

Holý, Dušan

## Lidová píseň jako projev výhradně zpěvní

In: Holý, Dušan. *Zpěvní jednotky lidové písně, jejich vztahy a význam*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1988, pp. 9-33

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122297>

Access Date: 16. 02. 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.

## 2. LIDOVÁ PÍSEŇ JAKO PROJEV VÝHRADNĚ ZPĚVNÍ

Ó, šťasten, koho blaží klam,  
že z moře bludů těch se zachráníme!  
Toho, co nevíme, je třeba nám,  
a nepotřebujem, co víme.

(J. W. Goethe, *Faust*;  
překlad O. Fischer)

Je název této kapitoly volen správně? Je skutečně pravda, že lidová píseň je projev výhradně zpěvní? Lidová píseň se přece vřdycky nezpívá, někdy se jenom hraje. Takže tu vlastně něco nehraje? A taky se někdy píseň pouze pohvizduje, anebo na druhé straně jenom recituje, či jindy se texty písní píší nebo dokonce i vyšívají. A že se publikují písně bez nápěvů nebo že se rukopisné archívy hemží zápisy toliko písňových textů, je také velice známá skutečnost. Znovu si tedy klademe otázku: Zvolili jsme název této kapitoly nejvhodněji?

Nevolili jsme nesprávně, a když už pojednáváme o písni, tak proč bychom měli chodit pro odpověď daleko: „Co je po pěsniče, dyž k ní noty neni, hojaja?“ Totéž, „co po galance, dyž k méj vůli neni, duša má“. Odpovíme však na vznesené pochybnosti trochu podrobněji: 1. Je přece nabíledni, že záznamy písní bez nápěvů jsou vždy způsobeny buď nedostatkem času, anebo ještě častěji tím, že zapisovatel neuměl současně zachytit též melodii. 2. Pokud jde o publikace přinášející pouze slovesnou složku písňového materiálu, buď je takto jednostranně zaměřil autor či pořadatel sbírky (antologie), anebo — a to je snad ještě častější — zdůvodňují absenci notových záznamů nakladatelství (zpravidla literárně zaměřená) tak, že zařazování nápěvů je pro ně nepřekonatelnou překážkou. (Tím se ovšem takové práce pohřichu stávají současně i překážkou pro úplné pochopení písně!) 3. Recitace písňových textů v lidovém prostředí je věcí naprosto okrajovou.<sup>1</sup> Pokud se s tím snad setkáváme při výzkumu, je to jen důsledek toho, že nám zpěvák píseň diktuje. Jinak je recitace písně produkcí vysloveně umělou (například v divadle, v rozhlase nebo v televizi), stejně jako je umělou záležitostí též instrumentální přednes písně z not. 4. Pořizují-li si někdy zpěváci záznamy písňových textů do sešitů apod. či objeví-li se snad nějaký ten citát písně na velikonočním vajíčku nebo

---

<sup>1</sup> Něco zcela jiného je lidová poezie, která se jenom recituje a nikdy nezpívá, např. svatební „vinše“ družby, mládence, družice aj.

vyšije-li děvče písničku třeba na šáteček, jak je tomu na slováckém Hornácku,<sup>2</sup> dotyčná osoba vždy ví, že píše nebo vyšívá píseň, kterou nejenže někdy slyšela, ale již také sama zpívá.<sup>3</sup> 5. Podobně je tomu u lidových instrumentalistů: u nich se nikdy úplně neabstrahuje slovesná složka písně; a je tomu tak i v těch případech (jichž je ostatně jen velmi málo), kdy si snad hráči slova pamatují nepřesně a neúplně.

V povědomí tu vždy zůstává ona zvláštní „podvojná bytost“ — abychom použili charakteristiky biologa Vladimíra Úlehly<sup>4</sup> — útvar ani pouze slovesný, ani jen hudební, nýbrž hudební a slovesný zároveň. Obě složky jsou těsně a nerozlučně spojeny právě a jedině při zpěvní realizaci, kdy slovo a hudba jedno jsou. Obou z nich se najednou nezmocní žádný jiný „nástroj“ než lidský hlas se schopností artikulovat. Jen ten má tu čarovnou moc skloubit řečový a hudební systém, jen ten vytváří projev, který se podle odborné terminologie prostě a jednoduše řadí do tzv. vokální hudby. Platí to i o těch nejjednodušších projevech, dokonce i o takových, v nichž text nedává žádný smysl.<sup>5</sup>

Ve studii Antonína Sychry *Hudba a slovo v lidové písni z roku 1948* (napsána však byla už v roce 1943) se na úvodních stranách můžeme dočíst zhruba totéž,<sup>6</sup> co jsme právě řekli v posledním odstavci. Nebo zalistujme třeba v *Musikethnologische Jahresbibliographie Europas* a najdeme zde desítky titulů z celého kontinentu, jež sledují vztahy mezi poezií a hudbou — textem a melodií, rytmem a metrem slovesným a hudebním, formovými prvky atd.<sup>7</sup> Zdálo by se tedy, že nemá valného smyslu podávat podobná zdůvodnění, jakými jsme začali tuto kapitolu, že je to vlastně všechno už známo.

Sychrova studie je podnětná.<sup>8</sup> Jak ovšem autor napsal na konci úvodní kapitoly, mnohé problémy zde spíše nadhodil než dořešil; práce trpí roztržitostí a pře-

---

<sup>2</sup> Jsou to navíc všechno jevy poměrně velmi pozdní.

<sup>3</sup> Přepis textů by tedy měl být podán podle zpěvní realizace; bylo by správné rozlišovat nejen verše, popř. řádky, ale též písně a jejich jednotlivé strofy. Srov. V. Frolec: *Prostá krása. Deset kapitol o lidové kultuře v Čechách a na Moravě*. Praha 1984, s. 166–172, 149–151.

<sup>4</sup> Srov. V. Úlehla: *Živá píseň*. Praha 1949, s. 251n. Mezi literárními historiky na tuto „podstatu lidové písně“ správně upozorňuje zejména R. Brtáň: *Na okraj „Kompozície ľudovej piesne“*; srov. *Slovenské pohľady na literatúru a umenie* 86, 1970, č. 7, s. 118.

<sup>5</sup> Srov. B. Nettl: *Music in Primitive Culture*. Cambridge 1956, s. 22n.

<sup>6</sup> A. Sychra: *Hudba a slovo v lidové písni*. Příspěvky k strukturální analýze vokální hudby. Praha 1948, s. 7–9.

<sup>7</sup> *Musikethnologische Jahresbibliographie Europas* (Annual Bibliography of European Ethnomusicology); srov. *Cumulative Index I-X*, Bratislava 1981. (Red. I. Mačák.)

<sup>8</sup> Přestože Sychrova knížka se málem nedostala do žádné z velkých retrospektivních etnomuzikologických bibliografií, patří do nich a neměla by být citována zkreseně. — Srov. J. Kunst: *Ethnomusicology. A Study of its Nature, its Problems, Methods and Representative Personalities to which is Added a Bibliography*. The Hague 1974. Nebo viz *A Select Bibliography of European Folk Music*. Prague 1966. (Red. K. Vetterl.) U Kunsta ji nacházíme až mezi dodatky v posledním (čtvrtém) vydání z roku 1974, ale i tak si musíme hodně domýšlet, abychom ji podle názvu *Slovo a hudba* (Praha 1948) vůbec identifikovali. A v selektivní bibliografii vydané v Praze není zastoupena.

devším tím, že z jedinečného se v ní autor snaží místy vyvozovat dalekosáhlé obecné závěry. Antonín Sychra si ovšem většinou uvědomoval, a to je proti některým jiným pracím klad, že i když se poezie a hudba navzájem ovlivňují, „sotva by bylo prozíravé tvrdit, že to, co platí v jednom metrytmickém systému, musí platit i v druhém“.<sup>9</sup> V každém případě také velmi správně zdůraznil ony těsné vztahy, jež zatím stále nejsou ještě brány jako zcela samozřejmé; ani po tolika studiích o zásnubách slova a hudby vyskytujících se po celém světě a nejen v poslední době. Znovu a znovu vznikají námitky, když se například při segmentaci písně neberou v úvahu v rovnocenné míře obě složky, když se říká, že nelze přece fetišizovat text, anebo když se z opačného tábora ozývají zase hlasy proti nadřazování hudební stránky. Nebo se třeba proti tomu, aby se hudba a slovo sledovaly v těsných vzájemných vztazích, oponuje poznatky, že v lidové tradici žijí slovesná a hudební složka písně do značné míry vlastním životem, že text jedné písně se přizpůsobuje nápěvu jiné písně nebo že hudební strofa je někdy delší než slovesná apod. Je to třeba brát jedno po druhém a rozebírat na příkladech. Ale tolik lze říci už předem: Jsou zajisté při studiu lidové písně mnohé výzkumné úkoly, kde lze plně vystačit jen s pohledem orientovaným slovesně (literárně), anebo zase jenom hudebně (muzikologicky).<sup>10</sup> Při hledání jednotek zpěvních, tj. jednotek, do nichž se rozpadá zpívaný projev, od komplexního pohledu ustupovat však v žádném případě nelze. S Karlem Čapkem můžeme podle jeho bystré a dosud plně nedoceněné črty o dětských říkadlech v obměně říci, že kdo nemá smysl pro tuto divnou moc zpívaného slova, „ten, ten nebo ten musí z kola ven“.<sup>11</sup>

Dávno se už přišlo s tím, že pro folklórní projevy — a mluvíme konkrétně o písni — „technické názvosloví, obvyklé při formách hudby umělé, nehodí se stejně pro hudební výtvořiny lidové“. Tato moudrá slova napsal už na přelomu století Otakar Hostinský<sup>12</sup> a po něm to u nás velmi správně zdůrazňoval zejména Karel Vetterl.<sup>13</sup> Totéž se však ozývá z jiných stran a v jiných dobách. Počátkem třicátých let vyslovuje třeba Petr G. Bogatyrev stanovisko nepřenašet mechanicky metody a pojmy vypracované při studiu literárně historického materiálu do oblasti folkloristiky. „Podceňoval se zejména důležitý rozdíl mezi literárním textem a zápisem folklórního díla, který už sám o sobě toto dílo nevyhnutelně deformuje a transpo-

---

<sup>9</sup> Srov. J. Volek: K základním pojmoslovným distinkcím v oblasti časové artikulace hudby. In: *Čas v hudbě*. (Red. M. Kuna.) Příspěvky a studie ze semináře hudebně vědecké oblasti Svazu českých skladatelů a koncertních umělců v Praze. Praha 1984, s. 120.

<sup>10</sup> Srov. D. Holý: Úvaha nad terminologií vztahů mezi folklórními útvary. *Slovenský národopis* 20, 1972, s. 117n.

<sup>11</sup> Srov. K. Čapek: Říkadla čili o prosodii. In: *Marsyas čili na okraj literatury*. Praha 1941, s. 127. (Tento Čapkův článek pochází z r. 1930.) — Viz též V. J. Gusev: *Estetika folklóru*. Praha 1978, s. 90. (Z ruského originálu vydaného v r. 1967 přeložil a rejstříky sestavil R. Lužík.)

<sup>12</sup> Srov. O. Hostinský: *Česká světská píseň lidová. Úvahy národopisné a hudební*. Praha 1906, s. 42.

<sup>13</sup> Srov. např. K. Vetterl: *Otázky terminologie v souvislosti s klasifikací nápěvů lidových písní*. In: *Lidová píseň a samočinný počítač I*. (Red. D. Holý — O. Sirovátka.) Brno 1972, s. 141 — 153. (Přetištěno in: *Národopisné aktuality* 9, 1972, s. 41 — 48.)

nuje do jiné kategorie. Kdybychom mluvili ve vztahu k folklóru a k literatuře o identičnosti forem, bylo by to homonymické označování. Např. verš, pojem, který se na první pohled zdá mít stejný význam v literatuře jako ve folklóru, se ve skutečnosti z funkčního hlediska hluboce liší. Citlivý znalec ústního rytmického stylu (styl oral rythmique) Marcel Jousse<sup>14</sup> považuje tento rozdíl za tak závažný, že rezervuje pojmy »verš« a »poezie« jen pro literaturu, zatímco pro ústní tvorbu — aby předešel vkládání obvyklého literárního obsahu do těchto pojmů — zavádí odpovídající označení »rytmické schéma« a »ústní styl«.<sup>15</sup> Podobné termíny se sice nevžily, ale hledání — nikoli marné — na tomto poli nadále trvá. Tak například Volodymyr Hošovskij uplatňuje v současné době při analýze hudební stránky zpěvních projevů prováděných pomocí samočinného počítače pro písňovou sloku (melodickou sloku) termín *perioda* a pro nižší segmenty „*periody*“ přejímá některé termíny z lingvistiky (například *syntagma* a *paradigma*).<sup>16</sup> V písemných diskusích, za něž jsem mu upřímně vděčen, mi pak ozřejmil, že vlastně důsledně rozlišuje mezi analýzou „*poetické strofy*“ a „*hudební periody*“.<sup>17</sup> Vývoj ukáže, nakolik se terminologie i postupy jím navrhované ujmou, ale lze předpokládat, že s termínem *perioda* vzniknou nemalé potíže, a to jak vzhledem k jeho dosavadnímu významu v lingvistice a poetice, tak i v nauce o hudebních formách.

Z předchozího pojednání vyplynulo, že nebudeme rozlišovat mezi slokou „*poetickou*“ a „*melodickou*“, a bylo zdůvodněno, proč. Řekněme však zároveň, že strofa (sloka) je pro nás termín výchozí a základní, poměrně přesně definovatelný, srozumitelný. Pomáháme si jím často i při rozlišování jiných útvarů než strofických.

Značné problémy však nastávají s volbou termínů pro nižší jednotky zpěvních strofy. Nedá se zde dost dobře použít například už základní poetický termín — verš; a není to poznatek nový. Pokud byly totiž skupiny určitých stop „*součástí strof a systémů zpívaných a hudbou doprovázených, neměly podle staré teorie názvu veršů, nýbrž zůstávaly pouze kóly a periodami*“...<sup>18</sup> Moderní poetika se s tím vyrovnala zavedením termínů *mluvní* a *zpěvní verš*. Verš určený ke zpěvu — konstatuje například Josef Hrabák — se liší některými základními vlastnostmi: „*Verš mluvní je soběstačný po metrické stránce, verš zpěvní nikoli. Protože zpěvní verš dostává plné odůvodnění teprve ve spojení s hudbou, není v něm vlastní*

---

<sup>14</sup> M. Jousse: *Études de psychologie linguistique*. Paris 1925. (Cit. podle P. G. Bogatyreva; viz následující pozn.)

<sup>15</sup> P. Bogatyrev: *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. (Red. J. Kolár.) Praha 1971, s. 44n.

<sup>16</sup> Blíže srov. V. Hošovskij: *U pramenů lidové hudby Slovanů. Studie z hudební slavistiky*. (Rusky 1971. Z ruštiny přeložili a doslov napsali Olga a František Hrabalovi.) Praha 1976, s. 286; též: *Armjanskij universalnyj strukturnoanalitičeskij katalog muzykalnogo folklora*. In: *MAAFAT '75*. (Red. V. Gošovskij.) Jerevan 1977, s. 68n.

<sup>17</sup> Podrobněji se o jeho přístupu zmiňují v závěrečné kapitole.

<sup>18</sup> Srov. *Ottův slovník naučný* 26. Praha 1907, s. 594, heslo *verš*, které napsal J. Čapek. O klasické metrice srov. J. Hrabák: *Úvod do teorie verše*. Praha 1964, s. 73: ... „*Jednotlivé stopy se spojují v kóla (kolón je tvořen aspoň dvěma stopami) a kóla se spojují v periody (periodu tvoří aspoň dvě kóla); větší skupiny kól se nazývají systémy. Systém, který se v témž tvaru opakuje, je strofa.*“

rytmus prvkem samostatným, metrum verše zpěvního je podřízeno nápěvu. Neznamená to ovšem, že se rytmus zpěvního verše musí krýt s rytmem nápěvu, oba se stále prolínají, jsou mezi nimi stále shody a neshody (jako např. mezi hranicí verše a syntaktickou pauzou nebo mezi hranicí stopy a mezislovním předělem), přitom však v celém plánu daného tvaru je nápěv nadřazen verši a členění na verše a stopy je nadřadeno členění jazykovému. Tím se přesunuje v rytmickém plánu dominanta mimo verš sám, na nápěv, a toto přesunutí dominanty má velký vliv na celou rytmickou strukturu verše.<sup>19</sup> S tím vším lze plně souhlasit, jenom je třeba doplnit, že praxe lidového zpěvu způsobuje další nesnáze v tom, že v řadě případů — sledujeme-li formovou výstavbu zpívaného útvaru — vlastně nepracuje s verši. Nakládá s nimi různě, nejčastěji je však drobí do menších jednotek; hojně dokladů k tomu přineseme v kapitole Řádková segmentace. Jako nejprůhlednější se z těchto důvodů neukazuje ani označení „veršově melodická forma“, s nímž se někdy setkáváme<sup>20</sup> a málo vyhovují i jiné, analogicky tvořené terminologické pokusy. Místo pojmenování verš užívá se proto postupně termín řádek,<sup>21</sup> a to pro obě složky zpívaných projevů — slovesnou i hudební.

Ale ještě jeden příbuzný termín zde musíme vzpomenout: „stichos“. Namísto o „nestrofických formách“, „nestrofických útvarech“ mluví se někdy též o útvarech stichických,<sup>22</sup> v nichž prostě za sebou následují zpěvní řádky, aniž by byly organizovány do strof. Podobně jako verš mají ovšem i termíny řádek (řádkový) a stichos (stichický) své kořeny v poetice — tedy v nauce o tvaru literárního díla: verš (řecky stichos, latinsky versus) se obvykle píše na jeden řádek, a proto slovo řádek znamenalo někdy tolik, co verš.<sup>23</sup>

Uvidíme, že pro lidovou píseň užíval u nás důsledně termínu řádek především Karel Jaromír Erben. V hudební analýze začal pak s tímto termínem při popisu a rozboru české lidové písně pracovat nejdříve Otakar Hostinský,<sup>24</sup> jsa si dobře vědom toho, že „ohromná většina písní lidu našeho není dvoudílnou nebo třídílnou

---

<sup>19</sup> Srov. J. Hrabák, tamtéž, s. 51. Viz též K. Horálek: Studie o slovanském verši. Jamb v české lidové písni. Sborník filologický 12, 1946, s. 303. J. Levý: Verš české lidové poezie a jejích ohlasů. Slavia 31, 1962, s. 242. K. Horálek: K otázce vztahů mezi veršem folklórním a literárním. In: Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii. Praha 1963, s. 303 až 306. Atd.

<sup>20</sup> Srov. S. Abraševa: Osobnosti na formata na narodnata pesen v kačestvete i na sinkretičen kompleks. In: Problemi na balgarskata folklor. Sofia 1972, s. 225—233.

<sup>21</sup> Je tomu tak i v jiných jazycích; srov. třeba Zeile v němčině.

<sup>22</sup> Srov. např. W. Wiora: Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung. Wolfenbüttel und Zürich 1971, s. 33. Viz též A. Elscheková: Motivická, riadková a strofická forma. Pojem, analýza a klasifikácia. In: Musicologica slovacca I/2, 1969, s. 261n. — Poměřováno klasickou poetikou, v níž má tento termín své kořeny, rozumělo se ovšem půde „verš použitý stichický“ to, že týž typ verše se libovolně opakuje nebo že za sebou může následovat řada stejných veršů. (Srov. Slovník antické kultury. Praha 1974, s. 386, 583). Zpěvní lidové projevy organizované nestroficky neobsahují však vůbec jen verše (řádky) stejného typu.

<sup>23</sup> Podle hesla verš v Ortově slovníku naučném, o. c., s. 594, a podle Slovníku antické kultury, o. c., s. 583.

<sup>24</sup> O. Hostinský, o. c., s. 72, 89 aj.

v tom smyslu jako umělá píseň některého skladatele moderního; představuje obyčejně buď jedinou periodu o dvou nebo třech částech, buď jedinou toliko větu ze skupin motivů rozličně sestrojenou“.<sup>25</sup>

## TVAROVÁNÍ ZPÍVANÝCH ÚTVARŮ

Ze všeho nejdříve musíme konstatovat známou skutečnost, že mezi zpívanými projevy u nás<sup>26</sup> vysoko převažují útvary strofické nad nestrofickými.

Tak jako přesně nepoznáváme zpívané strofické útvary z pouhého jejich slovesného záznamu, nelze plně vystačit ani s definicemi strofy známými z poetiky — například, že sloka je zvukově i významově ucelená skupina veršů, jejíž rytmický, popřípadě i rýmový vzorec se pravidelně opakuje. Při definici zpěvní strofy se opět musí obě složky — slovesná a hudební — nějak spolu prolínat. Jak tedy strofu definovat z tohoto zřetel? Nejjednodušeji tak, že se odvoláme na pevnou formu opakujícího se nápěvu, na to, že strofická píseň se skládá ze stejně upravených slok, jež se dají zpívat na tutéž melodii. — Než definici strofy platnou pro lidový zpěv rozvedeme,<sup>27</sup> můžeme se s tím prozatím spokojit. V protikladu stojí útvary nestrofické, kde oné pravidelnosti a závazné opakovatelnosti formy není.

V českých zemích je nestrofických útvarů ještě méně než na Slovensku, kde o nich s přehledem koncem sedmdesátých let pojednala Soňa Buřlasová.<sup>28</sup> Berouc v úvahu synkretismus slova a hudby, funkce a interpretace, rozdělila nestrofické útvary do dvou skupin — na pevné, popřípadě stálé, a volné, resp. improvizované.

Za pevné považuje Buřlasová takové nestrofické útvary, které jsou veršované (příčemž verše mohou být někdy izosylabické, jindy heterosylabické) a které jsou v paměti zafixovány tak, že při opětovném přezpívání tímtež zpěvákem a v některých případech i jiným informátorem, popřípadě i skupinou zpěváků, uchovávají si v podstatě tutéž podobu. Je tedy pro ně charakteristický kolektivní přednes. Funkčně jsou tyto zpěvní útvary spjaty s některými výročními obyčejí (jako například část vánočních a novoročních koledí aj.), s verbální magií (zařikadla), s dětskými hrami (včetně říkadel a rozčítadel) a zčásti také s ukolébavkami. Jde tu pravděpodobně o pravrstvy lidového zpěvu. Po tonální stránce jsou to v zásadě všechno útvary neharmonické, charakteristické recitativní melodikou a jde o projevy výhradně malorozsahové: od intonování textu na jednom tónu tu najdeme

---

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>26</sup> U nás, tj. v českých zemích a na Slovensku. Ovšem stejně je tomu u všech západních Slovanů, a jak ukazují nejšířší srovnávací pohledy, vůbec ne jenom zde. K tomu srov. např. B. Netti, o. c., s. 69 a slovy W. Wiry se k tomu vyjadřujeme v závěru této kapitoly poblíž pozn. 57n.

<sup>27</sup> Srov. část Základní stavební jednotka strofické písně.

<sup>28</sup> Srov. S. Buřlasová: Nestrofické útvary v slovenskom ľudovom speve. Slovenský národopis 25, 1977, s. 226–243.

různé uplatnění dvou tónů v poměru od velké sekundy po čistou kvintu; větší rozsahy jsou už jen ojedinělé. Vůbec nejčastějším intervalem je v nich tercie. V této skupině můžeme mluvit o „predominanci“ metrického principu, který působí jako vedoucí síla, jež organizuje či tvaruje materiál. Podle terminologie Alice Elschekové<sup>29</sup> určuje Burlasová formu pevných nestrofických útvarů převážně jako motivickou.

Naproti tomu volnými nestrofickými útvary rozumí Soňa Burlasová takové zpěvní projevy, jež jsou v paměti zpěváka uloženy pouze ve formě modelu nebo jen v podobě dílčích formulí sloužících jako opora anebo podklad improvizace. Takové zpěvy jsou vázány vysloveně jen na individuální přednes. Patří sem především různá zvolání pastýřů, lesních dělníků, hrabaček, podomních obchodníků a řemeslníků a z obřadních zpívaných projevů převážná část pohřebních pláčů. Tyto útvary hodnotí Burlasová jako improvizované deklamační typy roněž převážně neharmonické, ale s důrazem na větší rozlišení tónových výšek. Nevládne v nich citelná metrická norma, rytmus je zpravidla blízký hovorové řeči, jsou zde spolu spojovány segmenty rozličné délky, jde o zpívanou prózu. Podle Elschekové se Burlasová přiklání k názoru, že je to ponejvíce forma tzv. tónových skupin.

Stručnou, dobrou a shrnující studii<sup>30</sup> doplnila Soňa Burlasová dvaceti ukázkami. Několik z nich uvedeme, abychom si ještě podrobněji povšimli tvarování těchto zpívaných útvarů (o němž autorka mluví jen v obecné poloze) a abychom též navodili některé otázky, popřípadě abychom naznačili, že zobecňující definice těchto projevů bude místy nutno zjemňovat.

Jako jednu ze dvanácti ukázek pevných nestrofických útvarů nacházíme v příloze píseň zpívanou při „přinášení nového léta“<sup>31</sup> (naše ukázka č. 1).

Celý útvar jsme rozdělili do šestnácti řádků, v nichž jsme po vzoru studie Karla Čapka o dětských říkadlech<sup>32</sup> naznačili též přízvuky, jež lze aspoň hypoteticky odvodit z notace. „Nenamluvíte žádnému normálnímu dítěti, že na této prozodii není něco v pořádku, že dejme tomu slovo »doma« nebo »věnce« nemůže mít dva hlavní přízvuky. Dotyčné dítě by vám totiž mohlo právem odpovědět, že, jak figura ukazuje, každé slovo může mít tolik přízvuků, kolik jich nutně potřebuje. Mohlo by vám namítnout, že v poezii nejde o přízvuk jednotlivých, izolovaných slov, nýbrž o rytmický proud celého verše, čímž se právě poezie liší od prózy.“<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Srov. A. Elscheková, o. c., s. 267—269.

<sup>30</sup> Připomněli bychom jen, že citát o „pohanském nad mrtvým křivení“ z konce 16. století, který S. Burlasová uvádí v pozn. 10 podle práce K. Charvátka ze Slovenských Pohľadů 1895, otiskla podle „artikule muráňské cechu štellašského“ o 36 let dříve Božena Němcová na stránkách Časopisu Českého Muzea 1859 pod názvem Obrazy ze života slovenského. Přetištěno in: B. Němcová: Studie národopisné. (Red. K. Hikl.) Praha 1929, s. 542n.

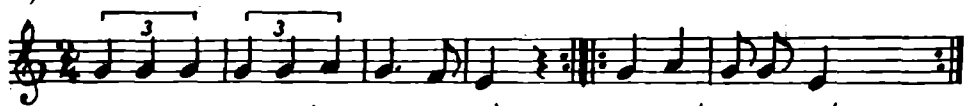
<sup>31</sup> Podrobnější údaje srov. v Soupisu pramenů k písněm ukázkám, kde viz též o zásazích do interpunkce apod. (V textu pod notami je zpravidla více přihlédnuto k původnímu zápisu.)

<sup>32</sup> Srov. pozn. 11.

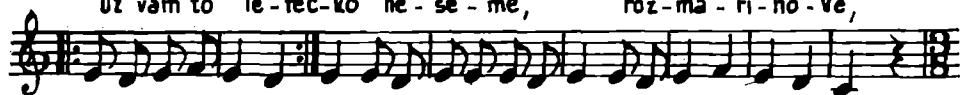
<sup>33</sup> K. Čapek, o. c., s. 126.



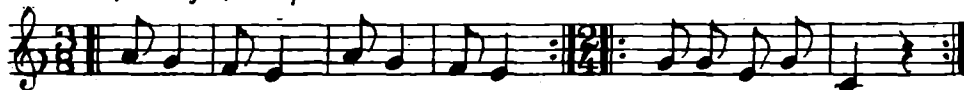
1)



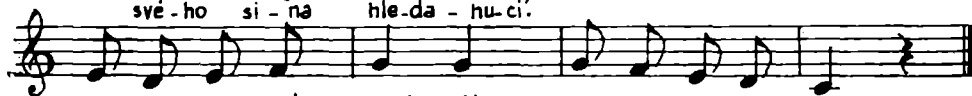
Buďte vi, ba-bič-ki, ve-se-lé, pie-kné ze-le-né,  
už vám to le-teč-ko ne-se-me, roz-ma-rí-no-vé,



Sedzi paňi v ko-ši v pivňi-ci na la-vi-ci, v červenej, bí-lej če-pi-ci.  
a pán sa ji pro-sí,



Už sa ho-ri ze-le-ňa-jú, Sva-tí Jur vo-lá,  
mod-rím kvit-kem roz-kvi-ta-jú. zem sa o-tvá-ra,  
Šla Ma-ri-ja šla-pa-ju-ci,  
své-ho si-na hle-da-hu-ci.



še-li-ja-ké kví-ci, ru-ža, fi-ja-la.

Řádky	Text s rozčleněním podle skandovaných přízvuků	1	2	3
1. a)	Buďte vi,  babički,  vese- lé,	9a	3+3+2+1	a
2.	už vám to  letečko  nese- me,	9a'		a
3.	pie- kné  zele- né,	5a''	3	b
4.	roz- ma- ríno- vé.	5a'''		b
5. b)	Sedzi  paňi  v ko- ši,	6b	4+2	c
6.	a pán  sa ji  pro- sí,	6b'		c
7.	v pi- vňici  na la- vici,	7c	3+4	d
8.	v čer- venej,  bí- lej  če- pi- ci.	8c	3+2+2+1	e
9. c)	Už sa  hori  zele- ňajú,	8d	2+2+2+2	f
10.	modrím  kvitkem  rozkvi- tajú.	8d		f
11. d)	Šla Ma- rija  šlapa- juci,	8c		f
12.	svého  sina  hlada- huci.	8c		f
13. e)	Svatí  Jur vo- lá,	5e	4+1	g
14.	zem sa  otvá- ra,	5e'		g
15.	šeli- jaké  kví- cí,	6c		c
16.	ruža,  fi- ja- la.	5e		g

Mezi pořadovými čísly řádků a textem písně jsme alfabetickými symboly (a–e) vyznačili pět různých tematických segmentů, z nichž je tato píseň složena. Najdeme je porůznu roztroušeny v cyklu písní vázaných k tzv. jarnímu novoročí (a, c, e), v dětských hrách (b), nebo v jiných útvarech (d).

Vpravo vedle citace textu najdeme pod č. 1 údaj o počtu slabik v jednotlivých řádcích s vyznačením rýmů, popř. asonancí, jejichž různé a připustíme, že často sporné kvality označujeme přibývajícimi apostrofy, pod č. 2 rytmická schémata, v nichž podchycujeme součty zpívaných slabik v hudebních taktech připadajících na příslušné řádky, a pod č. 3 jsou uvedeny — v návaznosti na předchozí rytmická schémata, která ve stejně tvořených řádcích neopakujeme — znaky vyjadřující formu rytmické organizace zpívaného útvaru.

Jak můžeme sledovat, počet slabik v řádcích se pohybuje od pěti do devíti a sylabický rozměr řádků se mění a střídá vcelku nepravidelně.<sup>34</sup> Nejpočetněji je zastoupen řádek pětislabičný a osmislabičný (oba se vyskytují 5×), pak následuje řádek šestislabičný (3×), devítislabičný (2×) a sedmislabičný (1×). Přitom pětislabičné a osmislabičné řádky se diferencují: pět slabik je 2× formováno do tvaru 2+3 (srov. řádky b) a 3× do tvaru 4+1 (srov. řádky g); osm slabik nacházíme 1× ve tvaru 3+2+2+1 (srov. řádek e) a 4× ve tvaru 2+2+2+2 (srov. řádky f).

Napišeme-li si celkovou formu rozebírané písně v linearizovaném tvaru s příslušnými předěly mezi dvojřádky (aa|bb|cc|de|ff|ff|gg|cg) shledáme nakonec přece jen tendenci k pravidelnosti. Z osmi dvojic je šest složeno ze stejně tvarovaných jednotek (aa|bb|cc|ff|ff|gg) a celý útvar se kadencí na  $c_1$  a odlišně tvořenými dvojřádky *de* a *cg* rozpadá do dvou dílů o čtyřech dvojřádcích; v citaci textu je to vyznačeno oddělovací čarou za veršem 8. Rozsahem přesahuje nápěv kvintu (bereme-li v potaz opakování segmentů, uskutečňuje se zde přesah na sextu celkem 6×). Další charakteristiku není třeba dodávat, poněvadž se plně kryje s tím, co jsme o těchto útvarech shrnuli podle Soni Burlasové.

Z volných (improvizovaných) nestrofických útvarů uvedeme ukázkou škádlivého volání čtyř hrabaček z Východné. Opět si všimněme především tvarování těchto zpívaných projevů:

---

<sup>34</sup> K tomu srov. J. Hrabák, o. c., s. 66.

2)

♩ = 69



1  
Hu - hú - hu, na, - fi, Dzurbis - ka, fra - je - ra, na, hu - hú - hu.

2  
Daj ho len, daj, u - hú - hu.

3  
Po - - sad' si ho na ko - le - ná, u - hú - hu.

4  
A va - ruj ho do ve - če - ra, u - hú - huj!

1. žena:	Huhúhu, na, ti, Dzurbiska, frajera, na, huhúhu.	3a	R
2. žena:	Daj ho len, daj, uhúhu.	4b'	A'
3. žena:	Posad' si ho na kolená, uhúhu.	3a	R
4. žena:	A varuj ho do večera, uhúhuj.	8b	A''
		3a	R
		8b''	A'''
		3a'	R

Lze skutečně tento útvar jednoduše označit za zpívanou prózu, jak plyne z charakteristiky celé této skupiny volných (improvizovaných) nestrofických útvarů? Zpívaná próza v této skupině existuje nade vší pochybnost například ve vyvolávání podomních obchodníků a řemeslníků, ale citovaný případ lze interpretovat jinak. Všimněme si po pravé straně textu počtu slabik a taky rýmů, resp. asonancí, které v tomto případě při dorozumívání v přírodě na dálku bohatě postačují, aby byly vnímány jako dokonalé zvukové shody. Ale ještě důležitější roli zde hrají výkřiky zvané húkanie či uhúkanie, jež můžeme chápat jako jakési refrény oddělující ostatní čtyři řádky, tj. zpívaný dialog čtyř žen. Čili útvar se sice člení i na celky syntaktické, tj. na věty, což může vést k pocítování těchto úseků jako rytmické či rýmované prózy, ale současně tu silně působí metrický impuls.<sup>35</sup>

Po stránce hudební formy zaujme především stejný tónový obsah všech čtyř projevů (R = řádky s výkřiky, A–A''' = zpěvní řádky). Podobně je tomu i v některých jiných případech, třeba v pláči dcery nad otcem z Dačovho Lomu:

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 57, 149. K tomu, že i podobné výkřiky možno chápat jako součást formy, srov. B. Netti, o. c., s. 76.

3)

$\text{♩} = 92$

Jaj, a - pi-čok muoj dobri, jaj, na koho s'te ma, na ko-ho na - ha - ľi,  
 chto-že sa o mňa, a - pi-čok muoj, buďe sta-re-ťi. Jaj, káde-že si ja priden k vám,  
 a - ňi o-blok, a - ňi dve-re, ká-de-že ja priden k vám. A - pi-čok muoj do - bri,  
 na ko-ho s'te ma, na ko-ho na - ha - ľi, chtože mňa bu-ďe o - pa-tro-va - ťi  
 Jaj, a - pik muoj prajní, a - pi-čok muoj dobri Jaj, ved'mi ňebuďe-ťe de-ľa - ko,  
 a - ľe mi bu-ďe-ťe hl-bo - ko Še-tke kvietke zo ze - me,  
 i - ba muoj apí-čok do tej čiernej zeme. Jaj, a - pi-čok muoj ul'e-fenej, a - pi-čok muoj dobri

- |  |        |       |                   |
|--|--------|-------|-------------------|
| 1. (Jaj,) apíčok muoj dobrí,                   | (1+6)  | 7a    | A                 |
| 2. (jaj,) na koho s'te ma, na koho nahafi,     | (1+11) | 12a'  | A'                |
| 3. chtože sa o mňa, apíčok muoj, buďe stareti? |        | 14a'' | A''v              |
| 4. (Jaj,) kádeže si ja priden k vám,           | (1+8)  | 9b    | A                 |
| 5. aňi oblok, aňi dvere,                       |        | 8c    | A'                |
| 6. kádeže ja priden k vám?                     |        | 7b    | A'                |
| 7. Apíčok muoj dobrí,                          |        | 6a    | A                 |
| 8. na koho s'te ma, na koho nahafi,            |        | 11a'  | A'                |
| 9. chtože mňa buďe opatrovaťi?                 |        | 10a'' | A'                |
| 10. (Jaj,) apík muoj prajní,                   | (1+5)  | 6a''' | A                 |
| 11. apíčok muoj dobrí,                         |        | 6a    | A''               |
| 12. (Jaj,) ved'mi ňebuďete deľako,             | (1+9)  | 10d   | A                 |
| 13. aľe mi buďete hlboko.                      |        | 9d    | A''v <sub>1</sub> |
| 14. Šetke kvietke zo zeme,                     |        | 7c'   | A                 |
| 15. iba muoj apíčok do tej čiernej zeme.       |        | 12c'  | A'                |
| 16. (Jaj,) apíčok muoj ul'e-fenej,             | (1+8)  | 9c''  | A                 |
| 17. apíčok muoj dobrí,                         |        | 6a    | A''v <sub>2</sub> |

Ani tuto ukázkou nelze bez výhrad považovat za zpívanou prózu. Opět si všimneme rýmů a asonancí, ale i řady dalších znaků v daném textu, především toho, že zde v řadě případů vznikají svérázné celistvosti veršové, že se tedy tento pláč nečlení pouze na celky syntaktické; viz řádky 1, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 (tj. 11 řádků ze 17, což je 64,7 %). Dále vezměme v úvahu i některé jiné znaky, třeba opakovaná citoslovce „jaj“ vyskytující se na počátku řádků celkem  $6 \times$ , tj. 35 %. Do závorek jsme je dali proto, abychom na ně upozornili, neboť v celém pláči zaujímají důležité místo též po stránce sémantické. Zvláštní roli mají však i v počtu slabik jednotlivých řádků; naznačili jsme to v těch šesti případech dvojcíslím v závorce. Ale nejen že se tu opakují úvodní nařikavá citoslovce a častá oslovení mrtvého (celkem v osmi řádcích), což správně v obecné charakteristice pláčů zdůrazňuje též Soňa Burlasová,<sup>36</sup> nýbrž po stránce slovesné dochází k repetitím celých řádků; (srov. ř. 1, 7, 11, 17 (= apíčok muoj dobrí); 2, 8 (na koho sťe ma, na koho nahaľi); 4, 6 (kádeže si ja přiden k vám) a s drobnou obměnou se opakují též řádky 3, 9 (chtože sa o mňa bude stareti). Opakuje se zde tedy jeden řádek  $4 \times$  a tři řádky  $2 \times$  a není pochyb o tom, že tato opakování zde mají významnou úlohu stavební — poetickou.

Ještě se zastavme u toho, čemu je vlastně věnována celá tato část: proč jsme citovaný pláč tvarovali do sedmnácti řádků a nikoli jinak.<sup>37</sup> Není to dáno ničím jiným než jeho zpěvní realizací. Segmentace plyne ze zafixované opakované melodické formule (o čemž dobře píše Burlasová), která je po tónové stránce podobná, i když se její vnitřní průběh rozmanitě obměňuje především v závislosti na deklamačních kvalitách zpívaného textu a na jeho měnícím se slabickém rozměru. Počet slabik v řádcích (verších) je zde vskutku značně pohyblivý a střídavý; nacházíme zde čtyřikrát řádek šestislabičný, třikrát sedmislabičný, dvakrát devítislabičný a jedenkrát řádek osmislabičný, jedenáctislabičný a čtrnáctislabičný. Do popředí zde tedy vystupuje jejich „bezrozměrnost“.

Pokud jde o organizaci nápěvu, pak z jeho základních kontur vidíme, že všechny řádky mají po stránce rytmické i melodické descendenční ráz: všechny začínají vyšším tónem než je  $g_1$ , jímž se jako dlouhým (protaženým) tónem řádky od sebe dokonale oddělují. Jinak jde vskutku o tutéž melodickou formuli, v níž lze podle tónového rozsahu a průběhu rozlišit v podstatě tři různé variace (A, A', A''). Diakritickými znaménky k A nevyjadřujeme ovšem ani zdaleka všechny vztahy, ba místy je jimi dokonce i poněkud stíráme. Stačí uvést jako příklad 1. a 11. řádek tohoto pláče, kde až na citoslovce „jaj“ (srov.  $d_2$  v 1. řádku) je průběh melodie totožný. Záleží tedy na tom, na co při rozboru položíme důraz.

I když jsme charakteristiku uvedených tří ukázek — ve srovnání s obecným

<sup>36</sup> Srov. S. Burlasová, o. c., s. 231. Ke stavbě pláčů srov. podrobnou 392 stránkovou monografii B. B. Jefimenkové, Severoruskaja pričet. Meždureče Suchony i Juga i verchovja Kokšengi (Vologodskaja oblast). Moskva 1980.

<sup>37</sup> Srov. V. Frolec, o. c., s. 257, kde rozčlenil 2., 3. a 8. řádek do dvou kratších segmentů. Jinak, přidržíme-li se našeho řádkování, ve 3. řádku není „starati“, ale „stareti“, ve 4. řádku má být „Jaj, kádeže si ja“ . . . , nikoli „Jaj, kádeže ja“ . . . a v 15. řádku nemá být „na tej čiernej zeme“, nýbrž „do . . . zeme“.

popisem Soni Burlasové — na základě provedeného rozboru místy doplňovali, jsou to všechno zřetelné příklady dvou odlišných typů nestrofických útvarů — pevných (č. 1) a volných (č. 2, 3). Mezi ukázkami, které přináší Soňa Burlasová, nejsou však všechny tak zřetelně vyhraněné. Sama na to poukazuje v zobecňujícím úvodu, když mluví o těžkostech při klasifikaci či systemizaci lidových hudebních projevů; v některých případech lze mluvit o výrazných představitelích příslušné klasifikační skupiny, kdežto v jiných může jít o případy méně pregnantní nebo přechodné. Konkrétně pak odkazuje na zpěvy hlásných: . . . „majú prevažne prechodný charakter, ktorý sa ukazuje v texte akýmsi medzistupňom medzi poéziou a prózou s tendenciou k rýmu, v hudbe zase ide o prechod medzi nestrofickou a riadkovou formou“.<sup>38</sup> Nám se však uváděný příklad zpěvu hlásného jeví ještě jinak. I kdybychom se nezdržovali srovnáváním, pak jen podle textu anebo pouze podle melodie a samozřejmě tím spíše ze součtu obou těchto složek bychom daný příklad označili za jednoslokovou píseň strofickou. Letmý srovnávací aspekt ozřejmuje pak strofiku této písně ještě v jiném světle.

Zpěv „nočního strážníka“ z Velké Lesné (naše ukázka 4a) je pouhé torzo delších strofických písní „ponocného“, jež nejen textově, ale i melodicky navazují na duchovní písně; jasně to plyne i z této ukázky (nápěv upomíná na původem antifonální církevní zpěvy). U Erbena nacházíme tuto píseň pod názvem „Staročeská píseň ponocného“ s poznámkou, že ji hlásný zpíval po každé hodině.<sup>39</sup> Kdyby informátor z Velké Lesné (nar. 1906), od něhož byl záznam pořízen, ve zpívání pokračoval, opakoval by asi stále dokola týž text a nahrazoval by v něm místo slova „deviata“ další uplynulé hodiny; měli bychom tak před sebou strofickou píseň i bez srovnávacích odkazů. Na této skutečnosti by nic neměnilo ani to, že v prvním řádku by se v závislosti na měnící se číslovce proměňoval místy též počet slabik. Toto mírné vybočování by nikterak nepopíralo strofiku, tak jako ji neruší ani v odkazované písni ze sbírky Karla Jaromíra Erbena. Tam se o ní kromě jiného dovídáme, že „léta 1656 byla dekretem vlády zapovězena“, ale že přesto ji „zpívali do nedávna v Čechách obecně hlásní a zpívají snad potud v městech některých, času nočního při vytrubování hodin“. Snad proto, že se Erbenovi zdál nápěv běžně známý, nezařadil jej do sbírky. Pro srovnání uvádím tedy znění této písně podle sbírky Sušilovy (ukázka č. 4b), jejíž nápěv je sice naprosto odlišný od nápěvu z Velké Lesné (ukázka 4a), ale opět v něm poznáváme ohlas duchovní písně (v incipitu proznívá píseň Vítej Jezu Kriste z nebes vysokosti).<sup>40</sup> Strofický rozměr obou ukázek (4a, 4b) se sice nekryje, ale podle převažujících osmislabičných veršů i podle obsahu té jediné sloky z Velké Lesné, v níž je vlastně svým způsobem shrnuto více strof znění rozsáhlejších, můžeme usuzovat na vývojovou kontinuitu (srov. 1. a 3. sloku „Sušilovu“ kryjící se s 1. a 2. strofou „Erbenovou“ a viz ještě též sloku Svatá Panenko Maria ze Sušilových poznámek).

<sup>38</sup> Srov. S. Burlasová, o. c., s. 233, pozn. 9.

<sup>39</sup> K. J. Erben: Prostonárodní české písně a říkadla. S přílohou nápěvů. Praha 1862 až 1864, Praha 1886, s. 452, č. 96.

<sup>40</sup> Srov. Evangelický zpěvník. (Red. Z. Smolík — B. Hrejsa.) Lehr/Baden 1979, č. 262. Nápěv se poprvé vyskytuje v královéhradeckém Franusově koncionále z r. 1505.

## 4a)

♩ = 60



Ďvia-ta hod'i-na u-de-ri-la, — Je-žiš, Jo-zef i Ma-ri-ja, —  
has'te ľu-dom svetlo, oheň, — a-bi ně-bol ľu-dom ško-d'en.

- |                           |     |   |
|---------------------------|-----|---|
| 1. Ďviata hodina uderila, | 10a | A   |
| Ježiš, Jozef i Marija,    | 8a' | A   |
| haste ľuďom svetlo, oheň, | 8b  | A   |
| abi něbol ľuďom škoden.   | 8b' | Av (kadence na g <sub>1</sub> ) <sup>41</sup> |

2. Ďsiata hodina uderila ... atd.

## 4b)



Chval ka-ždý duch Ho-spo-di-na, i Je-ži-še je-  
-ho sy-na, od-bi-la de-vá-tá ho-di-na.

- |                               |      |         |                            |      |
|-------------------------------|------|---------|----------------------------|------|
| 1. Chval každý duch Hospodina | 8a   | 3+2+2+1 | a                          | A    |
| i Ježíše, jeho syna,          | 8a   |         | a                          | B    |
| odbila devátá hodina.         | 9a   | 3+3+2+1 | a'                         | C    |
| ... (jedna) ...               | (8a) |         | (a)                        |      |
| 2. Svatý, milý Floriáne,      | 8a   |         | 3. Opatrujte světlo, oheň, | 8a   |
| této dědiny patrono,          | 8a   |         | ať není žádnému škoden,    | 8a'  |
| chraň nás od věčného ohně.*)  | 8a'  |         | odpočiňte s Pánem Bohem.   | 8a'' |

\*) Svatá Panenko Maria,  
matko naše milostivá,  
pro Ježíše, svého syna!  
Atd.

<sup>41</sup> Jako v některých předešlých případech uvádíme i zde v posledním sloupci velkými písmeny formu melodické organizace zkoumaného útvaru. V jiných případech, kdy to z nějakých důvodů pokládáme za nutné, nebo za vhodné, připojujeme za údaj o počtu slabik v řádcích doplněný symbolem pro rým, popř. asonanci ještě součislí podávající součty zpívaných slabik v jednotlivých taktech a z toho plynoucí formu rytmické organizace (srov. malá písmena); bylo to už ostatně vyloženo v souvislosti s první ukázkou.

Jinou variantu této písně (ukázka č. 4c) — tentokrát opět slovenskou z Čičman — jsem vyhledal v Poloczkových Slovenských ľudových piesňach. Nápěvně i textově souvisí se záznamem Sušilovým, ale současně má některé zvláštnosti. Na první pohled — podle zápisu v deseti řádcích — jeví se tato píseň jako nestrofičná. Ale kromě toho, že je píseň zaznamenána opět jen v torzu (nezpívala se zřejmě jen v devět hodin), musíme si zároveň klást dvě otázky: 1. zda čičmanský hlásný připojoval text „Zavierajte sliepki, husi“ po každé odzpívané hodině, anebo 2. spokojil-li se občas jen s přezpíváním prvních čtyř řádků. Kdyby platila první možnost, šlo by o velké desetiřádkové strofy, v nichž se hodina od hodiny mění číslovka, kdyby připadala v úvahu možnost druhá, šlo by o strofu čtyřřádkovou se šestiřádkovým refrénem, v němž se po dvojrádcích (a, b, c) opakuje melodie prvního dílu čtyřřádkové strofy. Tak podáváme píseň v následující ukázce. Že hlásný (nar. 1888) mohl občas některé dvojerší vynechat, nebo zpívat jen jedno z nich, anebo taky vůbec žádné, na to se už jeho nedoptáme, ale tyto otázky zůstávají platné pro další písňové výzkumy. Holé záznamy často nestačí.

## 4c)

Moderato (♩=160)



Chval' každi duch Pa-na Bo-ha, i Je-ži-ša je-ho sy-na,  
 odbi-la de-viata ho-di-na, o-patruj nas Paňenko Mári-ja,  
 za-vie-raj-te sliepki, hu-si, až vam ich tchor ňe-po-du-si,  
 o-pa-truj-te svetlo, o-ňeň, a-bi ľu-dom ňe-u-ško-del,  
 Matke Božej vas o-be-tu-jem, od-po-čiň-te všeci s Bo-hem.

- |    |                                |
|----|--------------------------------|
| 1. | 1. Chval' každi duch Pana Boha |
| 2. | i Ježíša, jeho sina,           |
| 3. | odbila deviata hodina,         |
| 4. | opatruj nas, Paňenko Marija.   |

R:

- |             |                            |
|-------------|----------------------------|
| 5. 1. a) 1. | Zavierajte sliepki, husi,  |
| 6. 2. 2.    | až vam ich tchor ňepodusi. |
| 7. 3. b) 1. | Opatrujte svetlo, oheň,    |
| 8. 4. 2.    | abi ľuďom ňeuškodeli.      |
| 9. 5. c) 1. | Matke božej vas obetujem,  |
| 10. 6. 2.   | odpočinite všeci s Bohem.  |
2. Chval' ... desiata hodina ... atd.

- |       |         |
|-------|---------|
| 8a    | A — A   |
| 8a'   | B — A   |
| 9a'   | Av — Av |
| 10a'' | Bv — Av |
| 8b    | A — A   |
| 8b    | B — A   |
| 8c    | A — A   |
| 8c'   | B — A   |
| 9d    | A' — A' |
| 8d    | B — A'  |



Druhý sporný případ vidím v příkladu Lucija, Lucija. Celý text je v citovaném článku Soni Burlasové uváděn pod notami ve čtyřech řádcích. Není to však už jednoduchý útvar strofický? Budeme-li přihlížet rovnoměrně ke slovesné a hudební složce a opřeme-li se o uvedenou definici zpěvní strofy, kterou ještě prohlubuje níže uvedený postřeh Erbenův, že „každá sloka musí nejméně dva řádky v sobě zavíratí“, pak se musíme spíše přiklonit k závěru, že jde o strofiku, a to ve tvaru dvojřádků o šesti slabikách a s rytmickou formou nápěvu a|a, kde  $a = 4+2$ .

5)



lu - ci - ja, lu - ci - ja,  
kde si pre - bý - va - la

1. Lucija, Lucija,  
kde si přebývala?

2. U pána farára  
hrušky obierala.

Třetí ukázka, která podle mého názoru do útvarů nestrofických nepatří, je píseň Cip, cip, cipuruški, která byla v roce 1956 zapsána v Pohorelé jako dětské říkadlo.

6a)

$\text{♩} = 120$

Cip, cip, ci - pu - ru - ŝki, mak, mak, ma - ku - ru - ŝki,  
ma - ku - ra sa po - hňe - va - la, že s Pe - tri - kom tan - co - va - la.

Cip, |cip, |cipu-|ruški,  
mak, |mak, |maku-|ruški,  
maku-|ra sa |pohňe-|vala,  
že s Pe-|trikom |tanco-|vala.

6a	2+4	a
6a		a
8b	4+4	b
8b		b

Slovními přízvuky jsem v citovaném textu opět naznačil skandovaný říkadlový přednes, jímž se tato ukázka zajisté spojuje s ukázkou č. 1, kterou jsme vybrali jako představitele pevného nestrofického útvaru. Ale jinak se ukázka 6a nápadně odlišuje. Čím? Strofikou — svou pravidelnou čtyřřádkovou výstavbou, která působí jako metrický impuls k přiřazování dalších podobně utvořených útvarů. Stačí

jen malý srovnávací pohled, abychom k této písni zjistili další strofy. Nezáleží na tom, že nápěvy jsou jiné nebo že se dokonce sloka místy mění, a to nejen co do počtu slabik v řádcích, ale dokonce i co do počtu řádků (č. 6d = 6 řádků, z nichž se ale poslední dva po stránce melodické opakují). K následující variantě 6b není třeba nic dodávat. K variantám 6c<sub>1</sub>, 6c<sub>2</sub> musíme však vysvětlit, že jsme zasáhli do tvaru původního záznamu. Celý slovesný i hudební text našich ukázek 6c<sub>1</sub>, 6c<sub>2</sub> je totiž ve sbírce podáván bez rozlišení slok a dokonce i bez rozlišení dvou různých písní, ačkoli pod čarou je připojena tato poznámka: „Cipovička je dievčenský tanec podobný mužskému odzemku . . . Příbuznost je zjavná i z piesňového sprievodu — niekedy — pri dlhšom tancovaní sa spieva i odzemková pieseň.“<sup>42</sup> (Ukážka 6c<sub>3</sub> pochází z téže sbírky a z téže lokality; proto mají všechny tyto ukázky společný alfabetický znak „c“).

## 6b)

$\text{♩} = 100$

Cip, cip, ci - pu - ru - ški, mak, mak, ma - ku - ru - ški, ma - ku - ra sa  
na - hňe - va - la, že s Petrí - kom tanco - va - la.

- |                          |    |                              |    |
|--------------------------|----|------------------------------|----|
| 1. Cip, cip, cipuruški   | 6a | 2. Mám, mám prsteň noví,     | 6a |
| mak, mak, makuruški,     | 6a | dám, dám, frajerovi,         | 6a |
| makura sa nahňevala,     | 8b | dám mu prsteň, na môj' dušu, | 8b |
| že s Petrikom tancovala. | 8b | dám mu prsteň, na môj' dušu. | 8b |

## 6c<sub>1</sub>)

Mierne ( $\text{♩} = 120$ )

Cip, cip, ci - po - vi - čka, mám pr - sťeň - ček no - ví,  
mak, mak, ma - ko - vi - čka, dám ho fra - je - ro - vi.

- |                      |    |
|----------------------|----|
| Cip, cip, cipovička, | 6a |
| mak, mak, makovička, | 6a |
| mám prstěnek noví,   | 6b |
| dám ho frajerovi.    | 6b |

<sup>42</sup> Srov. Slovenské ľudové piesne III. (Zozbieral a pripravil F. Poloczek.) Bratislava 1956, s. 227, č. 306. Pokud jde o vztahy cipoviček (cipurušek) a odzemku (hajduchu), jsou dostatečně popsány v literatuře zabývající se slovenskými lidovými tanci.

6c<sub>2</sub>)

Mierne (♩=120)

Bou bi ten Ja-no-šik, bou bi ten bo-ju-vau,  
ke-bi si bou svoj o-pa-štek na sto-le ňe-na-hau.

1. Bou bi ten Janošik,  
bou bi ten bojvau,  
kebi si bou svoj opaštek  
na stole ňenahau.

6a  
6b  
8c  
6b

2. Stará baba videla,  
tá ho vizraďila,  
že Jánošíkov opaštek  
na stole videla.

7a  
6a  
8c  
6a

6c<sub>3</sub>)

Mierne (♩=120)

Cip, cip, ci-bu-la, ňe-puoj-dem ja za Ju-ra,  
Ju-ro ňe-má pe-ňa-zí, a-ňi zla-tich re-ťa-zí.

Cip, cip, cibula,  
ňepuojdem ja za Jura,  
Juro nemá peňazi,  
aňi zlatích reťazi.

6a  
7a'  
7b  
7b

6d)

Cib, cib, ci - bu - len - ka, dyž sem ma - la  
mak, mak, ma - ku - len - ka, a včil, dyž su  
bě - va - la, v pa - nen - ky sem hrá - va - la,  
ve - li - ká, po - tře - bu - ju že - ni - cha.

Cib, cib, cibulka,  
mak, mak, makulka,  
dyž sem mala bévala,  
v panenky sem hrávala,  
a včil, dyž su veliká,  
potřebuju ženicha.

6a  
6a  
7b  
7b  
7a  
7a'

Nebo: Cib, cib, cibulka,  
mak, mak, makulka.  
A ty, holko, ty se vdej  
a ty na mě nečekej.  
Já se vdávat nebudu,  
pacholátkem pobudu.

6a  
6a  
7b  
7b'  
7c  
7c

## ZÁKLADNÍ STAVEBNÍ JEDNOTKA STROFICKÉ PÍSNĚ

„Myšlenka vtěluje se, i jistou formu na se běře, slovem, stává se takto průpovědí, z těchto pak tvoří se v písni řádky (versus) a slohy (strofé). Každá sloha musí nejméně dva řádky v sobě zavírat. A však forma čili postava slohy v každé písni, každého řádku ve sloze, ano i pořádek slov v každém řádku obsažených, jakož i způsob, jímž poslední slovo řádku padá a s ním podobně doznívá, což rým aneb dosloví nazváno, vše to spočívá na jistých pravidlech národního krasocitu, ježto jazyk podlé národní hudby (jakož níže o tom) utvořil, duch národní ušlechtil a dlouhé ano stoleté užívání posvětilo. Nikdo z básníků národních těch pravidel není sobě vědom, nikdo jich neumí nazpamět, ale každý, kdož v národní škole vychován, je cítí a také věrně zachovává, neboť jsou to pravidla národu přirozená a z jeho bytosti vyšlá [...] Známa nota ustanoví pořádek slov, formu řádků, i vede rým. Slovo podává slovo, myšlenka myšlenku, a život národní přivádí obrazy. Sotva že se některá hudba k tanci stane oblíbenou, již i hned najdou se k ní náležitá slova. Slova pravé národní písně jsou jen smysl a výklad hudebního jejího hlasu.“

To jsou slova Karla Jaromíra Erbena z jeho první písňové sbírky (1841–43).<sup>43</sup> Jsou už hodně stará, ale v ničem je není třeba zásadně opravovat. Odmyslíme-li si

<sup>43</sup> Srov. K. J. Erben: Písně národní v Čechách I–III. Praha 1841–1843, pojednání Slovo o písni národní; v přetisku je uvádí B. Indra: Havlíčkovy práce o verši české lidové písně. Praha 1939, s. 16. V obměně píše Erben totéž rovněž v nestránkované předmluvě z r. 1863 k podstatně doplněné sbírce cit. v pozn. 39.

dobový romantický způsob vyjadřování, můžeme naopak konstatovat, že vycházíme vlastně z týchž premis. A začneme-li prohlížet Erbenovu sbírku, pak nás už ani moc nepřekvapuje, jak v naprosté většině správně tvaruje písně; na první pohled z ní razí to typické krátké „řádkování“. Totéž se v míře jen o málo menší týká i sbírky Sušilovy. Měl tedy Karel Havlíček Borovský velice usnadněny rozboru formy lidových písní,<sup>44</sup> jež patří k dobrým základům bádání o tomto tématu. Ale přece jen musíme dát za pravdu Otakarů Hostinskému, když konstatoval, že Havlíček „vzal za základ texty, ne však nápěvy, k nimž jen výjimečně přihlížel“.<sup>45</sup> Dovedeme si představit, že Hostinský nemohl souhlasit s Havlíčkovou klasifikací, když například viděl píseň *Osiřelo dítě* zařazenou v rámci písní dvouřádkových<sup>46</sup> a nikoli čtyřřádkových, protože Hostinský počítal řádky „dle skutečného zpěvu, ne však dle obvyklého způsobu psaní, jenž opakování celých veršů pomíjí a tím z třířádkových nebo i čtyřřádkových písní činí na pohled dvouřádkové“.<sup>47</sup>

Po předešlých úvahách nemusíme zdůvodňovat, proč plně souhlasíme s Hostinským, že „všechno posuzování rytmiky a prozodie lidového zpěvu na základě pouhých textů odmítnouti sluší nadobro“,<sup>48</sup> a není také třeba dlouze polemizovat s Bohuslavem Indrou, který vytýká Hostinskému, že prý svou tezi — lidovou píseň je nutné po stránce formální výstavby posuzovat současně s nápěvem — přivedl bádání o folklórním verši na scestí.<sup>49</sup> Nemohlo se to stát, poněvadž do doby, než vyšla Indrova studie věnovaná Havlíčkovým pracím o verši české lidové písně, nebyla vlastně Hostinského teze téměř vůbec naplňována skutky. A proti Hostinského pojetí neobstojí ani jiné Indrovy námitky, byť jsou třeba samy o sobě i pravdivé: že zkoumání nápěvů lidových písní je daleko neúplnější než zkoumání textů, nebo že nápěv je buď vypůjčená šablona (často nevhodná) anebo že vyplývá z textu. Ať je složka hudební a slovesná v jakémkoli vzájemném vztahu, nelze jednu či druhou nikdy při rozboru písně pomíjet. Ani tehdy ne, jestliže zcela pozitivně víme, že text byl složen jako „kontrafaktura“ na známou melodii,<sup>50</sup> nebo zjistíme-li třeba, že se mezi texty tradují někdy zkomoleniny. Proto záznamy, v nichž jedna ze složek zpívaného projevu chybí, musíme z formální analýzy vyloučit anebo aspoň odsunout, než se stanoví, podle jakého klíče příslušný útvar členit, a to může rozhodnout jedině srovnávací studium.

Jak různě mohou být strofy někdy tvarovány, k tomu mohu posloužit příkla-

---

<sup>44</sup> Srov. L. Quis: Karla Havlíčka studie o formě české lidové písně. *Český lid* 7, 1898, s. 214—222, 387—391; 9, 1900, s. 153—156, 347—360.

<sup>45</sup> O. Hostinský, o. c., s. 97.

<sup>46</sup> Srov. L. Quis, o. c., s. 219 a viz O. Hostinský, o. c., s. 77.

<sup>47</sup> O. Hostinský, o. c., s. 72.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>49</sup> Srov. B. Indra, o. c., s. 6. K pozdějším výhradám A. Sychry vůči Hostinského pojetí Havlíčkových písňových rozborů jsem se vyjádřil v článku *Odkaz Otakara Hostinského teorii lidové písně*. *Národopisné aktuality* 17, 1980, s. 258—259. (Přetištěno ve sborníku *Pocta Otakarů Hostinskému*. Red. R. Pečman. Brno 1982, s. 187—195.)

<sup>50</sup> K tomu srov. W. Wiora, o. c., s. 23n.

dem různých záznamů balady, již František Ladislav Čelakovský nazval ve dvacátých letech minulého století Zrazený sokol.<sup>51</sup> Shromáždil jsem k ní koncem šedesátých let spolu s Cecilii Havlíkovou více než 150 zápisů a od té doby se už jejich počet dále rozrostl. Protože o této písni chystám samostatnou monografii, ocituji zde — proti jinak důsledně dodržovanému pravidlu uvádět současně s texty též nápěvy — pouze různé tvary textových zápisů (ukázky a—g).<sup>52</sup>

Pomineme-li některé záznamy archivované v Matici slovenské v Martině, jež jsou pořízeny těžkou rukou zpěváků samých, v nichž formovou segmentaci nelze vůbec stopovat (text je prostě zapsán beze snahy o nějaké jeho rytmické členění), pak v několika málo záznamech nacházíme členění do dvou úseků se schématem buď a) 14, 14 nebo b) 10, 17(18), nebo c) 20, 7. Vznikly tyto podivně nesprávně tvarované strofy:

a) Vyletěl-ti sokol pod oblaky, tak se snašel	14
nade všecky ptáky, aj nade všecko stvoření.	14
b) Vyletěl vták hore nad oblaky	10
a zaspíval nade šecky vtáky, nade šecko stvoření.	17
c) Vyletēju pták hore nad oblaky, zaspívau si nade všecky ptáky,	20
nade všecko stvoření.	7

Naprostá většina záznamů této písně je však formována do třířádkové — a v tomto případě můžeme oprávněně použít termínu verš — tříveršové podoby s členěním 10, 10, 7 (8):

d) Vyletěl vták hore nad oblaky	10
a zaspíval nade šecky vtáky,	10
nade šecko stvoření.	7

Tohoto formálně správného členění bychom se mohli přidržet, neboť jsou v něm nejlépe respektovány jednotlivé syntaktickosémantické jednotky. Jak vidíme, poslední kratší verš zdůrazňuje předchozí myšlenku, popřípadě, což je důležité pro další výklad, rozvádí pouze jednu její část. Podle této segmentace dalo by se tedy říci, že zvuková periodičita je tu doplňována paralelismy syntaktickými a tematickými.

V několika případech najdeme však tuto píseň zaznamenanu ve tvaru e) 4, 6, 4, 6, 7 (8). V tomto členění je přihlédnuto k závaznému předělu uvnitř prvních dvou desetislabičných veršů, takže strofa je v této části dělena vlastně do poloveršů:

<sup>51</sup> Srov. F. L. Čelakovský: Slovenské národní písně. Praha 1822—1827; Praha 1946 (kritické vydání K. Dvořáka), s. 334n. — Jinak srov. O. Sirovátka: Členění písňového textu. In: Lidová píseň a samočinný počítač III. (Red. D. Holý—K. Pala—M. Štědroň.) Brno 1976, s. 108. Zde rovněž upozorňuje na fakt, že různí vydavatelé sbírek rozčleňují stejné sloky v nestejně „verše“ či „řádky“.

<sup>52</sup> Blíže D. Holý: Balada Zrazený sokol v české a slovenské tradici; rozpracováno.

e) Vyletěl vták	4
hore nad oblaky	6
a zazpíval	4
nade šecky vtáky,	6
nade šecko stvoření.	7

Při popisu jednotlivých záznamů této balady jsem se přiklonil k tomuto poslednímu řádkování a vedlo mne k tomu těchto pět důvodů:

1. Mezi shromážděnými zápisy této písně jsou totiž i útvary s odlišným slabickým rozměrem, přitom však sudé řádky (sudé poloverše) zůstávají i v těchto případech šestislabičné: f) 5, 6, 5, 6, 8; g) 6, 6, 6, 6, 7. Strofy znějí:

f) Prilecel ptačok,	5
šednul na oblačok,	6
či špiš, ty, mila,	5
či ty daco čuješ,	6
že mi otvoríc něpridzeš.	8
g) Aj, vyletěl ptaček	6
pod same oblaky	6
a měl un perečko	6
nade všecky ptaky,	6
nade všecko stvoření.	7

Vidíme, že v těchto případech se mění (narůstají) pouze první dvě liché jednotky, tj. 1. a 3. řádek, zatímco počet slabik v sudých řádcích zůstává týž. Můžeme to vyznačit tímto schématem:

Liché řádky (1. a 3.) + sudé řádky (2. a 4.)

---

slabiky:	4 + 6	= 10
	5 + 6	= 11
	6 + 6	= 12

2. Kromě potenciální pauzy před sudými poloverši (závazného mezislovního předělu) existují v některých slokách této písně na konci řádků také zvukové shody nebo podobnosti (asonance); například A já nespím, | dobře tebe slyším, | nebo Můj milý je | v daleké krajině, | on ně přijde | o vánocích v zimě | atd.

3. Definované kratší jednotky končí ve většině hudebních záznamů dlouhými notami, notami s korunou, oddechy nebo dokonce pauzami, což všechno jsou bezprostřední příznaky zakončování hudebního (melodického) řádku. Mezi uvedeným členěním do pěti textových řádků a mezi přirozeným hudebním členěním existuje tedy těsná souvislost.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Pro úplnost dodávám, že při pokusech o analýzu nápěvu této balady dochází při jeho segmentaci rovněž k nesrovnalostem, a to ještě k poněkud jiným, než na jaké jsme zde poukázali v souvislosti s tvarováním textových slok.

4. Jak v textové, tak i hudební složce této písně dají se shody a rozdíly mnohem lépe sledovat pomocí těchto pěti kratších jednotek,<sup>54</sup> snáze můžeme registrovat, co zůstává konstantní a co je variabilní. Z takto provedeného rozboru lze také odvodit, že praxe lidového zpěvu pracuje převážně s těmito pěti kratšími jednotkami, jež spolu různě propojuje.

5. Segmentace do nejkratších formových jednotek se u strofy lidové písně jako poměrně krátkého útvaru ukazuje obecně výhodná nejen proto, že tak tyto jednotky pevně vymezujeme, ale i z toho důvodu, že prostřednictvím takového rozkladu můžeme jejich kombinací a přihráním dalších hledisk snadno získat obraz o formových jednotkách vyšších.

Uvedené členění strofy balady Zrazený sokol do pěti řádků uplatňují naprosto důsledně u všech záznamů, i když v některých textech a taky nápěvech bychom je snadno neodůvodnili, kdybychom je posuzovali samostatně — odděleně od většiny zápisů. První desetislabičný úsek je totiž v některých variantách spojen především v nápěvu tak těsně, že tu žádný předěl neshledáváme. Jinak je tomu však u druhého desetislabičného úseku, který je cézurou zřetelně členěn ve všech případech do dvou řádků. Kromě toho třetí řádek — a to je ještě důležitější impuls k jednotnému rozčleňování všech zápisů této písně do pěti formových jednotek — spolu sblížuje dva různé nápěvné typy. Nebrat tedy pětiřádkové členění v úvahu při vzájemném porovnávání dvou hlavních nápěvných typů, jež se v rámci této balady zřetelně vydělují, znamenalo by vzdát se odhalení této podobnosti, ba možná přímo genetické vazby mezi nimi.

Podrobněji se u formového rozčleňování zpěvních projevů zastavíme až v kapitole Řádková segmentace. Zde však bylo třeba poukázat na nesrovnalosti v rozlišování morfologie strofy a upozornit na to, že při formové analýze není možno postupovat nekriticky podle tvarů, jež těmto projevům vtiskli sběratelé.

Kde však začíná a končí strofa, to většinou rozezná a správně oddělí při poslechu zpívaného projevu každý průměrně vzdělaný člověk; nejasných případů se nachází poměrně málo. Jak už víme, sloka v lidové písni není jen zvukově a významově ucelená skupina veršů, jejíž rytmický, popřípadě i rýmový vzorec se pravidelně opakuje, ale je to zároveň jednotka daná pevnou formou opakujícího se nápěvu — více méně stejně formovaným pravidelným počtem zpívaných slabik v menších jednotkách (řádcích), do nichž se rozpadá opakovaná melodie. Pravda, s odchylkami v slabickém rozměru se tu sice setkááme, ale kromě toho, že se objevují jen v nízkém procentu, nejde nikdy o taková vybočení, jež by rozbíjela celkový dojem pravidelné (opakující se) metrické konstanty, která shrnuto s Erbenem musí mít nejméně dva řádky. Na odpověď, kolik řádků se ve strofách našich lidových písní vyskytuje maximálně, ponecháme si otevřená zadní dvířka, protože analýza strofických typů provedená z hlediska jejich zpěvní realizace prozatím

---

<sup>54</sup> K tomu srov. D. Holý: Variační postupy v lidové písni a jejich proměňování. In: O životě písně v lidové tradici. Variační proces ve folklóru. (Red. B. Beneš.) Brno 1973, s. 22 až 37. Viz též L. Ballová: Totožnost a podobnost melodií. Příspěvek k aplikaci matematických metod v muzikologickom výskume. Bratislava 1982, s. 156—178.



neexistuje. Lze však odpovědět oklikou: Bezpečně se tu nenajdou útvary delší, než s jakými počítá poetika, kde existuje tato delimitace: „Podobně jako je prakticky omezena délka verše (u verše příliš dlouhého by se ztrácel pocit celistvosti), je prakticky omezena i délka sloky; sloky bývají nejčastěji čtyřveršové a obvyčejně nepřesahují čtrnáct veršů.“<sup>55</sup>

Jak známo, každá strofická píseň se skládá, pokud jde o píseň víceslokovou, ze stejně upravených útvarů — strof, které se dají zpívat na tutéž melodii. Podle Jana Mukařovského můžeme písňovou strofu definovat též jako básnický „korelát opakujících se melodických útvarů“;<sup>56</sup> několika slovy je zde rovněž zdůrazněn těsný vztah obou složek písně — hudby a slova.

Německý etnomuzikolog Walter Wiora jde při tomto hledání vztahů ještě dále. Ukazuje, že slovo „strophé“, jehož počáteční význam byl „obrat (otočení)“, je bezprostředně spojeno s tanečním pohybem, že tedy „strophé“ není svým původem termín speciálně literární nebo speciálně hudební a že mnohé názory o původu strofické písně jsou nepostačující, poněvadž si právě nevsímají podílu tělesného pohybu na její genezi. Strofickou píseň podává Wiora nikoli jako „nejvyšší formu písně“, nýbrž nejnižší, popř. nejspodnější, a to v tom smyslu, že představuje základ pyramidy.<sup>57</sup> Je to prostě základní forma písně, která je rozšířena více než všechny ostatní, a to jak územně, tak i časově. Setkáváme se s ní od starověku až po současnost, ve všech vrstvách obyvatelstva a nikoli jen v Evropě, nýbrž po celém světě. Strofickou píseň nelze vůbec chápat jako nějaké ustrnulé schéma. Je to živoucí model s mnoha variantami, je to reálný a historicky živoucí rod.<sup>58</sup> Pokud jde o strofickou melodii, definuje ji jako sdružení více řádků, které jsou spolu seskupeny; nenásledují tedy jen volně za sebou, jak je tomu v útvarech stichických.<sup>59</sup> Konečně vzpomeňme ještě jeho zdůrazňování těsných vztahů hudby a slova, k nimž směřovala už řada našich předchozích poznámek: Při zpěvu ztrácejí slovo a tón zvlátnosti, jež jsou jim vlastní; vnímáme-li je samy o sobě, získávají vlastnosti jiné. Zpívaná píseň ztrácí vlastnosti celistvosti, když slovo a tón jsou odděleny a posuzovány izolovaně. Jestliže čteme (studujeme) píseň jako literární báseň (místo abychom si ji představovali zpívanou), vytvoříme si o ní nejen nedostatečný, nýbrž i zkrslý obraz.<sup>60</sup> Není nutné dál pokračovat v souhrnu myšlenek Waltera Wiory. Z hlediska našeho tématu jsme vyčerpali vše podstatné a pro ucelenou definici strofy sáhneme raději ještě k jiným pramenům.

Strofa není ani v lidové písni (aspoň v převážné její části) pouze celek rytmický a intonační, jak se nám snad může jevit po zvukové stránce z hlediska hudebního i slovesného, nýbrž je především celkem myšlenkovým (tematickým). Slovy Josefa

---

<sup>55</sup> Srov. J. Hrabák, o. c., s. 148.

<sup>56</sup> Srov. J. Mukařovský: *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*. In: *Kapitoly z české poetiky I*, II. Praha 1941, kap. II, s. 36. (Původně vyšlo in: *Československá vlastivěda 3*, Praha 1934, s. 376–429.)

<sup>57</sup> Srov. W. Wiora, o. c., s. 22n.

<sup>58</sup> *Tamtéž*, s. 22, 40.

<sup>59</sup> *Tamtéž*, s. 33.

<sup>60</sup> *Tamtéž*, s. 23n.

Hrabáka můžeme říci, že „strofa je stylizací odstavce spočívající v tom, že je normován tvar odstavce, a proto se opakuje“.<sup>61</sup> Na této skutečnosti nic nemění ani fakt, že myšlenková celistvost bývá v některých slokách různě porušována, že vzniká „celá stupnice přesahů, a to jak v plánu tematickém (myšlenkové členění se nekryje s členěním sloky), tak i syntaktickém (sloka nekončí větou nebo je dokonce větší syntaktická pauza uvnitř sloky), čímž se porušuje intonační celistvost sloky“.<sup>62</sup>

Můžeme uzavřít, že strofické písně jsou stavěny z organizovaných jednotek stavebních — ze strof, tj. z elementárních celků (systémů), jež se pravidelně opakují.<sup>63</sup> Některé písně jsou vůbec těmito jednotkami dále nerozkladné. Těm říkáme jednoslokové: celý písňový útvar se rovná jedné strofě.<sup>64</sup> Sloka není tedy ve strofické písni jen elementární stavební celek, nýbrž v mnoha případech může existovat též jako samostatný písňový útvar.<sup>65</sup> Kromě toho se mnohé sloky lidových písní vyznačují tím, že prostupují různými konkrétními písněmi, že vytvářejí mnohotvárné kombinace a že se podstatným způsobem podílejí na variačním procesu. Pro všechny tyto znaky — ať už formální či obsahové, slovesné nebo hudební — lze zpěvní sloku ve strofické lidové písni označit za primární ústrojnou a základní stavební jednotku.<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> Srov. J. Hrabák, o. c., s. 149.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 148. Srov. rovněž O. Sirovátka, o. c., s. 113n. o diskrepancích mezi formálním a sémantickým členěním písňového textu: ... „formální články se nekryjí s články významovými a rozmanitě se překrývají a přesahují“ ...

<sup>63</sup> Srov. J. Hrabák, o. c., s. 126, 72.

<sup>64</sup> Srov. M. Šrámková—O. Sirovátka: Textové stavební jednotky v lidové lyrické písni. Národopisné aktuality 9, 1972, s. 170.

<sup>65</sup> Srov. J. Hrabák, o. c., s. 146n. o básních tvořených jedinou slokou a viz též W. Wiora, o. c., s. 25 o písničkách pozůstávajících z jediné sloky.

<sup>66</sup> V prosinci 1985 jsem měl možnost (jako recenzent sb. Musicologica slovaci XIII) seznámit se se studií A. Elschekové, Teória a realita vzťahov medzi textami a nápevami ľudových piesní. Vyniká širokou znalostí pojednávané problematiky; autorka si v ní všímá písně jako dvouvrstvé komunikace, základních vlastností písňové struktury, rozdílů mezi hudebně folkloristickými, folkloristickými a literárněvědnými studii. Uzavírá, že estetika lidové písně vyžaduje jinou teorii než estetika písňové umělé, musí se stát teorií, která spočívá na skutečném zevšeobecnění jevů, nesmí spočívat na nereálných antikvovaných teoretických a metodických premisách.

