

Holý, Dušan

Řádková segmentace

In: Holý, Dušan. *Zpěvní jednotky lidové písně, jejich vztahy a význam*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1988, pp. 65-118

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122299>

Access Date: 08. 12. 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.

4. ŘÁDKOVÁ SEGMENTACE

Šedá, můj příteli, je všechna teorie,
a žití zlatý strom se zelená.

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

Rozčleňování textu a nápěvu do tzv. řádků jsme se dotkli už v rámci druhé kapitoly, když jsme mluvili o tvarování písně. Zbývá osvětlit tyto otázky podrobněji, ale nejdříve pár slov o historii problému. Bylo by nemístné skromné, kdybychom náležitě nezdůraznili, že k jeho řešení přispělo v evropském měřítku významně též české a slovenské bádání, které — jestliže hodně zobecníme — prošlo v této oblasti v podstatě třemi etapami. První lze vztáhnout k počátkům vědeckého studia naší lidové písně — do devadesátých let minulého století,¹ druhá probíhala v padesátých a šedesátých letech, kdy rozvířilo danou tematiku úsilí o katalogizaci písňového materiálu,² a třetí spadá do let sedmdesátých, kdy se rodily některé počítačové projekty.³ Všechny etapy se vyznačují dobrým rozhledem po odborné literatuře jiných evropských zemí a druhá a třetí etapa jsou navíc ještě charakteristické čilou spoluprací českých a slovenských odborných pracovišť i přenesením iniciativy

¹ Srov. D. Holý: Odkaz Otakara Hostinského teorii lidové písně. *Národopisné aktuality* 17, 1980, s. 253—264. (Přetištěno též ve sb. *Pocta Otakaru Hostinskému*, Brno 1982, s. 187—195. Red. R. Pečman.)

² Potřebné údaje o této etapě najde čtenář v těchto souhrnech: O. Elschek: Stav a perspektivy etnomuzikologického bádania na Slovensku. In: *Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku*. (Seminarium ethnomusicologicum 1 — Trenčín 18.—21. 11. 1970.) Red. A. Elscheková. Bratislava 1973, s. 11—28. (V témž sb. srov. též souhrny A. Elschekové a S. Burlasové.) Dále viz O. Elschek: Charakteristické znaky súčasnej slovenskej etnomuzikológie. *Slovenský národopis* 20, 1972, s. 253—274; D. Holý: Na dílem Karla Vetterla. *Národopisné aktuality* 15, 1978, s. 173—184; M. Toncrová: Soupis prací Karla Vetterla. Tamtéž, s. 185—190; srov. zvl. tituly č. 45, 56, 60, 66, 68, 70, 75 (56, 60, 75 ve spolupráci s J. Gelnarem). Některé z těchto prací cituji podrobně v dalších poznámkách.

³ Snahy o využití samočinného počítače při studiu lidové písně v Československu lze nejsnáze sledovat podle L. Ballová: Totožnost a podobnost melodií. *Príspevok k aplikácii matematických metód v muzikologickom výskume*. Bratislava 1982; srov. zvl. Výber z literatúry, s. 195—199.

na mezinárodní pole. Když se totiž na půdě společnosti International Folk Music Council (IFMC)⁴ začaly zakládat studijní skupiny, stal se prvním předsedou Studijní skupiny pro katalogizaci a analýzu lidových písní Karel Vetterl z Brna, který zde tuto funkci zastával v letech 1965–1972 a od roku 1974 stojí v jejím čele Oskár Elschek z Bratislavy.

Uskutečnilo se množství seminářů na národní i mezinárodní bázi, vyšla spousta odborných studií,⁵ ve vymezení jednotek pro rozčleňování písně nedošlo však prozatím k zásadnímu sjednocení, i když volání po něm se ozvalo velmi naléhavě zvláště z úst Karla Vetterla na prvním semináři o využití samočinného počítače při studiu lidové písně, který se konal ve Strážnici v roce 1971:⁶ „Chceme-li pomoci strojového zařízení dospět k exaktnímu vydělení náपěvových útvarů lidových písní, dříve nežli přistoupíme k jejich sdružování na základě podobnosti či příbuznosti, musíme vkládat do stroje jen takové informace, o jejichž správnosti aspoň v zásadě nepochybujeme.“ Mezi příklady, které Vetterl tehdy probíral, uvedl také tři slovenské písně, jež svého času analyzoval Béla Bartók: „Tak např. v písni Jaj, Bože muoj, Bože muoj, falešný je frajer muoj a v její náпěvové variantě V čirém poli lalia, pod nů stojí má milá [...] spojuje dva zřetelně odlišné melodické řádky dohromady,⁷ aby mu vyšla forma čtyřdílná, kterou preferuje, i když v daném případě nejde o žádné sekvencovitě opakování.“ Nebo „v písni Paňi kmotra moja, či je kmotor doma [...], která má sylabický půdorys 6, 6, 8, 6 odpovídající řádkové struktuře aa|ba s opakováním druhé poloviny náпěvu (ba), vidí Bartók útvar 6, 6, 14, 14 s řádkovou organizací aa|BB. Shrnuje tedy 3. a 4. řádek dohromady jako jeden dlouhý řádek čtrnáctislabičný.“⁸

Příklady, na něž Vetterl odkázal, uvedeme, abychom tak zřetelně doložili, že měl naprostou pravdu. Písně V čirém poli lalia a Jaj, Bože muoj (naše ukázky 7a, 7b) jsou jasně pětiřádkové a píseň Paňi kmotra moja (ukázka 8) se rozpadá do čtyř, popřípadě — počítáme-li sekundavoltovou repetici projevující se v pozměnění

⁴ Nyní International Council for the Traditional Music (ICTM).

⁵ K tomu srov. O. Elschek: *Volksliedanalyse und Volksliedklassifikation im Bezug zur Studiengruppenarbeit*. In: *Studia musicologica* 20, 1980, s. 217–226. — V tomto vývoji náleží zcela zvláštní postavení sborníku MAAFAT '75 (red. V. Gošovskij), Jerevan 1977, který jsme už citovali ve 2. kapitole; srov. pozn. 16. Jak plyne z podtržených iniciál vysvětlujících zkratku MAAFAT, je odvozena z názvu *Pervyj vsesojuznyj seminar po mašinnyj aspektam algoritmičeskogo formalizovannogo analiza muzykalnyj zekstov*. — Segmentaci, analýze a klasifikaci jsou zde věnovány tři desítky většinou velmi pozoruhodných příspěvků.

⁶ Srov. K. Vetterl: *Otázky terminologie v souvislosti s klasifikací náпěvů lidových písní*. In: *Lidová píseň a samočinný počítač I*, Brno 1972 (red. D. Holý—O. Sirovátka), s. 141–153. (Přetištěno také in: *Národopisné aktuality* 9, 1972, s. 41–48.)

⁷ Bartók totiž v těchto náпěvech (naše ukázky 7a, 7b) spojuje dohromady 4. a 5. řádek.

⁸ Srov. K. Vetterl, o. c., s. 147n. (V cit. textu jsem opravil následující překlep: v sylabickém schématu sloky Paňi kmotra moja nemá být 6, 6, 8, 8, nýbrž 6, 6, 8, 6.) — Na jiném místě téhož článku (s. 142) Vetterl vysvětluje, že Bartók při třídění náпěvů lidových písní rozeznával maximálně čtyřřádkové útvary. Sekvencovitě opakované řádky zpravidla nepovažoval za samostatné jednotky. K tomuto pojetí segmentace se Vetterl vyjádřil už v recenzích prvního a druhého dílu Bartókových *Slovenských lidových písní*; v bibliografii M. Toncrové srov. č. 115 a 137.

kadence nápěvu — do šesti řádků. Pod notovým záznamem uvádíme vždy tvar strofy, na úrovni jednotlivých řádků připojujeme 1. počet slabik v řádku se znaky pro rýmy nebo asonance, 2. výsledné znaky rytmické organizace nápěvu a 3. číselné sylabické schéma neboli počet zpívaných slabik, jež v hudebních takttech připadají na jednotlivé formace; například v ukázce 7a čteme, že $a = 4+3$, $b = 4+2+1$.

7a)

Tempo giusto

V čí-rem po-li la-li-a, pod nú sto-jí má mi-lá,
pod nú sto-jí má mi - - lá, pod nú sto-jí
má mi-lá, sl - za - mi ju po - lie - - va.

V čírem poli lalia,
pod nú stojí má milá,
pod nú stojí má milá,
pod nú stojí má milá,
slzami ju polieva.

1	2	3
7a	a	4+3
7a'	a	
7a'	b	4+2+1
7a'	a	
7a''	b	

7b)

Tempo giusto

Jaj, Bo-že muoj Bo-že muoj fa-lo-šní je fra-je-r muoj fa-lo-
-šnuo on sr- ce má, za dru-hí- ma po-ze -
- rá, za dru-hí- ma po-ze - - rá.

Jaj, Bože muoj, Bože muoj,
falošni je frajer muoj,
falošnuo on srce má,
za druhíma pozerá,
za druhíma pozerá.

1	2	3
7a	a	4+3
7a	a	
7b	b	2+2+2+1
7b'	c	4+2+1
7b'	c	

8)

Tempo quisto, $\text{♩} = 92-108$

Pa-ňi kmo-tra mo-ja, či je kmotor do-ma? Ej, ke-bi

kmo-tor do-ma ňebou, tajšou bi ja s ťe-bou, s ťe-bou.

Paňi kmotra moja,
či je kmotor doma:

/:Ej,° kebi kmotor doma ňebou,
tajšou bi ja s tebou.:/

1	2	3
6a	a	4+2
6a'	a	
/:1+8b	/:b	1+2+2+4
6b:/	a:/	

Pod vlivem prvního semináře o využití samočinného počítače při studiu lidové písně napsal jsem více než sedmdesátistránkovou studii Elementární formotvorné jednotky strofické lidové písně. Byla přijata do Národopisného věstníku česko-slovenského, byla i redakčně zpracována, jenže ročník VIII, 1973, nakonec už nevyšel. Zmiňuji se o tomto detailu nejen proto, že studie je citována v odborné literatuře, nýbrž také z toho důvodu, že se stala předmětem diskuse. Koncem roku 1976 se k ní totiž písemně vyjádřili Karel Vetterl a Olga Hrabalová v nepublikovaném osmistránkovém příspěvku K otázce třídění nářevů lidových písní.¹⁰ A tak díky tomu, že moje studie nespátřila světlo světa, nemusím teď aspoň vést učené disputace sám se sebou. — Disputo semper ego, quamvis me vivere nego. Ano, přesně tak bych dnes vypadal, jak praví toto středověké latinské úsloví, protože bych musel tvrdit, že diskutuji stále, až do roztrhání těla, ať si třeba popírám (jako v té diskusi) svou vlastní existenci.

Základ z té práce však zůstal a zůstala z ní také některá „slova do rvačky“. A zůstává nadále nesplněn i požadavek, kterým jsem jako jedním z mnoha bodů

⁹ Protože citoslovce „ej“ se při zpěvu někdy vynechává, nepočítá se — jak známo — do prostého součtu slabik. V rámci schémat $1+8$ nebo $1+2+2+4$ je citoslovce připočteno jedničkou v indexu.

¹⁰ Uloženo v osobním archivu D. H.

uzavíral diskusi na prvním semináři o využití počítačové techniky při studiu lidové písně a který jsem postavil rovněž do čela zmiňované nepublikované studie: „Zpřesnit definici předělu v nápěvu i v textu strofické lidové písně. . . Dospět k přísnému stanovení těchto jednotek včetně jejich hierarchie; abych užil ostrého příkladu, definice by měly být tak přesné, jak to známe např. u jednotek fyzikálních, a měly by být i tak přísně střeženy.“¹¹ — Poněkud přemrštěný požadavek, ale dobře míněný a v zásadě platný. V souvislosti se zamýšleným využitím samočinného počítače při studiu lidové písně je totiž třeba dohodnout se na precizních a jednotných kritériích pro segmentaci písně, neboť při záměru dokumentovat pomocí počítače celé nápěvy a celé texty není možno členit jednu píseň podle jednoho hlediska a druhou zase podle nějakého jiného zřetele, nemá-li nastat ve výsledcích chaos. Zatím se však bohužel nepodařilo vymezit tyto jednotky, takže v rozčleňování písně se dosud rozcházejí jak jednotliví badatelé, tak i různá pracoviště, o laických sběratelích ani nemluvě. Takový stav skutečně existuje. Není sice možno změnit jej mávnutím čarovného proutku, ale přece jen je třeba usilovně hledat jednotící principy; a o to jde v této kapitole především. Chceme-li k nim však postupně dospívat, pak nelze chodit okolo horké kaše, aniž bychom si vyměnili své názory, ale zároveň zachovali i dostatečnou tolerantnost k odlišným stanoviskům. Stejně tak ovšem nelze přehlížet vše, a to se žel také stává, co už bylo k těmto otázkám řečeno pozitivního a co se dá přejímat.

DROBENÍ VERŠŮ

Východiska pro řádkovou segmentaci zpívaných projevů plynou, jak už jsme napověděli ve druhé kapitole, z těsného sledování vztahů hudby a slova — ze znějící vokální hudby: ze vztahů identit, obměňování, opakování, rozvíjení, kontrastu, symetrie a asymetrie.¹² V textu, ale ještě daleko více v nápěvu, jsou pak důležité césury (předěly). Při rozboru textů lze o césurách převzít závěry, k nimž dospěla teorie verše,¹³ o melodických césurách pak především shrnutí Jaromíra Gelnara.¹⁴

¹¹ Srov. Lidová píseň a samočinný počítač I, o. c., s. 232n.

¹² K tomu srov. B. V. Asafjev: Hudební forma jako proces. Praha 1965; K. Janeček: Hudební formy. Praha 1956; týž: Tektonika. Praha 1968. Další literaturu k této problematice přehledně shrnuje I. Poledňák: Stručný slovník hudební psychologie. Praha 1984, s. 41—53 (heslo „čas“).

¹³ Srov. J. Hrabák: Úvod do teorie verše. Praha 1964, s. 21—27, 36, 74, 99, 112, 138.

¹⁴ Srov. J. Gelnar: Realizace předělu v hudební formě písňových nápěvů. In: Lidová píseň a samočinný počítač I, o. c., s. 155—161. O zřetelných závěrech rytmických řad — výdechových pauzách, které vždy patří k předchozí rytmické řadě — srov. J. Hutter: Hudební myšlení od pravýkríku k vícehlasu. Praha 1943, s. 126. K dobám pomlkovým viz též L. Janáček: O lidové písni a lidové hudbě. Dokumenty a studie. (Red. J. Vyslouzil.) Praha 1955, s. 463. Můžeme se tu však odvolat i na lingvistiku, která při segmentaci promluvy odhaluje podobné vnější prostředky úsekových předělů (koncových nebo nekoncových) neboli tzv. frázování; jsou to pauzy a intonace. Srov. J. Bauer—M. Grepl: Skladba spisovné češtiny. Praha 1972, s. 8—10.

Některé césury lze v nápěvu sledovat současně s jeho zněním; ty se realizují buď přerušením toku menších rytmických hodnot větší hodnotou, nebo výskytem pauzy, popřípadě prostřednictvím refrénů. Jiné césury lze však formulovat teprve dodatečně, až po odeznění celé formy, a to ze vztahů mezi jednotlivými částmi zpívaného projevu. Alica Elscheková se svého času¹⁵ snažila ozřejmit melodický řádek nejen jeho úzkým sepětím se slovem — jeho verbální determinovaností, ale též jistou specifícností v zaokrouhlenosti a uzavřenosti hudební myšlenky. Můžeme se však přesvědčit, namíti k tomu Karel Vetterl,¹⁶ že v mnoha případech tuto vlastnost řádek mít nemusí, ba často nemusí být oddělen ani césurou. A slovy Waltera Wiory¹⁷ zároveň dodal, že někdy je každý nebo skoro každý melodický řádek uzavřený (zvláště když končí celým závěrem nebo je-li oddělen od následujícího řádku pomlkou), jindy však přecházejí řádky plynule do sebe a tvoří semknutý útvar. Problémem ohrazení řádku se posléze zabýval Hartmut Braun, který rovněž zdůraznil, že bez sledování obou složek zpívaného projevu nelze často dojít ke správnému určení těchto analytických jednotek, tj. řádků, které se vždy rozhodně nedají ztotožňovat s frázemi nebo s motivy.¹⁸ A bylo by možno pokračovat dalšími souhrny ze studií zabývajících se segmentací písňových útvarů. Jestliže tak na tomto místě nečiníme, je to z toho prostého důvodu, že většinou sledují jinou segmentaci než řádkovou.

Tak jako Karel Vetterl v citovaném článku Otázky terminologie v souvislosti s klasifikací nápěvů lidových písní, i my vyjdeme při dalším objasňování řádkové segmentace z obšírného a obsažného článku Zdenky Horákové o archaických strofických útvarech.¹⁹ Začneme příkladem, kde základem zpěvní sloky je jeden verš textu bez závazného rýmu, jak píše autorka. Na prvním místě uvádí tuto píseň:

9a)



1. Na půl mostě trava roste.
2. Do te trave choda pavě.
3. Traťa perko zelenave.
4. Běž, děvčečko, zber perečko.
5. Uvij z něho po věnečko. Atd.

¹⁵ Srov. A. Elscheková: Motivická, riadková a strofická forma. Pojem, analýza a klasifikácia. In: *Musikologica slovaca* I/2, 1969, s. 249—282.

¹⁶ Srov. K. Vetterl: o. c., s. 142.

¹⁷ Srov. W. Wiora: *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel und Zürich 1971, s. 33.

¹⁸ Srov. H. Braun: *Das Problem der Zeilenbegrenzung*. Abstract. In: *Methoden der ethnomusikologischen Analyse*, Bratislava 1975, s. 40n. (Blíže v osmistránkovém průklepu tohoto referátu uloženém v archívu D. H.).

Všechny verše této písně jsou osmislabičné. Nápěv má jen tolik not, kolik slabik má verš, proto zde ještě nelze užívat označení sloky, charakterizuje píseň Horálková. „Opakující se jednověšové úseky nápěvu vtiskují písni jednotvárný ráz — zpravidla jde o nápěv velmi prostý — a způsobují, že ani rýmovaná dvojverší, tvořící syntaktický celek, nevnímáme jako strofu.“²⁰ „Césura na pevném místě ve verši zvyšuje tendenci k pravidelné stopovosti (trochejské nebo trochejsko-daktylské), a to ještě podporuje monotónní ráz písně, daný nápěvem.“²¹

Když si však píseň přezpíváme, přijdeme k jinému závěru: Jde o píseň strofickou, která se skládá ze dvou krátkých čtyřslabičných řádků, a do těchto úseků se nerozpadá vůbec jen pravidelně rozmístěnými césurami v osmislabičném verši. I nápěv plně respektuje tyto dvě krátké čtyřslabičné jednotky, a to jednak ascendenčním rázem prvních tónů proti descendenčnímu charakteru druhého řádku, který — i když v základním rozložení zpívaných slabik zůstává shodný s prvním — je navíc sestupný a tedy proti prvnímu řádku kontrastní i po stránce rytmické; takže druhý řádek se tím od prvního odlišuje ještě více. A když si píseň rozepíšeme do tohoto tvaru, tj. každý verš do dvou řádků, zjistíme navíc, že závazný mezislovní předěl je podtržen v pěti slokách z desíti rýmem (srov. 1., 4. a 6. sloku) nebo asonancí (srov. 2. a 5. strofu). Rýmy nebo asonance můžeme po pravé straně citovaného textu sledovat z trojího pohledu: pod č. 1 v rámci jednotlivých zpěvních slok, pod č. 2 v rámci celé písně, ale po těchto dvouřádkových úsecích a pod č. 3 na konci jednotlivých zpěvních slok, tj. vlastně na hranicích veršů.

	1	2	3		1	2	3
1. Na půl mostě	a	a		6. Vila bych ho,	a	d	
trava roste.	a	a	a	němam z čeho.	a	d	d
2. Do te trave	a	b		7. Z marijanku	a	e	
choda pavě.	a'	b'	b	zeleného.	b	d	d
3. Traťa perko	a	c		8. A z hřebička	a	f	
zelenave.	b	b	b'	červeneho.	b	d	d
4. Běž, děvečko,	a	c'		9. Přidaj k němu	a	g	
zber perečko.	a	c'	c	fijalečko.	b	c'	c
5. Uvij z něho	a	d		10. Buděš moja,	a	h	
po věnečko.	a'	c'	c	galanečko.	b	c'	c

Jenže autorka připouští možnost členění verše do dvou kratších jednotek až u úseků delších než desetislabičných. Píše o tom v oddílu Písně dělené na víceslabičné úseky, které se mohou chápat jako dva verše: „Je-li text při zpěvu členěn na úseky delší než desetislabičné, může převládnout při symetrickém půlení césurou spíše dojem dvou veršů krátkých. Jestliže ovšem mezi takovými polo-verši není rým, záleží při tomto členění na rytmickosyntaktických a hudebních

¹⁹ Srov. Z. Horálková: Archaické útvary strofické v českých a slovenských lidových písních. Slovenský národopis 11, 1963, s. 310–359.

²⁰ Tamtéž, s. 310n.

²¹ Tamtéž, s. 352.

prostředcích, které rozhodnou o jednotě nebo rozdělení verše.²² — Tak jak se teď dostat z tohoto začarovaného kruhu? Jednak terminologickým rozlišením veršů a řádků, které dovoluje mluvit o slokách už u veršů osmislabičných, ale to není vše. Dejme zde slovo hlavnímu soudci — praxi lidového zpěvu. Pověšme si některých dalších variant písně 9a, uveďme nápěvy a tvary příslušných strof. Abychom je mohli snáze porovnávat, vybíráme z následujících písní záměrně příbuzné textové úryvky. Jak vidíme podle čísel strof, nacházejí se na nejrůznějších místech; v textové části srov. mění se čísla příslušných strof, jež korespondují s prvními dvěma dvouřádkovými strofami ukázky 9a (tj. 1. Na půl mostě|trava roste. 2. Do te trave|choda pávě.).

9b)

Velmi zdlouha



1. V ši - rem po - li na po - do - lí hruška sto - ji.
3. Přes ten pr - sten trá - va ro - ste, ze - le - ná se.

3. Přes ten prsten
tráva roste,
zelená se.

4. Po té travě
chodá pávě.
perka tratě.

9c)



1. V ši - rem po - li hru - ška sto - ji,
3. Pod ka - - me - nem trá - va ro - stě,
hru - ška sto - ji na po - do - li.
trá - va ro - stě, ze - le - ná se.

3. Pod kamenem
trava roste,
trava roste,
zelená se.

4. Po tej travě
pavi choda,
pavi choda,
perka trať.

²² Tamtéž, s. 333. Zcela jiného názoru na výskyt dieréze v osmislabičném verši je R. Britáň: Na okraj „Kompozície ľudovej piesne“; srov. Slovenské pohľady na literatúru a umenie 86, 1970, č. 7, s. 121.

9d₁)9d₂)

1. U mej matky
přede vratky,
přede vratky
trava roste,
zelená se.

2. Po tej trávě
pávi chodí,
pávi chodí,
perko trati
zelenáve.

9e)



12. Skroz ten prsten
tráva roste,
skroz ten prsten
tráva roste,
tráva roste.

13. Po tej trávě
pávi chodí,
po tej trávě
pávi chodí,
pávi chodí.

Formu nápěvů ukázek 9a—9e uvádíme v následujícím přehledu: za číslem ukázky následují znaky představující rytmickou organizaci nápěvu (srov. malá písmena),²³ pod nimi je připojeno vysvětlení znaků jednotlivých řádků podle základního rozložení zpívaných slabik a potom následují znaky, jež znázorňují formu melodické organizace písně (srov. velká písmena).

9a)	<i>a a</i> <i>a = 2+2</i>	A B
9b)	<i>ab b</i> <i>a = 2+2</i> <i>b = 3+1</i>	AB C
9c)	<i>aa aa</i> <i>a = 2+2</i>	AB CCv
9d)	<i>abb bb</i> <i>a = 3+1</i> <i>b = 2+2</i>	ABC DE
9e)	<i>ab abc</i> <i>a = 2+2</i> <i>b = 4</i> <i>c = 3+1</i>	AB CDE

Proti dvouřádkovému příkladu 9a je tedy ukázka 9b třířádková, ukázka 9c čtyřřádková a ukázky 9d, 9e jsou pětiřádkové. Dobře si všimněme, na která místa připadají hlavní césury v nápěvu, ale zejména jak praxe lidového zpěvu nakládá s těmito krátkými čtyřslabičnými úseky, jak rozdrobuje verše do řádků, jak se přidává řádek k řádku nebo jak probíhá jejich opakování. A to jsou právě ony důležité impulsy k rozčleňování zpívaných útvarů do co nejmenších formových (formotvorných) jednotek. Rozdíly mezi jednotlivými zněními můžeme tak sledovat nejpřehledněji. Tento pohled však navíc umožňuje i předvídat některé variační postupy. Tak např. v ukázce 9e může dojít k vypuštění 3. a 6. taktu, tj. 2. a 4. řádku a vznikne tak z pětiřádkové zpěvní strofy znění třířádkové mající svou logiku jak po stránce textové, tak i nápěvové. Taková varianta — jejíž forma by potom byla *aa|b* (*a = 2+2*, *b = 3+1*), *AB|C* — může (či mohla!) skutečně ve zpěvní praxi vzniknout:

1. Stojí hruška,
stojí hruška
v širém poli.

12. Skroz ten prsten,
skroz ten prsten
tráva roste.

Je tu ovšem i další možnost: vypustit totiž 3.—6. takt, tj. 3. a 4. řádek; tak vznikne varianta, jejíž formu lze vyjádřit schématem *ab|c* (*a = 2+2*, *b = 4*, *c = 3+1*).

Nechceme však celou tuto analýzu jen předkládat k věření, pokusíme se ji

²³ Zde souhrnně upozorňujeme, že zjednodušujeme symboliku navrženou K. Vetterlem a J. Gelnarem, kteří rozlišují řeckou abecedou tvary odvozené ze základních formací a množstvím diakritických znamének různé formy rytmického prodlužování a obměňování.

vysvětlit. V ukázce 9a, která patří do sféry táhlých nápěvů, jež často nepodléhají přísné taktové organizaci a které se proto z analýzy prováděné na metrickorytmické bázi vylučují,²⁴ je tento rozbor proveden pouhým odhadem, a to na základě představy o zhuštění nápěvu do taneční (taktové) podoby. A tak je tomu i v případě ukázky 9b. — Jak už si pozorný čtenář zajisté všiml, při popisu rytmické organizace nepočítáme v ukázce 9a taktovou čáru mezi posledními dvěma notami, a v ukázce 9b je tomu v rámci části *b* podobně. Nejde tu o členění 2+1+1, jak by vycházelo podle násilně vložených taktových čar, nýbrž o formaci 3+1. Namítal-li by snad někdo, že takto (tj. 3+1) lze vyložit též druhý řádek nápěvu ukázky 9a, který — jak bylo řečeno — členíme jen pouhým odhadem do tvaru 2+2, nemohli bychom mu odporovat. V tom případě by pak měl nápěv 9a po stránce rytmické organizace formu a|b ($a = 2+2$; $b = 3+1$) a jeho dvouřádkovost by se tak jen o to více podtrhla.

V melodii 9c dávají impuls k členění do čtyř řádků především poslední dvě dvoutaktí, kde — až na minimální obměnu v posledním taktu — se v podstatě opakují tytéž tóny. Ale už v prvním osmislabičném úseku této písně se naznačuje tato segmentace, a to jednak jistým opakováním rytmu, zvláště však melodickou výstavbou. Vlastně tu jde o kontrastní průběh obou prvních čtyřslabičných jednotek, jak dobře plyne z tohoto grafického znázornění:



Pokud jde o nápěv ukázky 9d, bylo třeba při jeho rytmické formové analýze sáhnout ke kritice záznamu. V případě notace 9d₁ jde o její přesnou citaci, pod č. 9d₂ jde o její úpravu. Nápěv byl totiž sběratelem nepřírozně vtěsnán do taktových čar. V přepisu 9d₂ jsme je posunuli především tak, aby se jimi oddělovaly přirozené jednotky zpěvní — řádky. Aby pak opět ve shodě s původním záznamem vznikl pravidelný útvar tříčtvrtový, k tomu postačily jen dvě další nepatrné notační úpravy: připsali jsme tečku u první půlové noty, a naopak u poslední noty jsme ji škrtli. Jinak připomínáme, že v nápěvném schématu není v rámci 2. a 3. řádku podchycen vztah jakési volné transpozice; třetí řádek je totiž vůči druhému posunut o malou sekundu níž. Forma by se proto dala vyjádřit též schématem ABB_{2v}/CD.

Podobně by bylo možno chápat též formu příkladu 9e (AB|A^{4v}B⁴C), kde vzniká dvakrát melodický řádek pouze z jediného taktu; srov. 2. a 4. řádek. Že tyto jednotky chápeme v daném případě správně, o tom nejlépe svědčí předchozí

²⁴ Srov. K. Vetterl—J. Gelnar: K otázkám písňové katalogizace nápěvů. In: Zprávy společnosti československých národopisců při ČSAV a Slovenské národopisné spoločnosti pri SAV, č. 1—2, 1961, s. 16n.

úvaha o možnosti jejich vynechání; z formy pětiřádkové vzniká tak další logická varianta třířádková. Jde o píseň začínající strofou Stojí hruška v širém poli. A do stejné krátkých úseků — čtyřslabičných řádků — bychom rozčlenili i tuto její variantu; ukázka č. 10. (Obsah jednotlivých sloupců po pravé straně textu šestiřádkové sloky je vysvětlen před citací ukázek 7–8; značka R = refrén.)

10)

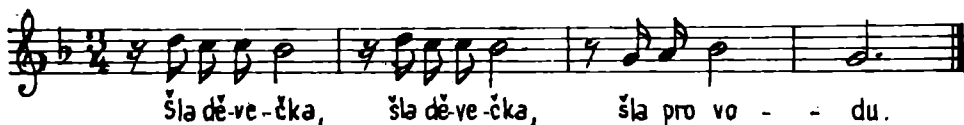


Sto-jí hru-ška v ši-rém po - li; sto - jí hruška,
sto - jí hruš-ka v ši- a v ši- a v ši- rém po - li.

- | | 1 | 2 | 3 |
|------------------|-----|---|-----|
| 1. Stojí hruška | 4a | a | 4 |
| v širém poli; | 4b | b | 3+1 |
| R: stojí hruška, | 4a | a | |
| stojí hruška | 4a | a | |
| v ši- a v ši- a | 4a' | a | |
| v širém poli. | 4b | b | |
-
- | | |
|--|--|
| 4. Ta panna má
prsten zlatý;
ta panna má,
ta panna má
pr- a pr- a
prsten zlatý. | 5. V tom prstenu
tráva roste;
v tom prstenu,
v tom prstenu
trá- a trá- a
tráva roste. |
|--|--|

Lze namítnout, že tímto detailním členěním, jež by mohl někdo označit za přílišné atomizování, trhá se plynulost hudebních myšlenek. Ale což není v poslední citované ukázce roztržena tato plynulost už tím, že se v refrénu například mezi text „stojí hruška“ kontrastně vkládá skupina slabik „v ši- a v ši- a“? (Podobně je tomu ve všech dalších slokách.) Konec konců jsme uvedli, že teorie melodických řádků dnes už docela běžně pracuje s předpokladem, že řádky přecházejí plynule do sebe a tvoří semknutý útvar. Do třířádkových strof dělíme proto i například tuto legendu:

11)



šla dě-ve-čka, šla dě-ve-čka, šla pro vo - - du.

1. Šla děvečka,
šla děvečka,
šla pro vodu.
2. Potkal ju tě,
potkal ju tě
jeden stařec.
3. Daj, děvečko,
daj, děvečko,
daj mi vody.
4. Milý stařec,
milý stařec,
není čistá.

5. Voda čistá,
voda čistá,
tys nečistá.
6. A tys měla,
a tys měla
devět mužů.
7. Devět mužů,
devět mužů
nezdávaných.
8. S každým's měla,
s každým's měla
pacholátko.

9. Pacholátko,
pacholátko,
nemluvnátko. Atd. (Píseň má celkem 25 slok.)

V nápěvu této písně není třířádková segmentace podtržena jen dlouhými tóny na konci jednotlivých řádků, nýbrž i výdechovými pauzami, v textu pak mechanickým opakováním prvního čtyřslabičného úseku, jímž jako by se zde zastíral nedostatek rýmu, popřípadě zvukové shody.²⁵

Jednoduchý náपěvný typ strof pozůstávajících z jednoho verše, v jejichž rozčleňování se dosud různí analyzátoři neshodli, tvoří i tato skupina písní (ukázky 12a—12g):

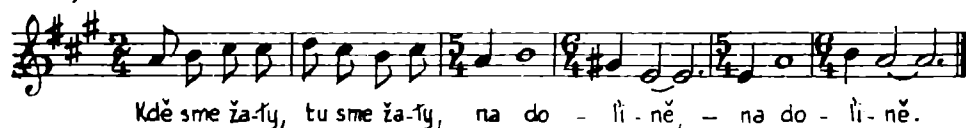
12a)



12b)



12c)



²⁵ Píseň z jiného zřetele hodnotili A. Sychra a Z. Horáková. Srov. A. Sychra: *Hudba a slovo v lidové písni. Příspěvky k strukturální analýze vokální hudby*. Praha 1948, s. 67; Z. Horáková, o. c., s. 310n.

12d)



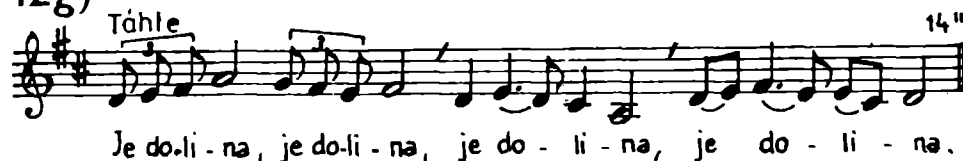
12e)



12f)



12g)



Zdenka Horálková²⁶ má ukázky 12a,²⁷ 12b, 12d, 12e a 12f, k nimž uvádí též řadu dalších variant, zařazené v oddíle „II. Nesouhlasné členění textu a nápěvu v písních důsledně rýmovaných. 1. Sloky z jednoho verše“. Přitom o ukázkách 12a, 12b píše, že se skládají ze symetrických osmislabičných veršů s opakováním posledního slovního celku, v ukázce 12f zdůrazňuje, že zde je text upraven pod nápěvnou sloku zcela neobvykle — verš se prostě dvakrát opakuje —, a ukázky 12d, 12e jsou případy, kdy se verš formuje do sloky opakováním každého poloverše.

Alica Elscheková hodnotí naši ukázkou 12a slovy, že je v ní trojitým opakováním slov „zelené je“ zdůrazněna homogenní textová jednořádkovost.²⁸ Srovnává tuto ukázkou s jinou písní (Už sme vám ju vyzpívali, tu ju máte) a říká, že píseň

²⁶ Z. Horálková, o. c., s. 325–330.

²⁷ Jde o blízkou variantu naší ukázky 12a.

²⁸ Srov. A. Elscheková, o. c., s. 274.

Nežnime ho, zelené je má podobnou výstavbu: Dvojdílná textová struktura s hudebně sekvencovitým opakováním se rozšiřuje do tří trojtaktí, která mají více-kadenční funkci. A pokračuje, že z hlediska rozsáhlejší strofické struktury mohli bychom celou píseň označit jako dlouhou rozšířenou jednořádkovou formu, z hlediska detailnější formové analýzy však jako trojdílnou, beroucí přitom v úvahu nejmenší stavební jednotky. Inu, vedle jasně rozluštitelných struktur — říká na jiném místě citované studie²⁹ — se ukazují i takové, kde je možné dvojaké chápání a vysvětlení.

Karel Vetterl chápe nápěv 12a (Nežnime ho, zelené je) v článku z roku 1972³⁰ jako dvojdílný a vytýká Alici Elschekové, že jej „z hlediska detailnější formové analýzy“ považuje za trojdílný. Předtím zdůrazňuje, že zpěvák tvoří samostatný nápěv i z jediného verše, když opakováním jeho koncové skupiny nebo slova formuje druhý melodický řádek do uzavřené zpěvní sloky o tomto tvaru:

Fúká větr po dolině,
po dolině, po dolině.

Nežnime ho, zelené je,
zelené je, zelené je.

Jde o dvojdílný nápěv, říká Vetterl, a tuto základní dvojdílnost chápal i lidový zpěvák, když prý zpíval na nápěv Fúká větr po dolině (naše ukázka 12b) žatevní píseň Svatá Anna sunce stála (naše ukázka 12f), v němž se opakuje celý verš jako druhý melodický řádek. „Přiznáme-li tomuto nápěvnému typu dvojdílnou (dvořádkovou) útvornost, pak musíme shodně posuzovat i nápěvy s uvedeným typem stavebně blízké spřízněné, v nichž se opakují obě poloviny verše jako ucelené nápěvové části, které dále nedělíme, i když se skládají z drobnějších skladebných jednotek (motivů), jež se opakují nebo varíují.“³¹ K tomu pak jako další příklady dodává naše ukázky 12d, 12e.

Není bez zajímavosti, že jako dvojdílný chápal tento nápěv rovněž Leoš Janáček, z jehož pera pochází naše ukázka 12c; mluví totiž o první rovnoměrné a o druhé časově rozložitější části písně (Kdě sme žaly, tu sme žaly = část 1, na dolině, na dolině = část 2).³²

Ve vzpomínaném nepublikovaném příspěvku K otázce třídění nápěvů lidových písní se však Karel Vetterl spolu s Olgou Hrabalovou najednou přiklání k interpretaci Alici Elschekové, s níž předtím Vetterl polemizoval. Píše, že celý tento nápěvný typ se rozpadá výrazně do tří úseků: poslední dva rozvádějí jen v dvojnásobně zpomaleném pohybu (=augmentace) úvodní dvoutaktí. A k tomu připojují, že i tady je znát, jak vyvinutý smysl měl lidový zpěvák pro vyváženost časového průběhu písně a že tento aspekt by se měl bezpochyby respektovat rovněž při analýze nápěvů.

Takže věc se, jak vidíme, pěkně zamotala. Jak krátký útvar a kolik neshod! Tot sunt doctores, quot verno tempore flores, tot sunt errores, quot habet natura

²⁹ Tamtéž, s. 258.

³⁰ Srov. K. Vetterl, o. c., s. 144n.

³¹ Tamtéž, s. 145.

³² Srov. L. Janáček, o. c., s. 259.

colores³³ Tak jednoduše to sice vyjádřit nelze, ale přece: kolik různých názorů na tak zdánlivě jednoduchý písňový typ a kolik je tu nejednotnosti jen v terminologii — především v pojetí verše a řádku! Jestliže však přistoupíme na návrh, že za řádek budeme považovat ty nejmenší jednotky, za jejichž další dělení už z hlediska formového jít nelze, pak toto názorové klubko můžeme poměrně snadno rozmotat. Pomůže nám v tom především podrobnější pohled na poslední dvě ukázky (12f, 12g), v nichž totiž jsou dlouhými notami odděleny všechny čtyři krátké čtyřslabičné úseky (=řádky). A když jimi začneme poměřovat všech sedm zápisů uvedených pod č. 12, přesvědčíme se, že tím nemůžeme nic pokazit a že tak získáváme jen další doklad o tom, že praxe lidového zpěvu se opírá o tyto drobné segmenty.

Ukázka 12g, která zatím nebyla nikde publikována, která je však zapsána od vynikající zpěvačky (srov. Soupis pramenů k písňovým ukázkám), je pro toto tvrzení zvláště výmluvná. Odporuje všem citovaným charakteristikám; srov. následující přehled textových slok 12g. Po stránce textové výstavby je v ní totiž první sloka složena z jediného poloverše — čtyřikrát opakovaného čtyřslabičného úseku (řádku Je dolina), v druhé sloce se zde třikrát opakuje druhý čtyřslabičný řádek a ve třetí sloce se opakuje dvakrát až třetí řádek. Čili po textové stránce žádná pravidelná stavba. A zhodnotíme-li z tohoto zřetele všech sedm zástupců tohoto písňového typu, zjistíme, že slabičné úseky se zde vlastně opakují paterým způsobem:

I.	/:8:/	— v následujícím přehledu srov. píseň 12f;
II.	8 + /:4:/	— srov. 12c; 12g — 3. sloka;
III.	/:4:/ + /:4:/	— srov. 12d; 12e;
IV.	4 + /:4:/ ^{3x}	— srov. 12a; 12b; 12g — 2. + 4. sloka;
V.	/:4:/ ^{4x}	— srov. 12g — 1. sloka.

Členíme-li celý tento písňový typ do čtyř řádků, jak v podstatě nacházíme ukázku 12b publikovanou už v Sušilově sbírce, je tomu tak proto, že čtyři řádky lze snadno rozlišovat i v jeho nápěvu. Dvě jednotky v druhé osmislabičné části melodie jsou dány kromě odlišné tónové výstavby — kadencování nápěvu poprvé na dominantu, podruhé na tóniku — zejména oddělovacími dlouhými notami. Plynou ovšem i z opakování téhož hudebního rytmu. Členění lze však postřehnout i v první osmislabičné části tohoto nápěvného typu. Zde je sice dlouhou notou přerušen tok menších rytmických hodnot pouze ve dvou případech (12f, 12g), zato se zde však rovněž povětšinou pracuje s opakováním téhož hudebního rytmu; jinak jsou obě jednotky kontrastně rozlišeny melodicky.

Napišeme-li si tvar zpěvních slok u těchto sedmi různých písní spadajících nápěvem do jedné třídy, vyniknou tak nejen opakující se úseky, ale i stejná míra, kterou všechny tyto písně poměřujeme, takže je tak dostáváme do vzájemně dobře srovnatelné podoby. Není snad třeba rozvádět, že spojením obou dvojic těchto krátkých řádků (tj. elementárních formových jednotek) lze přijít k „dvojdičnosti“ písně (srov. zvláště nápěvy 12e—12g), ale při sledování hlavních a vedlejších césur

³³ Tolik doktorů máme, co na jaře vykvete kvítí, tolik bludů se rodí, co barev má příroda sama.

v nápěvu též k její „trojdílnosti“ (srov. zvláště nápěvy 12a—12d). To jsou ale už jednotky řádově vyšší, jež zčásti souvisejí s frázováním, k němuž se podrobněji teprve dostaneme. Jestliže však u našich ukázek 12a—12d nacházíme hlavní césuru zjevně až za třetím řádkem, kdežto vedlejší za řádkem druhým, v ostatních třech zástupcích tohoto typu (ukázky 12e—12g) césura za třetím řádkem sice zůstává, ale jinak je tu nápěv césurou po druhém řádku dělen výrazně na poloviny. Oba tyto rozdílné způsoby frázování (12a—12d; 12e—12g) jsou pevně zafixovány v tradici, jak můžeme snadno vyvodit z jejich územního rozšíření i z jejich více než stoletého výskytu v žebříčku historickém.³⁴ — Než připojíme rozpis slok, poznamenejme, že zápis 12e je nepřirozeně vtěsnán do taktových čar. Mnohem lepší představu o výstavbě této písně získáme, odmyslíme-li si taktové předznamenání a doplníme-li si pouze oddělovače jednotlivých řádků; naznačeno čárkovanými čarami, jež přesahují notové linky.

- | | |
|--|--|
| 12a) Nežnime ho,
zelené je,
zelené je,
zelené je. | 12b) Fúká větr
po dolině,
po dolině,
po dolině. |
| 12c) Kdē sme žaly,
tu sme žaly,
na dolině,
na dolině. | 12d) Jest pod horou,
jest pod horou
đatelina,
đatelina. |
| 12e) Polovníček,
polovníček
zeleny je,
zeleny je. | 12f) Svatá Anna
sunce stála,
svatá Anna
sunce stála. |
| 12g) 1. Je dolina,
je dolina,
je dolina,
je dolina. | 2. Na dolině
jatelina,
jatelina,
jatelina. |
| 3. Jatelina
drobným kvítkem
prokvétala,
prokvétala. | 4. Matka céru
zaplétala,
zaplétala,
zaplétala. |

Do vzájemně srovnatelné podoby dostali bychom respektováním těchto krátkých řádků i případy, kdyby byl některý ze zástupců rozebíraného nápěvného typu stažen do podoby třířádkové; například kdybychom v písni Jest pod horou đatelina (ukázka 12d) škrtli poslední dva takty, tedy čtvrtou čtyřslabičnou jednotku, a kdybychom poslední notu třetího řádku vyústili na tóniku. Vznikla by tak zpěvní sloka o tvaru:

Jest pod horou,
jest pod horou
đatelina.

nebo: Jest pod horou
đatelina,
đatelina.

³⁴ K tomu srov. identifikační údaje v Soupisu pramenů k písňovým ukázkám.

Teoreticky jsou možné i takové případy a praxe lidového zpěvu nás o tom přesvědčuje; srov. třeba uvedenou píseň Šla děvečka, šla děvečka, šla pro vodu (ukázka 11). A zde máme další takovou ukázkou, kterou ve čtyřslabičných řádcích publikuje už sám sběratel (František Sušil):

13)



1. U Maryny
na dolině,
na dolině,

2. tam koničky
napojíme,
napojíme.

Do vzájemně srovnatelné roviny s předchozí skupinou písní dostáváme i žatevní píseň Až tů jánu, až dožneme (ukázka 14), jejíž pouhé dva řádky ostatně po melodické stránce silně připomínají druhou dvojici řádků nápevného typu uvedeného pod č. 12a—12g. Právě přes tyto nejmenší formové jednotky sledáváme tedy tuto příbuzenskou vazbu, a to jistě také obhazuje naši detailní segmentaci.

14)

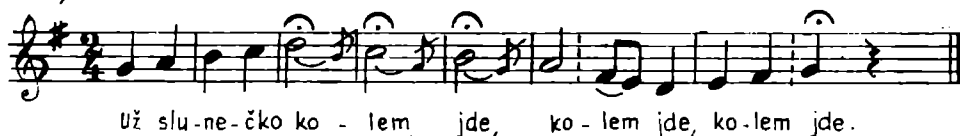


1. Až tů jánu,
až dožneme,

2. k večeri se
poženeme.

Budeme-li z téhož zorného úhlu posuzovat i jiné písně, pak v materiálu, který přináší Zdenka Horáková, najdeme mezi strofami pozůstávajícími z jediného verše ještě další případy zpěvních slok s podobnou vnitřní segmentací (naše ukázky 15—19; přitom ukázky 17, 18 rozčlenili do těchto krátkých řádků už sami sběratelé).

15)



1. Už slunečko
kolem jde,
kolem jde,
kolem jde.

2. Poneste nám
poledně,
poledně,
poledně.

16)

Volně

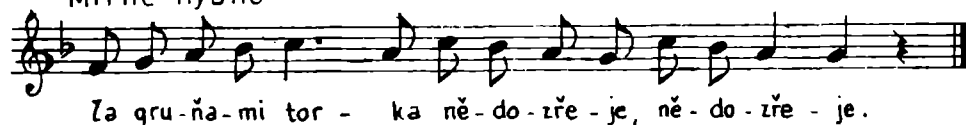


1. Ej, ráno, ráno,
de sa vzalo,
de sa vzalo.

2. Ešče sa dívča
nevyspało,
nevyspało.

17)

Mírně hybně



1. Za grůňami torka,
nědozřeje,
nědozřeje.

2. Hanka od Vidle
ospało je,
ospało je.

18)



1. A je to lúka
velmi široká,
haj, velmi široká.

2. A na tej lúce
tráva vysoká,
haj, velmi vysoká.

19a)



1. Pásla husičky
pode mlénem,
pode mlénem,

2. umévala se
černobélem,
černobélem.

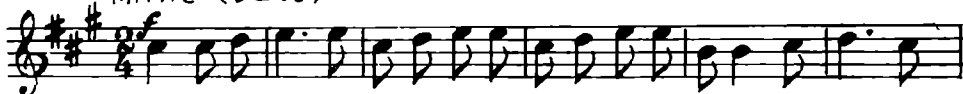
Ve všech pěti naposled uváděných případech (ukázky 15—19) vznikají zpěvní sloky z jednoho verše, podobně jako tomu bylo už v několika písničkách předchozích. Vznikají rozpadem do poloveršů, z nichž se některý opakuje; v posledních pěti písničkách se opakuje poloverš druhý, popřípadě poslední slovní celek. Ukázku Pásla husičky pode mlénem (naše č. 19a) nemá však Z. Horáková zařazenu v oddílu: zpěvní sloka je tvořena opakováním posledního slovního celku, kam řadí všechny čtyři ostatní ukázky (15—18),³⁵ nýbrž v jiné části, v oddílu písni, „v nichž základem zpěvné sloky je jeden verš textu bez závazného rýmu“.³⁶ Avšak píseň Pásla husičky má zcela zřetelně závazné rýmy, jak plyne z této přesné citace Sušilova znění, v němž doplňujeme jen čísla strof:

- | | |
|-----------------------------------|----|
| 1. Pásla husičky /:pode mlénem,:/ | a |
| 2. umévala se černobélem. | a' |
| 3. Ja, aby byla pěkná bílá, | b |
| 4. aby se chlapcům zalíbila. | b |
| 5. Pásla husečky pod zahrádkó, | c |
| 6. umévala se sirovátkó. | c |

Právě tyto závazné rýmy mezi dvojicemi veršů způsobují, že tento text se ve srovnání s ukázkou č. 19a (tj. s uvedeným Sušilovým zápisem) běžněji zpívá v tzv. dvojnásobných slokách.

19b)

Mírně (♩ = 92)



1. Ej, po-de mlý-nem, na-de mlýnem, po-de mlýnem, u-mý-va-ťa sa
 2. Ej, a-by by-ťa pě-kná bí-ťá, pě-kná bí-ťá, a-by sa chťa-pcom



roz-ma-rý-nem, u-mý-va-ťa sa roz-ma-rý-nem.
 za-lú-bi-ťá, a-by sa chťa-pcom za-lú-bi-ťá

1. Ej, pode mlýnem, _____
 nade mlýnem, _____
 pode mlýnem, _____
 umývala sa _____
 rozmarýnem, _____
 umývala sa _____
 rozmarýnem. _____

2. Ej, aby byla _____
 pěkná bílá, _____
 pěkná bílá, _____
 aby sa chlapcom _____
 zalúbila, _____
 aby sa chlapcom _____
 zalúbila. _____

³⁵ Srov. Z. Horáková, o. c., s. 326—328.

³⁶ Tamtéž, s. 310—314.

Z jiného hlediska povšiml si písňě Pásla husičky pode mlénem (naše ukázka 19a) Karel Vetterl,³⁷ když se zabýval její řádkovou strukturou v souvislosti s písní U Maryny na dolině (naše ukázka 13). Jmenované písňě člení takto:

Pásla husičky
pode mlénem, pode mlénem.

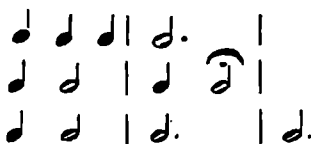
U Maryny na dolině,
na dolině.

Vetterl konstatuje, že v obou těchto písňích se opakuje koncová slovní skupina. Ale zatímco píseň U Maryny na dolině hodnotí v tom smyslu, že její první řádek je vyplněn celým veršem a druhý se skládá toliko z opakované slovní skupiny (tvar sloky = 8,4), pak o písni Pásla husičky pode mlénem říká, že v ní tvoří opakovaná slova řádek samy o sobě (tvar sloky = 5,8). Písňě člení tedy do dvou melodických řádků, přitom však různým způsobem, kdežto my je obě rozčleňujeme do trojřádků:

Pásla husičky
pode mlénem,
pode mlénem.

U Maryny
na dolině,
na dolině.

Vrátíme-li se k nápěvu U Maryny na dolině, nelze o něm jednoduše říci, že předěl je na prodloužené poslední notě prvního řádku (jímž se v daném případě rozumí prvních osm slabik), tj. na notě, která odděluje závěrečný úryvek přibližně stejného rytmického charakteru, jak melodii charakterizuje Vetterl. Předěl stejného rázu, jaký existuje na hranici druhé čtyřslabičné části, je také na hranici prvního čtyřslabičného úseku (srov. půlovou dobu s korunou proti půlové době s tečkou). A poslední dvě čtyřslabičné části (tj. náš 2. a 3. řádek) nemají stejný rytmický charakter. Třetí řádek je proti druhému silně augmentován ve prospěch závěru celé písňě, jak zřetelně poznáváme z tohoto přehledu:



Rozčlenění na tři řádky do strofického tvaru 4,4,4 neplyne však u tohoto nápěvu pouze ze složky rytmické, nýbrž i melodické (intonační). Mezi druhým a třetím hudebním řádkem je rovněž vztah opakování, jaký evidentně existuje v textu.

Podobně je tomu i u písňě Pásla husičky pode mlénem se zpěvní strofou 5,4,4, kde jsou dva poslední formové úseky dány prostým mechanickým opakováním nápěvu. I v této písni rozlišujeme tedy tři řádky, a nikoli dva; dva bychom počítali jen za předpokladu, že by se text skládal pouze ze dvou rozrůzněných úseků bez opakování druhého. I takto by mohla píseň zaznít jako logicky uzavřená forma.

³⁷ Srov. K. Vetterl, o. c., s. 145.

Stejně by se však druhý řádek mohl opakovat třeba třikrát, takže by tak vznikla píseň čtyřřádková. Pro určování písňové formy navrhuje tedy brát v úvahu všechny repetice včetně mechanických, tj. těch, kdy se opakuje nápěv i text. Bylo by však samozřejmě nutné rozlišovat různé kvality repetice nějakými vhodnými jednoduchými znaky. Je sice pravda, že mechanické repetice nebývají v písních závazné, že jednou zpěváci daný úsek opakují, a jindy nikoli. Ale jsou i takové případy, kdy absence mechanické repetice může působit dojmem neúplnosti nápěvu, a to nás právě upozorňuje, že i mechanické repetice patří k tektonice zpěvní sloky. Ba některé písně si bez nich prostě nedovedeme představit. Vynechejme třeba repetice v písni Hore Velkú malovaná dlážka³⁸ a vzniká rázem jakýsi nepřirozený tvar.

Poměrně jasnější je segmentace těch strofických útvarů, kde se řádky vydělují opakováním obou poloveršů.³⁹ Je tomu tak třeba v této překrásné písni z Kyjovska, kterou i František Sušil publikuje s využitím repetičních znamének v následujícím čtyřřádkovém tvaru:

20)



1. Sedělo děvča,
sedělo děvča
v trávě zelenej,
v trávě zelenej.

2. Vilo perečko,
vilo perečko
z růže červenej,
z růže červenej.

Jestliže touto písní jsme představili zástupce symetricky půleného deseti-slabičného verše (5+5), uvedeme rovněž aspoň jeden příklad asymetrického členění (6+4), a to dvou variant téže písně, z nichž první má čtyři řádky a druhá jich má pět. Je to opět doklad toho, že segmentace písně do těchto krátkých jednotek je opodstatněná a je opět záhodno připomenout, že ukázkou 21a rozčlenil takto už F. Sušil.

³⁸ Srov. J. Poláček: Slovácké písničky II, Praha 1951, č. 71.

³⁹ Srov. Z. Horálková, o. c., s. 330.

21a)

před na - mi la - ve - čka, před na - mi la
ve - čka o - hy - ba se, o hy - ba se.

1. Před nami lavečka,
před nami lavečka,
ohyba se,
ohyba se.

2. Pod ňu je vodzička,
pod ňu je vodzička,
přeliva se,
přeliva se.

21b)

Volně (♩ = 72)

1. Před fa - rá - rom mos - tek, před fa - rá - rom mos - tek,
před fa - rá - rom mos - tek pre - hý - bá sa, pre - hý - bá sa.

1. Před farárom mostek,
před farárom mostek,
před farárom mostek,
prehýbá sa,
prehýbá sa.

2. Pod ním jatelinka,
pod ním jatelinka,
pod ním jatelinka,
zelená sa,
zelená sa.

OPTICKÉ KLAMY

Dalšími podobnými příklady nebudeme už tuto kapitolu zatěžovat a vrátíme se raději k útvarům, které jsou co do řádkové segmentace méně jasné. Zastavil bych se nejdříve u písni U našeho gazdy za tabulú obraz, kterou Zdenka Horálková⁴⁰

⁴⁰ Tamtéž, s. 336.

klade za příklad strof, v nichž se s víceslabičným úsekem zachází jako s jedním veršem, přestože jej lze chápat rytmicky i syntakticky jako verše dva. „Sdruží se totiž jedním rýmem se sousedním stejně dlouhým úsekem. Podle povahy nápěvu vzniknou pak buď strofy složené z tohoto rýmovaného dvojitého úseku, což při členění na kratší úseky podle césur je běžná naše čtyřveršová strofa rýmovaná přerývaně (abcb), vedle sdruženě rýmovaných dvouveršových slok náš útvar nejčastější.“⁴¹ Text písně U našeho gazdy pak cituje věrně podle Bartoše v tomto tvaru:

22)



1. U našeho gazdy /:za tabuľú obraz:/.
2. A dajte, nám, dajte /:téj pálenky oraz:/.
3. A jak nám nedáte /:téj pálenky oraz:/.
4. Tož my vám zabijem /:za tabuľú obraz:/.
5. Gazdo náš, gazdo náš, /:my ti uděláme:/.
6. Papuče vyzujem, /:židovi prodáme:/.
7. Goľalky kúpíme, /:počastujem známé:/.

Rozepíšeme-li text podle autorčina návodu, vzniknou z citovaných strofických dvojic 1+2, 3+4, 5+6 skutečně čtyřřádkové strofy rýmované přerývaně. Ze strof 1+2 vznikne například tento tvar:

- | | |
|---------------------|---|
| 1. U našeho gazdy | a |
| za tabuľú, obraz, | b |
| a dajte nám, dajte, | c |
| téj pálenky oraz. | b |

Když si píseň takto rozepíšeme nebo představíme, platí rýmové schéma *abcb* i pro její další text, až po citovanou Bartošovu strofu 6. V sedmé strofě by však dva řádky scházely, nehledě na to, že tato sloka ani nezačíná rýmem *ab*. Ale zde by bylo neúplné, kdybychom neuvedli i jinou poznámku Z. Horálkové týkající se této písně; nejen ovšem jí: „Jako jeden dlouhý verš jsou pocítovány sloky některých písní bez určitého strofického půdorysu textového, kde se může jedním rýmem spojit libovolný počet veršů.“⁴² V případě naší písně má tu na mysli koncové rýmy sedmi Bartošových strof, kde po čtvrtou sloku platí rým *a*, od 5. po 7. strofu pak rým *b*. Jenže obojí interpretaci textu — jak slok, v nichž lze rozlišit rýmové schéma *abcb*, tak i strof, kde se jedním rýmem spojuje libovolný počet veršů — lze vyvodit

⁴¹ Tamtéž, s. 335.

⁴² Tamtéž, s. 336.

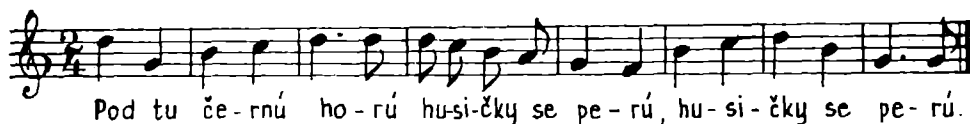
jen z daných literárních stylizací, nikoli však z toho, jak tyto strofy ve skutečnosti znějí při konkrétní zpěvní realizaci. Přezpíváme-li si je podle připojeného notového zápisu, vznikají třířádkové sloky o tomto tvaru:

1. U našeho gazdy
za tabuľu obraz,
za tabuľu obraz.

2. A dajte, nám, dajte,
tėj pálenky oraz,
tėj pálenky oraz.

Podobně je stavěna i další ukázka, jejíž sloku člení ostatně s využitím repetičních znamének do tří řádků opět už F. Sušil.

23)

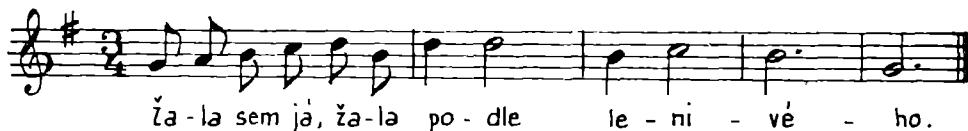


1. Pod tú černú horú
husičky se perú,
husičky se perú.

2. Poďme, moja milá,
zabijem některú,
zabijem některú.

Rýmové schéma zpěvních slok posledních dvou ukázek je tedy ve skutečnosti *abb* a jejich strofický půdorys je 6,6,6, přičemž druhý úsek se opakuje; můžeme to ještě lépe znázornit schématem 6a /:6b:/ . Tímto opakováním se naznačuje, že s dlouhým dvanáctislabičným úsekem lidová zpěvní praxe nemanipuluje jako s jedinou nedělitelnou jednotkou. Právě naopak: využívá jeho členitosti a opakováním textu ji podtrhuje. Text těchto písní není tedy s ohledem na zpěvní realizaci pocítován jako jeden dlouhý verš a totéž platí i pro písně následující. Ve shodě s Karlem Vetterlem⁴³ rozlišujeme v nich ovšem, na rozdíl od předchozích dvou ukázek, pouze dva řádky. Předěl v písni *Žala sem já žala* podle lenivého (naše ukázka 24) není však vyznačen jen nástupem jiného kontrastního pohybu (rytmu), jak poznamenává Vetterl. Dvoučlennost tohoto nápěvu je dána také intonačně. Všimněme si ascendenčního rázu prvního úseku proti descendenčnímu charakteru druhé části. V šestislabičných dvojřádkách ocitujeme všechny čtyři sloky této písně, čímž opět jen věrně přetiskujeme původní zápis Sušilův.

24)



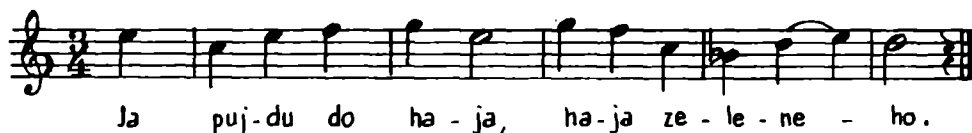
⁴³ Srov. K. Vetterl, o. c., s. 143.

1. Žala sem já, žala,
podle lenivého.
2. Až sem sa dožala
chládku studeného.
3. Chládku studeného,
chlapa lenivého.
4. Vezmi mně ho, Bože,
a daj mně jiného.

1	2	3	4
	a	a	a
a	b	b	b
a	a	a	a
a	b	b	b
a	b	a	a
a	b	a	a
a	c	a	b
a	b	b	a

K rýmovým schémátům doplněným po pravé straně textu vysvětluji, že ve sloupci 1 jsou podchyceny rýmy po úsecích dvanáctislabičných, jak tento text publikuje Zdenka Horálková,⁴⁴ ve sloupci 2 jsou evidovány rýmové prvky v rámci celého tohoto čtyřslokového útvaru, ve sloupci 3 sledujeme rýmy v daných zpěvních slokách a ve sloupci 4 máme vyznačeno rýmové schéma tak, jak by se jevílo, kdyby došlo ke spojení dvojic těchto čtyř zpěvních slok. Podtržené symboly v jednotlivých sloupcích vyznačují koncové členy sledovaných celků. Podobné vztahy můžeme sledovat i v dalších dvou písních (ukázky 25a, 26).

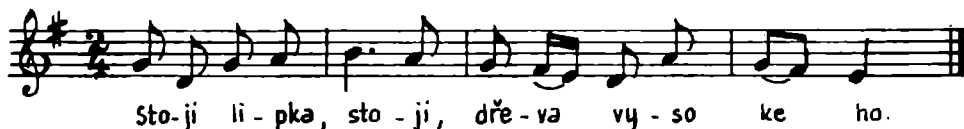
25a)



1. Ja pujdu do haja,
haja zeleneho,
2. a naľamu sobě
četiňa drobného.
3. A uviju sobě
zahradečku z něho,
4. a naseju do ni
kukola drobného.
5. Zučil se mi šohaj,
zučil se do něho,
6. ja, něch se mi zučil,
bylo to pro něho.
7. Heló, heló, heló!
Heló, heló, heló!

1	2	3	4
	a	a	a
a	b	b	b
a	c	a	c
a	b	b	b
a	c	a	a
a	b	b	b
a	d	a	c
a	b	b	b
a	e	a	a
a	b	b	b
a	f	a	c
a	b	b	b
a	b'	a	a
a'	b'	a	a

⁴⁴ Srov. Z. Horálková, o. c., s. 336.

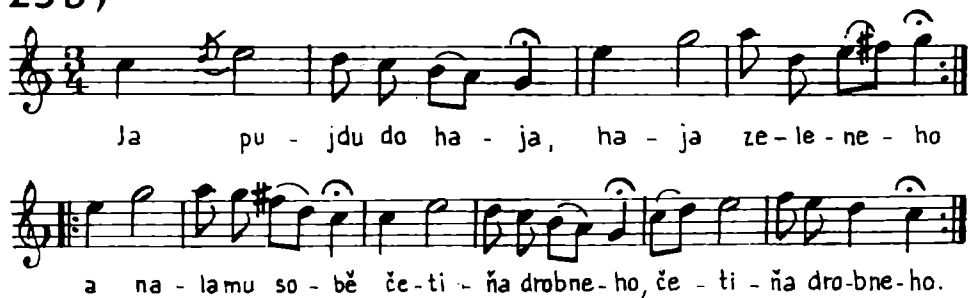


	1	2	3	4
1. Stoji lipka, stoji, dřeva vysokeho.	a	a	a	a
2. Dřeva vysokeho, lista širokeho.	a	b	b	b
3. Leži pod ňu, leži, Janiček zraněne.	a	b	a	b
4. Janiček zraněne, z kusa postřelene.	b	a'	a	a
5. Galanečka jeho plakala o něho.	b	c	b	b
6. A nasbiral mu desatera mascě.	b	c	a	b
7. Desatera mascě, mazač jeho koscě.	a	b	a	a
8. Co mo porubane, ač se mu to zroscě.	c	b	a	a
	c	d	a	b
	c	e	b	c
	c	e	a	a
	c	e	a	a
	c	c	a	b
	c	e	b	a

Kdybychom se u písni *Ja pujdu do haja* (ukázka 25a) přidrželi při výkladu rýmů pouze dvanáctislabičných veršů, jak píseň přetiskuje a hodnotí Z. Horáková,⁴⁵ asi bychom podlehli stejnému optickému klamu a došli bychom k závěru, že všechny sloky jsou v ní propojeny jediným rýmem (srov. sloupec 1 po pravé straně citovaného textu). V jiném světle se nám však rýmy jeví, všimáme-li si jich po úsecích šestislabičných v rámci celého sedmislokového cyklu (viz sloupec 2) nebo hodnotíme-li je v rámci dvouřádkových slok, tedy tak, jak je tato píseň z hlediska zpěvního ve skutečnosti tvarována (srov. sloupec 3), anebo konečně posuzujeme-li je v rámci šestislabičných úseků čtyřřádkových (srov. sloupec 4).

K textu, který jsme ocitovali v rámci ukázky 25a se váže v téže sbírce (Bartoš II, č. 102b) ještě jiný nápev (naše ukázka 25b). Zabírá dvojnásobný počet šestislabičných textových jednotek — řádků, přičemž poslední se opakuje, takže, jak vidíme, vzniká tak strofický útvar pětiřádkový (nebereme-li ovšem v úvahu vyznačené mechanické repetice) a ze strof 1+2, 3+4, 5+6 našeho znění 25a píseň třísluková.

⁴⁵ Tamtéž.



1. /: Ja pujdu do haja,
haja zeleneho:/
/: a nalamu sobě
četiŇa drobneho,
četiŇa drobneho.:/

O písni Stoji lipka, stojí (naše ukázka 26) Z. Horáková říká,⁴⁶ že se v ní prý nedůsledně uplatňuje rýmové schéma *abcb*. Jak ale vidíme podle přehledu připojeného po pravé straně citovaného textu, neobjevuje se zde toto schéma v rámci šestislabičných čtyřverší ani jednou (srov. sloupec 4). Zato dvakrát se zde vyskytuje schéma *abbb*, $1 \times aabc$ a $1 \times aaba$. Ve dvouřádkových slokách, do nichž je při zpěvní realizaci píseň rozdělena a jak ji nezkesleně publikuje už F. Sušil, nacházíme pak schéma *ab* a *aa* — každé čtyřikrát.

Záleží tedy na tom, v rámci jakých celků rýmy pozorujeme a hodnotíme. Jako mají jen relativní platnost pojmy nahoře — dole, vpravo — vlevo, vpředu — vzadu, atd.,⁴⁷ tak také pouze relativně platí i naše soudy o rýmech v některých lidových písničkách. A nikoli jen o rýmech, nýbrž i o formách!

ÚTVARY S REFRÉNY

Vnitřní členitost strofické písně budeme dále sledovat na útvarech s refrény. Přejímáme stanovisko Karla Vetterla nepřipojovat delší refrény k jednotlivým řádkům, jak si počínal při analýze lidové písně například Béla Bartók a jak často nacházíme v nejrozličnějších sbírkách. Tyto stylizace nerespektují zpravidla ani textovou, ani náпевovou složku písně. Správně píše Vetterl, že „pro klasifikační účely je bezpochyby nutné refrény vyčleňovat zvlášť už také proto, že písně s refrény mohou být předmětem speciálního studia“.⁴⁸ Zbývá zodpovědět otázku, jak

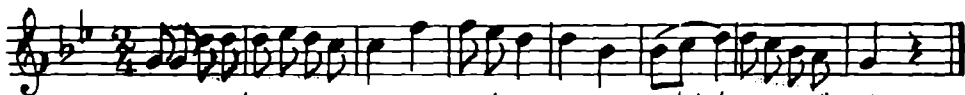
⁴⁶ Tamtéž, s. 337.

⁴⁷ Srov. L. D. Landau—J. B. Rumer: Co to je teorie relativity. Praha 1972.

⁴⁸ Srov. K. Vetterl, o. c., s. 146.

dlouhý (kolikaslabičný) refrén vyčleňovat. Začneme malou oklikou. Někdy autor šetří při záznamu nejen papír, ale i sebe, když si například pomáhá opakovacími znaménky a jinými značkami. Ve výsledku však nesmí docházet k zastření základní tektoniky zpěvní strofy. Na to, že nelze nekriticky přebírat formu sloky, jakou jí vtiskl sběratel, jsme už upozornili a velmi správně se o tom zmiňuje ve vynikající studii o baladě Vydala mati také Z. Horálková:⁴⁹ „V některých sbírkách je stavba strofy zastřena nevhodnou grafickou úpravou: např. varianta v Bímových Lidových písních z Hustopečska (1950, 132) je tištěna v nerýmovaných trojveršových strofách typu 10a+11b+11c, ačkoliv nápěv zřetelnou pauzou rozděluje druhý verš na celek 6+5 a slabika před céсурou v druhém verši rýmuje se s poslední slabikou verše třetího, takže jde vlastně o běžnou strofu našeho typu A (556+556).“ — Plně souhlasíme s autorkou, škoda jen, že z tohoto hlediska nepřistupuje k segmentaci všech písní. A ještě nepochopitelnější je, že ve studii o archaických strofických útvarech nacházíme její vlastní zápis, v němž stavbu strofy nevhodnou grafickou úpravou rovněž zastírá. Z dvanáctislokové písně Ten buchlovský zámek mezi horama cituje její 4.—9. sloku,⁵⁰ přičemž 4., 5. a 7. strofu tvaruje nevhodně, jak si můžeme všimnout podle následující přesné citace jejího publikovaného zápisu:

27a)



O na moší nosit vodu, vo - du do žudra, dra; dra, drá-á-á, vodu do žu - dra.

4. Ona moší nosit /:vodu:/ do žudra,
-dra, -dra, -drá-á-á,
vodu do žudra.
5. A vy naše panimámo, ja co že je vám,
vám, vám, vá-á-ám,
ja co že je vám.
6. Lehnete si na posteli
a pantáta k vám,
k vám, k vám, k vá-á-ám,
a pantáta k vám.
7. A já ubožátko sama na peci,
-ci, -ci, -ci-i-i,
sama na peci.
8. Obracím se z boku na bok,
všude mě tlačí,
-čí, -čí, -čí-i-í,
všude mě tlačí.
9. Obrátím se k jedné stěně,
celá studená,
-ná, -ná, -ná-á-á,
celá studená.

⁴⁹ Z. Horálková: Příspěvky k motivickému a strofickému rozboru písně Vydala mati, vydala céru. Slovenský národopis 8, 1960, s. 611.

⁵⁰ Srov. Z. Horálková: Archaické útvary, o. c., s. 350.

Zápis lze celý uvést na tutéž „jednotkovou míru“, tj. do čtyř řádků, jak je tomu v 6., 8. a 9. sloce publikovaného zápisu (tvar strofy 8,5,3,5). Ve 4. sloce se ovšem musíme vyhnout opakovacímu znaménku v prvním verši a verš musíme rozepsat do dvou řádků, jak je tento úsek v textu i v nápěvu ostatně zcela zřetelně členěn. A do téhož tvaru lze snadno zformovat rovněž strofu 5. a také 7. sloku, v níž je nutno opakovat slovo „sama“. Čtvrtá, pátá a sedmá sloka mají tedy tento čtyřřádkový tvar:

- | | | |
|-------------------------|-------|------------------------|
| 4. Ona musí nosit vodu, | 8 | 5. A vy naše panimamo, |
| vodu do žudra, | 5 | ja, co že je vám, |
| -dra, -dra, -drá-á-á, | 3 (5) | vám, vám, vá-á-ám, |
| vodu do žudra. | 5 | ja, co že je vám. |
7. A já ubožátko sama,
sama na peci,
-ci, -ci, -ci-i-i,
sama na peci.

Do vztahu k této ukázce klade pak Horálková písňové záznamy, které uvádíme jako ukázky 27b–27g. Cituji z nich nápěvy a první sloky, nikoli ovšem otrocky v podobě, jakou jim vtiskli sběratelé, nýbrž ve tvaru zpěvním.⁵¹ A dodržíme pravidlo, že pokud se objeví refrény nahrazující opakování textu, vyčleníme je na zvláštní řádek, jako jsme to provedli důsledně už u předchozí písně; srov. opakované slabiky ve třetím řádku. Po pravé straně textu uvádíme počet slabik v jednotlivých řádcích, na refrén upozorňujeme značkou R.

27b)



- | | |
|----------------------|-----|
| 1. Vím já kostelíček | 6 |
| pod jedné horó, | 5 |
| hej, hej, | R 2 |
| pod jedné horó. | 5 |

⁵¹ Tak ale publikovali některé ukázky i jejich první vydavatelé: 27e — Sušil, 27f — Černík; srov. Soupis pramenů k písňovým ukázkám.

27c)



Ten buchlovský zá - mek me - zi ho - ra - ma, hej, hoj, me - zi ho - ra - ma.

- | | |
|-------------------------|-----|
| 1. Ten buchlovský zámek | 6 |
| mezi horama, | 5 |
| hej, hoj, | R 2 |
| mezi horama. | 5 |

27d)



Ten kó - ní - cký zá - mek pěkně vy - so - ký - ký, pěkně vy - so - ký.

- | | |
|----------------------|-------|
| 1. Ten kónický zámek | 6 |
| pěkně vysoký, -ký, | 5 + 1 |
| pěkně vysoký. | 5 |

27e)



Na vrch lo - pe - ní - čka vě - žka vy - so - ká,



vě - žka vy - so - ká, vě - žka vy - so - ká.

- | | |
|----------------------|---|
| 1. Na vrch Lopenička | 6 |
| věžka vysoká, | 5 |
| věžka vysoká, | 5 |
| věžka vysoká. | 5 |

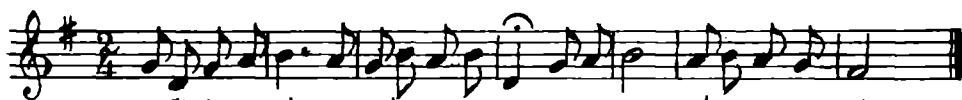
27f)



Něchodzievaj, dzievča, z rána do se - če, z rá - na do se - če, z rána do se - če.

- | | |
|---------------------------|---|
| 1. Něchodzievaj, dzievča, | 6 |
| z rána do seče, | 5 |
| z rána do seče, | 5 |
| z rána do seče. | 5 |

27g)



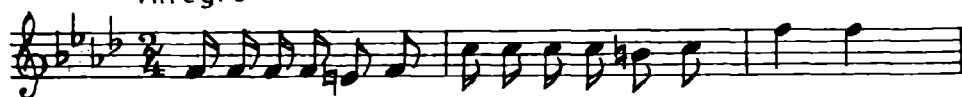
Vyšla je Marján - ka zrána pro vo - du, hejdum, hej, zrá - na pro vo - du.

1. Vyšla je Marjánka	6
zrána pro vodu,	5
hejdum, hej,	R 3
zrána pro vodu.	5

Jak vidíme, strofy posledních sedmi písní (27a—27g), jejichž základ tvoří úvodní jedenáctislabičný⁵² verš členěný podle schématu 6+5, se většinou rozpadají do čtyř řádků. Jedinou výjimku tvoří ukázka 27d, která má pouze tři řádky; opakovaná slabika na konci druhého řádku je jeho pevnou součástí. Tato píseň má však pro naše výklady význam v tom, že si na tomto místě nemusíme vymýšlet podobné prognózy, jaké jsme uváděli o možném vypouštění řádků v souvislosti s některými jinými písňovými typy. A zároveň můžeme ze zpěvní tradice posloužit i příkladem, kdy se opakováním prvního řádku strofa se základem 6+5 slabik rozšiřuje; srov. následující variantu k páté sloce naší ukázky 27a (A vy naše panimámo, ja, co že je vám).

27h)

Allegro



žá-dné-mu tak ne - ní, žá-dné-mu tak ne - ní, má - mo,



ja - ko vám, má-mo, ja - ko vám, má - mo, ja - ko vám.

1. Žádnému tak není,	6	2. Když si ustelete,	
žádnému tak není,	6	když si ustelete,	
mámo, jako vám,	5	neštejská se vám,	
mámo, jako vám,	5	neštejská se vám,	
mámo, jako vám.	5	neštejská se vám.	

Jiné rozdíly ve zpěvních slokách 27a—27g jsou dány výskytem citoslovečných refrénů. Jsou zde zastoupeny jednak jen v některých písních, jednak nemají stejný

⁵² Píše-li Z. Horáková, *Archaické útvary*, o. c., s. 349, že sloka písně Ten buchlovský zámeček mezi horama (stejně jako Vím já kostelíček pod jedním horou) je stavěna z dvanáctislabičného úseku, není tomu tak, neboť celý tento úsek má pouze 11 slabik.

počet slabik. Pokud se však v daném písňovém typu vyskytují, najdeme je vždy ve třetí pozici; jinými slovy oddělují od sebe 2. a 4. řádek, jež jsou po textové stránce identické. Pokud se v těchto písňích refrén neobjevuje, setkáváme se tu s trojitým opakováním druhého řádku; srov. ukázky 27e, 27f. Refrén zde tedy vlastně zastupuje jedno opakování stejného textu; srov. ukázky 27b, 27c, 27g. Trochu jiný případ nastává v ukázce 27a, v níž se ve třetím řádku vždy refrénovitě opakuje poslední slabika druhého úseku. Opakuje se třikrát, ale přitom na pět tónů, tj. na počet slabik druhého poloverše této čtyřřádkové strofy. Třetí řádek může být tedy prostřednictvím refrénu zkrácen na tři, ba i na dvě slabiky; srov. písňe 27g, 27b, 27c. A právě sylabická pohyblivost či proměnlivost těchto refrénů a skutečnost, že se kratší a delší refrény navzájem zastupují, potvrzuje oprávněnost zvoleného pravidla vyčleňovat zvláště už refrény dvouslabičné.

Uvedeme 16 písní s rozličnými druhy refrénů a při jejich rozčleňování budeme dodržovat zásadu dávat na zvláštní řádek už dvouslabičné zpěvní části, jež mají buď povahu refrénu samy o sobě, nebo prostě s delším refrénem nějakým způsobem souvisejí; zpravidla jej zahajují. Zároveň však budeme vycházet i z ostatních výchozísek pro řádkovou segmentaci zpěvní strofy shrnutých na začátku části Drobení veršů. Uvádíme vždy první dvě sloky jednotlivých písní a připomínáme, že téměř všechny z nich rozebírá ve studii o archaických strofických útvech Z. Horáková; ta však refrény při pokusu o jejich základní roztřídění většinou připojuje k hlavnímu textu.⁵³ Zvídavý čtenář si může porovnat výhody obou těchto způsobů tvarování strof.

28)



M - m, m - m, ko - ma - ři se že - ni li,
m m, m - m, tro - šky vi - na ně - mě li

1. M — m, m — m,
komaři se ženili,
m — m, m — m,
trošky vina němeli.

2. M — m, m — m,
přiletěl tam slaviček,
m — m, m — m,
přiněs vina židliček.

⁵³ Činí tak i v těch případech, kdy sběratel rozčleňuje píseň jinak. Např. strofy naší ukázky 30 jsou Bartošem členěny do dvou šestislabičných úseků (nejsou tedy tištěny ve dvanáctislabičných verších) a naše ukázka 34 má u Sušila stejnou řádkovou segmentaci, v jaké ji zde přetiskujeme.

29)

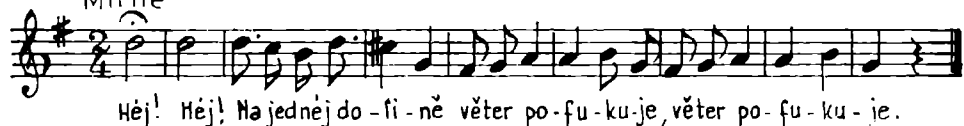


1. Stójí Jano při potoce,
eja hoj,
stójí Jano při potoce,
umývá si z krvi ruce,
Bože mój!

2. Cos, Janíčku, cos porobil,
eja hoj,
cos, Janíčku, cos porobil,
že sis ruky zakrvaví,
Bože mój!

30)

Mírně



1. Héj! Héj!
Na jednéj dolině
věter profukuje,
věter profukuje.

2. Héj! Héj!
Na druhéj dolině
vdova mlýn buduje,
vdova mlýn buduje.

31)



1. Hej, vej,
služil jeden mladenec,
hej, vej, koleda.

2. Hej, vej,
na druhý rok něchcel služít,
hej, vej, koleda.

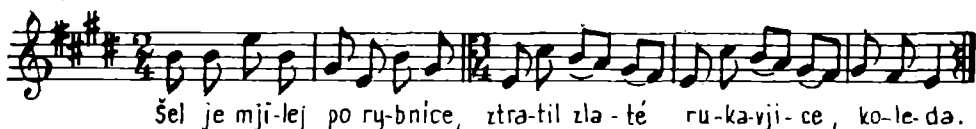
32)



1. Jede sedlák do lesa,
vrhola,
spatřil sojku na suku,
koleda.

2. Popad on jest voklestek,
vrhola,
sojka skočí, fuk dolů,
koleda.

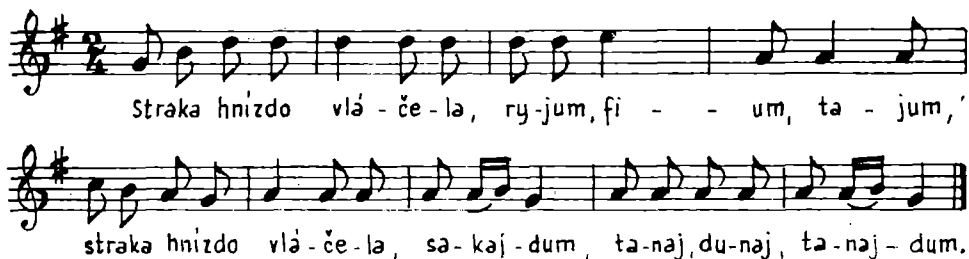
33)



1. Šel je mjilej po rybnice,
ztratil zlaté rukavjice,
koleda.

2. Jeho mjlá je za něj m šla,
zlaté rukavjice našla,
koleda.

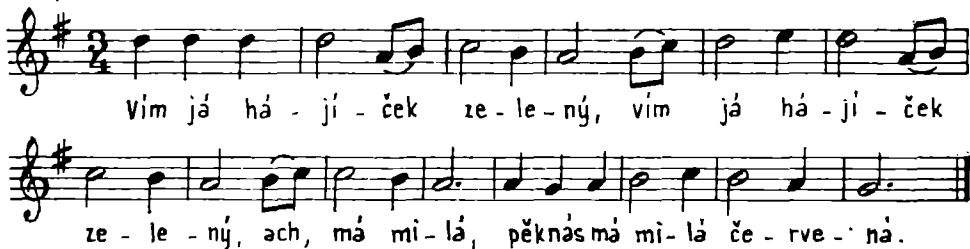
34)



1. Straka hnízdo vláčela,
ryjum, fium, tajum,
straka hnízdo vláčela,
sakajdum,
tanaj, dunaj, tanaj dum.

2. Tři mladý vyseděla,
ryjum, fium, tajum,
tři mladý vyseděla,
sakajdum,
tanaj, dunaj, tanaj dum.

35)



1. Vím já hájiček zelený,
vím já hájiček zelený,
ach, má milá,
pěkná's, má milá, červená.

2. Pod ním je louka zelená,
pod ním je louka zelená,
ach, má milá,
pěkná's, má milá, červená.

36)

Sto-jí za-hrá-dka tr-ně-ná, li - li - um, sto-jí za-hrá-dka
tr-ně-ná, z humen ven. Pěkná Ma - rián - ko, stůj za humny, stůj!

1. Stojí zahrádka trněná,
lilium,
stojí zahrádka trněná,
z humen ven.
Pěkná Mariánko,
stůj za humny, stůj!

2. V ní je růžička červená,
lilium,
v ní je růžička červená,
z humen ven.
Pěkná Mariánko,
stůj za humny, stůj!

37)

Před su-se-do - vym ze - le - ny o - řech, ej, před su-se-do - vym
ze - le - ny o - řech, hej nam hej, ze - le - ny o - řech.

1. Před susedovym
zeleny ořech,
ej, před susedovym
zeleny ořech,
hej nam hej,
zeleny ořech.

2. Pod tym ořechem
rajska muzika,
ej, pod tym ořechem
rajska muzika,
hej nam hej,
rajska muzika.

38)

Sto - jí ho - ra vel-mi vy - so - ká,
zu-ver voj-na, za-ma zi - ma, vel-mi vy - so - ká

1. Stojí hora
velmi vysoká,
zuver vojna,
zama zima,
velmi vysoká.

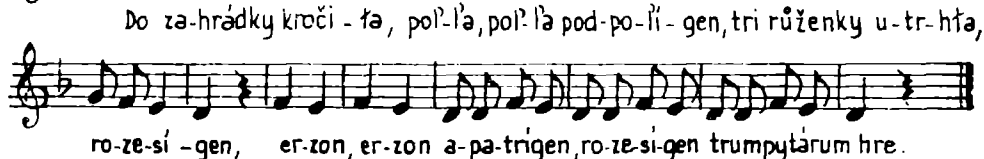
2. Na tej hoře
jaborový stůl,
zuver vojna,
zama zima,
jaborový stůl.

39)

Dosti rychle



Do za-hrádky kročí - ta, pol'-la, pol'-la pod-po-lí- gen, tri růženky u-tr-hla,



ro-ze-sí - gen, er-zon, er-zon a-pa-trígen, ro-ze-sí-gen trumpytárům hře.

1. Do zahrádky kročila,
polľa, polľa, podpolígen,
tri růženky utrhlá,
rozesígen,
erzon, erzon,
apatrígen, rozesígen,
trumpytárům, hře.

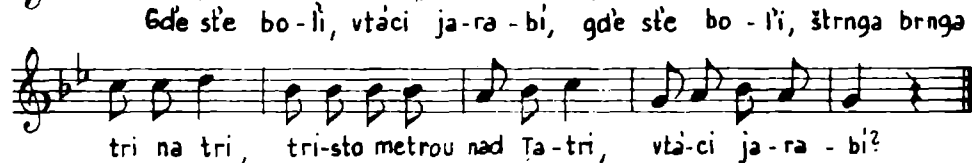
2. Tri růženky utrhlá,
polľa, polľa, podpolígen,
tri pérenka uvyľa,
rozesígen,
erzon, erzon,
apatrígen, rozesígen,
trumpytárům, hře.

40)

Moderato (♩ = 104)



Gďe sťe bo - ľi, vtáci ja - ra - bi, gďe sťe bo - ľi, štrnga brnga

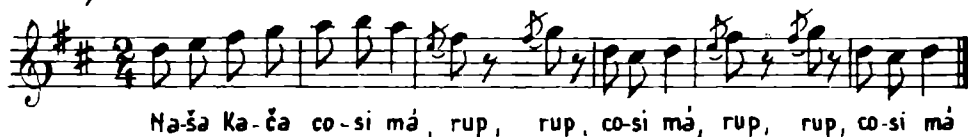


tri na tri, tri-sto metrou nad Ta-tri, vtá-ci ja - ra - bi?

1. Gďe sťe boli,
vtáci jarabí,
gďe sťe boli,
štrnga brnga, tri na tri,
tristo metrou nad Tatri,
vtáci jarabí?

2. Boli zme mi
žitko zobati,
boli zme mi,
štrnga brnga, tri na tri,
tristo metrou nad Tatri,
žitko zobati.

41a)



1. Naša Kača
cosi má,
rup, rup,
cosi má,
rup, rup,
cosi má.

2. Skovala to
do sena,
rup, rup,
do sena,
rup, rup,
do sena.

42)



1. Vlčnovský mynář
má céru,
vlčnovský mynář,
místrom, figrom,
grúmasom, seksom,
má céru.

2. A má špinavú
zástěru,
a má špinavú,
místrom, figrom,
grúmasom, seksom,
zástěru.

43)



1. Moje milé vlásečky,
hanu, dynu, dānu,
nebudete sa splétat,
haj, dānu.

2. Jak ste sa prv splétaly,
hanu, dynu, dānu,
keď ste slobodné byly,
haj, dānu.

Není nutné podrobně rozebírat všech těchto 16 příkladů písní s rozličnými refrény. Zpěvní tvary jednotlivých slok se vyčleněním refrénů a opakujících se segmentů vylupují jako ořech ze skořápky a znovu se tak přesvědčujeme o tom, že zpěvní praxe pracuje zhusta s kratšími úseky než s verši. Zároveň tak získáváme i dobrý podklad pro roztřídění písní podle rozličných druhů refrénů. Aspoň namátkou upozorňujeme, že například písně 40 a 42 náleží do téže třídy. Impuls k tomu nedávají jen dva řádky bezvýznamných slov, jimiž se ve čtvrtých řádcích začínají oba refrény, ale i poslední (6.) řádky, kterými se refrény a celé strofy uzavírají a které jsou v obou písních shodné s řádky druhými. A bylo by možno poukázat na další podobné vztahy. Pojednáme však podrobněji už jen o písní Naša Kača cosi má (ukázka 41a). Karel Vetterl ji rozčlenil v článku z roku 1972⁵⁴ do dvou řádků:

Naša Kača cosi má,
rup, rup, cosi má.

K tomuto členění dané strofy dodává, že pouze mění-li se refrén v delší útvar, považujeme jej za samostatný melodický řádek. Jinak ale, jak už jsme uvedli, nesouhlasí s přiřazováním refrénu k veršům: zkresluje to skutečnou sylabickou základnu strofy. Když potom Vetterl četl mou rukopisnou studii o elementárních formotvorných jednotkách, nesouhlasil spolu s Olgou Hrabalovou s navrženou segmentací této písně (ukázka 41a). „Základní dvoutakti jsou dále nedělitelná, nechceme-li upadnout do formalistického atomizování, které by třídící kritéria mohlo jen zbytečně zkomplikovat.“⁵⁵ Ale přistupují-li k věci s odstupem, pak málo platné: držíme-li se definovaných zásad, nelze od tohoto členění ustoupit. Ano, v citované písní vyčleňujeme zvlášť už dvouslabičnou interjekci „rup, rup“ a při pohledu na šestiřádkový tvar strofy vzniká skutečně dojem, že píseň příliš rozdrbujeme. Jenže ty dvouslabičné interjekce mající charakter refrénu, popřípadě uvozující refrén, se mohou snadno změnit na trojslabičné, ba i pětislabičné. Namísto „rup, rup“ může zpěvák zazpívat (vykřiknout) také například „danaj, hop“ nebo „hore, chlapci, hop“.⁵⁶ Ale nejde tu jen o délku vloženého refrénu, nýbrž především o to, že vtiskuje strofě svůj osobitý tvar. V jiné blízké variantě této písně se totiž nevyskytuje a píseň tak rázem nabývá jiného tektonického tvaru. Uveďme ji (ukázka 41b) a vedle jejího textu citujme znovu i text ukázky předchozí (41a); přitom po pravé straně prvních slok obou těchto variant připojme výsledné znaky rytmické organizace nápevu.

⁵⁴ Srov. K. Vetterl, o. c., s. 146.

⁵⁵ K. Vetterl—O. Hrabalová: rkp.; uloženo v archivu D. H.

⁵⁶ V případě tříslabického refrénu zpívalo by se pak „danaj“ na dvě osminy, v případě refrénu pětislabického zpívalo by se „hore chlapci“ na čtyři šestnáctiny.

41b)



41b)

1. Moja milá
cosi má,
cosi má,
skovala to
do sena,
do sena.

a
b
b
a
b
b

41a)

1. Naša Kača
cosi má,
rup, rup,
cosi má,
rup, rup,
cosi má.

a
b
c
b
c
b

2. Skovala to
do sena,
rup, rup,
do sena,
rup, rup,
do sena.

Zhodnotíme-li oba nápěvy, vychází pro formu rytmické organizace písň 41b schéma *abbabb* a pro formu písň 41a schéma *abcbbcb*; přitom $a = 4$, $b = 3$, $c = 2$. Formace vzniklé pouze z jednoho taktu jsou sice, jak jsme na to již upozorňovali, hodně nezvyklé, ale jsou opodstatněné. Co je totiž důležité, obě písň se různě rozpadají do vyšších formových jednotek; všimněme si césur. V písni 41a se spolu řádky spojují po dvojicích, takže útvar se rozpadá do tří dvouřádků = $ab|cb|cb$, kdežto v písni 41b se spolu řádky spojují po trojicích, takže útvar se rozpadá do dvou trojřádků = $abb|abb$. Chceme-li pak v písni 41a vyznačit refrény,⁵⁷ můžeme formu rytmické organizace vyjádřit například schématem $ab|R(cb|cb)$, nebo chceme-li zdůraznit repetici druhé dvojice daných segmentů, lze použít schématu $ab|/:R(cb):/$. Podobně můžeme vyjádřit opakování řádků i v ukázce 41b, kde ovšem vzniká schéma $a/:b://a/:b://$.

Vidíme tedy, že detailním pohledem na řádkovou strukturu se vyšší formové jednotky neztrácejí a že je lze snadno rozlišovat podle opakujících se skupin elementárních členů v jednotlivých formacích. Z nauky o hudebních formách platí tedy i pro tyto subtilní útvary staré známé pravidlo, že celky vyššího stupně se vytvářejí vzájemným prodloužením dvou nebo více celků nižšího stupně.

ŘÁDKY VE VZTAZÍCH K JINÝM JEDNOTKÁM

Náš výklad směřoval až dosud ke zdůvodnění řádkové segmentace; poukázali jsme na význam těchto jednotek pro minuciózní sledování mikrostruktury zpívaných útvarů. Zákonitě jsme se však místy zmiňovali také o jednotkách jiných:

⁵⁷ Refrén označujeme znakem R; vytýkáme jej před závorku, v níž je uveden alfabetycký symbol příslušné formace.

díl, fráze, motiv; verš, poloverš aj. Pojmů část, úsek jsme tu a tam užívali paralelně s termínem řádek, jinde však také v jiném významu. Když jsme se ale na konci předchozí podkapitoly snažili charakterizovat vyšší jednotky u ukázek 41a, 41b, nesáhli jsme ani k jednomu z těchto termínů, protože je nelze snadno hierarchicky rovnat pod sebe, a raději jsme užili odvozenin pojmu řádek, abychom tak jednoznačně vyjádřili, jaké jednotky máme vlastně na mysli: první píseň (41a) se skládá ze tří dvouřádků a druhá (41b) ze dvou trojřádků. Užití těchto odvozenin není ovšem nic jiného než východisko z nouze, než se ustálí příslušná terminologie. Jak dobře víme, před nadužíváním termínů „dvoudílný“, „třídílný“ atd. varoval při charakteristice hudebních útvarů lidových už Otakar Hostinský a lze jich skutečně užívat jen s rezervou. Sám tak zpravidla činím jen v těch případech, kdy se odvolávám na jiné autory. Termíny část nebo úsek jsou pojmy značně nevyhraněné i v teorii hudby umělé, o teorii verše, která se bez nich obchází, ani nemluvě, a proto lze jejich paralelní užití s termínem řádek nebo i v jiných významech snadno obhájit. A hudební motiv? Ten chápeme od časů Riemannových jako nejmenší melodickou a rytmickou jednotku, která má samostatný význam a výraz. Po transpozicích a variacích jej znovu ve skladbě poznáváme, opakuje se, obohacuje melodicky i rytmicky, mění se intervalově, rozšiřuje se, zužuje, dělí atp.⁵⁸ Vyhledáme-li ve druhé kapitole vymezení motivu pro slovesnou složku písně, zjistíme, že obě charakteristiky nejsou nijak daleko od sebe. Především však musíme zdůraznit, že pojmy motiv a řádek nepatří do stejné kategorie, a to jak po stránce slovesné, kde o tom není nejmenších pochyb, tak i po stránce hudební, třebaže zde se motiv a řádek mohou častěji překrývat. — Z uvedených termínů zbývá ještě fráze, jež bývá definována jako skupina tónů, která melodicky i rytmicky tvoří jeden celek, nemusí se však někdy vůbec krýt s metrickou strukturou skladby. Za předpokladu, že celou strofu písní 41a, 41b budeme chápat jako větu, která je v nauce o hudebních formách nejmenším samostatným myšlenkově formovým celkem, pak se v duchu Riemannovy Phrasierungslehre rozpadnou obě písně na předvěti a závěti, přičemž v písni 41a se závěti (cb) mechanicky opakuje, kdežto v písni 41b, v níž má předvěti i závěti po stránce rytmické organizace tvar *abb*, dochází k jeho melodické obměně; poměr by se dal schematicky vyjádřit jako ABB: A^{5v}B_{sv1}B_{sv2}.

Jaké problémy způsobuje užívání některých těchto termínů, plyne z Vetterlovy kritiky Alice Elschekové, již například vytýká, odvolávaje se na její rozbor vybraných písňových skupin, zatemňování pojmu motiv: . . . A. E. „mluví o »dvoutaktovém motivu« místo o opakování jednotaktového (čtyřtónového) motivu, nebo o »čtyřtaktovém motivu«, i když jde o dvě identická dvoutaktí“.⁵⁹ Když se ale předtím Vetterl snaží charakterizovat několika slovy pojem melodický řádek a říká, že se dá zhruba zastoupit označením hudební fráze, můžeme s tím souhlasit jen

⁵⁸ Za hudební motiv bychom označili v obou naposled rozebíraných písních (41a, 41b) pravděpodobně už první skupinu řádků (tj. ab) a vše ostatní bychom považovali jen za práci s tímto motivem.

⁵⁹ Srov. K. Vetterl, o. c., s. 142.

cum grano salis, jak to ostatně vyplývá už z předchozího shrnutí názorů Hartmuta Brauna.

Fráze jakožto jednotky přednesové nemusejí být pouze delší než řádky. Jsou případy, i když jen výjimečné, kdy frázování (tj. členění hudebního textu na fráze) může být ve značné disproporci vůči řádkům, kdy jedna fráze může daleko přesahovat rozsah řádku, zatímco ostatní fráze mohou být i kratší. S jedním takovým případem jsme se už setkali. Najdeme si znovu ukázky zahrnuté pod číslem 12 a zde si všimněme zejména zápisů 12c a 12g. Jestliže hudební frázování v ukázce 12g dokonale respektuje čtyřřádkové členění této strofy (všechny řádky jsou odděleny dlouhou notou a zčásti též výdechy), pak v ukázce 12c shledáváme velké posuny ve srovnání s její čtyřřádkovou segmentací.⁶⁰ Vzpomeňme, že interpretace celého tohoto nápěvného typu byla značně různorodá a dokonce že ani jeden a týž autor se v ní po létech neshodoval. Po rozčlenění všech ukázek zahrnutých pod číslo 12 do čtyř řádků jsme nakonec uzavřeli, že jejich rozličným členěním na fráze je možno dojít jak k „dvojdičnosti“, tak i k „trojdičnosti“ některých zástupců tohoto nápěvného typu, a jak uvidíme, můžeme předložit ještě další možnosti. Záleží tu nejen na skutečném frázování písně, ale také na hře s představivostí o něm. Uvedme pro názornost nejdříve shodu v řádkovém a hudebním členění, jakou nacházíme v ukázce 12g.

Řádkové členění:

Je dolina,
je dolina,
je dolina,
je dolina.

Členění na hudební fráze:

Je dolina,
je dolina,
je dolina,
je dolina.

„Je dolina“ bychom jistě nemuseli opisovat stále dokola, kdyby právě v následující ukázce 12c (ale také 12a, 12b) nedocházelo k rytmickým posunům, jež způsobují ony rozličné výklady. Za řádkovým členěním naznačíme, jak lze dospět k „dvoudílné“ (a), „třídílné“ (b) a dokonce „čtyřdílné“ (c) představě o dělení na fráze u tohoto nápěvu, jak by se při troše fantazie dal také snadno interpretovat, a nakonec uvedeme opět tvar čtyřřádkový (d), z něhož lze odvodit všechny zmíněné pohledy na frázování této písně. Svorkami u jednotlivých řádků vyjadřujeme, že jsou spolu (pokud jde o frázování) spojeny, pomlčkami za slovy (popřípadě mezi slovy, kdy občas dochází u zpěváků i ke krátkým nádechům) naznačujeme dlouze vydržované tóny.

12c)

Řádkové členění:

Kdē sme žały,
tu sme žały,
na dolině,
na dolině.

⁶⁰ Přitom zdůrazňuji, že oba zápisy lze považovat za velmi přesné; 12c = zapsal L. Janáček; 12g = zapsal J. Nečas podle archivované nahrávky Čs. rozhlasu v Brně. (Srov. Soupis pramenů k písnovým ukázkám.).

Členění na hudební fráze:

- a) Kdě sme žaľy, tu sme žaľy,
na do — líně — , na do — líně — .
- b) Kdě sme žaľy, tu sme žaľy,
na do — líně — ,
na do — líně — .
- c) Kdě sme žaľy, tu sme žaľy, na do —
líně — ,
na do —
líně — .
- d) — Kdě sme žaľy,
— tu sme žaľy, |
— na do — líně — ,
— na do — líně — .

Abychom nezůstali jen u tohoto příkladu, připojme ještě aspoň jednu podobnou ukázkou (44ab). Obě synopticky porovnávané písně jsou z téže lokality. Frázování nápěvu Tu stoj, konik, tu stoj (příklad b) těsně sleduje původní šestislabičný čtyřřádek, kdežto v písni Niet krajšie dieľčata (příklad a) tomu tak není. Je sice rovněž členěn do čtyř úseků, ale první fráze je delší - zabírá 9 slabik, ve druhé a třetí frázi se zachovává se zpožděním šestislabičné členění a na poslední čtvrtý úsek zbývá už na úkor dlouhé první fráze pouze polovina šestislabičného řádku — tedy tři slabiky. Rozdíl v řádkovém členění a v segmentaci na hudební fráze vidíme opět nejlépe z textového přehledu připsaného pod notovým zápisem. Podobně jako v předchozí ukázce upozorňujeme i zde na různé možnosti vyznačení téhož frázování (1, 2).

44ab)

Volne

Sólo Všetci

a) Niet krajšie dieľčá-ta, a - ko Va - - žtiančata, ma-ju čie - - -

Mierne (♩=104)

b) Tu stoj, ko - nik, tu stoj, tu do-bra pa-len-ka, čo ju na - - -

a) - rnie o - či, a - ko ha - - - vranča - ta.

b) - pa - li - ua ta mo-ja fra - je - rka, fra-je - rka.

1. 2.

Příklad 44b)

Tu stoj, konik, tu stoj,	Tu stoj, konik, tu stoj,
tu dobra palenka,	tu dobra palenka,
/:čo ju napaliua	/:čo ju napaliua
ta moja frajerka.:/	ta moja frajerka.:/

Příklad 44a)

Niet krajšie diefčata,	1. Niet krajšie diefčata, ako Va —
ako Važtiančata,	žtiančata, maju čie —
maju čierne oči,	rníe oči, ako ha —
ako havrančata.	vrančata.
	2. Niet krajšie diefčata,
	ako Va — žtiančata,
	maju čie — rníe oči,
	ako ha — vrančata.

Jaromír Gelnar hodnotí tyto jevy tak, že v případech, kdy se realizuje autonomní hudební předěl v rozporu s textovým členěním, jde o tvarové obohacování a že tyto odchylky od víceméně známého nebo předpokládaného tvaru svou neobvyklostí tím více podtrhují normativní znění. Jde — jak říká — o jistou obdobu umění „nerýmovat“ v eufonii textu.⁶¹ Podobně odpovídá na otázku, co s takovými případy, kdy hudební fráze končí v polovině slova, také Oldřich Sirovátka:⁶² „V těchto ojedinělých jevech se právě extrémním způsobem odhaluje a podtrhuje platný veršový řád.“ Možná tomu tak skutečně je, ale dodávám, že tyto nesrovnatelnosti mezi členěním nápěvu a textu pramení ze zvláštního důrazu na nápěvnou stránku, z jejího metricko-rytmického přebudování, ať již máme na mysli táhlé svatební či žatevní písně ze Slovenska a z východní Moravy, nebo třeba rekrutské písně z Hornácka apod. Zmiňuji se o tom v jedné své studii o táhlé písni.⁶³ Přejde-li zde pozorný čtenář na terminologickou rozkolísanost zvláště v pojetí verše a řádku, spoléhám, že si ji upraví v duchu této práce. A totéž se týká i tvarování strof v souladu s jejich řádkovým členěním. Není totiž nutné při řádkové segmentaci respektovat ona zvláštní hudební frázování, která jsou sice často atraktivní, takže ve shodě s J. Gelnarem je skutečně lze považovat za tvarové obohacování, ale která jsou v naší písni přece jen někde na okraji.⁶⁴ Není tudíž nutno zatemňovat odlišným dělením na pohyblivé hudební fráze základní členitost textu, která jinak v naprosté většině případů nebývá v lidové zpěvní praxi opomíjena.⁶⁵

Jako jsem poukázal na některé terminologické nedůslednosti ve svých starších

⁶¹ Srov. J. Gelnar, o. c., s. 158. P. Trost: K rytmu a taktu české lidové písně. Slovo a slovesnost 7, 1941, s. 47–49.

⁶² In: Lidová píseň a samočinný počítač I, o. c., s. 227.

⁶³ Srov. D. Holý: Otázky textových a hudebních metrorýtmických vztahů v táhlé písni východního typu. Český lid 56, 1969, s. 130–138.

⁶⁴ Srov. Lidová píseň a samočinný počítač I, o. c., s. 226–228, diskusní příspěvky O. Zilynského, O. Sirovátky a K. Vetterla.

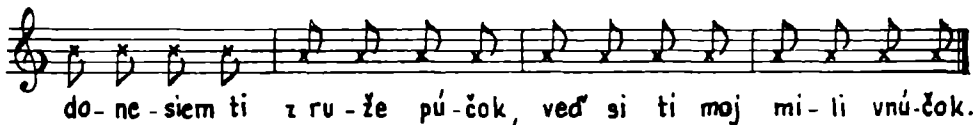
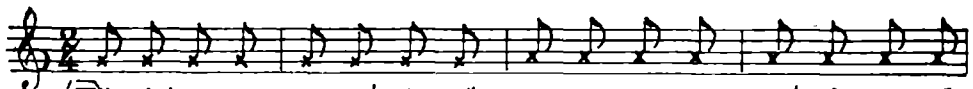
⁶⁵ Srov. A. Sychra, o. c., s. 54, 64.

studiích, tak jsem se zmiňoval o rozkolísanosti pojetí některých termínů a analýz u jiných autorů. Vzpomněli jsme například na některé Vetterlovy výhrady k článku Alice Elschekové z roku 1969, ale zároveň jsme upozornili i na nedůslednosti či nejasnosti v některých rozborech Vetterlových. Zatím jsme však nedostatečně upozornili na zcela odlišný rozsah pojmu řádek u A. Elschekové (1969). Jak jsme si mohli všimnout v citacích rozborů našeho písňového typu 12, který po předchozím zdůvodnění hodnotíme jako čtyřřádkový, chápe Elscheková celou strofu písně Nežnime ho, zelené je (naše ukázka 12a) po textové stránce jako jednořádkovou. Také pojem hudební řádek definuje jinak, přisuzujíc řádku jistou speci-fičnost v zaokrouhlenosti a uzavřenosti hudební myšlenky. Zmiňuji se o tom znovu proto, že právě z tohoto hlediska musíme přistupovat k její už tolikrát citované a jinak velmi podnětné studii Motivická, riadková a strofická forma. Po této vysvět-livce nemůže tedy nikoho příliš překvapit, že řádkové členění spatřujeme i mezi jinými formami, jež Elscheková definuje (forma tónové výšky, forma časové jed-notky, forma tónových skupin) a které bezpochyby přinášejí nová kritéria pro klasifikaci písňového materiálu z hlediska jeho tektoniky. Bylo by však neúplné, kdybychom zamlčeli, že autorka sama místy užívá pojmu řádek i při popisu těchto jiných forem a že mluví též o tzv. krátkých řádcích. Jestliže se zdržíme u některých příkladů, je tomu tak proto, že chceme doplnit, popřípadě jinak interpretovat a někdy snad i poněkud poopravit některé autorčiny výklady.

Tak například o následující ukolébavce (ukázka 45), kterou řadí do oddílu forma časové jednotky, A. Elscheková píše, že se tu nedá mluvit ani o pevné výšce, ani o stabilním rytmu: píseň se skládá z opakovaných stejných časových impulsů. Absence mluvnického jazykového akcentu odpovídá písňové příležitosti; jde o mono-tónní přednášení textu proto, aby se uspalo dítě. — Se vším lze souhlasit, jenom ne s tím, že tu nejde o stabilní rytmus. V každém taktu za sebou přece následují čtyři osminové hodnoty, takže ve srovnání s běžnou hovorovou řečí zde už jasně vládne hudební stylizace v recitaci textu. Soudíme o této písni, že jde o útvar strofický, který je organizován do čtyřřádkových slok, byť zde není nějaká určitá melodie. Ale její náznak tu přece jen je. V této souvislosti vzpomeňme na první dětské intonačně nedokonalé pokusy o zpěv vyložené strofických písní. A konec konců — jak plyne z teorie verše — strofa vůbec hudební melodii nemusí mít.

45)

$\text{♩} = 94$



- | | |
|--------------------|----------------|
| 1. Hajaj, spinkaj, | 2. Donesiem ti |
| malé dieťa, | z ruže púčok, |
| doniesem ti | veď si ti moj |
| z hája kvieťa. | mili vnúčok. |

Další píseň A veru, dzeďčence (naše ukážka 46) popisuje Elscheková jako strofický jednořádkový útvar pozůstávající ze dvou organicky spojených motivů. Přidržíme-li se však našeho vymezení pojmu řádek jako elementární formové jednotky, máme před sebou jasný příklad písně organizované do dvouřádkových strof. — O možnosti sdružovat tyto krátké dvouřádkové sloky (dané opakujícím se nápěvem) do strof čtyřřádkových jsme mluvili v části Optické klamy.

46)

$\text{♩} = 44$



- | | |
|-----------------------|--------------------|
| 1. A veru, dzeďčence, | 2. Už ma nebujece |
| pomahajce plakac. | medzi sebou čakac. |

Následující píseň Murjena, Murjena (naše ukážka 47) charakterizuje autorka takto: skládá se z jednoho motivu, který se opakuje, a právě ve způsobu tohoto opakování vzniká prvek, který vede k vytváření melodického řádku. V textu, který má strofickou strukturu, se pak pravidelně spojují dva a dva textové řádky; uzavírá, že toto je způsob, jak vzniká z jednoduchého přiřazovacího opakování motivů řádkový organismus. — Nám se píseň jeví rovněž jako strofická. Máme však za to, že ve strofu se zde nespojují dva a dva textové řádky o šesti slabikách, nýbrž že sloka písně je pouze dvouřádková. Tak jsme ostatně jinou její variantu vyložili už v rámci druhé kapitoly (srov. ukážku 5). U nynějšího příkladu (47) potvrzuje tento výklad jednak opakování identického nápěvu na šestislabičné dvojverší, ale především slovesná výstavba písně — forma dialogu členěného do těchto dvojverší; ta se zde objevuje na více místech.⁶⁶

47)



- | | |
|----------------------|-----------------------|
| 1. Murjena, Murjena, | 2. U Jankou vo dvore, |
| de si prebivala? | v tej novej stodole. |

⁶⁶ Nebylo tedy zapotřebí rozepisovat píseň do čtyřtaktové podoby. Opakované dvoutaktí, jak je nápěv zaznamenan v původním prameni, vyjadřuje vše.

Příklad písně Ej, žala som ja, žala (naše ukázka 48) považuje Elscheková za charakteristický pro řádkový formový typ slovenských žatevních písní. Píše, že základ melodického řádku zde tvoří úvodní dvoutaktový motiv (srov. slova žala som ja, žala), který je v opakování rytmicky diminuovaný a rozšířený na čtyřtaktí, a že celému tomuto jednořádkovému melodickému útvaru odpovídají dva řádky textové. Ale rytmickým prodlužováním vzniká už podle nás další formová jednotka, takže dvěma řádkům textovým odpovídají dva řádky hudební. Mezi slovesnou a hudební složkou vládne tedy v této písni dokonalý řád: strofu písně vytvářejí dva zpěvní řádky.

48)

$\text{♩} = 50$



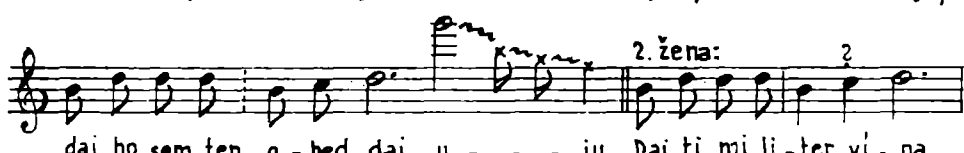
1. Ej, žala som ja, žala,
porezala som sa.
2. Ej, za ťebou, šuhajko,
ozierala som sa.

Z příkladů, jež Alica Elscheková rozebírá v citované studii, uvedeme už jen dva, a ty patří mezi útvary stichické, jimž rovněž věnuje nemalou pozornost. Příklad 49 se podobá útvaru, jaký jsme již rozebírali ve druhé kapitole (srov. ukázku 2). Uvádíme jej zde proto, že i my — ve shodě s autorkou — jej považujeme za velmi zajímavý. Je zde užito typického obratu kadenčního motivu, píše Elscheková, který je ještě podtržen „ujukáním“. Motiv je formován počtem slabik jednotlivých textových řádků. Rozdílná délka řádků, popřípadě recitovaných melodických jader, je určena dialogickým přednesem dvou zpěvaček, z nichž každá zpívá na jeden motiv tak dlouhý text, jak potřebuje; dodali bychom možná: tak dlouhý text, jaký zpěvačce při okamžité improvizaci napadne. To všechno podepisujeme. Píše-li však autorka dále, že počet slabik ve čtyřech opakováních téhož motivu se mění takto: 13+3, 7+2, 12+3, pak s tím souhlasit nemůžeme. Nejenže v tomto schématu vypadl celý jeden zpívaný řádek spolu s oddělovacím refrénem „uju“ (tedy že vypadlo jednou součísle 7+2), ale ve druhém taktu zpěvu druhé ženy je vynechán také jeden tón. (Doplňujeme jej otazníkem.) V počtu slabik po pravé straně citovaného textu čteme, že sylabická výstavba celého tohoto zpívaného útvaru má tvar 14+2, 7+2, 7+2, 13+2.

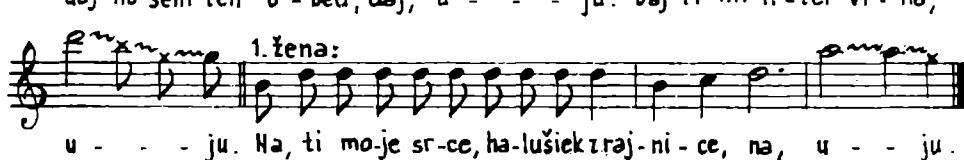
♩ = 96 Každá fráze cca 5"

1. žena: 

Na ti, E - va Klos - ka, Ma - te - ja Ru - žom - ber - ku, na, u - - - ju,

2. žena: 

daj ho sem ten o - bed, daj, u - - - ju. Daj ti mi li - ter ví - na,

1. žena: 

u - - - ju. Na, ti mo - je sr - ce, ha - lušiek z raj - ni - ce, na, u - - - ju.

- | | |
|--|-----|
| 1. žena: Na ti, Eva Kloska, Mateja Ružomberku, na, | 14a |
| uju, | 2b |
| daj ho sem ten obed, daj, | 7a' |
| uju. | 2b |
| 2. žena: Daj ti mi liter vína, | 7a |
| uju. | 2b |
| 1. žena: Na ti, moje srce, halušiek z rajnice, na, | 13a |
| uju. | 2b |

Konečně si ještě povšimneme jedné ukrajinské dumy (ukázka 50), kterou autorka rozebírá. Řadí ji mezi tzv. variabilní strofické formy,⁶⁷ což se však podle našeho názoru poněkud rozchází s názorem Filareta Kolessy, z jehož nevšedně propracované sbírky dum tuto ukázkou autorka vybírá a jehož základní názor o tektonice těchto zpěvních útvarů také nezkresleně uvádí. Charakteristické znaky recitovaných písní — shrnuje Elscheková podle Kolessy — jejich volná rytmiická a melodická výstavba jsou tak nápadné, že je okamžitě poznáme, a proto je oddělujeme od písní strofických. Zatímco v obyčejných písních vnucuje hudební strofa textu své pevné schéma, dává kobzar formu své recitaci až ve chvíli přednesu. A v tom právě tkví hlavní rozdíl mezi dumou a písní. Tolik Kolessa.

Čísla označující jednotlivé části v ukázce 50 nelze v žádném případě brát za znaky strof, ba ani variabilních strof. Jde tu o celky jiné, od strof se diametrálně lišící, v nichž se slovy vydavatele ukrajinských dum sdružuje větší nebo menší počet hudebních frází; pro jejich komplex volí termín perioda.⁶⁸ Zakončování

⁶⁷ Srov. A. Elscheková, o. c., s. 270n.

⁶⁸ Srov. F. Kolessa: Melodiji ukrajinskych narodnych dum I. Lviv 1910, s. XXn. Způsob frázování je pak velmi podrobně rozebrán v části VIII. Dále viz též Kolessovo pojednání ve 2. díle stejnojmenné práce z r. 1913: Melodien — Varianten der ukrainischen rezitierenden Gesänge, ihre Charakteristik und Gruppierung, s. XXI—XXXVI; zvl. s. XXIVn.

period se v textu projevuje dělením slov, jako například v naší ukázce „po... poraneňko, u... ustavaly, u... utjikaly, pro... promovljaje“.

Uvedeme podle původního pramene též úryvek dumy A v tuju svjatuju to nedjileňku, který cituje A. Elscheková, navíc však připojujeme přepis celého textu tohoto zpěvního projevu, jak jej do frází (jež se v daném případě kryjí s naším pojetím řádků ve stichických útvarech) rozčlenil značkami v notaci sám vydavatel. Vidíme je na spodních linkách notové osnovy, přičemž dvěma těmito oddělovači rozlišuje skupiny dvou nebo tří frází, které jsou spolu úzce spjaty. Všechna tato dvojitá rozdělovací znaménka jsme přenesli i do citace textu. Po pravé straně jednotlivých řádků uvádíme v posledním sloupci počty zpívaných slabik (se znaky pro rýmy a asonance), jež se ve třech případech nekryjí s vyčíslením, které uvádí Elscheková; upozorňujeme na to znakem * v indexu. Podle vyústění jednotlivých frází na tóniku, dominantu apod., což právě při jejich klasifikaci akcentuje Kolessa, lze také dospět k jiné jejich formové charakteristice, než jakou uvádí autorka. Nápěv má kvintovou kostru $e_2 - a_1$; a_1 = tonální centrum. V některých případech bývá však tato základní kostra překračována až na g_2 , což vyznačujeme malými písmeny před jednotlivými symboly frází (= velká písmena). A = fráze, která vyúsťuje na tóniku (na a_1); Ak = kadence závěrečné fráze periody; B = fráze vyúsťující na kvintu (e_2); C = ... na sextu (f_2); D = ... na sekundu (h_1); E = ... na kvartu (dis_2). Poslední fráze není však zjevně dokončena; jde o torzo a torzem je i celá tato дума, jak se snadno přesvědčíme podle otevřeného textu, I mene najmenčoho... , jímž se zápis ve sbírce končí. Ale to všechno jsou z našeho hlediska vcelku podružné detaily. Daleko důležitější je skutečnost, že ani v tomto stichickém útvaru se neztrácí jeho řádková organizace, jak to ostatně vyplynulo už z příkladů jiných stichických útvarů uvedených ve druhé kapitole.

50)

$\text{♩} = \text{cca } 70$

1
А вту-ю святу-ю то не-ді-лень-ку, Ра-но й по... по-ра-не-нь-ко.

2
То не си-ві-ї ту-ма-ни й уста-ва-ли, Бо й не буй-ні і ві-три по-ві-ва-ли,
А не чорні-я хма-ри на-сту-па-ли, То не дробні до-щі на-кра-па-ли
А й не си-ві-ї ту-ма-ни у... у-ста-ва-ли.

1. A v tuju svatuju to nedjileňku, Rano j po... poraneňko.	gA 11a Ak 7b
2. To ne syviji tumany j ustavaly, Bo j ne bujniji vitry povivaly, A ne čornija chmary nastupaly, To ne drobní došči nakrapaly A j ne syviji tumany u... ustavaly.	gB 12c fA 11c gB 11c A 10c gAk *13c
3. A j ne syvi tumany vstavaly, Tohda try braty z horoda Ozova, Iz tureckoji, busurmenskoji, velykoji ne... A nevolji u... utjikaly.	gB 10c A 11d gA *15e Ak 9c
4. A, ščo dva lji to braty konnych, A (v zadji) najmenčyj, pichoj pichoty nec, Choč za konnoju bratiju uhaňaje I za stremena chvataje, Po bilomu kaminji, Po syromu korinji Svoji kozackiji molodecki Nohy pobyvaje, Krovju sljidy zalyvaje, Piskom rany zasypaje I miždu konji j u... ubihaje.	gB 9f A 12g gB 12e' A 8e' gC 7c' D 7c' A 10c'' gB 6e' gB 8e' A 8e' gAk 10e'
5. Miždu konji ubihaje, Za stremena chvataje, Do bratov slovamy reče, pro... promovljaje:	gB 8e' A 7e' gAk *13e'
6. „Ščo braty moji ridneňkiji, Sokolyž jasneňki! Staňte vy, bratija, nadoždjite, Svoji kozackiji, molodeckiji konji prypypjite I mene najmenčoho...“	gB 9c' A 6c'' gB 10e'' A 17e'' gE... 7...

Před závěr této kapitoly, poněkud přetížené množstvím různých příkladů, jsme si už nechali pouze tři ukázky. Písněmi 51a, 51b chceme zdůraznit, že k řádkové segmentaci nelze přistupovat mechanicky — že krátké útvary se dělí jinak než útvary delší, a ukázkou 52 volíme proto, abychom k málu písní z Čech, jichž jsme se zde dotkli mezi převahou písní moravských a slovenských, přidali ještě alespoň jednu, a to právě takovou, která patří z hlediska řádkové segmentace k nejzajímavějším.

Ukázky 51a, 51b jsou varianty úzce spřízněné jak po textové, tak po hudební stránce. Bez studia souvislejší řady variant lze však jen těžko rozhodnout, vznikl-li složitější nápěv (51b) rozvinutím jednodušší melodie, nebo bylo-li tomu naopak — nacházíme-li v jednodušším nápěvu pouhé torzo melodie složitější. Pro nás je však důležitější poukázat na zcela rozdílnou řádkovou segmentaci a formovou výstavbu těchto dvou písní. Z hlediska zpěvní realizace se píseň 51a rozpadá do tří-řádkových strof, kde každý řádek má čtyři slabiky a kde se vždy první řádek opakuje, kdežto píseň 51b má čtyři osmislabičné řádky, z nichž první se opakuje třikrát, ale přitom v nápěvu potřetí nestejně. Srovnáme-li obě tyto ukázky, vidíme, že druhá sloka písně 51b vlastně zvláštním způsobem sestává ze dvou slok písně 51a.

51a)

$\text{♩} = 52$



1. Mé družičky,
mé družičky
roztomilé.

4a
4a
4a

2. Obráňte ně,
obráňte ně
pantle moje.

Forma —rytm.: aa|b ($a = 4, b = 3 + 1$)
mel.: AA|B

51b)



1. Z druhéj strany od uličky,
z druhéj strany od uličky,
z druhéj strany od uličky
zavolała na družičky.

8a
8a
8a
8a

2. Mé družičky roztomilé,
mé družičky roztomilé,
mé družičky roztomilé,
obráňte ně pantle moje.

Forma —rytm.: aab|c ($a = 4 + 4, b = 3 + 1 + 2 + 2, c = 4 + 3 + 1$)
mel.: AAB|B'

Řádková segmentace obou předchozích úzce spřízněných písní je sice různorodá, ale přitom zcela jednoznačná. Metron — míra — impuls, jak tyto písně měřit, jsou přesně dány. Těžko by někdo po přezpívání rozčlenil kteroukoli z nich jinak. Zato následující píseň (52) se nečlení do řádků tak, jak ji nacházíme ve sbírkách.

Jest - li mně se - dlá - čku dce - ru, dce - ru,
a já ti u - dě - lám, že ji, že ji,
dce - ru ne - dáš, že ji ne - vdáš, (la) -
la - la - la - la, la - la - la - la, a já ti
u - dě - lám, že ji, že ji, že ji ne - vdáš.

1. Jestli mně, sedláčku,
2. dceru, dceru, dceru nedáš,
3. a já ti udělám,
4. že ji, že ji, že ji nevdáš.
5. La la la la la, la la la,
6. a já ti udělám,
7. že ji, že ji, že ji nevdáš.

2. Až přijde masopust,
- že ji, že ji nevodbudeš,
- ještě mě, sedláčku,
- prosit, prosit, prosit budeš.
- La la la la la, la la la,
- ještě mě, sedláčku,
- prosit, prosit, prosit budeš.

Tato píseň se z hlediska zpěvního nerozpadá do sedmi, nýbrž do jedenácti řádků, a to z těchto jednoduchých důvodů: Všimněme si v nápěvu doslovného opakování 5.+6. a 11.+12. taktu a všimněme si rovněž opakování sekundavolty v závěrečných taktech písně, kde proti sekundavoltě chybí pouze citoslovce „la“, které — a to je důležité — patří do předchozího řádku. A to jsou vlastně hlavní příčiny vedoucí k detailnější segmentaci, v níž můžeme postřehnout všechny vzájemné vnitřní formové vztahy u této písně. Bez tohoto rozkladu by nám totiž spojitosti mezi třetím, šestým, sedmým, osmým a jedenáctým řádkem unikaly. Po pravé straně textu uvádíme pod č. 1 počet slabik a znaky pro rýmy, pod č. 2 jsou součíslní zpívaných slabik v jednotlivých formacích vyjádřených ve 3. sloupci znaky malé abecedy; jak už víme představují rytmickou organizaci nápěvu. Pod č. 4 jsou znaky pro fráze z hlediska rytmického, pod č. 5 jsou znaky řádků zhodnocených z hlediska melodické výstavby a konečně v 6. sloupci jsou znaky pro fráze posuzované z melodického zřetele. Čárkovaně jsou pak vyznačeny díly, jak píseň podle Otakara Zicha rozčleňuje Antonín Sychra.⁶⁹

⁶⁹ Srov. A. Sychra, o. c., s. 22.

	1	2	3	4	5	6
1. Jestli mně, sedláčku,	6a	3+3	a—		A—	
2. dceru, dceru,	4b	2+2	b—	A	B—	A
3. dceru nedáš,	4c	3+1	c—		C—	
4. a já ti udělám,	6d		a—		A—	
5. že ji, že ji,	4e		b—	A _v	B—	A _{v1}
6. že ji nevdáš, la-	4c(+1f)		c _v —		C _{v1} —	
7. lalalala,	4f		c—	B	C—	B
8. lalalala,	4f		c—		C—	
9. a já ti udělám,	6d		a—		A—	
10. že ji, že ji,	4e		b—	A	B—	A _{v2}
11. že ji nevdáš.	4c		c—		C _{v2} —	

Vyšli jsme z předpokladu, který jsme se snažili mnohonásobně doložit, že pro řádkovou segmentaci zpívaných útvarů, pro něž neplatí žádné vykonstruované teorie, nýbrž v nichž žití zlatý strom se zelená, je nezbytné, aby způsoby segmentace byly maximálně jednoduché, aby však přitom měly vyčerpávající charakter, aby byla zachována důslednost, aby se spolu nemíchaly jednotky různé kvality a různého stupně. Řádky jsme proto definovali jako nejmenší formové jednotky. V textu i v nápěvu písně vyplývají ze zpěvní realizace a ze souboru kontextů. Nemusí vůbec být vždy myšlenkově uzavřené. Naopak, někdy přecházejí plynule do sebe a spolu vytvářejí semknutý útvar. V hudební složce může proto někdy řádek tvořit jediný takt, podobně jako v textu jej podle nově vytčeného pravidla bude tvořit už dvouslabičný refrén.

Obecnou definici řádků, že plynou ze vztahů identit, obměňování, rozvíjení, kontrastu, symetrie a asymetrie nebo že jsou dány různými stupni předělů, jako například přerušením toku menších rytmických hodnot hodnotou vyšší, výskytem pauzy, rýmy, závaznými mezislovními předěly, prostřednictvím refrénů atd., můžeme doplnit zřetelem intonačním. I když Alice Elscheková poukázala na členitost nápěvu prostřednictvím tónové výšky, přece jen je paradoxní, že význam intonace pro segmentaci zdůrazňuje snad ve větší míře bádání o slovesnosti⁷⁰ než bádání hudební nebo zkoumání „podvojně bytosti“⁷¹ slovesné a hudební — písně.

Zdůraznili jsme, že při určování formové organizace nelze často spoléhat na tvary, jaké jednotlivým zápisům vtiskli sběratelé nebo pořadatelé sbírek. Po této stránce bude nutno záznamy často kritizovat,⁷² zatímco v nově pořizovaných nebo

⁷⁰ O členění promluvy (výpovědi) jsme se zmínili na konci pozn. 14, a k členění verše srov. např. J. Hrabák, o. c., s. 12n.

⁷¹ Termín V. Ůlehly; srov. kap. 2, pozn. 4.

⁷² Nezasáhneme však odlišným členěním příliš do zápisů, nenarušíme je tím? Při plánované přesné dokumentaci, analýze a klasifikaci písnového materiálu pomocí samočinného počítače, k čemuž, ať už chceme nebo nechceme, jednou přece jen dojde, toto nebezpečí nehrozí, neboť v tzv. externích údajích o jednotlivých záznamech bude jeden údaj nezbytně vyhrazen tvaru strofy, jaký nacházíme ve sbírce. A při reediciích starších sbírek, popř. při vydávání nejruznějších archivních zápisů, stačilo by pak vyznačovat správný tvar např. v záhlaví písně pouze číselným vzorcem.

nově publikovaných sbírkách by bylo zase záhodno navrhovanou řádkovou segmentací přísně dodržovat.⁷³ Tak bychom získali pevnou základnu pro výzkum tvarové stránky zpívaných útvarů,⁷⁴ jejichž diferenciace a klasifikace je dosud zahalena mlhou nepochopení. Vždy by také měla být zachována běžná, ale přece jen nedostatečně dodržovaná zásada číslovat u strofických útvarů zpěvní strofy. To jsou důležité závěry, které z naší studie vyplývají pro ediční praxi,⁷⁵ ale především pro vytváření přesnějšího obrazu o písni, což každý ocení zvláště při srovnávací práci.

⁷³ Pokud se v dalším textu nevyskytují nějaké odchylky, stačí ovšem ve zpěvním tvaru uvádět pouze první sloku. Dále je možno text zjednodušovat, aby zbytečně nenarůstala spotřeba papíru, čemuž se pochopitelně oprávněně budou vždy bránit vydavatelství.

⁷⁴ Jiného názoru je V. Marčok: *Estetika a poetika ľudovej poézie*. Bratislava 1980, s. 132: ... „Ide o to, aký zmysel má takéto rozpisovanie. Z hľadiska úzko strofického podobné »vyrábanie« rôznotvarov, aby sa dokumentovala strofická pestrosť ľudovej piesne a zastrelo pôvodné »primitívne« dvojveršové strofické čítanie, je naozaj pomýlené. Tam, kde je v texte rým, mal by sa za ukončený verš pokladať len verš s rýmom na konci.“ — Ačkoli úvodom ke kapitole „Paralelickosť veršovej výstavby ľudovej poézie“ autor rozlišuje píseň jako zpívanou poezii, nutno konstatovat, že k hudební složce vlastně nepřihlíží. K jeho názorům připomínáme, že z našeho pohledu rozhodně nejde o „vyrábění strofických různotvarů“, aby jich bylo co nejvíce. Jde tu jediné a jednoznačně o hledání takových tvarů, do nichž se skutečně rozpadají zpívané projevy. Otázky genetické tento postup nesleduje, i když k nim rovněž může ovšem přispět, a to nemalou měrou. Dále poznamenáváme, že náš pohled na tvarování zpívaných útvarů se sblíží se soudy Brtáňovými (s nímž Marčok v cit. knize polemizuje zvl. na s. 124–132), a pokud jde o šestislabičné čtyřverší (viz s. 125) též se soudy Czernikovými. (K šestislabičnému čtyřverší srov. naši pozn. 10 v kap. 3.) Viz R. Brtáň: *Na okraj ...*, o. c. s. 117–124; týž: *Strofika v staršej slovenskej poézii*. In: *Litteraria XIV*, Strofa a rytmus. Bratislava 1972; srov. zvl. část III, *Folklorna strofika*, s. 209–216. Dále viz S. Czernik: *Stare złoto*. Warszawa 1962, s. 293n., 395n. Jinak srov. k rozboru tvarové stránky písně též práci A. a O. Elschekových: *Slovenské ľudové piesne*. Bratislava 1980, s. 350–352 (Zoznam hudobnoformových útvarov) a s. 352–353 (Zoznam veršových útvarov).

⁷⁵ Ve stránkové korektuře musím nakonec přece jen znovu diskutovat sám se sebou (viz s. 68). S dokončovanou přípravou reedice písňových sbírek F. Bartoše se ukazuje, že pro „správný tvar“ písně číselný vzorec, o němž se zmiňuji v pozn. 72, postačovat nebude. I v těchto případech bude nutno uvádět ve zpěvním tvaru celou první sloku, jak je o tom řeč v pozn. 73. Otázky technické (např. jak vyznačit tento vydavatelský vstup ve sbírce) ponechávám strancu. Za důležité však považuji poznamenat, že přitom bude využito myšlenky rozlišovat dohodnutými znaménky různé druhy repetice; padla o tom zmínka na s. 86. Tak lze docílit toho, že se sblíží hodnocení Havlíčkovo i Hostinského (srov. s. 28), Marčokovo i Brtáňovo, o němž se mluví v předchozí poznámce. Opakování některých textových úseků není skutečně nutno otrocky opisovat. Je tu možno použít různých repetičních znamének doplněných místy číslem.