

K VARIABILITĚ BALADY.

PROMĚNA BALAD V LYRICKÉ PÍSNĚ

OLDŘICH SIROVÁTKA

1.

O životě epických písní v lidové tradici shromáždilo posavadní bádání už mnoho poznatků; nejvydatněji poučují o variabilitě balad monografické rozbory jednotlivých písňových typů, konfrontující navzájem všechna konkrétní znění dané písně, jež žijí na určitém území. V poslední době se badatelé snaží utřídit ony „složitě a mnohotvárně variační postupy“¹ a dospět k obecnějším závěrům v tom, jaké změny lidová balada při své cirkulaci v podání prodělává.

Jde předně o rozmanité variace, jež se dějí v rámci baladického typu samotného, o jeho „pozvolné obrušování“, jak někdy badatelé tyto procesy nazývají: o obměny veršů a slok, kdy se nahrazuje jedno slovo nebo verš slovy anebo verši jinými, o výpustky veršů a strof, anebo na druhé straně a vzácněji o „textové amplifikace a vsuvky“,² kdy se základní znění rozšiřuje novými veršovými a strofickými přídatky. Sem patří i přeskupování v pořadí veršů a slok dané písně. Před nedávnem se pokusil H. Strobach vyložit onu „zdanlivě svévolnou a neohraničeně plynulou variabilitu“ exaktními metodami a postihnout její „strukturální a sémantické zákonitosti“.³ Použil statistického postupu a pomocí něho rozlišil v sloce i v celé písni na jedné straně elementy proměnlivé, a na druhé straně elementy stabilní; došel k názoru, že největší setrvalost vykazují slova a sloky sémanticky klíčové, zejména také upevněné konstitutivními složkami formálními (veršový vstup, rým, metrika); jako nejstálejší se tedy projevují ony strofy, jež vytvářejí jakousi nejjednodušší dějovou kostru („*das knappste Handlungsgerüst*“).⁴ Ostatní komponenty a prvky se jeví jako proměnlivé, nebo dokonce zcela přídatné a postradatelné. Výsledek, k němuž H. Strobach dospěl, formuloval jako „*tendenci k největší stabilitě v elementech podstatných, konstitutivních, a k největší variabilitě v elementech nepodstatných, aditivních.*“⁵

Jiné stránky variability folklórních epických písní však odkrýváme, jestliže přeneseme pohled přes hranice písňového typu samotného, a pozorujeme jej v kontextu s jinými písněmi, ať už především epickými, nebo lyrickými.

Z tohoto zorného úhlu objevujeme v epické písni často verše, sloky i celé pasáže, jež jsou jí společné s jinými písněmi. Mezi takové složky patří zejména rozmanité formule a „loci communes“, tj. ztuhlé stylistické obraty, jichž písňová tradice užívá jako hotových kamenů na určitých místech v rozličných písních.

¹ K. Horálek, *Studie o slovanské lidové poezii*, Praha 1962: Od variability k výbrusu, s. 246.

² Horálek, c.p., s. 240.

³ H. Strobach, *Variabilität. — Gesetzmässigkeiten und Bedingungen*, Jahrbuch für Volksliedforschung XI, 1966, s. 7.

⁴ Strobach, c.p., s. 6.

⁵ Strobach, c.p., s. 9.

Zejména baladické vstupy mají častokrát ráz takových ustálených formulí. Počáteční verše *Byl jeden / Byla jedna*... se vyskytují podle evidence částečného materiálu v 23 různých českých baladických a legendárních typech (*Byla jedna panenka*... *Bylatě stará kovárka*... *Byla jedna chudá vdova*... *Byla jedna hospodská*... *Byla jedno staro baba*... *Byltě jeden člověk*... *Byltě jeden pán bohatý*... *Bul jest jeren král uherckyj*... *Byl staříček starý*... *Byltě jeden zeman*... atd.). Podobně formulovaný incipit *Co sa stalo* (vnově) se vyskytuje v 18 různých epických typech na Slovácku a ještě v dalších typech na Slovensku.⁶ Dostí často se objevují i v našich baladách i formulovitě závěry, jako např.: *A měl on dva nože čisté, / na oba dva boky ostré. — Jedným sobě hrob vykopal, / tym druhým si hlavěnkou stal. — Zostávajú tu tělo s tělem / a dušičky s Pánem Bohem.*⁷ Takové stylistické stereotypy nezůstávají vyhrazeny jenom pro baladické vstupy a závěry, nýbrž se objevují jako loci communes i na jiných místech baladické skladby. Putující verše, vyskytující se v různých baladických typech, např. popisují stíhání provinilce: *Trstenické zvony zvoní, / Uliánku drábi honí. — Už cokytské vyzvánějí, / Uliánku dohánějí.*⁸ „O takovém poplašném zvonění děje se zmínka i v jiných písních,“ napsal o tomto stereotypu F. Bartoš.⁹ Jako podobný málo obměňovaný stereotyp se objevují v rozličných baladách také verše pro scénu, v níž přinášejí domů zabitého syna nebo dceru: *Otvárajce, mamko, / otvárajce dvere, / z vašeho synečka / něvinná krv leje — Otvárajce, mamko, / otvárajce ljesu, / vašeho synečka / zabitého nesú.*¹⁰ Zvláštní rozbor těchto „toulavých strof“ (Wanderstrophen) v německé baladě „Navrátilce“, známé v německé literatuře pod názvem „Die Liebesprobe“, podala v monografii této písně A. Freudenbergová - Hostettlerová.¹¹

Všimáme-li si formulí a loci communes, jež poměrně volně přecházejí z jednoho písňového typu do jiného, dotýkáme se už zčásti jiného variačního postupu — totiž křížení jedné balady s písněmi jinými, kdy jedna píseň přebírá menší nebo rozměrnější úryvky a pasáže z balady jiné. Dochází tedy ke kontaminaci jednoho baladického typu s typem jiným. Nemáme zde co činit s vlastními loci communes nebo formulemi, neboť tyto výpůjčky nemají stereotypní povahu a nevcházejí volně do rozličných balad, nýbrž v tomto případě jde o individuální kontaminace. Takové přesuny dílčích kompozičních článků lze často pozorovat v tradici jednoho regionu nebo jedné národní tradice, ale ještě hojněji a výrazněji v širším mezinárodním měřítku. Toto přesouvání epizod mezi baladami bychom mohli také chápat jako vznik nových skladeb přeskupováním

⁶ O. Sirovátka, *Dvě vstupní formule v českých baladách*, Lidová tradice, Praha 1974, s. 207—223.

⁷ O. Sirovátka, *K poměru české a německé lidové balady*, Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů, Praha 1968, s. 451. — Srov. F. Sušil, *Moravské národní písně*, Praha 41951, č. 181, 193, 314, 396, 396; K. J. Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*, 1937, č. 9 (b), 13 (c); J. Horák, *Slovenské ľudové balady*, Bratislava 1956, č. 14; S. Burlasová, *Eudové balady na Horehroní*, Bratislava 1969, č. 9b, d.

⁸ Archiv ÚEF Brno, sign. A 353/1-2, Cokytle u Zábřeha. — Srov. Sušil, c.p., č. 196, 354; Erben, c.p., č. 13 (b); F. Bartoš, *Národní písně moravské*, Brno 1889, č. 3.

⁹ F. Bartoš, *Sto lidových písní československých*, Praha b.r., s. 40.

¹⁰ O. Sirovátka, *Lidové balady na Slovácku*, Uherské Hradiště 1965, s. 47. — Obměny tohoto motivu např. F. Bartoš, (1889), č. 20, Sušil, c.p., č. 20, F. Bartoš — L. Janáček, *Národní písně moravské*, Praha 1901, č. 33.

¹¹ A. Freudenberg Hostettler, *Die „Liebesprobe“*. Monographie einer Volksballade, rozmn. disertace, Freiburg i. Br. 1969, s. 215—225.

a kombinací hotových elementů, jestliže se to děje ve větším rozsahu a porušuje se a potlačuje se přitom celistvost a smysl základních typů. K. Horálek vidí v tomto variačním postupu dokonce hlavní způsob vzniku nových písní, lyrických i epických, a domnívá se, že právě toto „přeskupování prvků tradičních“ je „nejběžnějším případem variačních procesů.“¹² Ještě dále jde americký badatel D. K. Wilgus, jenž vůbec popírá svěbytné epické typy a vidí primární a základní elementy folklórního baladického podání ve „vyprávěcích jednotkách“ (narrative units, themes), které se znovu a znovu spojují v nové a rozsáhlejší epické osnovy a tedy složitější epické skladby; „vyprávěcí jednotkou“ přitom rozumí asi tolik, co se obvykle označuje jako dějový motiv, epizoda, scéna nebo akt.¹³ To znamená, že v tomto pojetí se nedá mluvit o hybridech nebo konglomerátech baladických typů: jsou to pouze jiné a nové kombinace menších základních „vyprávěcích jednotek“. K obdobné negaci „typu“ jako prvotní a základní epické komponenty dochází nyní i v strukturalisticky orientovaném bádání nad pohádkami.¹⁴

2.

Pro všechny zmíněné formy variability epických písní je příznačné, že balada si podržuje svou žánrovou podstatu i tvar, že tedy v tomto variačním procesu stále trvá jako balada. Jiné kvality však nabývá variační proces tehdy, když *balada přestává být baladou* a mění se v píseň lyrickou. Dochází tedy k žánrové proměně a balada — přesněji řečeno její částí — se včleňuje do jiného písňového druhu.

Zevním symptómem takové proměny je redukce balady v kratší útvar. Nikoliv celá balada, nýbrž obvykle jenom její pasáže, dílčí články vstupují mezi lyrické písně. Ale nejde jenom o tuto změnu vnější a kvantitativní. Proto pouhá torza, trosky epických písní, neúplné a nesouvislé strofy, jež zůstaly v paměti zpěváků jako membra disiecta z původní celistvé skladby, nepatří k tomuto procesu, neboť v takovém případě jde jenom o doklady zapominání a zániku epických písní, onoho procesu, pro nějž má německá folkloristika termín „Zersingen“ v protikladu k tvořivému „Umsingen“.¹⁵ Při transformaci balady v lyrickou píseň máme na mysli organické a často vědomé adaptace a přejetí do jiné písňové vrstvy. Na Uhersko-brodsku zaznamenal F. Tomek tuto píseň, zpívanou při čepení nevěsty:

(a) Na těch našich lúkách,
cosi se tam bělá,
sú-ji to tam sněhy,
či labudě sedá.

Dyby byly sněhy,
tož by rozplynuly,
a dyby labudě,
tož by uletěly.

¹² Horálek, c.p., s. 246.

¹³ D. K. Wilgus — E. Long, *A Proposed System for Classifying Balladry according to Narrative Themes*, rozm. rukopis, s. 2.

¹⁴ H. Jason, *Structural Analysis and the Concept of the „Tale-Type“*, Santa Monica 1969; též, *Zum Problem der sogenannten „Konglomerate“ im nah-östlichen mündlichen Erzählgut*, IV. International Congress for Folk-Narrative Research in Athens, Athens 1965, s. 195—198. — Srov. opačné stanovisko o obranu S. Thompsona, *Hypothetical Forms in Folktale Study*, Volksüberlieferung, Festschrift für K. Ranke, Göttingen 1968, s. 369 až 372.

Ale je tam postel
mojého milého,
sú na ní peřiny
z pláténka bílého.¹⁵

V komentáři k této písni J. Horák poznamenal, že tyto tři slohy „*tvoři nepochybně počátek známé balady o žárlivém milenci*“.¹⁷ Že se tento úryvek balady stabilizoval v lidovém podání jako samostatná lyrická píseň, svědčí jeho zápisy i z jiných míst:

(b) Henkaj na tom vršku,
co sa to tam bělá?
Holuběnky sivé,
lebo sněhy ležá?

Dyby byly sněhy,
rozpustily by sa,
holuběnky sivé
rozletěly by sa.¹⁸

Projevuje se zde tedy pevná tendence emancipovat poeticky působivý baladický vstup (možná by se dalo mluvit až o vstupní formuli) jako samostatnou lyrickou píseň.

Uvedený příklad zároveň naznačuje odpověď, které části balady se mění v lyrické písně: úvodní sloky to bývají nejčastěji. „*Zpěváci . . . místo kompletního znění přednesou jen jednu, dvě nebo několik málo strof. Vybírají obyčejně strofy úvodní . . .*“¹⁹ Jako doprovod k horáckému kolovému tanci „zπάteční“ se zpívaly v Klátovci dvě vstupní sloky známé balady o Matouškovi a Majdalence:

(c) *Jelínková—Kubeš*²⁰

Zabil jest Matoušek,
zabil Majdalenku,
že si ji nesměl vzít
za svoji manželku.

Často k ní chodíval,
do půlnoci býval,
mile s ní rozmlouval,
lásku jí sliboval.

*Erben*²¹

Zabil jest Matoušek,
zabil Majdalenku,
že jí nesměl vzít
za svoji manželku.

Často tam chodíval,
do půl noci býval,
mile s ní rozmlouval,
lásku přislíboval. Atd.

Podobně v Javorníku na Horňácku osamostatnili a adaptovali zpěváci první sloky rozšířené balady o mládenci vracejícím se po sedmi letech z vojny a setkávajícím se s milou, jež na něho po celou tu dobu čekala („*Navrátilec*“²²);

¹⁵ K tomu např. H. Strobach, *Bauernklagen*, Berlin 1964, s. 367 ad., 388—392, E. Klusen, *Volkslied*, Köln 1969, s. 72 ad.

¹⁶ F. Tomek — J. Horák, *Slovenské písně z Uherskobrodská*, Olomouc (1926), č. 92, s. 45.

¹⁷ Tomek — Horák, c.p., s. 96. — Srov. Sušil, c.p., č. 263 a Sirovátka, *Lidové balady na Slovácku*, s. 83, č. 27.

¹⁸ Archív ÚEF Brno, sign. A 1151/97, Nedašov, zp. F. Hořák r. 1949.

¹⁹ Sirovátka, *Lidové balady na Slovácku*, s. 13.

²⁰ Z. Jelínková — R. Kubeš, *Horácké tance I*, Havlíčkův Brod 1956, č. 14, s. 86—87.

²¹ Erben, c.p., č. 23.

²² Sušil, c.p., č. 245, 246.

obsahové změny v druhé sloce dávají této lyrické písni smysl přímo protikladný ději balady:²³

- (e) *Ked sa Janko na vojnu bral,* Ale ona sa vyдалa,
tak svéj milěj prikazoval,
aby sa mu nevyдалa,
sedem roků ho čekala,
joj-joj, Bože moj!
- sedem roků nečekala.
Cos to, milá, urobila,
že sas za druhého vдалa,
joj-joj, Bože moj!

Já sem, milý, nevěděla,
proto sem ťa nečekala,
rodičové povidali,
že ťa na vojně zabili,
joj-joj, Bože moj!

Lyrickou písni nebo složkou lyrické písne se však nestávají pouze sloky úvodní. Někdy zpěváci izolují z balady některou pasáž vnitřní nebo závěrečnou a zpívají ji jako samostatnou píseň anebo ji zapojí mezi jiné lyrické strofy:

- (f) *Ty si, Janku, ty si zbojník,* Jak napásla, k vodě hnala,
ty víš k horám každý chodník. na synečka zavolala.
- Každý chodník, každú cestu,* Pryč, kozičky, od vodičky,
od dědiny zasěj k městu. a já mosům od děvčičky.
- Pásla kozy valašenka, Kde ty, Janku, kde ty jedeš,
z druhéj strany šafářenka. kde ty prázdné bečky vezeš?

A já jedu do Hulína,
přivezu ti plné vína.²⁴

První dvě sloky této písne patří k východomoravské a slovenské baladě o zbojníkovi, jenž zabije bratra své ženy („*Za zbojníka provdaná*“): *Janičku, tys čirý zbojník, / víš ty k horám každý chodník. — Každý chodník, každú cestu, / kerá ke kerému městu.*²⁵ Objevují se vždycky až v druhé části balady; na ně zpěvák navázal dost neorganicky další lyrické strofy.

Někdy zpěváci izolují a použijí pro lyrickou píseň závěrečných slok balady, jako v písni ze Strážnice.²⁶

- (g) *Kerá ste tu z Moravy,* Řeknite tam materi,
ej, kerá ste tu z Moravy, ej, řeknite tam materi,
od méj mamičky z téj strany. nech ňa nečeká k večeri.

Že já se tu dobře mám,
ej, že já se tu dobře mám,
červené vínko nalévám.

²³ Archív ÚEF Brno, sign. A 232/86, Javorník, zp. P. Biskup, sb. R. Kynčl.

²⁴ E. Peck, *Valašské národní písně a říkadla*, Brno 1884, č. 92 (Všemína).

²⁵ Sušil, c.p., č. 268.

²⁶ Archív ÚEF Brno, sign. A 72/94, Strážnice, zp. R. Obrtlíková, sb. H. Bím r. 1908.

Odpovídající motiv nalézáme v baladě „Uvázaná“, rozšířené na východní Moravě a na Slovensku: *Je-li tu kdo z Moravy, / od mé maměnky z té strany? — Zkažte tam mé máteři, / nech mě nečeká k večeri. — Ani zítra k obědu, / ja, sám Pán Bůh ví, kde budu. — A já se tu dobře mám, / vrany, straky, kupce mám, / pepř, kořeníčko prodávám.*²⁷

Že se tyto úryvky epických písní stávají v plném smyslu slova součástí lyrického zpěvu, osvětlují zejména ty případy, kdy se výňatky balady spojují s jinými lyrickými strofami v složitější a delší lyrické útvary. To jsme viděli u písní „*Ty si, Janku, ty si zbóník*“ (f) a „*Ked sa Janko na vojnu bral*“ (e), kde verše a sloky balad „*Za zbojníka provdaná*“ a „*Navrátilce*“ lidová tradice adaptovala a spojila s novými verši. Písněvé podání zachází s těmito vytrženými pasážemi z balad často jako se zcela samostatnými písněovými motivy a dovede je ústrojně zapojit do lyrických písní na nejrůznější místa, někdy na začátek písně, jindy do jejího nitra, jindy zase na závěr:

(h) Odpusť mně, má milá,
moje těžké viny,
co sme si pravili
sedávají v síni.

Já ti neodpustím
do roka sedmého,
pokáď mně nevrátíš
vínka zeleného.

*Seděl vězeň, seděl
sedum roků, týdeň
na brumovském zámku,
až tam ošedivěl.*

Pomožte, tatíčku,
z vězení tuhého,
z vězení tuhého,
zámku brumovského.

Neboj sa, synečku,
neboj sa toho nic:
tych brumovských zámků,
hradišských šibeníc.²⁸

Třetí sloka této písně se vyskytuje v baladách s tureckou tematikou „*Nepoznání*“ a zejména často v baladě o dívce prodané za nevěstu Turkovi: *Seděl jeden vězeň / sedumdesát neděl, / a tak těžko seděl, / až tam ošedivěl.*²⁹

Jako doprovod k horáckému tanci „*sedmička*“ se zpívala v Květově tato píseň:³⁰

(ch) Sedláče, uvaž si psa,
ať on mě nepokousá,
kousne mě,
soudím se,
sto tolarů platíš mně.

*Měl sedláček tři dcery,
všecky na vojnu chtěly,
nejmladší
nejvíce,
že je smělého srdce.*

*Když na koně sedala,
všecka chasa plakala,
plakala,
želela,
když na vojnu odjela.*

²⁷ Sušil, c.p., č. 362; srov. Sirovátko, *Lidové balady na Slovácku*, s. 64, 83–84.

²⁸ Archiv UEF Brno, sign. A 1151/130, zp. A. Častulíková r. 1949.

²⁹ Sušil, c.p., č. 232–234.

³⁰ Č. Holas, *České národní písně a tance IV*, Praha 1909, č. 220.

Motiv první sloky („*sedláče, uvaž si psa*“) vedl pravděpodobně k mechanické asociaci s baladou o sedlákově, místo něhož jde do války jeho nejmladší dcera („*Bojovnice*“): *Kral na vojnu zavolal, / sedlaček se zastaral. — Měltě jenom tři dcery, / dvě do vojny nechtěly. — Když na koňa sedala, / otec, máti plakala.*³¹

Někdy však spojuje lidové podání vytržené partie z balady s novými verši a slokami v nové organické útvary, v nichž na první pohled sotva zpozorujeme nějaké „švy“:

(i) *Byla jedna louka široká,
na ní travička vysoká.*

*Radily se dvě panny,
kde by si trávy našaly.*

*Jedna ji žala, vázala,
druhá seděla, plakala.*

*Pro ten košíček jetele
mám já opustit rodiče.*

*Pro ten košíček ostrice
mám já opustit rodiče.*

*Opustit svého milého,
vzít sobě dědka starého.*

*Prodali mě mí rodiče
za ten košíček ostrice.*

*Lepší v chudobě šťastně žít,
než si boháče dědka vzít.*

Svou chudobu si ponechám,
toho vdávání zanechám.³²

Teprve podrobnější konfrontace s baladickými písněmi objasní, že první část této lyrické písně (sl. 1—5) patří k baladě „*Zajatá*“, v níž dívku odvede hradní pán, král atp., protože žala na jeho louce: *Byla lučina široká, / na ní travička vysoká. — Jedna ji žala, vázala, / druhá žalostně plakala: — Ach, pro ten kousek trávníčku / mám já opustit mamičku! — Ach, pro ten kousek ostrice / mám já opustit rodiče! — Ach, pro ten kousek jetele / mám já opustit přátele!*³³ Tyto sloky zpěváci plynule rozvinuli dalšími slokami v žalozpěv děvčete, jež si má v přinucení vzít majetného starého muže.

Na jihomoravském Podluží „*před příchodem svatebčanů ženichových přepřivala u nevěsty při snídání starší družka tuto dojemnou píseň*“:

(j) *Mamičko, tatičku,
co za prachy idú?
Jedú-li to hosti,
či pastýři ženú?*

*To nejsou pastýři
než to hosti jedú,
dceruško, pro tebe,
oni si ta veznú.*

*Jak první došli,
do dveří střelili:
Stroj sa, mladá paní,
už mosíš jet s námi!*

*Maličká, maličká
od mamičky služba,
dyž mně ju vynášá
na třikráte družba.*

³¹ Sušil, c.p., č. 232—234.

³² Archiv ÚEF Brno, sign. A 215/4, Ruda nad Moravou, sb. A. Sulová—K. Hacker r. 1936.

³³ Erben, c.p., č. 17.

Po první truhličku,
po druhé peřinku,
po třetí Kačenu
chytne za ručenu.

*Mamičko, tatíčku,
pěkně vám děkuju
za vaše chování,
už od vás přeč půjdu.*

Veselú, maměnko,
veselú izbu máš,
ešče veselejší,
zakáď mě doma máš.

Budú za mnú plakat
užičky, talěrky,
že už nebudú mět
takovéj malěrky.

Budú za mnú plakat
aj naše kravičky,
že už nebudú mět
za rose travičky.

Budú za mnú plakat
slépkky, husy, svině,
že už nebudú mět
takéj hospodyně.³⁴

První tři strofy a dále ještě strofa šestá mají obdoby v baladě o dívce prodané za nevěstu Turkovi. Hodně blízké varianty těchto slok najdeme v jednom znění od Hodonína, tedy z území, odkud pochází i citovaná svatební píseň:

Vyhledni, dceruško,
vyhledni oknem ven,
prachy-li to idú
nebo Turci jedú?

To prachy neidú,
než to Turci jedú,
a to Turci jedú,
co mia vezmú sebú.

Jak k domu přijeli,
do dveří střelili:
Stroj sa, mladá paní,
musíš jeti s námi.

Pěkně vám děkuju,
můj tatíčku milý,
za dobré chování,
za zlé vydávání.³⁵

Shody jsou místy přímo doslovné; hlavní rozdíl mezi oběma pasážemi tkví v tom, že v svatební písni jsou všude „Turci“ nahrazeni „hosty“. Dá se předpokládat, že svatební píseň použila výrazné scény z rozšířené balady; opačný postup, totiž přechod tohoto motivu ze svatební písně do balady není vyloučen, ale zdá se méně pravděpodobný.

3.

Již posavadní pohled na formy, v nichž probíhá „lyrizace“ epických písní, dostatečně osvětlil, že jde mnohdy o důsledné a organické transformace a včlenění do systému písňové lyriky. Že se tyto lyrické písně, vzniklé z balad, stávají přirozeným členem lyrických písní, dokládá zvláště průkazně ta okolnost, že tyto lyrické novotvary dostávají funkce ostatních lyrických písní a pevně se přiřazují k těm nebo oněm druhům lidové lyriky. Balady se u nás zpívaly především jako písně pro poslech; žily na domácích besedách, o svatbách nebo při společném zaměstnání pod střešou nebo venku jako *zpívané vyprávění*. Při jiných příležitostech zazněly zřídka a pokud dostaly funkci obřadní, taneční

³⁴ J. Kopecký, *Slovácká svatba na Podluží*, Hodonín (1896), s. 13.

³⁵ Sušil, c.p., č. 312.

nebo jinou, šlo vždycky o jev sekundární a často jen lokálně nebo krajově ohraničený.³⁶ Z tohoto rámce se vymykají pouze *legendární epické písně*; ty měly hodně často funkci obřadní a zpívaly se zejména jako doprovod rozličných výročních koledních obchůzek.

Lyrické písně, vzniklé z balad, žily v lidovém prostředí jako jiné lyrické písně a dostávaly tedy nejrozmanitější funkce — zpívaly se jako popěvky a písně taneční, obřadní, rekrutské, jako žertovné popěvky atd. Tuto skutečnost dokládají už ony písně, které jsme citovali při předchozím výkladu: písně „*Na těch našich lúkách*“ (a) a „*Mamičko, tatíčku*“ (j) se zpívaly jako svatební písně při čepení, popřípadě při příjezdu ženichova průvodu do nevěstina domu; písně „*Zabil jest Matoušek*“ (c) a „*Sedláče, uvaž si psa*“ (ch) žily jako písně k tancům, jiné z uvedených písní se zpívaly jako „obecné“ lyrické písně při různých příležitostech. Bohužel zápisy častokrát mlčí o situaci, při níž se píseň přednášela, a proto se pokaždé o její zpěvní funkci nedovídáme.

Zejména často se zpívaly tyto písně k tanci. Mezi české figurální tance sice balady také pronikaly, ale dělo se to poměrně vzácně. K tancům „*sedmička*“ a „*zpáteční*“ z Horácka se zpívaly dvě lyrické písně vzniklé z balad, jež jsme už uvedli (c, ch); jako „*směsek*“ se tančilo v Čechách na počáteční strofy žertovné epické písně „*Známt já jednu mynátku*“,³⁷ ale i na text balady o zpro- nevěřilém ovčákovi „*Pase voučák vouce*“.³⁸ Někteří sběratelé uvádějí k českým a západomoravským figurálním a kolovým tancům i kompletní texty balad.³⁹ Zato zvlášť často se balady a lyrické písně vzniklé z balad zpívaly k tanci na celé východní Moravě a ve Slezsku. „*Hlavní příčina toho rozdílu plyne z odchylné povahy tanečního fondu na východní Moravě, kde se udržely jako základní vrstva tzv. tance točivé a některé tance výlučně mužské . . . Jak známo, točivé tance se neváží pevně s jedinou písní, ale zpívá se k nim mnoho rozmanitých písní a popěvků: zpěvák nebo zpěváci přednesou jednu sloku, potom hraje hudba a tančí se; následuje další sloka nebo nová píseň a po ní opět hudba s tancem. K těmto párovým točivým tancům si zpěváci brali i písně milostné, vojenské, salašnické, zbojnické, pijácké, prostě z celého fondu svého kraje, a přípůsobilovi je méně nebo více taneční příležitosti. Brali si i písně baladické, . . . ale balada přednášená k tanci se obvykle krátíla nebo i jinak měnila. Zpěváci a hudeci adaptovali její text i nápěv podle míry a potřeb tance.*“⁴⁰ Pro osvětlení přechodu epických písní mezi písně taneční a jejich proměny v lyrické písně a popěvky bychom mohli uvést mnoho ilustrací ze Slovácka, Valašska, Lašska i Těšínska a objasnit na nich, jakými změnami při tom balady procházely.

V menší míře vstupují „lyrizované“ balady mezi obřadní písně svatební; rovněž tento úkaz má paralelu v tom, že místy se některé balady zpívají celé

³⁶ Sirovátka, *Lidové balady na Slovácku*, s. 11—16. — O funkci a přednesu balad též S. Burlasová, c.p., s. 36—37.

³⁷ Holas, c.p., V (1910), č. 159.

³⁸ K. V. Adámek, *Tance lidové v okrese hlíneckém*, Český lid 8, 1899, s. 351—352 (z Filipova a Kameníček).

³⁹ Např. Český lid 8, 1899, s. 428—429 (Adámek); Jindřichův Chodský zpěvník, V. Domažlice 1929, č. 50, 68; Jelínková—Kubeš, c.p., č. 79.

⁴⁰ Sirovátka, *Lidové balady na Slovácku*, s. 12—13; tam i podrobnější rozbor a příklady tohoto procesu.

při svatebním obřadu, zvláště písně, jež do něho svým námětem a citovou atmosférou zapadají.⁴¹

Změny, jež nastávají při „lyrizaci“ balady, jsou podmíněny do značné míry právě onou funkcí, kterou nově vznikající lyrická píseň dostává. Výběr strof z balady, jejich počet i obsah, změny detailů ve verších (jako byla například zmíněná záměna „Turků“ za „hosty“ v svatební písni z Podluží), ale i sepětí s dalšími lyrickými slokami — to všechno je ovlivňováno funkcí, jakou píseň v lidovém prostředí dostává. Jak hluboko mohou ony změny jít, ilustruje výrazné píseň, jež se zpívala jako rekrutský popěvek na Dražanské vysočině:⁴²

(k) *Ho našeho dvora
dřevěná závora.
Hé, cum, cum, hé, cum, cum,
dřevěná závora.*

Marjáno, votviré,
já so vodvedené.
Hé, cum, cum . . .

Votviréte vrata,
vedem vám legruta.
Hé, cum, cum . . .

První sloka je bezpochyby obměnou úvodní strofy valašské verze žertovné balady o okradené krčmářce. Objasní to i letmé srovnání s jednou variantou z Velkých Karlovic:⁴³

U našeho fojta,
vysoká záporka,
aj, cum, cum, aj, cum, cum,
vysoká záporka.
Dejte sobě pozor,
na zloděja Vojtka,
aj, cum, cum . . .

Protože se však píseň z Dražanské vysočiny zpívala jako rekrutský popěvek, změnila se nejenom tato shodná sloka, ale píseň dostala zcela odchylné pokračování; ačkoliv spojitost obou písní nelze nijak popřít, motivicky se stýkají vlastně v onom jediném úvodním bodu.

Ať už jde o písně taneční nebo svatební anebo jiné, vždycky se projevuje ona souvztažnost mezi „lyrizovanou“ baladou a její zpěvní funkcí. Mohli bychom vlastně opakovat spolu s funkčně strukturalistickým národopiscem, že „*forma závisí od funkce, ale i funkce závisí od formy*“, abychom vyjádřili onu obopólnou podmíněnost obou jevů, které sledujeme.⁴⁴

Ale hlavní poznatek, jež nám pozorování funkcí lyrických písní, vzniklých z balad, dává, vidíme především v tom, jak se tyto novotvary ústrojně včleňují do písňové lyriky: nejde tedy o trosky nebo úlomky epických písní, o ono destruktivní „Zersingen“ podle terminologie německých národopisců, ale o svébytné

⁴¹ Sirovátka, *Lidové balady na Slovácku*, s. 11–12; Burlasová, c.p., s. 36.

⁴² O. Sirovátka, *Boskovický zpěvníček*, Praha 1953, č. 9 (Protivanov).

⁴³ Bartoš — Janáček, c.p., č. 1062.

⁴⁴ P. Bogatyrev, *Funkcie kroja na moravskom Slovensku*, Turč. Sv. Martin 1937, s. 57.

písňové celky, o tvořivé „Umsingen“; nejde jenom o vnější redukcii epické skladby, ale o žánrovou proměnu a vznik nového písňového projevu.

Vznik lyrických písní z epiky není pro sběratele a badatele nad lidovou písní novým a doposud neregistrovaným faktem. Už více než před padesáti roky napsal J. Horák: „*Je to jev známý a zejména z novějších sbírek bylo by lze shledati ne jeden doklad, jak staré ballady rozplývají se v lyriku, písně svatební atd.*“⁴⁵ Studium epických zlidovělých písní ukázalo, že mnohá z nich prochází v tradici podobným vývojem, že s ní lid nakládá „*zcela jako s vlastními písněmi, rozličně ji totiž krátí, až se s ní nakonec stává i krátká milostná píseň lyrická*“.⁴⁶ Rovněž D. Sauer mann nedávno vyložil, jak části (verše, sloky, refrény) některých epických historických písní se v německém lidovém zpěvu osamostatňují a přeměňují v posměšné dětské popěvky, studentské nebo politické lyrické písně.⁴⁷ J. Horák viděl v tomto procesu symptom ústupu a rozkladu balad a hodnotil je slovy jako „pokažený“, „modernizace“. Jestliže vezmeme jako měřítko pouze epické písně, potom se opravdu mohou jevit ony lyrické novotvary jako membra disiecta a úlomky celistvých baladických textů. Ale přestaneme-li je poměřovat baladami a bereme-li je samy o sobě jako *lyrické písně*, dojdeme k jinému stanovisku: najdeme v nich stejné kvality, jaké mají ostatní skladby této písňové vrstvy. To znamená, že „lyrizace“ balad, jejich „rozplývání“ v lyriku se přestane jevit jako jejich degenerace, ale jako jeden z možných procesů variability lidové písně vůbec a jmenovitě jako jeden z projevů poměru mezi baladou a lyrickou písní.

Jak málo oprávněné je chápat paušálně transformaci balady v lyrickou píseň jakožto následek rozpadu balady, dá se osvětlit tím, že epické písně, jejichž úryvky se osamostatňují jako lyrické písně, patří obvykle mezi balady nejrozšířenější a neživější tradované: „*Matoušek a Majdalenka*“ (c), „*Zárhlivý*“ (a, b), „*Navrátilce*“ (e), „*Zbojníková žena*“ (f), „*Uvázaná*“ (g), „*Bojovnice*“ (ch), „*Zajatá*“ (i), „*Za Turka provdaná*“ (h), „*Okradená krčmářka*“ (k),⁴⁸ „*Zpronevěřilý ovčák*“⁴⁹ „*Pasák zabitý pro halenu*“⁵⁰ „*Krvavá svatba*“ (ženich smrtelně zraní nešťastnou náhodou nevěstu v svatební den),⁵¹ atd. Znádná z těchto balad nepatří mezi písně ojedinělé nebo mizející, aby bylo nutno jejich lyrizované úryvky chápat jako pouhé zbytky dřívější živé tradice. Jde vesměs o epické písně hojně zpívané a bohatě obměňované: a právě jejich velká frekvence a obliba v tradici vedla patrně k tomu, že jejich známých a výrazných motivů použili zpěváci jako základních kamenů k tvorbě nových lyrických písní. Jejich „lyrizace“ je tedy v tomto případě jednou z forem obměňování v lidovém podání.

Zdá se proto oprávněné chápat transformaci epických písní v písně a popěvky lyrické jako doklad těsného poměru mezi písňovou epikou a lyrikou. Balady a lyrické písně nejsou totiž odděleny ostrou hranicí, ale mají mnoho styčných bodů. Česká balada je píseň lyricko-epická, dějový pohyb prokládají a prosvět-

⁴⁵ J. Horák, *Drobné příspěvky národopisné*, Národopisný věstník československý 8, 1913, s. 113.

⁴⁶ V. Áclav ek, *Pisemnictví a lidová tradice*, Praha 21947, s. 133.

⁴⁷ D. Sauer mann, *Historische Volkslieder des 18. und 19. Jahrhunderts*, Münster 1968, s. 60–62.

⁴⁸ Další lyrické písně z této balady v archívu ÚEF Brno, sign. 85/106–107 (Valašská Bystřice) a A 731/3 (Solánek pod Sol.).

⁴⁹ Český lid 8, 1899, s. 351–352 (A d á m e k), k tanci „směšek“ z Filipova a Kameniček.

⁵⁰ J. Poláček, *Slovenské píseňky VII*, Praha 1960, č. 78.

⁵¹ J. Poláček, *Slovácké píseňky VI*, Praha 1951, č. 217.

lují partie lyrické. Na druhé straně zase lyrická píseň často využívá dějových prvků, což vede k tomu, jak napsal J. Horák, že „někdy lyrická píseň téměř splývá s baladou“.⁵² Podobně zdůraznil M. Braun, že „lyrická píseň nejenom obsahuje narativní elementy, nýbrž také vždycky i narativní komponenty, jisté vyprávěcí pozadí“; proto rozhraničení balady a lyrické písně na podkladu lyrického a narativního elementu je krajně svízelné.⁵³ Jestliže tedy zpěváci vytrhnou z epické skladby dějové nebo lyrické partie a učiní z nich autonomní lyrickou píseň, včlení se takový novotvar zcela ústrojně mezi ostatní písňovou lyriku. To je nadto umožněno i četnými společnými náměty a motivy, jež se vyskytují v baladě a lyrice: tragická zklamaná láska, sváry mezi milenci nebo manželi, rozpory mezi rodiči a dětmi, nevěra a zrada, smrt nejbližších, ale i přírodní scény atd. Do jakých podobností někdy motivy lyrických a epických písní zacházejí, dá se ilustrovat na dvou pasážích písní z jižního Těšínska. První je vzata z balady „Za Turka provdaná“ a patří ke scéně, v níž dívka odjíždí s tureckým nápadníkem a loučí se s rodiči a domovem; druhý úryvek pochází z obřadní svatební písně, jež se zpívala při odjezdu nevěsty z domu rodičů do ženichova domu nebo ke zdvakám.⁵⁴

balada:

S Bogym tu zostańče,
naši miłe progi,
už vas něnadkroćum
moje bjole nogi.

svatební píseň:

Džynkujym vum, miłe progi,
chodžily tu moje nogi,
teraz něbedŭm.

Identické jsou i mnohé prostředky slohové — jako šestislabičný nebo osmi-slabičný verš, dvouveršová nebo čtyřveršová strofa, refrén, dialog, příměry, metafory, zdvořněliny atd., což všechno ulehčuje kontakt mezi oběma vrstvami lidové písně.⁵⁵

Proměna článků epické písně v píseň lyrickou je však podmíněna zejména také samotnou povahou folklórní tvorby a variability. Dílčí motivy mají v lidové baladě poměrně autonomní postavení. „Detail je ... v lidovém umění mnohem víc než jen podřízený stavební prvek. Není statický, ale je základním nositelem iniciativy ve významové výstavbě uměleckého díla.“ (J. Mukařovský)⁵⁶ Jestliže se výstavba lyrických písní děje mimořádně často právě rozmanitým spojováním ustálených, obecně přijatých „stavebních jednotek“, jež mají někdy rozsah části sloky, jindy celé sloky anebo i více slok (M. Šrámková)⁵⁷ neboli „detailů“, jak o nich mluví J. Mukařovský, pak využívání dílčích pasáží balady pro lyrické písňové novotvary probíhá zcela podle tendencí

⁵² J. Horák, *Naše lidová píseň*, Praha 1946, s. 131.

⁵³ M. Braun, *Methodisches zum Problem der Volksballade*, Slavistische Studien zum VI. internationalen Slavistenkongress in Prag 1968, München 1968, s. 320.

⁵⁴ J. Gelnar—O. Sirovátko, *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*, Praha 1957, č. 7b, 115b.

⁵⁵ O vztahu lyrické a epické písně podrobněji Sirovátko, *Lidové balady na Slovácku*, s. 16—19.

⁵⁶ J. Mukařovský, *Detail jako základní sémantická jednotka v lidovém umění*, Studie z estetiky, Praha 1966, s. 222.

⁵⁷ M. Šrámková, *K textové výstavbě lyrických písní a jejich katalogizaci*, Český lid 56, 1969, s. 333—338.

písňové variability a jde o onen příznačný „proces stálých obměn, dějících se přeskupováním, přibýváním a ubýváním detailů“.⁵⁸

Zdá se tedy opodstatněné, když „lyrizaci“ epických písní, „rozplývání“ balad v lyriku chápeme nikoliv jako podružný a destruktivní proces, ale interpretujeme jako jeden z postupů písňové variability, jako jeden z pramenů lyrické písně a jako výrazný doklad těsného poměru mezi písňovou epikou a lyrikou. Že se písňová lyrika poměrně často zmocňuje balad a jejich prvků a anektuje je pro sebe, je pravděpodobně méně vyvoláno rozkladem balad, ale více vitalitou a rozpínavostí lyriky, zvláště některých jejích skupin — písní tanečních, svatebních, milostných, žertovných popěveků atd. Jestliže bychom chtěli na závěr vytknout hlavní rysy tohoto variačního procesu, zdůrazníme zejména tyto momenty:

1. výběr a izolace dílčích článků (slok) balady (úvodních, méně často vnitřních nebo závěrečných strof);
2. jejich adaptace (tj. obsahové, slovní a formální obměny);
3. jejich sepětí s jinými slokami;
4. včlenění do zpěvních funkcí a příležitostí lyrické písně.

5.

Zvláštnost této formy písňové variability tkví v tom, že jde o *žánrovou přeměnu*. Folklorista J. W. Foster považuje vznik nebo mutaci folklórních druhů za osobitý případ variability a říká, že je to „*poměrně řídký, ale ne neznámý proces*“. Počítá k němu mimo jiné i vývoj písňové lyriky z balady („*lyrics which have descended from ballads*“).⁵⁹ Zvrat v písňovou lyriku lze však zařadit do širšího kontextu žánrových proměn balady. Patří k nim ještě zejména dvě formy: přeměna v prozaické vyprávění a přeměna v divadelní hru.

Bezprostřední styk balady a pověsti a přechod jedné v druhou je podmíněn už jejich vnitřní spřízněností; balada a některé vrstvy pověsti zpracovávají podobná témata a konflikty a mají i podobnou motivickou výstavbu.⁶⁰ Proto nalézáme v lidovém podání nejenom látkové paralely mezi pověstí a baladou, ale i prozaické pověsti, odvozené z písňové epiky. „*Některé pověsti mohou vzniknout a vskutku vznikly z epických písní, a to jakmile se ztratila ucelená veršová podoba písně z paměti a zůstaly v povědomí jen její děj a některé veršované části*.“⁶¹ Na česko-moravském pomezí zapsal I. Hošek lenorskou pověst „*Jak jeden neboščík přijel pro svou milou*“,⁶² jež je zjevně prozaickou odlikou rozšířené balady „*Zenich umrlec*“.⁶³ Takový je i poměr mezi pověstí „*O Turkovi a krásné Katarině*“⁶⁴ a baladou „*Za Turka provdaná*“.⁶⁵ Podobně o české pověsti

⁵⁸ Mukařovský, c.p., s. 211.

⁵⁹ J. W. Foster, *The Evolutionary Model*, Western Folklore XXVIII, 1969, s. 108 (v článku napsaném společně s J. B. Toelkenem, *A Descriptive Nomenclature for the Study of Folklore*).

⁶⁰ O. Sirovátka, *Stoff und Gattung — Volksballade und Volkserzählung*. Fabula 9, 1967, seš. 1—3, s. 165.

⁶¹ O. Sirovátka, *Moravská balada o ztraceném synu-janičárovi*, Slovenský národopis 11, 1963, s. 388.

⁶² I. Hošek, *Nářečí českomoravské II/2*, Ukázky nářečí polnického, Praha 1905, s. 32—33, č. 51 (Stržanov, vypr. F. Blažiček).

⁶³ Erben, c.p., č. 7.

⁶⁴ B. Němcová, *Slovenské pohádky a pověsti I*, Praha 1952, s. 138—141.

„Devět křížů“⁶⁶ se dá předpokládat, že se vyvinula z rozšířené české balady o Heřmanovi a Dorničce (E r b e n č. 9).⁶⁷ Z české a slovenské tradice by se daly uvést i další nesporné i méně zřejmé případy pověstí odvozených z balad. Tento proces je však známý i z tradice jiných národů: tak z německé balady „Die Kommandantentochter von Grosswardein“ vznikla i prozaická pověst s veršovanými pasážemi.⁶⁸ Ony prozaické novotvary však nejsou prostou a ohlasovou paralelou v próze k písňovým baladám, ale při tomto procesu dochází i k některým větším nebo drobnějším změnám: veršová struktura se rozpadá a text se mění v prózu, přičemž v něm často zůstávají ojedinelé veršované úryvky; uvolňuje se sevřená a rytmizovaná díkce a věta dostává spontánní a přirozenější spád; ztrácí se kompoziční pravidelnost a symetričnost, vytvářena trojstupňovitou stavbou, refrény, opakováním motivů, stylistickými formulemi a jinými ornamentálními prvky, a do vyprávění naopak pronikají některé věcné podrobnosti, jež prvotní písňový text neznal. Celá kompozice a forma se tedy přizpůsobují tendencím prozaické pověsti.

Při přechodu epické písně do divadelních výstupů zůstávají písňový text i nápěv v podstatě uchováni, ale zato se pronikavě mění způsob přednesu: píseň je inscenována jako zpívaná hra. Když chlapeč obcházel v době vánoc po domech s kolední písní „*My tři krále ideme k vám, / štěstí, zdraví vinšujem vám*“⁶⁹ oblékli se za krále do dlouhých bílých košil, na hlavě měli papírové koruny, v rukou nesli dlouhé hole ovinuté pentlemi a nahoře opatřené stužkami a nabarvili si tváře, jeden žlutě, druhý červeně a třetí černě. Písňový text zpívali jako dramatický part, střídavě přednášeli některé sloky sborem, jiné sólově. Na závěr výstupu ještě přidávali zvláštní děkovací vinš: *Pánbu zaplat za ty dary, / co ste nám třem králům dali. — Spánembohem ostávejte, / na tři krále zpomínajte.* — Ještě bohatěji se divadelně inscenovala známá legendární píseň *Byla svatá Dorota*, s níž chodili koledníci po domech na 6. února. Dorota, král i kat se oblékli do kostýmů, písňový text byl rozdělen jako dramatické promluvy mezi tyto jednající postavy mučednického dramatu a ty herci nejenom zpívali, ale provázeli i divadelními gesty a akcemi.⁷⁰

Vznik lyriky, prozaických pověstí a divadelních výstupů z epických písní ukazuje, že žánrové přeměny patří k variačním procesům folklórní balady v lidovém podání jako jejich zvláštní forma. Každá z těchto transformací má osobitý průběh a tendence: u pověsti se uchovává zejména souvislé dějové pásmo, rozkládá se však písňová a veršová struktura a mění se některé věcné detaily; u divadelní hry se podstatně mění zejména způsob přednesu; a u lyriické písně se osamostatňují a adaptují dílčí články balady. Všecky tyto žánrové mutace zároveň dokládají, jak rozmanitá a bohatá je variabilita folklórní balady v lidové tradici.

⁶⁵ O tom podrobněji J. Polívka, *Súpis slovenských rozprávok* V, Turč. Sv. Martin 1931, s. 219—220.

⁶⁶ B. Němcová, *Národní báchorky* I, Praha 1950, s. 347—348.

⁶⁷ Písňové varianty uvádím a jejich poměrem k prozaické verzi se zabývám v článku *Stoff und Gattung — Volksballade und Volkserzählung*, s. 165—166.

⁶⁸ L. Röhricht — R. W. Brednich, *Deutsche Volkslieder* I, Düsseldorf 1965, č. 58.

⁶⁹ Z mnoha případů divadelní inscenace této písně uvádím mé zápis tříkrálovské hry ze Střelné na Valašsku: K. Vetterl, *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka* I, Praha 1955, č. 81.

⁷⁰ Z četných dokladů viz např. J. K. Hraše, *Se svatou Dorotou*, *Český lid* 9, 1900, s. 217 až 219.

ON THE VARIABILITY OF BALLADS: THEIR CONVERSION INTO LYRIC SONGS

The critical investigation of ballads narrating a simple story and living in popular tradition had accumulated numerous empirical data. Now the researchers are trying to work out a systematic classification of this material and to formulate general conclusions concerning the transmission of popular ballads. Many detailed facts have been established about the variations which appear in the form of these compositions, such as various alterations, shortening or lengthening of lines and stanzas, etc. Other important elements of the variation processes are song formulas, *loci communes*, and "roving" lines and stanzas ("Wanderstrophen"), which crop up in various types of songs in different places as ready-made structural units. It often happens in popular tradition that a ballad mixes with other ballads or songs, i.e., that some structural elements pass from one composition to another. Some critics believe that these contaminations represent the most common instance of the variation processes.

The variability of ballads acquires a different character when they break into separate parts and these pass into lyric songs. Such disintegration is not a mechanical process (an instance of this would be disintegration due to failing memory). It is a fully functional and, as a rule, conscious adaptation of balladic components to lyric songs and their reappearance as new lyric compositions. This development is always accompanied by reduction in size: the singers select only some parts of the original ballad and treat them as components of a lyric song. The introductory stanzas are subject to this treatment more often than lines from the main body of the ballad or from its conclusion. In popular tradition the stanzas taken over from ballads are often combined with other lyric strophes into more extensive and compound songs. They are treated as completely independent elements, which may be inserted into any part of a lyric song (introduction, body, or conclusion) and wrought into an organic whole. The resulting compositions acquire all the attributes of lyric verse, for they assume new functions and are sung like other lyric compositions (dance songs, ritual songs, recruits' songs, comic songs, etc.). Very frequent is their appearance as dance songs or bridal songs, especially in eastern Moravia with its solo male dances and the "revolving" pair dances. The change in the function of the song is accompanied by smaller or greater alterations in the contents and rhythm of the original ballad.

The collectors and critics took notice of this variation process some time ago. Some of them regarded it as disintegration, "Zersingen" and degeneration of ballads: extensive narratives were not retained in memory in their integrity. If, however, the new compositions are considered to be separate entities, no longer viewed against the background of the original ballad, their origin cannot be explained as a purely destructive process. It is one of the possible manifestations of folk song variability, and of close relationship between ballads and lyric songs. As the new lyric compositions spring from such ballads which are the most popular and the most widely distributed of all, their origin cannot be restricted to forgetting and degeneration of narrative songs. The transition is facilitated by numerous common elements in the subject-matter, theme and form of Czech ballads and lyric songs. This explains the frequent shifts between the two kinds. The vigour and vitality of lyric songs (chiefly dance, love, bridal and comic songs) accounts for their search for new and effective elements in existing ballads. The principal features of the variation process in which lyric songs arise from ballads are as follows: 1) selection and isolation of suitable elements (stanzas); 2) their adaptation; 3) combination with other stanzas; 4) appearance on the same occasions and in the same functions as lyric songs.

This instance of the variation process is uncommon because shifts between song genres (mutations) are relatively rare. On the other hand, it is not a unique phenomenon in the life of popular ballads. Parallels can be found in the transitions of ballads into prose narratives (mostly legends) or into plays.

