

Toncrová, Marta

Individuální a krajová variabilita v podání jihotěšínské lidové písně

In: *O životě písně v lidové tradici : variační proces ve folklóru*. Beneš, Bohuslav (editor). Vyd. 1. Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1973, pp. 105-119

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120967>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

INDIVIDUÁLNÍ A KRAJOVÁ VARIABILITA V PODÁNÍ JIHOTĚŠINSKÉ LIDOVÉ PÍSNĚ

MARTA TONCROVÁ

Ústní tradice jako hlavní prostředek šíření lidových písní způsobuje, že lidová píseň je kolektivem zpěváků a hudebníků neustále náhodně či vědomě obměňována. K náhodným změnám dochází např. vlivem špatné paměti, neporozuměním textu nebo změnou interpretačních podmínek.¹ Někdy však zpěvák nebo hudec změni píseň úmyslně a sám se pokusí tvůrčím způsobem uplatnit při interpretaci. Tvořivé zásahy interpreta do hudební struktury jsou různé povahy a různého stupně. Nepovažujeme zde za rozhodující, zda zpěvák tvoří v rámci vžitých kánonů lidové hudby nebo zda jde už o individualizovanou tvorbu. Podstatné je, že se v lidové písni uplatňuje vedle prosté reprodukce i vlastní produkce. Oba procesy shrnujeme pod pojmy tvůrčí a reprodukční sloh.² Do jisté míry bychom mohli tyto pojmy aplikovat i na umělou hudbu, zde by se však týkaly jiných složek než v lidové písni. Zatímco interpreta umělé skladby váže v první řadě zápis skladatele, nenacházíme nic podobného, co by nějak omezovalo lidového zpěváka nebo hudece. Množnost vlastního tvůrčího uplatnění v lidové písni a lidové hudbě je nesporně větší a navíc se nevztahuje jen na některé složky hudebního útvaru. Sama anonymita a kolektivní ráz lidové písně dovolují s ní nakládat volněji než s umělou skladbou; není zde jedince, který by si činil nárok na autorství. Jednotlivé varianty téže písně vznikají tedy např. tím způsobem, že interpret zapomene slova a nahradí je jinými, jindy sahá nápěv pro něj příliš vysoko či nízko, a proto si jej upraví podle vlastních hlasových dispozic atd. Řada interpretů však při přednesu přímo tvoří. Obměňují píseň nikoli náhodně, nýbrž zcela vědomě. Charakter těchto změn obvykle prozrazuje vkus a hudební zkušenost interpreta.

Ať už však jde o jakoukoli změnu v podání lidové písně, jejich výsledek je společný. Vzniká řada více či méně odlišných znění písně, u nichž nemůžeme určit, který tvar je původní a co je pouhá odvozenina. Každá verze, forma či varianta představuje pouze jeden článek v celém vývojovém řetězu. Nemůžeme tudíž jakkoli hierarchizovat varianty, a to ať už z hlediska topografického či historického. Můžeme pouze na základě hudebněstrukturálních znaků a některých mimohudebních faktorů přibližně určit stáří jednotlivých variant.

Přes zdánlivou nahodilost existuje ve změnách, které lidovou píseň během jejího života provázejí, určitý řád. O. Sirovátka a J. Gelnar stanoví ve svém článku *Faktory variačního procesu v lidové písni*³ tři skupiny činitelů ovlivňujících a usměrňujících variační proces. Patří mezi ně především osobnost

¹ Srov. H. Strobach, *Die Variabilität. Gesetzmäßigkeiten und Bedingungen*, Jahrbuch für Volksliedforschung 11, 1966, s. 2. H. Strobach zde nazývá tyto změny podle J. Meiera „Missverständnisse und Hörfehler“.

² Srov. K. Vetterl, *Otázky tvůrčího a reprodukčního slohu v lidové písni*. In: Leoš Janáček a soudobá hudba, Praha 1963, s. 345.

³ J. Gelnar—O. Sirovátka, *Faktory variačního procesu v lidové písni*, Národopisný věstník československý 2, 1967, s. 183—195.

interpreta, jeho umělecké schopnosti, paměť a vkus. Rovněž samotný materiál ovlivňuje variační proces. U některých oblíbených a snáze zapamatovatelných písní se nesetkáváme s většími odchylkami. Příčina této poměrné stability tkví v organismu písně, v logičnosti výstavby textu i nápěvu. Intenzita variačního procesu je závislá také na tom, o jaký písňový druh jde. Ze srovnání lyrických písní s epickými vidíme, že v epických je možnost obměny relativně menší, protože jsou vázány určitou dějovou linií, jejíž porušení by bylo na úkor logičnosti a srozumitelnosti písně. Jistou stálostí se vyznačují písňové druhy méně frekventované, a to především ty, které jsou vázány jen na určitou zpěvní příležitost (obřadní písně) a jsou provozovány navíc celým kolektivem zpěváků. Kolektivní způsob přednesu stejně jako cykličnost (srov. svatební písně, které se vážou pouze k určitému okamžiku obřadu, dále kolední cyklus) variací těchto písňových druhů zabraňují. Variační proces v lidové písni je ovlivňován také podmínkami historicko-spoolečenskými a geografickými. Styk zpěváků způsobuje vzájemné vyrovnávání variant. Čím vzdálenější a izolovanější jsou jednotlivé lokality (horské osady), tím méně se v jejich písňovém fondu uplatňuje sjednocující prvek.

Varianty jednotlivých písní vznikají dále jako důsledek volnosti ve spojení slova a hudby. Tato poměrně malá stabilita vazby mezi textem a nápěvem umožnila, že se v lidové písni uplatnila adaptační praxe, tzn. spojení již vytvořených nápěvů s nově vzniklými texty a naopak. Druhý případ není ovšem tak častý jako první. Zbytky této interpretační praxe nacházíme i v současnosti; např. v goralské oblasti severních Karpat je základním tvůrčím principem.⁴ V jiných oblastech není adaptační praxe tak výrazně zastoupena, ale v ojedinělých případech ji zaznamenáváme na celé jihovýchodní Moravě.

Všechny uvedené faktory, které nějak zasahují do existence a vývoje lidové písně, způsobují, že lidová píseň jako celek je jevem nesmírně složitým a mnohotvárným. Regionální písňové fondy vykazují řadu znaků, jimiž se jednotlivé oblasti navzájem liší. Tyto krajové zvláštnosti, které jsou jak výsledkem náhodných či vědomých zásahů interpretů do struktury lidové písně, tak i řady dalších činitelů, přímo nezávislých na nositelích lidové písně, shrnujeme pod pojmem *hudební dialekt* či nářečí. Dotýkají se jednak samotné hudební struktury písní, jednak výskytu písňových druhů, způsobu interpretace atd. Další diferenciaci zaznamenáváme i mezi jednotlivými lokalitami a často se setkáváme s určitou rozrůzněností i uvnitř jedné obce.⁵ Chceme-li si blíže všimnout variability lidové písně, musíme vyjít především od jejích nositelů, poněvadž zejména jejich zásluhou vzniklo celé to tvarové bohatství.

Uvedli jsme, že variabilita je průvodním jevem života lidové písně v tradici. Interpret úmyslně či nevědomky ovlivňuje svým přednesem podobu písně. Proměnlivost lidové písně během interpretace však není jevem obecně platným. Mezi lidovými interprety je i řada takových, kteří se (dá se říci vědomě) brání jakýmkoli změnám při přednesu lidových písní. Interpretkou tohoto typu je

⁴ Na Oravě, Żywiecku, Podhalí aj. existuje řada nápěvných schémat, k nimž se připojují texty s různým obsahem. Předpokladem tohoto spojení jsou shodné veršové rozměry — nejčastěji čtyřveršová strofa s šestislabičným veršem.

⁵ Odchytky v přednesu téže písně nacházíme i u jednotlivých interpretů. V těchto případech však nemluvíme o hudebním dialektu — jde spíše o záležitost interpretační. Rozdíly v podání jsou rázu subjektivního a hudební nářečí oblasti či lokality ovlivňují celkem nevýrazně.

např. vynikající jihotěšínská zpěvačka Zuzana Martynková z Horní Lomné.⁶ Pro její zpěvní projev je charakteristická jistá definitivnost a uzavřenost. Zpěvačka chápe píseň jako celek sestavený podle určité logiky; zřídka se u ní setkáváme s většími obměnami v jednotlivých přednesech téže písně.⁷ Dík své paměti, která je při jejích více než osmdesáti letech jistě obdivuhodná, uchovává Zuzana Martynková svůj poměrně rozsáhlý repertoár — kolem 120 písní — v takřka nezměněné podobě. Pokud v jejím přednesu najdeme nějaké změny, jde vesměs o nepatrné odchylky, ponejvíce textové.⁸

Horní Lomná

Povídyz mi, ma mi-fa, coš ta-ka ble-da, dy žež ty by-va-ka, dycky červoja - na,
 pirvež byla červoja, teraz-ež pře-mě-žo-na, povídyz mi, ma mi-fa, kdo tam chodzy-va.

1 2.3. 2 2. 3. 3. 4 2. 5 2.3.

Poměrně málo změn najdeme v epických písních, kde dějová linie zabráňuje větším změnám. Jinak je tomu v písních lyrických nebo aspoň takových, v nichž není zachycen nějaký děj. Např. v koledách, kde často následuje za sebou řada paralelních obrazů, je možno zaměnit jednotlivé sloky, aniž by se porušil význam textu. V koledě „*O pojmyž my, pojmy*“⁹ je řada básnických obrazů uspořádaných na základě syntaktického paralelismu (ve sbírce použili autoři zápisu z roku 1954). V novějším záznamu této koledy opět v interpretaci Zuzany Mar-

⁶ Ke zpěvačce Z. Martynkové srov. blíže též J. Gelnar—O. Sirovátka, *U zpěvačky Zuzany Martynkové*, Národopisné aktuality 4, 1967, čís. 1, s. 18—25.

⁷ Od Zuzany Martynkové máme k dispozici rukopisné záznamy J. Gelnara a O. Sirovátky z roku 1953 a 1954, z nichž část byla otištěna v jejich sbírce „*Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*“ (Praha 1957), v roce 1957 natáčeli u Martynkové pracovníci ostravského rozhlasu J. Dadák a V. Šejvllová. Další nahrávání písní z repertoáru Z. Martynkové provedl v roce 1961 a 1963 J. Gelnar. Několik písní bylo natočeno při krátké zastávce v roce 1966. Cenným fondem je sběr J. Gelnara a M. Svobodové z ledna roku 1967, který obsahuje řadu epických písní. Při posledním výzkumu, který proběhl ke konci roku 1967, zazpívala Martynková množství svatebních a vojenských písní. Část písní ze svého repertoáru opakovala Zuzana Martynková téměř při každém sběru, takže mnohé z nich jsou zaznamenány ve čtyřech i pěti zněních. To už je slibný podklad pro spolehlivou konfrontaci zpěvaččina přístupu k interpretaci lidových písní.

⁸ Ojedinělým příkladem změn v hudební stavbě je píseň „*Povídyz mi, ma mila, coš taka ble-da*“. Ve zvukovém záznamu z roku 1967 zjišťujeme kolísání některých tónů v jednotlivých slokách.

⁹ J. Gelnar—O. Sirovátka, *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*, Praha 1957, 145 b.

¹⁰ Srov. archív ÚF v Brně, sign. PJ 3A/1; zde jsou zaznamenány navíc tyto sloky:

„A jo še převyrtnym v malum přepjurečkym
 a pušćim še drobnum javořinkum,
 hej, num...
 A my tež najdymy takovego střelca,
 co un tež potrafi přepjurca do serca,
 hej, num...“

tynkové (z r. 1966) se objevují dvě nové sloky.¹⁰ Je možné, že zpěvačka je při prvním přednesu zapoměla, ale lze rovněž předpokládat, že si na základě znalosti písňového materiálu a obrátů obvyklých v lidové písni vytvořila vlastní sloky, k čemuž jí pomáhala také stavba slok v písni. Zpěvačka sama říká, že sice písňě neskládá, ale jestliže jí část chybí, dovede si ji doplnit.

Pokud jde o hudební stránku písni, vidíme přínos zpěvačky v zachování tonální stránky písni, v níž u Martynkové zjišťujeme významné procento ná-
pěvů modálního charakteru.¹¹ Výskyt těchto starších tonálních útvarů na Těšínsku není příliš častý, takže repertoár Zuzany Martynkové je ojedinělým svě-
dectvím písňové kultury, která je vlastně dnes již neživá.

Poněkud odlišný obraz poskytne nahlédnutí do repertoáru jiné dosud žijící významné lidové zpěvačky — Veroniky Šamajové z Klokočova. Tato zpěvačka žije celý život v Klokočově v oblasti horních Kysuc, kde je dosud živé modální citění; zejména charakteristickou lydickou zvětšenou kvartu najdeme v podstatně části zdejšího písňového fondu. Repertoár V. Šamajové je, podobně jako tomu bylo u Z. Martynkové, dosti rozsáhlý (dosud bylo u ní zaznamenáno kolem stovky písni) a obsahuje převážně starší písňové útvary: žatevní písňě, řadu svatebních písni, některé balady apod. Mnohé písňě z jejího repertoáru mají preharmonický charakter, avšak v některých z nich zjišťujeme podobné kolísání, s jakým jsme se setkali i u Martynkové. V jednotlivých slokách při přednesu jedné písňě kolísají některé tonálně důležité tóny.¹² Navíc zaznamenáváme tonální rozkolísanost v opakovaných podáních téže písňě s určitým časovým odstupem.¹³ Kromě uvedených obměn v tonalitě písni je repertoár Veroniky Šamajové poměrně stabilní. Na rozdíl od Zuzany Martynkové, u níž je stálost repertoáru ovlivněna vědomou snahou o uzavřený a neměnný tvar písni, hledáme příčiny stability písňového repertoáru Veroniky Šamajové spíše v kolektivní povaze kysuckého písňového fondu, která se projevuje především ve způsobu interpretace — ve vícehlasém zpěvu. Navíc je nutno vzít v úvahu i tlak okolí, jímž je u Šamajové živé modální citění, které působí jako konzervující činitel i v individuálním repertoáru. Stejně tak nemůžeme přejít vliv těšínského prostředí, v němž dnes převládá harmonické citění. O to cennější je výskyt modálních útvarů v současné době, byl to bylo jen u ojedinělých interpretů.

Do oblasti individuální variability zahrnujeme i *samostatnou tvorbu písni* jako nejvyšší stupeň variace. Aktivní písňová tvorba lidových interpretů se ubírá dvojím směrem. Jeden z nich představuje typ spontánní tvorby, která je vedena snahou nevybočit z kánonu místního repertoáru.¹⁴ Tento typ tvorby

¹¹ Z celkového počtu 126 písni (včetně písňových fragmentů) je 19 nápěvů modálních nebo aspoň projevujících tendenci k modalitě.

¹² Labilní je nejčastěji tercie a sexta.

¹³ Např. v koledě „Vesele vanačne hody“ (archív ÚEF v Brně, sign. A 1243/8) je ve starším zápise lydická kvarta, kdežto novější záznam zachycuje písňě v dur. Podobně elegická písňě „Šihoče, šihoče“ (A 1243/44) je v zápise z roku 1951 zajímavá střídáním velké a malé tercie, zatímco v pozdější verzi je pouze malá tercie.

¹⁴ Vysvětlení, které k tomuto způsobu tvoření podá interpret, je nutno brát s rezervou. Kupříkladu zpěvák Pavel Zogata z Hřčavy uvádí ke vzniku písňě „Javoře na choře“ (A 1193/38), kterou sám složil: Jednou v neděli pásli krávy. Lehli si, vidí javor a na něm ptáček pěkně začungol. U studánky bralo vodu děvče, ve vesnici šli právě lidé do kostela. P. Zogata říká, že melodii mu „přinesl“ ptáček. (Podle přepisu z magnetofonového

bychom nazvali „folklórnějším“ pro jeho příbuznost s tradičním písňovým repertoárem. Příklon k tradiční písňové tvorbě se projevuje zejména v námětové oblasti, v níž se uplatňují obrazy tematicky čerpané ze života dědiny. Vedle toho zjišťujeme ve tvorbě lidových interpretů takové písně, jejichž vznik byl podmíněn jinými příčinami. Následky pronikání technických vymožeností současné doby do života lidu najdeme i v písňové tvorbě. Vnějšíkovost podnětů, které dávají vzniknout novým písním, jasně odlišuje tento směr lidové hudební tvorby od tradičního folklóru. Náznornými ukázkami tohoto způsobu písňové tvorby jsou písně o družicích, které složil významný těšínský gajdos Pavel Zogata z Hřavý.¹⁵ Zpěvák buď vytváří sám celou píseň, tj. nápěv i text (P. Zogata), nebo použije už hotového nápěvu, k němuž vytvoří pouze nový text. Tak např. zpěvačka Marie Čudková z Milíkova podložila texty některých svých písní nápěvem tzv. obecné noty rozšířené na Jablunkovsku v pasteveckých a žertovných popěvcích.

Zmiňujeme-li se o této *obecné notě*, všimněme si i na jejím příkladě, jak se píseň v lidovém ústním podání obměňuje. To už se dostáváme vlastně ke krajo-
vové variabilitě. Pod pojmem „obecná nota“ rozumíme na Jablunkovsku hojně rozšířený čtyřřádkový nápěv s charakteristickými postupy od horní dominanty k tónice, od střídavé dominanty ke spodní dominantě, od spodní dominanty k tónice, III. nebo IV. stupni a závěrečným sestupem od horní dominanty k tónice. (Schéma melodického pohybu je toto: $\backslash \ / \ / \ \backslash$). Tato obecná nota se

nejčastěji pojí s texty s pasteveckou tematikou, ale zpívají se na ni i svatební a žertovné popěvky. Tento písňový typ je zapsán v Horní Lomné, na Hřavě, v Mostech a v Návsi u Jablunkova. Patří k tzv. „písni o přírody“, pro něž je charakteristické volné rytmické členění. Při sledování tohoto písňového typu vyjdeme od znění, které přednesl zpěvák Jan Cieciotka z Horní Lomné.¹⁶ V jeho podání má obecná nota jednoduchý, dalo by se říci syrový, neopracovaný tvar. Jistou tendenci k jeho rozvinutí je možno vidět pouze v diferenciaci rytmické stavby — v jeho jednotlivých interpretacích se mění rytmické hodnoty, střídají se nepravidelné rytmické skupiny.¹⁷ V podání jiného interpreta z Horní Lomné — Zuzany Martynkové¹⁸ — stejně jako v novějším záznamu této písně od J. Cieciotky z roku 1965 se obecná nota poněkud melodicky odlišuje. Melodická linie není tvořena sekundovým sestupem, nýbrž se zvlňuje, čímž jakoby popěvek získával na písňovosti. Podobnou tendenci zjišťujeme i ve verzí z Mostů u Jablunkova.¹⁹ Zde je zapsána varianta obecné noty, která se od nejjednoduššího znění odlišuje podstatněji. Terciové skoky v úvodní části, které nahradily se-

záznamu, který pořídil 17. 9. 1964 V. Stuchlý.) Mnohdy jde spíše o snahu blýsknout se před sběratelem než o vysvětlení skutečné motivace tvorby písní.

¹⁵ Srov. A 1193/46:
„Jakož je to radoš, jakož je to šila,
že sa zazračna družička narodžila,
Vylečela pyrvše z sovětski krajiny,
leči ponad hory, mjasta a džedžiny.“
Těž Lidová tvořivost 11, 1960, s. 57.

¹⁶ Srov. Gelnar—Sirovátka 162. To, že bereme za východisko právě toto znění, však neznamená, že tento tvar pokládáme za základní, od něhož jsou ostatní odvozeny. Jako nejjednodušší znění jej bereme za základ pouze z hlediska morfologického.

¹⁷ Srov. přepis jablunkovské obecné noty v článku J. Gelnara, *K otázkám transkripce volně rytmizovaných písní*, Český lid 56, 1969, s. 127.

¹⁸ Gelnar—Sirovátka 90.

¹⁹ Gelnar—Sirovátka 167 b.

stupný sekundový pohyb, vzbuzují dojem vyvolávání — spatřujeme zde do jisté míry příklon k typu helekaček. Na Hrčavě se obecná nota liší od uvedených znění stavbou formy. Je to způsobeno tím, že na Hrčavě se tento popěvek zpívá k tanci „ověňžok“. Příliš malé rozměry jsou rozšířeny opakováním druhé části, takže z popěvku se zde stává vlastně taneční píseň, která současně přijímá znaky charakteristické pro písně zpívané při ověňžoku, zejména typické trioly a kvintoly. Hrčavská obecná nota se pojí se dvěma texty odlišnými od dosud uvedených verzí.²⁰ Podle Pavla Zogaty, který obě verze popěvku, zapsané na Hrčavě, zpíval a doprovázel, se text „Javoře, javoře“ s obecnou notou na Hrčavě nikdy nespojoval. Při poslechu nápěvu v podání Jana Cieciotky uvedl, že jde o omyl.²¹

Na výskytu jablunkovské obecné noty tedy zjišťujeme nejen pouhé obměňování při jednotlivých interpretacích, nýbrž zároveň sledujeme její vývoj od jednoduchého tvaru k dokonalejším formám. Zde máme ovšem neustále na mysli vývoj z hlediska morfologického. Vyhraňování tvaru obecné noty probíhá ve dvou směrech — v Horní Lomné a Mostech u Jablunkova směřuje k písňovosti, zatímco druhý směr, zastoupený hrčavskou verzí, usiluje o uzavřenost formy.

Obecná nota v té podobě, jak jsme ji poznali na Jablunkovsku (kromě Horní Lomné ji máme zapsanu také z Písečné a z Návsi u Jablunkova),²² se vyskytuje i jinde ve Slezsku:

Písečné u Jablunkova

U - no je, u - no je, mo - ji mi - řej po - le,
a dy - by lež Pan Bug dot, co by by - fo mo - je.

Návsi u Jablunkova

Mo - ji lu - dež - ko - vě, zfo no - vi - na na nas:
zmizlý num po - my - je, u - ka - zu - jum na nos.

Na Morávce tuto obecnou notu nacházíme v milostné písni, a to v melodicky zvlněném tvaru, jak jsme ji poznali v Horní Lomné, navíc se obě části opakují.²³

²⁰ Gelnar—Sirovátka 164.

²¹ Tuto informaci získal J. Gelnar na přímý dotaz při návštěvě v Bukovci 3. 10. 1969

²² A 1226/55, A 1225/32.

²³ J. Vyhliďal, *Naše Slezsko*, Praha 1903, s. 127.

Ve stejném tvaru je zapsána i na severním Slovensku a v Liptově.²⁴ Na Podhalí zaznamenáváme zase její instrumentální verzi.²⁵ Polská znění jsou většinou shodná s výše uvedeným nejjednodušším tvarem.²⁶ Vidíme tedy, že směřování k písňovosti šlo dále na Lašsku a na Slovensku, kde obecná nota ztrácí povahu popěvku a krystalizuje v píseň, zatímco v Polsku si ponechává jednoduchý tvar. Na Těšínsku, přesněji na Jablunkovsku, se obě tyto tendence střetávají.

Jiným, na Těšínsku poměrně dosti zastoupeným písňovým druhem, jsou *svatební písně*. Na jedné z velmi rozšířených svatebních písní „*Sadaĵ na vuz, kochani moje*“ budeme sledovat její melodickou a rytmickou stavbu.²⁷ Píseň je zapsána z okolí Jablunkova a v Mostech-Šancech u Jablunkova.²⁸

okolí Jablunkova

Šadaĵ na vuz, ko-cha-ně mo-je, něspo-mo-že,
něspo-mo-že ple-ka-ně tvo-je, juz som ko-ni-
mi-ly do-že, sa-daj na vuz, ko-cha-ně mo-je.
-čĵy ve vo-že,

Obě verze mají třídlítnou melodickou a rytmickou formu. Střední část má zhuštěný soudobý rytmus. Jsou to tedy dva typy Aa. Sledujeme-li tuto píseň dále na Slovensku, nacházíme v Turzovce znění naprosto shodné s jablunkovským pouze s rozdílem v tonalitě. Jablunkovská verze je v moll, kdežto v Turzovce se v závěru objevuje pro tuto oblast typická lydická kvarta:²⁹

²⁴ K. Ruppeltdt — J. Meličko, *Slovenské spevy III*, Turč. Sv. Martin 1899, 161, 216.

²⁵ S. Mierczyński, *Muzyka Podhala*, Kraków 1949, 55.

²⁶ J. S. Bystroń, *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*, Kraków 1927 a 1934, 15 H, 248 A; J. Ligęza — S. M. Stoiński, *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*, Kraków 1938, 556 A; J. Ligęza — S. M. Stoiński, *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*, Kraków, 18 E.

²⁷ Bereme-li za základ při sledování jednotlivých verzí této písně její melodickou a rytmickou stavbu a s ní související formové ustrojení, je to proto, že jde o svatební píseň s ustáleným textem, který je téměř ve všech zněních stejný. Diferenciaci hledáme především v hudební stránce. Budeme si všimnat, zda se jednotlivé formace opakují bez rozdílu, zda se nějakým způsobem obměňují, či zda jsou zcela odlišné. Závislost označíme malými a velkými písmeny abecedy. Označení A znamená, že píseň má třídlítnou melodickou formu, v níž se krajní části dokonale shodují — tedy vlastně forma ABA. Písmenem A' označujeme písně, v nichž závěrečná část je neúplným opakováním první části tzn. forma ABa, kde a znamená tvar odvozený z A. Liší-li se melodicky krajní části, používáme označení B. V těchto případech jde o melodickou formu ABC. V písních označených B' je poslední část tvořena invokací — tedy forma ABi. Pokud jde o rytmickou stavbu, budeme si všimnat především střední části. Setkáváme se se dvěma výraznějšími typy; střední

část má sudodobý osminový rytmus nebo lichodobý mazurový rytmus

První typ označujeme malým písmenem a a druhý malým b. Jiný rytmický průběh střední části označujeme písmenem c.

²⁸ A 888/16, Gelnar — Širovátká 115 c.

²⁹ A 977/131

Se - daj na voz, ko - cha - ni mo - je, ně - zpo - mo - že,
něspo - mo - že pla - ka - ni tvo - je, bo juž ko - ni -
mi - ly Bo - že, se - daj na voz, ko - cha - ni mo - je.
- ěky ve vo - ze,

Podobné znění je zapsáno také v Horním Kelčově.³⁰

Horný Kelčov

Se - daj na voz, ko - cha - ně moje, něspo - - mo - že pla - ka - ně tvoje, něspo -
- mo - že, mi - ly Bo - že, už ko - ni - ěky su ve dvoře, sedaj na voz, kochaně moje.

Tendenci k třídlínosti zjišťujeme také u varianty z Hnojníka s tím rozdílem, že se závěrečná část neopakuje úplně (typ A'a).³¹

Hnojník

Šadaj na voz, ko - che - ni mo - je, ně - pu - mo - že pfa - ka - ni tvoje.
ně - pu - mo - že, mi - fy Bože, juž koničky sum ve voze pe - za - přunga - ne.

Všimneme-li si tohoto typu — Aa — směrem na západ a sever, najdeme jej např. v Rychvaldu a na Lašsku v Měrkovicích.³²

³⁰ A 1214/28

³¹ A 1250/11

³² A 117/22, A 262/1

Rychvald ve Slezku

Ša-dej na vůz, ko-cha-nie mo-je, ně-po-mo-že, mi-ly Bo-že,
ně-po-mo-že pla-ka-nie tvo-je,

už som ko-ni - ťky na dvo-ře po - - zapřon - - - ga - - né.

Měrkovice

Se - daj na vůz, kocha - ni mo - je, něspo - mu - že, mi - ly Bo - že
ně - spo - mu - že pla - ka - ni tvo - je,

už su koni - ťky ve dvo-ře, už su, zapře - hnu - te su.

Třídílnou melodickou formu nacházíme také v Istebné, avšak zde má střední část mazurový rytmus (typ Ab).³³

Istebna

Sie-daj na vůz, ko-cha-nie mo - je, ně-po-mo-že,
ně-po-mo-že nie pla-ka-nie tvo - je, už są ko - ni -

mi - ly Bo - že,
- ťky ve ve - zie;
siadej a něplaď, kochanie, mo - je.

Podobně je tomu ve verzi z Milíkova, kde se navíc výrazně melodicky liší ohě krajní části (typ Bb).³⁴

Milíkov

Sie-dej na vůz, ko-cha-ni mo - je, ně-po-mo-že, mi - ty Bo - že,
ně-po-mo-že pla-ka-ni tvo - je,

už su ko - ni - ťky ve dvo-ře, siadej na vůz muj, kocha - ni mo - je.

³³ A 163/10

³⁴ A 1195/22

Zvláštní místo zaujímá variant z Boconovic. Úvod a závěr jsou podobně jako v Milíkově odlišné, střední část má mazurový rytmus. Mezi úvodní a střední část je vložena další s textem, který u jiných znění je až ve druhé sloce — podobný motiv jsme nenašli v žádné jiné verzi.³⁵ Tento variant tedy označíme jako v Milíkově, přičemž písmeno x znamená vloženou část B_xb. Varianty této svatební písně najdeme také na polském území.³⁶ Použijeme-li pro označení jednotlivých typů zase malých a velkých písmen, získáme zajímavý přehled (viz mapky 1 a 2 na str. 119).

Grafickým znázorněním a zakreslením do mapky dostáváme přehledný obraz mnohotvárnosti této svatební písně. Jednotlivé typy najdeme v různých oblastech a navíc se navzájem prolínají. Kdybychom měli více záznamů z oblastí, kde jsme zjistili výskyt této svatební písně, byl by celkový obraz nepochybně ještě diferencovanější. Přitom je nutno mít na mysli, že text je v podstatě ve všech zněních stejný. Různost slabičných rozměrů v jednotlivých variantách je způsobena opakováním celého textu nebo pouze jeho části, dále vloženými citoslovci a ve znění z Boconovic vložením textu, který je v ostatních verzích až ve druhé sloce. Další diferenciací je ovlivněna rozdílnou metrickou stavbou (sudodobé metrum — Jablunkov, Mosty, Kysuce, lichodobé metrum — Milíkov, Boconovice, případně kombinace obou — Istebna). K tomu přistupuje značná odlišnost melodická a tonální (verze z Jablunkova — naproti tomu kysucké varianty). Není možno tedy určit nějaké společné znaky pro varianty v jedné oblasti, poněvadž i v lokalitách takřka sousedních najdeme rozdílná znění, ale naopak v odlišných etnických oblastech jsou zase znění velmi příbuzná. Je tedy zřejmé, že ve jmenovaných oblastech — Lašsku, Těšínsku, Kysucích a polském Těšínsku — nenajdeme nějaké vyhraněné typy, nýbrž že se jednotlivé typy prolínají na širokém území. Ukazuje se nám výrazná diferenciací písněvého typu na styku různých etnik.

Písnovou variabilitu v rámci kraje můžeme dále sledovat na koledách, které jsou rovněž jedním z typických písněových druhů, dosud se vyskytujících na Těšínsku. Na příkladu koledy „*Dej Panbug večer, džeň věsoly*“ si můžeme ověřit to, co jsme řekli už na počátku, že totiž některé písněové druhy snáze podléhají obměnám, kdežto jiné zase těmto změnám odolávají. Koledy jsou díky své přesně vymezené funkčnosti poměrně málo vystaveny variačnímu procesu. K tomu se druží jistá nedotknutelnost těchto písní vyplývající z dosud živého náboženského cítění a životního názoru těšínského lidu. V souhlase s těmito faktory představují tedy koledy skupinu písní po stránce hudební i textové nejjednodušší. V řadě lokalit značně od sebe vzdálených a v jiných druzích odlišných se setkáváme se stejnými koledami. Odchytky, které zjišťujeme uvnitř koledy „*Dej Panbug večer, džeň věsoly*“ jsou velmi nepatrné. Jednotlivé verze se liší na začátku — některé začínají intervalem velké sexty (Horní Lomná, Guty, Bystřice)³⁷:

³⁵ Gelnar—Sirovátka 115 a.

³⁶ O. Kolberg, *Lud*, III—XXIII, 1867—1890: III, 27, 52; X, 126; XI, 79, 80; XXII, 44, 106; O. Kolberg, *Mazowsze*, I—V, Kraków 1885—1890: I, 93; III, 79, 177.

³⁷ A 162/34, PD 14/1, rD 12/5.

Lomna

Dej Pan Bůg ve-če-r, dšň ve - so - ťy a najprv pa-nu hospoda - ro - vi.

Guty

Dej Pan Bůg ve-če - r, dšň ve -- so - ťy, dej Pan Bůg ve-če-r, dšň ve - so - ťy,

najprv pa - nu hospoda-řo - vi, najprv pa - nu hospo-da-řo - vi.

Bystřice

Dej Pan Bůg ve-če-r, dšň ve - so - ťy, dej Pan Bůg ve-če-r, dšň ve - so - ťy,

najprv pa - nu hospoda-řo - vi, najprv pa - nu gospo - da - řo - vi.

Jiné začínají čistou kvintou (Horní Lomná — druhá verze):³⁸

Horní Lomná

(³⁸) Dej Pan Bůg večer, dšň ve - so - ťy a najprv pa - nu gospo - da - řo - vi.

Tercií začínají verze z Návsi u Jablunkova a z Pruchnej (polské Těšinsko):³⁹

Návsi u Jablunkova

Dej Pan Bůh večer, deň ve - se - ťy, i že - ladee vše je - ho mi - fe.

Pruchna

Dej Pan Bůg večer, dšň ve - so - ťy, Pan Bůg večer, dšň ve - se - ťy,

najprv pa - nu hospoda-řo - vi, najprv pa - nu gospo - da - řo - vi.

³⁸ PJ 3A/4.




³⁹ A 1225/40, PB 20/2.

Stejný tón na začátku se opakuje ve variantě z Hrádku:⁴⁰

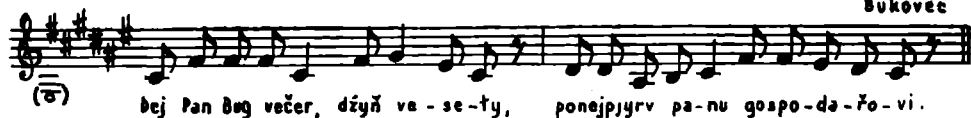
Hrádek ve Slezku



Dej Pan Bug večer, džěň ve - se - ťy, nejprv pa - nu hospo - da - ťo - vi.

Druhá část písně má dvojí rytmickou podobu  (Hrádek, Návsi, Pruchna) nebo  (Horní Lomná, Guty), a to na slova „*najprv panu*“, tvar  (na text „*ponajprv panu*“) se objevuje ve znění z Horní Lomné a Gut. Od dosud uvedených variant koledy „*Dej Pan Bug večer, džěň vesoly*“ se výrazněji melodicky odlišuje pouze verze z Bukovce — zejména kvartovými skoky na začátku a závěrem na spodní dominantě.⁴¹

Bukovec



Dej Pan Bug večer, džyň ve - se - ťy, ponejprv pa - nu gospo - da - ťo - vi.

Srovnání několika písňových typů ukázalo to, co jsme na začátku předeslali. Potvrdilo, že lidová píseň podléhá variabilitě v každé interpretaci, a to i tam, kde bychom předpokládali pevně zafixovaný tvar (srov. kolísání u Z. Martynkové). Variabilitu podmiňuje povaha a funkce písně, jak jsme to viděli na příkladu obecné noty: nápěv existuje pouze jako určité schéma, které vykazuje charakteristické znaky písně teprve ve spojení s textem a vyhraňuje se jednak vlastní „redakcí“, spojenou popřípadě s vlastním dotvořením u interpreta, jednak funkčností, již nabývá ve spojení s textem.

Ve vztahu individuální a krajové variability zjišťujeme, že stupeň obměňování, jak jej zaznamenáváme u jednoho interpreta, není nikdy tak velký, aby výrazně ovlivnil repertoár lokality. Dalo by se dokonce říci, že aktivní progresivní interpretace mnohdy způsobuje vybočení z rámce lokálního fondu (osamocení, neorganické začlenění do tradičního repertoáru), zatímco pasivní uchovávaní repertoáru pomáhá zachovat původní typický ráz. Je proto nutno pečlivě zvážit přínos i negativní vliv tvorby lidových interpretů a uvědomit si, v jakém poměru k fondu lokality se vyskytují typy přednesu lidové písně. Zachovávali totiž jeden interpret písňový repertoár v té podobě, v jaké dnes už v tradici nežije, znamená to doplnění a obohacení lokálního či regionálního fondu, byť byla jeho část v současné době majetkem pouze několika jedinců.

Uvnitř jednotlivých oblastí sledujeme tedy různé stupně a způsoby variace, které jsou závislé nejen na podmínkách, jež jsme uvedli na začátku — písňový materiál, interpret, vzdálenost lokalit — ale závisejí také na sousedství jiných oblastí. Jedině tehdy, zkoumáme-li proměnlivost písňového fondu vzhledem k sousedícím i vzdálenějším oblastem, objevíme příčiny i souvislosti změn, které by jinak zůstaly skryty. Otázku krajové variability však nemůžeme chápat mechanicky. Ne všechny způsoby obměny písní způsobují variabilitu krajo-

⁴⁰ A 1225/18.

⁴¹ PK 45A/4.

vou v tom smyslu, jak ji chápeme jako primární vlastnost lidové písně. Je nutno více zobecnovat než v oblasti individuální variability. Zde totiž bereme v úvahu každou odchylku, kdežto při krajové variabilitě si musíme všimnout hlavně tendencí k obměňování, které mají širší platnost. Teprve stane-li se určitý jev vlastnictvím kolektivu interpretů, můžeme mluvit o variabilitě krajové či regionální.

I když naše konkrétní poznatky jsou nutně v negativním smyslu ovlivněny omezeným počtem písňových záznamů, přesto z nich lze vyvodit některé obecnější závěry. Další studium variačního procesu v těšínské lidové písni je nutno rozšířit současně s prohloubením výzkumu těšínské písně a obecného studia lidové písně a způsobu jejího tradování vůbec.

INDIVIDUAL AND REGIONAL VARIABILITY IN THE INTERPRETATION OF FOLK SONGS

A study based on research in the Těšín district of Silesia

The way in which folk songs circulate (i.e., oral transmission) accounts for their existence as a living and perpetually developing organism. The variability of folk tradition is due to various factors, such as the deficient memory of the singer, changes in the conditions in which he sings, misunderstanding of the words, etc. The resulting alterations in the song form are always incidental and unintentional. Other alterations arise from the singer's effort to apply his own artistic approach to the rendering of the song. In its most advanced stage, this effort culminates in independent and individualized composition of songs. Thus the interpretation of the folk song need not be limited to mere reproduction; it may also include the actual process of composition.

The variability in the interpretation of folk songs (especially when it results in substantial alterations) is not a universal phenomenon. Numerous singers make a conscious effort to preserve their songs in a fixed, immutable form and keep it intact for decades. This is the approach of, e.g., Mrs. Zuzana Martynková, an outstanding singer living at Horní Lomná, a village in the southern part of the Těšín district. Her singing is characterized by a note of definitiveness and finality. She regards the folk song as a unit having a logic of its own, not to be tampered with. Except for minor textual variations, especially in more extensive songs or in compositions with a parallel construction of stanzas, the songs of her comprehensive repertoire do not show any significant alterations, even if repeated several times, in each case after a prolonged period of time. A similar stability of songs can also be found in the performances of Mrs. Veronika Šamajová, an outstanding singer from Klokočov in the Upper Kysuce district. In this case, however, the absence of more pronounced variability is due to the collective character of the Kysuce songs, manifested also in the way of their interpretation — in polyphonic singing.

Two principal streams are discernible in the independent composition of songs (which may be defined as a most advanced form of individual variability). One is characterized by spontaneous creation, keeping within the limits of the local song repertoire and showing parallels to the traditional folk songs, mainly in the subject-matter. Compositions of the other stream, strongly responsive to the outside world, are stimulated by contemporary events which in some way affect the life of the people. This type is represented, e.g., by the *sputnik* songs composed by Mr. Pavel Zogata, an outstanding singer and piper from Hřčava, or by the songs on broadcasting, whose author is Mrs. Marie Čudková, a singer from Milčkov. The performers either compose both the tune and the words (P. Zogata) or supply a folk song tune with new words (M. Čudková).

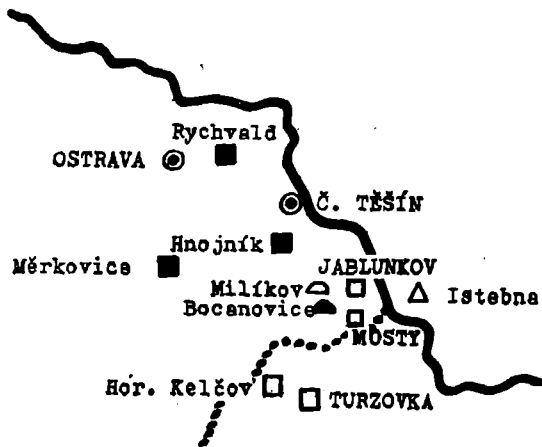
Besides the variability in the individual rendering of the songs, differentiation of various intensity can be found within all the types of songs occurring in a locality or region. (For instance, in the Jablunkov district many bridal songs or shepherds' ditties have a common tune and different words, but even these tunes show a great variability within a small area.) The simplest forms of the tune (such as those recorded in the villages of Horní Lomná and Návsi near Jablunkov) are altered in transmission, mostly in their melody and form. In

the village of Mosty near Jablunkov the resulting song is similar to melodious shoutings of shepherds at each other (known as "halekačky"), while in the village of Hřčava the common tune from Jablunkov reappears in a local dance called "ovienžok".

Another type of differentiation appears in the bridal song "Šadaj na vuz, kochani moje". Various types of its melodic and rhythmical patterns blend freely over a large area, but none of them is typical of any locality in the region (cf. the map).

As demonstrated by other instances, the variation process does not affect all types of songs to the same extent. Unlike the instances of the common tune or the bridal songs, the carols (sung only on one occasion in the course of the year) retain an almost identical — or at least very similar — form in many localities (examples nos. 12–18 in the text).

Comparisons of several types of songs suggest that variations appear in almost every interpretation, although the alterations may be only slight. The degree of variability depends on the character and function of the song: the compositions which have to be sung by a group of singers or are restricted to specific occasions, songs of narrative character, or separate parts of a cycle of songs are less prone to alterations than others. The variability of a composition is also influenced by the personality of the interpreter, his memory, taste, and experience in music. As to the relationship between variability in the performances of an individual interpreter and those in the whole region, the influence of the individual is never powerful enough to make a deep and lasting effect on the repertoire of an area. A highly individualized interpretation of the song often transcends the local characteristics, while essentially passive adherence to the repertoire assists in preserving, to some extent, the character of songs in the area and prevents outside influence from affecting them.



- | | | | |
|-----|---|-----|---|
| Aa | □ | Bb | △ |
| A'a | ■ | B'b | ◐ |
| Ab | △ | | |

Mapka č. 1. Výskyt jednotlivých typů na území Slezska a přilehlých oblastí Slovenska a Polska



- | | | | |
|-----|---|----|---|
| A'a | ■ | Ba | ○ |
| A'b | ▲ | Bb | ◐ |
| | | Bc | ● |

Mapka č. 2. Výskyt typů na polském území

