celkového počtu 2361 písní je 32 v základní řadě alikvotní flétny, 21 písní využívá 1. odvozené řady

17. Příklad melodiky, v níž melodie sestupuje o velkou sekundu pod základní tón. Termín užíval L. Janáček pro nápadný výskyt této melodiky v prostoru Moravy, ale nalezneme jej i v písňovém materiálu slovenském. Viz blíže Janáček 1899–1901, 1955; Kresánek 1997; Trojan 1995.

18. Zásadní vliv na přenos zdejších hudebních tradic do druhé půle 20. století měl Jan Kawulok (1899–1976) z Istebné. Byl vyhledávaný léčitel, vypravěč, znalec místních tradic, muzikant a výrobce řady tradičních hudebních nástrojů jako *trombita*, *fujara* (tj. bezová alikvotní flétna), *siedmieotworowa/osmieotworowa pizczalka*, *pizczalka dziadkowa*, *piszczalka salašnickowa*, *gajdy*, *róg pasterski*. Od 60. let se jeho dům stal vyhledávaným cílem zájemců o lokální tradice a postupně zde vzniklo jakési soukromé muzeum (*izba regionalna*), které funguje doposud pod názvem „Chata Kawuloka“. Svě znalosti předával ochotně komukoli, kdo projevil zájem, ale největší vliv měl na svou dceru Zuzannu Kawulok (*1938), od níž se pak od osmi let učil i nynější průvodce v muzeu Janusz Macoszek.

19. Nahrávaný rozhovor z června 2013.

20. Pro tuto techniku jsem však nenašel doposud jediný doklad, jde tedy jen o hypotetickou možnost.

základní řada:
lydická s velkou i malou 7

(5) (7) (#7) | centrální tón 2 3 4 5 6 7 #7 8 9

I. odvozená řada:
od 2. stupně

(6) (7) | centrální tón 2 3 4 5 6 #6 7 8

II. odvozená řada:
od 3. stupně

(5) (6) (7) (#7) | centrální tón 2 3 4 5 5 6 7

Obr. 4. Základní a odvozené řady alikvotní flétny (vlastní zápis)

a 17 písní obsahuje kolísavý 4. stupeň.²¹ Překvapivý je na prvním pohled pestrý průběh melodií u písní bezezbytku vystavených z přirozené řady, takže některé písně by vyžadovaly velmi pokročilé hráčské dovednosti a dobré nástroje. Příklady navíc pocházejí z celého geografického prostoru Moravy a Slezska, tedy i z oblastí, kde nemáme žádné doklady o užívání alikvotní flétny v minulosti. A rozhodně stojí za upozornění také fakt, že se podařilo nalézt pouze dvě písně (viz obr. 5), v nichž se kombinuje klesání o velkou sekundu pod základní tón a kolísavý 4. stupeň. Melodika využívající současně 7. a 11. alikvot je sice na alikvotní flétně snadno hratelná a běžně používaná například ve Skandinávii, v prostoru severozápadních Karpat je ale netypická.²²

21. Viz výběr písní, jež odpovídají základní řadě alikvotní flétny a 1. odvozené řadě v Přílohách mé dizertační práce *Alikvotní flétna v karpatských regionech ČR – organologický hologram* (Friedl 2016).

22. Srov. Elschek 1980. Sedmý alikvotní tón se v písních severozápadních Karpat vyskytuje, ale hraje se zakrýváním poloviny spodního otvoru trubice tak, aby se ozval citlivý tón k základnímu tónu. Ten tedy není součástí harmonické řady.

Obr. 5. Dva ojedinělé příklady melodiky kombinující klesání o velkou sekundu pod základní tón a zvětšenou kvartu (Sušil 1998: 377, 405)

Existují ještě další řady?

Pokud lze skutečně hledat otisk alikvotní flétny v „paměti“ písňového materiálu, můžeme nalézt i zvláštní případy, které nám hráčské možnosti ještě rozšíří. Již zmíněný Vladimíra Úlehla ve své publikaci *Živá píseň* zmiňuje tzv. *píšťalkovou tóninu* znějící tóny g-ais-h-cis-d-es-f-g (Úlehla 1949: 87, 289).²³ Tuto zvláštní tónovou řadu nalezneme konkrétně v písni č. 67 *Hnala Anka krásy* těžce publikace (viz obr. 6). Na východní Moravě budeme k takovéto melodice jen těžko hledat ve zpěvnících paralelu a tím spíše nebudeme na první pohled očekávat žádnou souvislost s alikvotní flétnou. Přesto existuje zvukový záznam, na němž se ozývá této řadě melodika velmi podobná a kupodivu je hrána právě na alikvotní flétně! Na rozhlasových snímcích z brněnského a ostravského rozhlasu z let 1951 a 1955 ji totiž slyšíme ve hře Jana Zezulky (1883–1969) z Valašské Bystřice.²⁴ Zní zde tónová řada s krokem zvětšené sekundy mezi prvním a druhým stupněm, což přesně odpovídá Úlehlově *píšťalkové tónině*. Jak je možné získat tuto řadu na nástroji, u něž po tisíciletí hráčské možnosti definují fyzikální zákony, a výsledkem by tedy měla být přibližně lydická stupnice? Teprve, když si prohlédneme Zezulkovy nástroje uložené v depozitářích muzeí, zjistíme, že průběh jejich

23. Za upozornění na tuto zvláštní melodiku a dotaz k jejímu vysvětlení děkuji pravnučce V. Úlehly, zpěvačce a výzkumnici Julii Ulehla (osobní komunikace 2018).

24. Uloženy v archivu Českého rozhlasu Ostrava pod signaturami HL 60 a HL 171.

trubice je charakteristický zúžením na spodním konci.²⁵ Tím se skupina tónů otevřená a uzavřená trubice od sebe intonačně značně vzdálí a získáme právě tuto řadu.²⁶ Sám Zezulka však ve zpěvu neintonoval podle hry na píšťale (a dokonce nezpíval ani ve stejné tónině, nýbrž o kvintu níže). Mohli bychom si tedy myslet, že jde jen o konstrukční specifikum jeho nástrojů, které nemělo dopad na pěveckou praxi. O to zvláštnější je Úlehlou zapsaná tónová řada, v níž se právě tento variant alikvotní flétny odráží. Zpěvák, podle nějž byla píseň zapsána, pravděpodobně neměl o takovém nástroji tušení (Úlehlou by nepochybně tuto skutečnost poznamenal), a přesto se v paměti zpěváka a v „paměti“ této písně uchovala patrně na takovouto alikvotní flétnu vzpomínka.

67 (Třetí) *Hnalo dívka krávy* Strážnice. Sb. Ú. - Zp. Gajda-Piščelák v létě 1910
Trvá 30"

Hna - la An - ka krá - vy ej, hna -
la An - ka krá - vy z U - her do Mo - ra - vy,
z U - her do Mo - ra - vy.

Závěr

Na několika výše zmíněných příkladech vidíme, že tentýž primitivním nástroj pracující výhradně na principu rozeznávání alikvotních tónů může nabídnout tónový materiál vedoucí

25. K problematice kóničnosti nástrojů uložených v depozitářích moravských muzeí a ke konkrétním nástrojům J. Zezulky viz blíže Friedl 2016.

26. Tento fakt lze snadno demonstrovat i na alikvotních flétnách s cylindrickým vývrtem tak, že se do trubice takového nástroje na konci vloží kónická trubička. Je dobré ještě připomenout, že odchylky od matematicky definované harmonické řady jsou u alikvotních fléten běžné a způsobují je mj. nepravidelnosti válcového vývrtnu nebo výše zmíněná kóničnost.

k velmi odlišné hudbě. Lze na něj stejně dobře hrát melodie se základním tónem na 4. i 9. alikvotu, melodie využívající současně 11. a 7. alikvot, a dokonce velmi specifickou řadu se zvětšenou sekundou mezi 1. a 2. stupněm. Všechny tyto tónové řady jsou hratelné na flétně bez hmatových otvorů. Nicméně to, zda se skutečně tyto melodiky na alikvotní flétně i hrály, nebo zda jen alikvotní flétna nabídla tónový materiál, z něž pak dané melodie vznikaly (jak předpokládal Kresánek), nevíme. Ať je to však jakkoli, již na základě tohoto malého průzkumu „paměti“ písni můžeme konstatovat, že zjistit, kterou variantu z uvedených tónových řad používaly dudy vyobrazené na rytině z roku 1559, není možné.

Literatura:

- ALEXANDRU, Tiberiu 1980: *Romanian folk music*. Bucharest: Musical Publishing House.
- BAINES, Anthony 1957: *Woodwind instruments and their history*. London: Faber.
- BAINES, Anthony 1992: *The Oxford companion to musical instruments*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- ČÍP, Pavel – KLAPKA, Rudolf F. 2006: *Dudy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Historie, typologie, malá škola hry, návody na výrobu*. Brno: SALVE REGINA.
- DE VALE, Sue Carole (ed.) 1990: *Issues in organology*. (Selected reports in ethnomusicology 8) Los Angeles: University of California – Department of Ethnomusicology.
- ELSCHEK, Oskár 1980: Repertoárová a hudobnoštylistická diferencovanosť pastierských bezdierekových píšťal v Európe. In: GAŠPARÍKOVÁ, Viera: *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 277–297.
- ELSCHEK, Oskár 1991: *Slovenské ľudové píšťaly*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- ELLIS, Alexander John 1885: On the Musical Scales of Various Nations. *The Journal of the Society of Arts* 33, No. 1688, March 27, s. [485]–527.
- FRIEDL, Marian 2013: Hudební kultura + Exkurz / Bezdiereková píšťala. In: [Brandstettróvá, Marie et al.]: *Beskydy – dny všední a sváteční*. Třinec: Wart, s. 236–267.
- FRIEDL, Marian 2014a: Alikvotní flétna – neznámá tradice Beskyd a Javorníků. *Válalsko – vlastivědná revue* 32, č. 1, s. 28–32.
- FRIEDL, Marian 2014b: Blizňata – neznámý typ lidové flétny. *Práce a studie Muzea Beskyd*. Společenské vědy, č. 26, s. 47–56.
- FRIEDL, Marian 2014c: Sbirky muzeí Moravskoslezských Beskyd z pohledu organologického. In: JESENSKÝ, Miloš a kol.: *Etnografía Kysúc a Těšínska. Zborník z medzinárodnej etnografickej konferencie*. Čadca: Kysucké múzeum v Čadci, s. 8–31.

- FRIEDL, Marian 2016: *Alikvotní flétna v karpatských regionech ČR – organologický hologram*. Dizertační práce. Praha: Ústav hudební vědy, Univerzita Karlova.
- GARAJ, Bernard 1995: *Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied.
- HOLÝ, Dušan 1966: Hudební umění. In: FROLEC, Václav – HOLÝ, Dušan – JEŘÁBEK, Richard: *Hornácko. Život a kultura lidu na moravsko-slovenském pomezí v oblasti Bílých Karpat*. Brno: Nakladatelství Blok, s. 361–427.
- CHYBIŇSKI, Adolf 1926: O hudbě tatranských goralů. *Listy hudební matice* 6, s. 272–275.
- CHYBIŇSKI, Adolf 1961: *O polskiej muzyce ludowej*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich.
- JANÁČEK, Leoš 1955. *O lidové písni a lidové hudbě*. Eds. Jiří Vysloužil. Praha: SNKLHU.
- JANÁČEK, Leoš 1899–1901: O hudební stránce národních písní moravských. In: BARTOŠ, Frantiček – JANÁČEK, Leoš (eds.): *Národní písně moravské v nové nasbírání*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, s. 1–136.
- KAŠPAŘÍK, Jan 2008: „Kde se vzala tónová řada dud?“ www.gajdy.cz [online] [cit. 9/2018]. Dostupné z: <<http://gajdy.cz/index.php?str=clanek&cislo=107>>.
- KRESÁNEK, Jozef 1997: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Národné hudobné centrum.
- KUNZ, Ludvík 1953: Kobza. Příspěvek k výzkumu lidových hudebních nástrojů. *Československá etnografie* 1, s. 13–26.
- KUŽMA, Pavol 2014: *Ľudové piesne z Kysúc*. Čadca: Kysucké múzeum v Čadci.
- LARIŠ, Branislav 2010: *Tonálna a rytmická charakteristika hudobného folklóru Kysúc*. Olomouc: Dizertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta.
- LENG, Ladislav 1967: *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied.
- MANGA, János 1998: *Hungarian Folk Song and Folk Instruments*. Budapest: Corvina.
- MOECK, Hermann Alexander 1977: *Typen Europäischen Kernspaltflöten*. Celle: Moeck Verlag.
- MONTAGU, Jeremy 2007: *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- OLĘDZKI, Stanisław 1978: *Polskie instrumenty ludowe*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne.
- ORSZÁG-VRANECKÝ, Joža 1951: Kobza. *Naše Valašsko*, č. 1–2, s. 32–34.
- ORSZÁG-VRANECKÝ, Joža 1963: *A měl sem já piščalenku*. Ostrava: Krajské nakladatelství v Ostravě.
- PALUCH, Katarzyna 2010: *Nowa Muzyka Góralska na tle tradycyjnej muzyki Podhala na przykładzie nagrań płytowych „Góralsko sila“ i „Pieśni chwały“ zespołu Trebunie Tutki*. Diplomová práce. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, Wydział Historyczny, Instytut muzykologii.
- PIETRUSZYŃSKA, Jadwiga 1936: *Dudy wielkopolskie*. Poznań: Instytut zachodniosłowiański Uniwersytetu poznańskiego.
- PLICKA, Karel, 1929: Pastýřská hudební kultura v lidové písni slovenské. *Národopisný věstník československý* 20, s. 259–261.
- SADIE, Stanley (ed.) 1984: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press Limited.

- STOIŃSKI, Marian Stefan 1964: *Pieśni żywieckie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- STOLARŃIK, Ivo 1958: *Hrčava. Monografie goralské obce ve Slezsku*. Ostrava: Krajské nakladatelství.
- SUŠIL, František 1998 (1860): *Moravské národní písně*. Praha: Argo.
- ŠOSTAK, Viktor 2014: *Cinnosti, šo vychoditi za mezi času*. Užhorod: Karpati.
- TONCROVÁ, Marta – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.) 2010: *Písně z Kopanic ze zápisů Josefa Černíka*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i, Praha – pracoviště Brno.
- TROJAN, Jan 1995: *Nové národní písně Františka Bartoše (1882)*. Zlín: Studijně-dokumentální středisko Františka Bartoše Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně.
- ÚLEHLA, Vladimír, 1949: *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- ZEMAN, Martin 2000: *Hornácké písně*. Eds. Marta Toncrová a Lucie Uhlíková. Brno: Etnologický ústav AV ČR.

The overtone flute in the „memory“ of songs in the northwest Carpathians

Overtone flutes, simple instruments made without finger holes (pitch differences are produced through intensification of parts of the harmonic series) are common in the Carpathian region but are also used all over the world. It might seem that such a primitive instrument could have no influence on the musical thinking of the people who use it. As soon as we understand the playing possibilities of the instrument however, we find that many musical modes typical for the northeast Carpathian traditional music show a noticeable relationship to the harmonic flute. We are not quite sure if all melodies mentioned in the paper were originally played on this instrument. However, through the analysis of the folk songs from the perspective of the harmonic flute's playing possibilities, we can at least see a significant impact of this instrument on the musical thinking of the people living in this area

Key words: Organology; overtone flute; the Carpathians; East Moravia; traditional music; folk songs.