

# Statistická analýza rytmického zúžení jako příspěvek k otázce rytmické stavby lidové písně u západních Slovanů



Adam Votruba

## **A statistical analysis of rhythmic narrowing as a contribution to the question of the rhythmic structure of folk songs among the Western Slavs**

Rhythmic narrowing (*Rhythmusverengerung*) was first described by Hungarian ethnomusicologist and composer Béla Bartók. It is the specific structure of the melody of a song which is usually connected with rhymes repeated twice with the same syllable (aabb), while on the 1<sup>st</sup> and 4<sup>th</sup> rhymes have a larger number of bars than the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> rhymes. A number of bars could be assigned to particular rhymes according to the scheme 3-2-2-3, 4-3-3-4, etc. Béla Bartók considered this phenomenon typical for Slovak folk songs. Similar ideas were proposed by Slovak musicologist Jozef Kresánek, who also proposed a hypothesis about the evolutionary connection between the genesis of this structure and the development of harmonic thinking. The author of this study presents, on a larger body of statistically analysed material, that rhythmic narrowing is typical, not only for Slovak, but also for Czech song. The area with the most abundant distribution is from Eastern Bohemia through Moravia to the Central and Eastern Slovakia border. Polish Silesia could be also added to this area — the part which was not settled by German speaking people before 1945. Rhythmic narrowing is much less widespread among the neighbouring nations — the rest of Poland, Hungary and the Ukraine. It has not been found at all in German, Sorbian, Lithuanian and Serbian folk song collections.

### **Keywords:**

metro-rhythmic narrowing, *Rhythmusverengerung*, rhythm structure, folk song, folklore, Western Slavs, Slavic folklore, Central-European folklore

Cílem předložené studie je poukázat na jeden výrazný typ rytmické stavby západoslovenské písně, kterým je tzv. rytmické zúžení. Jako první pojmenoval daný jev Béla Bartók, který ho považoval za příznačný pro slovenskou lidovou píseň. Slovenský muzikolog Jozef Kresánek pripojil hypotézu o souvislosti mezi strukturou rytmického zúžení a nástupem harmonického myšlení v lidové písni, i on ji chápal jako typicky slovenskou. Ve skutečnosti se rytmické zúžení vyskytuje v podobné míře i na Moravě, částečně v Čechách, dále ho nacházíme v Polsku, v Maďarsku a na Ukrajině. Z toho důvodu považují za důležité uvažovat o něm v širších zeměpisných souvislostech. Předložená analýza proto zkoumá daný jev statistickým a komparativním způsobem v rámci střední Evropy.

## **DEFINICE RYTMICKÉHO ZÚŽENÍ**

Ideálnětypické rytmické zúžení je spojeno s dvouřádkovou strofou, v níž se oba řádky opakují. Označíme-li dva verše jako *a* a *b*, vypadá schéma písňového textu takto:



[a] [b]. Melodii lze z hlediska rytmické stavby rozčlenit na 4 nestejně části. První a čtvrtou část můžeme pojmenovat jako dlouhý díl (D), druhou a třetí jako krátký díl (k). Krátký a dlouhý díl se od sebe liší počtem taktů, resp. délkou. Obrys písně z hlediska rytmiky lze tak schématicky vyjádřit jako DkkD, přičemž text písně se k jednotlivým dílům váže způsobem DkkD/aabb. Uvedme si to na příkladu známé písně „Černé oči, jděte spát“ (Erben n. 91).<sup>1</sup> Tato píseň se člení na trojtaktí a dvojtaktí, její rytmické schéma je 3223, čemuž odpovídá pravidelný sedmislabičný verš (7777).

## 1.

**Allegretto** Erben 1862: n. 91

D k

Čer - né o - či, jdě - te spat, čer - né o - či, jdě - te spat,

k D

však mu - sí - te rá - no vstát, však mu - sí - te rá - no vstát.

Tímto způsobem vzniká zajímavá souměrná struktura, v níž druhá polovina rytmicky zrcadlí polovinu první.<sup>2</sup> Ve střední části písně dochází k jakémusi rytmickému zrychlení a zahuštění slabik, což působí jako zajímavý výrazový prostředek osvěžující rytmiku písně.

Nejběžnějšími typy rytmického zúžení jsou 3223, 4334, méně často 4224, vzácně jsou typy 2112, 6446, 5335 a 8448. Vyskytují se i případy rytmického zúžení s nepravidelným taktem, nebo v zápisech, v nichž melodie není rozčleněna do taktů. Rytmické zúžení nacházíme ve 2/4 i 3/4 taktu. Verš v písních obsahujících rytmické zúžení může být šestislabičný až desetislabičný, jiné rozměry verše jsou ojedinělé. K melodiím s nižším počtem taktů (např. 3223) se přirozeně pojí spíše verše s nižším počtem slabik. Vzájemnou souvislost ukazuje následující tabulka:

#### Délka verše v písních s rytmickým zúžením

taktová struktura	veršová struktura	počet písní
2112	5555	1
	7777	2

1 Vzhledem k velkému množství citací ze zahraničních sbírek, pro které neexistují u nás standardní zavedené šifry, odkazují na písňové sbírky podobným způsobem jako na ostatní literaturu, uvádím však číslo písně.

2 Hlavní cézuru je ovšem třeba klást za první díl, tedy D|kkD.



taktová struktura	veršová struktura	počet písní
3223	6666	36
	7777	30
	8888	22
	9999	1
	10 <sup>""</sup>	3
	verš 6–7 slabik	8
4334	6666	2
	7777	3
	8888	28
	9999	4
	10 <sup>""</sup>	10
	verš 8–9 slabik	1
	verš 10–11 slabik	1
4224	5555	1
	6666	2
	7777	2
	8888	16
6446	10 <sup>""</sup>	3
neprav. takt	5555	1
	6666	5
	8888	6
	10 <sup>""</sup>	1
bez taktu	6666	2
	8888	1
3224 (s vložkou)	verš 7 slabik	2
	verš 8 slabik	1

Podotkněme, že Jozef Kresánek používá pojem „rytmické zhustenie“ (Kresánek 1951: 247). Domnívám se však, že pojem rytmické zúžení je vhodnější, neboť zahuštění slabik v některých dílech melodie se dociluje v lidové písni i jinými způsoby, např. víceslabičným 3. a 4. veršem v pětiřádkové strofě (viz níže ukázka písně „Plon niesemy plon“). Bartókův původní termín „rytmické zúžení“ („Rhythmusverengerung“) je tudíž z věcného hlediska přesnější než jeho přetlumočení do slovenštiny a do češtiny.

Kresánek také používá pojem širěji než Bartók, neboť za případy „rytmického zhuštění“ považuje i rytmickou strukturu DDkkD. Touto druhou strukturou by však nebyly způsoby možného rytmického zhuštění/zúžení ve středu písně zdaleka vyčerpáné. V rámci této analýzy se proto přikláním k užší definici Bartókově. Důvody jsou prosté. Široká definice je pro statistiku nevhodná, může vést k rozmělnění pojmu a k nejasným kritériím pro hraniční případy; důsledkem je potenciální smíšení jevů vývojově příbuzných s jevy vzniklými nezávisle na sobě, což znehodnocuje případné pokusy o teritoriální vymezení. Kromě toho i výsledky analýzy ukazují, že rytmické



zúžení v jeho původním vymezení představuje svébytný jev, který je třeba posuzovat odlišně od dalších podobných (a potenciálně příbuzných) struktur.

Dovolím si na tomto místě připojit terminologickou poznámku týkající se pojmu *díl*. Tento pojem a jeho případné ekvivalenty (*řádek*) jsou používány v českém a slovenském bádání nejednotným způsobem. Alica Elscheková požívá pojem *řádek* i *díl* jako synonyma, definuje je s ohledem na melodiku jako skupinu taktů zakončenou kadencí (Elscheková 1963: 149); *díl* se podle ní zpravidla kryje s veršem písňového textu. Karel Vetterl upřednostňuje pojem *řádek*, přičemž přehlednou slovní definici nenabízí. Chápe ho jako několikataktový úsek vyznačující se určitou rytmickou figurací not. Zakončení řádku se může projevit delší notou nebo pauzou, obvykle souhlasí se zakončením verše nebo poloverše, což mimochodem Vetterl uznává jako pomocné kritérium pro jeho identifikaci. Další *řádek* může předcházet rytmickou figuraci opakovat nebo obměňovat (Vetterl-Hrabalová 2003: 8–9). Lubomír Tyllner, a v návaznosti na něj Zdeněk Vejvoda, definuje *díl* od úrovně taktů. Dva nebo tři takty tvoří melodický článek; následně jeden nebo dva články vytváří melodický *díl* (Tyllner 1989: 132, Vejvoda 2017: 323).

Pro analýzu rytmického zúžení se ukazuje jako nosné a zároveň dostačující ztotožnění melodického dílu s veršem písňového textu. To ovšem znamená neztotožnit se plně ani s jednou z uvedených definic. Pojetí, kterého se přidržuji, má nejbližší k pojetí A. Elschekové. Pochybnosti se týkají jen velmi specifických případů: Elscheková hovoří o skupině taktů zakončených kadencí, avšak některé melodie složené z pětiktaktí typu 2+3 nevykazují na konci úvodních dvou taktů jasnou kadenci, ačkoliv členění textu do veršů tu jasně hovoří pro rozdělení daného úseku na dva díly (srov. např. Poláček 1948a: č. 12). (Striktní přidržení se melodiky by mohlo v těchto případech vést k odlišnému posouzení dvou variant jedné a téže písně.) Jsem si přitom vědom toho, že ani ztotožnění verše s melodickým dílem nelze uplatnit absolutně: např. na jeden typ písní z Horehroní, kde se verš s melodickým dílem neshoduje, oprávněně upozornila Soňa Burlasová (Burlasová 1987: 76).

Pojetí K. Vetterla a O. Hrabalové, a též pojetí L. Tyllnera a Z. Vejvody, se ukazuje pro zkoumání rytmického zúžení jako nevhodné — pro utřídění daného materiálu je příliš omezující a zároveň ne dosti výstižné. (Oba zmíněné přístupy např. neuznávají jednotaktový *díl*, který se v empirickém materiálu této studie nepochybně vyskytuje, resp. jeho odmítnutí by bylo z hlediska struktury násilné.) Přístup K. Vetterla je odlišný i komplikovanější tím, že jeho cílem není analýza rytmické stavby písně, ale dílčí rytmika na úrovni taktů (v jistém smyslu se pokouší obojí skloubit). Nevhodnost pro naše účely lze dobře ilustrovat na následující skutečnosti: Vetterl a Hrabalová se o rytmickém zúžení zmiňují, ovšem v jejich typologii se tento jev rozpadá do tří různých rytmických typů, z nichž ke každému patří zároveň i písně, které rytmické zúžení neobsahují (Vetterl — Hrabalová 2003: 53, 57, 58). Stručně řečeno: Definice rytmického zúžení do jejich klasifikačního systému nezapadá.

Terminologie v této studii, jakož i použitý systém analýzy, vychází důsledně z vlastností empirického materiálu. To platí pro pojmy krátký a dlouhý *díl*, jakož i pro symbolické značení rytmické stavby aj. Přidržuji se přitom principu vědecké úspornosti, který velí nezavádět do výkladu pojmy nadbytečné. Je jen přirozené, že studii zaměřené na jeden konkrétní problém poslouží lépe srovnávací systém šitý na míru

výzkumné otázce než robustní systémy usilující o absolutní roztrídění zpěvního repertoáru v jeho plně šíři.

V souvislosti s tím částečně upřednostňuji pojmy české před cizími, neboť jsou intuitivně pochopitelné širšímu okruhu nespécializovaných čtenářů. Osobně se domnívám, že věda by měla být v tomto smyslu otevřená, jakkoliv se asi nelze stavět proti obecným trendům „zvědečtění jazyka“. Těžko si však nevšimnout toho, že badatelé a sběratelé první poloviny 20. století dokázali říci zásadní věci o lidové písni tak, že je může dodnes číst jakákoliv vzdělanější osoba. Současné odborné texty jsou přístupné už jen velmi úzkému okruhu odborníků, aniž by se tím závažnost jejich výpovědi nějak zvýšila. I z hlediska vědeckého bádání je prospěšné, aby jeho výsledky byly terminologicky přístupné lidem z téhož či příbuzného oboru, aby se např. badatel v oblasti pověsti mohl seznámit s bádáním v oblasti lidové písně (což dnes vůbec není samozřejmé). K tomu lze připojit i další praktický argument: Prostý způsob vyjádřování, jakkoliv je méně oslňující, snižuje riziko logické chyby. (Přirozeně se tím zvyšuje i nebezpečí, že logická chyba bude odhalena a autorovi vytýkána. Lze tudíž mít za to, že „vědecký jazyk“ se dnes v některých případech stává i jistou formou sebeobranou či alibismu.)

## PÍSNĚ S RYTMICKÝM ZÚŽENÍM

Začneme nejprve přehledem vybraných písní obsahujících rytmické zúžení. Následující pasáž bude především popisná a ilustrativní, ukážeme si hlavní i méně obvyklé typy rytmického zúžení.

Nejrozšířenější rytmický typ 3223 možno ještě jednou ilustrovat na polské baladě „Stała nam się nowina“ (Kolberg 1961: č. 3.a). Tato píseň může sloužit zároveň jako příklad česko-slovensko-polských paralel. Vybraný nápev je variantou výše uvedené písně „Černé oči, jděte spát“, která je po melodické i textové stránce téměř shodná se slovenskou „Čierne oči, choďte spať“ (Spevy 1880: č. 246). Jinou česko-polskou paralelou je oblíbený nápev zpívaný v Čechách s textem „Ten chlumecký zámek je za lesem“ (Erben 1862: n. 654), v Polsku jako „Zielony mosteczek ugina się“ (Sojka 1956: 83).

### 2.

od Varšavy, Kolberg 1961 č. 3.a

Sta - ła nam się no - wi - na; Sta - ła nam się no - wi - na:

pa - ni pa - na za - bi - ła; pa - ni pa - na za - bi - ła.



Rytmický typ 4334 nabízí řadu pozoruhodných příkladů. Slovenská píseň „Červený kantár, biely kôň“ (Spevy 1880: č. 316) může opět ukázat na příbuznost s písní moravskou a českou. Nápěvnou variantou je moravská „A já su synek z Polanky“ (Plicka 1940: č. 15), melodie byla doložena i v Čechách, např. v Podještědí s textem „Hořela lípa, hořela“ (Havel 2016: č. 59).

## 3.

Allegro

Slovenské spevy I. č. 316

Čer - ve - ný kan - tár, bie - ly kôň, čer - ve - ný kan - tár, bie - ly kôň,  
o - že - nil by sa, Bo - že môj, o - že - nil by sa, Bo - že môj.

V rámci tohoto rytmičského typu bychom našli i řadu příkladů pro písně v třídobém metru, mj. „Ach, synku, synku, doma-li jsi“ (Erben 1862: n. 12). Využijme však raději možnosti ukázat i píseň, která se pojí s archaickou tonální strukturou. Následující moravská píseň z Horňácka „Stáľa Kačenka u Dunaja“ (Miškeřík 1994: č. 580) je z hlediska stupnice v tónině mollové, avšak začátek melodie na IV. stupni odkazuje na archaičtější tetrachordální vrstvu. (Melodika vychází z autentického spojení dvou tetrachordů:  $g_2 - d_2 / c_2 - g_1$ , ovšem zvýrazněný V. stupeň ve spodní části odpovídá již přechodu na kvintakordální systém.)<sup>3</sup>

## 4.

♩ = 98

zpíval Matěj Miškeřík, zápis 1967, Miškeřík č. 580

Stá - ľa Ka - čen - ka u Du - na - ja. stá - ľa Ka - čen - ka u Du - na - ja,  
mo - dré o - čen - ka u - tí - ra - ľa, mo - dré o - čen - ka u - tí - ra - ľa.

<sup>3</sup> V písni jsem opravil původní chybné předznamenání z c-moll na g-moll. Že jde skutečně o chybu, vyplývá z charakteru písně, jiných zápisů (Poláček 1948: č. 192) i z hudební praxe.

Typ 4224 je již zastoupen méně než předchozí dva. Uvedeme jako ukázkou slovenskou píseň z okolí Trnavy „Bílá ruža rozkvitala“ (Spevy 1890: č. 312), která obsahuje osmislabičný verš pro tento typ nejběžnější:



## 5.

Volne

od Trnavy, Slovenské spevy II. č. 312

Bí - lá ru - ža roz-kvi-ta - la, bí - lá ru-ža roz-kvi-ta - la,  
 ma - ti dcé - ru za - ple - ta - la, ma - ti dcé - ru za - ple - ta - la.

Vzácnými rytmickými typy jsou konstelace 2112, 6446, 5335 a 8448.

Typ 2112 se v prozkoumaném materiálu nachází výhradně v moravské sbírce Sušilově, buď ve 4/4, nebo 3/4 taktu. Čtyřčtvrtový takt by byl teoreticky převoditelný půlením taktů na typ 4224, nicméně v daných případech by to znamenalo vytvořit pro zápisy lidové písně nezvyklý prázdný takt (srov. Sušil 1941: č. 411).<sup>4</sup> Uvedme píseň „Ej, dívča, dívča“ ve 3/4 taktu (Sušil 1941: č. 506), která je zajímavá i výjimečně krátkým pětislabičným veršem.<sup>5</sup>

## 6.

z Rohatce a z Komně, Sušil č. 506

Ej, dív - ča, dív - ča, ej, dív - ča, dív - ča,  
 v čer - ném da - máš - ku, v čer - ném da - máš - ku.

4 Jiné nápěvy, které byly taktovány jako 2112, ale jinak odpovídaly běžným typům 4224 (byly např. jejich variantami), jsem chápal jako typ 4224. Tyto zápisy se vyskytly v edici Bystroň a Ligęzy *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. Byl to jeden ze dvou případů, kdy bylo nutno píseň chápat jinak, než jak je uváděla originální notace.

5 Je zde samozřejmě otázka rytmické spolehlivosti starších zápisů — týká se to především táhlých písní, na což upozorňovali Sušilovi pokračovatelé, např. Vladimír Úlehla. Pokud

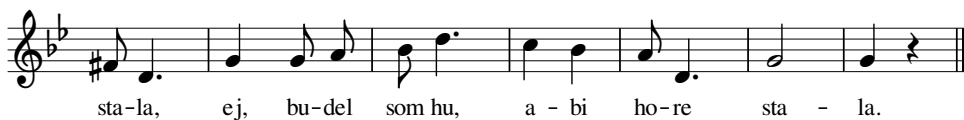


K typu 6446 se podařilo dohledat tři základní melodie, dvě z nich ve statisticky vyhodnocených sbírkách. Tyto dvě melodie pochází z moravsko-slovenského pomezí, třetí slovenský příklad cituje Béla Bartók ve své práci *Das ungarische Volkslied* (Bartók 1925: 93). Pro všechny tři melodie je příznačná příslušnost k novouherskému stylu. Bartók na tomto příkladě vysvětluje zúžení jako jev příznačný pro slovenskou píseň: citovaný nápěv hodnotí jako „slovakizovanou maďarskou melodií“. Jako příklad zde uvedu slovenskou píseň z Myjavy „Prišiel som k njěj, na lavici spala“ (Smetana 1979: č. 179).

## 7.

Rýchlo

Pavel Dudík, Smetana č. 179



Rytmický typ 5335 se ve statisticky vyhodnocených sbírkách nevyskytl vůbec, dvě písně tohoto druhu se však ke mně dostaly jinou cestou. Tuto strukturu má jedna z variant ukrajinsko-rusínské písně „Horila sosna, palala“, o níž se zmíním později, a česká píseň „Jede formánek po světě“. Tato píseň patří dodnes k živému zpěvnímu repertoáru, o čemž svědčí i její nahrávky a texty na internetu. Uvedu zde svůj vlastní zápis, jak píseň zpíval a hrál na heligonku Jaroslav Šedina (nar. 1928) z Ovčár u Kolína; dle svých slov se ji naučil od jistého starého pána z Novobydžovska.

Nezvyklý rozměr pětiktaktí vznikl připojením prázdného taktu k 1. a 4. verši a dává tušit návaznost na typ 4334. K vkládání prázdných taktů do lidových nápěvů

však nejsou konkrétní důvody považovat zápis za nevěrohodný, pak ho beru v potaz takový, jaký je. Mimoto, byť by snad některé méně obvyklé zápisy mohly být po metricko-rytmické stránce nepřesné, je zároveň velmi nepravděpodobné, že by vznikl falešný dojem rytmického zúžení v písni, kde původně nebylo.



docházelo častěji při adaptaci starších melodií na valčíkový rytmus, většinou se tak rozšiřovala trojtaktí na čtyřtaktí. Struktura 5335 se může zdát pro valčík nevyhovující, nicméně výsledný počet taktů se v polovině nápěvu zaokrouhlí na 8 a na konci na 16. Píseň tak vůbec nepůsobí nepřiměřeně k danému typu taneční rytmičky. Vložením prázdného taktu se navíc zajímavě zdůrazní kontrast mezi krátkým a dlouhým dílem.

## 8.

♩ = 164

zpíval Jaroslav Šedina, Ovčáry (o. Kolín), 10. 5. 2018

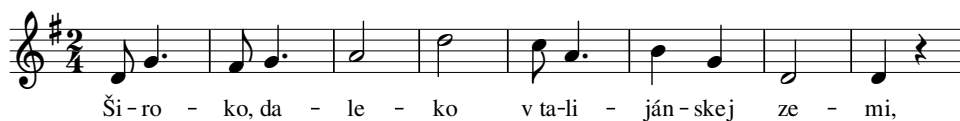


Pro rytmický typ 8448 jsem našel jen jeden příklad, a to v rámci terénního výzkumu na Myjavsku. Je jím píseň „Široko, daleko v talijánskej zemi“, která se tématicky váže k období první světové války. Patří stejně jako schéma 6446 k novouherskému typu. Typ 8448 je nejrozměrnějším nalezeným případem rytmického zúžení podle počtu taktů i podle počtu slabik ve verši (12). Z melodického hlediska je zajímavý hypotonální charakter písně.

## 9.

♩ = 124

spievala Alžbeta Horniačková, Jablonka (o. Myjava), 25. 9. 2013





mo-je po-te - še-ní, tam, gde ot-po - čí - vá mo-je po-te -

še - ní.

Vedle uvedených rytmických typů existují písně s rytmickým zúžením při nepravidelném taktu nebo v zápisech do taktů nečleněných. Některé z nich je možné upravit jiným rozčleněním na některý z předchozích typů, častěji jsou to však zápisy, které pravidelné členění neumožňují.

Zůstává zajisté otázkou, zda zapisovatelé zvolili v těchto případech optimální formu zápisu, zda se nenechali svést nepřesnou rytmickou interpretací zpěváků apod.<sup>6</sup> Pro nás je však podstatné, že se v daných zápisech rytmické zúžení jasně ukazuje.

Příkladem rytmicky nečleněné písně může být Erbenův zápis české balady „Osiřelo dítě“ (Erben 1862: n. 489). Právě v tomto případě si lze klást otázku, zda by nebylo možné zápis tzv. opravit. Osobně se domnívám, že rytmické hodnoty not zřejmě poměrně dobře odpovídají tomu, jak mohl píseň konkrétní zpěvák přednést. Další zápisy téhož nápěvu ukazují, jak na možnost uchopit píseň jako pravidelnou, tak na skutečnost, že i jiní sběratelé měli problém zapsat melodii v pravidelném taktu. Pravidelný zápis typu 3223/6666 ve 2/4 taktu nacházíme u Františka Homolky, který píseň zapsal v Praze-Libni (Thořová, Traxler, Vejvoda 2013: č. 518, 519). Zápis Čeňka Holase z Chrudimska naopak střídá 2/4 a 3/4 takt (Holas 1910: č. 1).

## 10.

Lento

Erben n. 489

O - si - ře - lo dí - tě, o - si - ře - lo dí - tě

o půl dru - hém lé - tě, o půl dru - hém lé - tě.

<sup>6</sup> Samozřejmě pojem „nepřesnost“ předpokládá existenci ideálnětypické struktury, kterou můžeme označit za správnou. Sběratel a zapisovatel se vždy pohybuje někde mezi ideální písňovou formou a její reálnou interpretací tady a teď. Krajní nominalismus nadřazenosti

Jako příklad písně s proměnlivým taktem uvádím Kolbergův zápis z polského Slezska „Za Cieszynem bębny biją“ (Kolberg 1965: č. 33), nápěvně jde o variantu výše citované písně „Bílá ruža rozkvítala“:

## 11.

Wisła, Kolberg 1965 č. 33

Za Cie-szy - nem bę-bny bi - ją, za Cie-szy-nem bę-bny bi - ją,  
wo-jacz-ko - wie ma-sze - ru - ją, wo-jacz-ko - wie ma-sze-ru - ją.

## OBDOBNÉ RYTMICKÉ STRUKTURY

Ohledání rytmického zúžení by nebylo úplné bez porovnání s rytmickými schémata, které se rytmickému zúžení podobají, představují jeho variantu nebo jsou s ním potenciálně příbuzné. Pro nejčastější nebo jinak významné případy související s čistým rytmickým zúžením předkládám typologii, která má především umožnit názornější výklad:

## 1. Rytmické zúžení se vsuvkou (typ DkkvD)

Vyznačuje se tím, že ke čtvrtému dílu je připojena jednotaktová vsuvka, která může být vyplněna buď půlovou notou na slabiku „hej“, „ej“ apod., nebo opakováním několika slabik závěrečného verše. Příkladem může být rytmická struktura 32213, resp. 3224. Tyto případy jsem na rozdíl od následujících typů statisticky evidoval jako běžné rytmické zúžení.<sup>7</sup> Je zřejmé, že v tomto případě připojení jednoho taktu nemění zásadně charakter rytmické struktury, nýbrž je jen jejím doplňkem. Mimoto četnost těchto případů je marginální, tudíž na celkové statistické výsledky má zanedbatelný vliv. Vlastností jednotaktové vsuvky je i to, že nemusí být nutně umístěna mezi 3. a 4. díl, ale může být uvnitř 4. dílu jako jeho součást. Lze to spatřit na příkladu hornácké písně „Kdo vám to, pane kaprál“ (Poláček 1948b: č. 101) se strukturou

zpěvní události nad písní jakožto samostatným duchovním útvarům však není na místě, neboť ho lze podpořit pouze logicko-spekulativními argumenty. Empirické údaje naopak význam struktury a normy vždy znovu potvrzují.

<sup>7</sup> Jako rytmické zúžení jsem evidoval i vzácně se vyskytující případy nápěvu složeného ze dvou odlišných částí (period), z nichž jedna odpovídala rytmickému zúžení.



3224/7-7-7-11. Čtyřslabičná jednotaktová vsuvka (vlastně refrén na slova „pane kaprál“) rozšiřuje poslední verš na 11 slabik, ačkoliv ten je jinak opakováním předešlého sedmislabičného verše.

## 12.

Mírně (♩ = 92)

z Horňácka, Poláček II. č. 101



Kdovám to, pa - ne ka - prál, kdo vám to, pa - ne ka - prál,



kdovám to po-ža - lo - val, kdovám to, pa - ne ka - prál, po-ža - lo - val.

## 2. Nepravé rytmické zúžení (typ DkkD/abca s nestejným počtem slabik)

Nepravé rytmické zúžení představuje strukturu, která je běžnému rytmickému zúžení mimořádně blízká. Vyskytuje se nepřítis často, obvykle ve tvaru 4224, má čtyři verše, přičemž poslední verš je po textové i melodické stránce opakováním prvního (tedy typ melodiky ABA). Na rozdíl od běžného rytmického zúžení mají verše rozdílný počet slabik, opakovaně např. 4224/9889. Tyto případy jsou z hlediska analýzy hraniční, neboť je těžké rozhodnout, zda je do statistiky rytmického úžení zahrnout, či nikoliv. Jelikož i u běžného rytmického zúžení může nastat případ nestejného počtu slabik v různých verších (např. dojde-li k vložení slabiky „ej“) a zároveň ani dvouveršový text s repetitivy se při bližším zkoumání neukazuje jako závazný, je na první pohled málo důvodů, proč „nepravé rytmické zúžení“ nebrat jako plnohodnotnou variantu rytmického zúžení. Ovšem základní povaha písňové struktury je v tomto případě odlišná. Do statistik není zahrnuto kvůli odlišnému veršovému schématu a kvůli tomu, že verše o různém počtu slabik nejsou u podobných případů výjimkou, ale pravidlem. V porovnání s běžným rytmickým zúžením se tento typ vyskytuje jen okrajově.

Uvedme jako příklad slovenskou píseň „Ej, hora, hora, hora vysoká“ (Spevy 1880: č. 194). Píseň je zajímavá i tím, že v tomto případě není čtvrtý díl doslovným opakováním prvního. Dochází zde ke kvintové transpozici s určitou korekcí, kterou můžeme přičíst vlivu stupnice. Většina písní s nepravým rytmickým zúžením vykazuje formální textovou příbuznost, někdy i navzdory odlišnému obsahu (srov. „Brucko, brucko, gořalenko má“ — Sušil 1941: č. 1879).

## 13.

**Allegretto**

Slovenské spevy I. č. 194

Ej, ho-ra, ho - ra, ho-ra vy-so - ká! Kto tá bu-de, ho-ra, rú-bať,

keď ja bu-dem ma-ši - ro-vať? Ej, ho-ra, ho - ra, ho-ra vy-so - ká.

Zajímavé je, že nepravé rytmické zúžení představuje jedinou obměnu rytmického zúžení, kterou se podařilo objevit ve zkoumaném vzorku německých lidových písní. Objevuje se v písni z Liberce „Häns mit dan ladrnen Schnäppsack“ (Spurný 2000: č. 404). Paradoxně zde dochází k tomu, že verše v krátkém dílu mají větší počet slabik než verše v dlouhém dílu (10-12-12-10). Z hlediska rýmu je ovšem správnější 2. a 3. řádek rozdělit na dva šestislabičné verše, jednotlivým veršům by tak odpovídal počet taktů 41114 namísto 4224, tedy struktura 4-1-1-1-1-4/10-6-6-6-6-10. Jinak je forma písně pozoruhodně blízká předchozí citované.

## 14.

**Im Ländler-Zeitmaß**

z Liberce, König č. 268

Häns mit dan la - dr-nen Schnäpp-sack, - sack, - sack ho-t'n

weg - ge - schmö - ss'n, ho - t'n wie - d'r - g'fun - d'n, ho - t'n

Ruf:

wie - d'r - g'fun - d'n, ho - t'n uff - ge - rö - ss'n. Hej!



Håns mit dan la - dr-nen Schnåpp-sack, - sack, - sack.

Lze si také povšimnout toho, že v písních s nepravým rytmickým zúžením je střední část melodicky odlišná od úvodního a závěrečného dílu. Tato vlastnost představuje výrazný rozdíl oproti písním s běžným rytmickým zúžením.

### 3. Rytmické zúžení neúplné (typ DkD)

Tato struktura představuje jeden z nejrozšířenějších příbuzných typů. Je zde navíc možno tušit vývojovou souvislost s čistým rytmickým zúžením. Poměrně hojně ji nacházíme na Moravě, nicméně ne tak často jako běžné rytmické zúžení. V Sušilově sbírce lze nalézt 44 případů rytmického zúžení a 15 případů neúplného rytmického zúžení. Za zvláštní pozornost stojí výskyt tohoto typu v lužickosrbských písních. Ve Smolerově sbírce nacházíme typ DkD čtyřikrát, zatímco běžné rytmické zúžení vůbec. Procentuálně je to více než na Moravě: Lužice — 1,6 %, Morava — 1,3 %.

Tato skutečnost je mimořádně zajímavá. Lužickosrbské území bylo vlivem německé kolonizace a dalšího demografického vývoje odděleno od českého i polského jazykového území. Důsledkem bylo, že migrace folklorních útvarů mezi Lužickými Srby a ostatními západoslovanskými národy takřka ustala. Výrazná přítomnost typu DkD, spolu s absencí typu DkkD, by mohla naznačovat, že typ DkD je starší a že se stihl rozšířit v Lužici dříve, než došlo k přerušení vzájemného kontaktu. Pro hypotézu, že typ DkD je vývojově starší by ostatně svědčila i jeho prostší forma.

Ukažme si neúplné rytmické zúžení na lužickosrbské písní „Pšišecach služila holička“ (Hawpt-Smoler 1953: č. I/46). Začátek druhého a třetího verše zde nesouhlasí s hranicí taktu, což je jev, se kterým se v české, slovenské i polské písni setkáme jen zřídka. Schéma písně bychom vyjádřili jako 323/888/aab. V první sloce je sice první verš devítislabičný, ovšem ve zbylých šesti slokách tomu tak není. Patrně i z toho důvodu zde zapisovatel připsal dvě slabiky pod jednu osminovou notu.

### 15.

Andantino

z Džježnikec, Smoler I. č. 46

Pši - še - cach služi - la ho - lič - ka, pši - še - cach služi - la

ho - lič - ka, bje me - no - wa - na Ha - ni - ša.



#### 4. Rytmické zúžení nepravidelné (např. typ DkDP)

Ojediněle se lze setkat se strukturami na principu zúžení, které obsahují díly tří různých délek. V moravských, slovenských a slezských písních je to struktura 3234. Mezi písněmi z polských horských oblastí se nachází jedna píseň se strukturou 3212 a trojtaktovou dohrou („Oj, dałaś mnie, matusiu“, Kolberg 1968a: č. 50). V Čechách a polském Slezsku pak je možné nalézt po jedné písni se strukturou 4234 („Měl jsem jednu kopaninku“, Holas 1910: č. 30; „Hulu, hulu, dziycię nasze“, Ligęza 1961: č. 76).

Pro popis těchto struktur se jeví jako odpovídající označit jeden z dílů jako prodloužený, případně zkrácený. Například u písni se strukturou 3234 můžeme označit poslední díl jako prodloužený a celkové rytmické schéma popsat jako DkDP.<sup>8</sup>

V případech nepravidelného rytmického zúžení bývá podpořena nesouměrnost celkové stavby nestejným počtem slabik v jednotlivých verších, resp. přidáním bezvýznamového slůvka „ej“, „oj“ na začátek některých veršů. Slabičnost veršů následně koresponduje s rytmickou stavbou jako 3234/8899, nebo 3212/7666. Pouze typ 4234 se pojí s pravidelným osmislabičným veršem.

Je celkem nabíledni, proč právě struktura 3234 se objevuje výrazně častěji než jiné typy nepravidelného zúžení. Odpovídá totiž celkové tendenci k protaženým (descendenčním) závěrům, o níž budu podrobněji mluvit níže. Je tak vlastně kombinací rytmického zúžení s descendenční rytmickou stavbou. Rozdělíme-li jednotlivé díly symetricky, vidíme, že třetí a čtvrtý díl jsou kromě „zrcadlení“ navíc i protaženy, jako by se zde obrazně řečeno „násobil“ typ DkkD typem kkDD a jako výsledek tohoto spojení vznikl tvar 32|34. Tohoto účinku je dosaženo tím, že první polovina verše se chová podle principů descendenční rytmiky, zatímco druhá polovina verše se mění podle principu rytmického zúžení, rozepíšeme-li počet taktů k jednotlivým poloveršům, dostaneme schéma: 1-2, 1-1, 2-1, 2-2. Uvedu zde jako příklad slovenskou píseň „Hory, hory, čierne hory“ (Spevy 1880: č. 382). Známou písni tohoto druhu je i nápěvem příbuzná moravská píseň „Muzikanti, co děláte“ (Sušil č. 1769).

<sup>8</sup> Zdá se, že písňové útvary s díly tří různých délek nelze redukovat pouze na případ, kdy jeden díl je prodloužený. Toto hodnocení je odpovídající pro strukturu 3234. V případě struktury 3212 je možné chápat buď první díl jako prodloužený (PDkD), nebo třetí jako zkrácený (Dkzk). Pro první hodnocení hovoří skutečnost, že první díl má o slabiku navíc („oj“ na začátku verše), pro druhé hodnocení zase skutečnost, že se nejprve objevuje trojtaktí a dvojtaktí; další jednotaktový verš je tak vybočením z úvodního rytmického nastavení. U struktury 4234 je pojem prodloužený díl nevhodný, neboť čtyřtaktový díl se opakuje dvakrát a je nutné jej proto chápat ve stavbě jako základní jednotku nikoliv odvozenou (jde tedy o dlouhý díl). Je však možné popsat druhý díl jako zkrácený, celkově tedy DzkD. Alternativou by bylo zavést pojem střední díl a vyhnout se tak dvojímu označení prodloužený/zkrácený díl. Vzhledem k okrajovému výskytu těchto struktur by bylo však prozatím zavádějící vyslovit se kategoricky ve prospěch jednoho typu značení.



## 16.

Moderato

Nitrianska, Slovenské spevy I. č. 382

Ho-ry, ho-ry, čier-né ho - ry, ho-ry, ho-ry, čier-né ho-ry, ej, však nad

va - mi smut-ne sto - jí, ej, však nad va - mi smut ne sto - jí

## 5. Rytmické zúžení pětídílné (DDkkD)

Nejběžněji se projevuje ve struktuře 33223. Účinek klasického rytmičkého zúžení je tu spojen s asymetrickou pětídílnou strukturou, která odpovídá pětiřádkové strofě nebo je spojena s repeticí třetího verše ve strofě čtyřřádkové. Již jsem se zmínil o tom, že Jozef Kresánek hodnotil i tento případ jako rytmičké zúžení. V písních tohoto druhu nemají často verše stejný počet slabik, vícekrát se např. vyskytuje schéma 33223/77667, aniž bychom to však mohli chápat jako zásadně odlišný případ od podobných struktur se stejnoslabičným veršem. Toto schéma vidíme například v písni z polského Slezska „Com ja sie tam nachodził“ (Chybiński 1950: č. 56). Existují i písně, které mají v krátkém dílu více slabik než v dlouhém dílu, např. 33223/66776 v písni „Žiaden človek nevie“ (Spevy 1890: č. 220). Jako příklad zde uvedu slovenskou píseň „Kamže sa tie časy“ (Spevy 1890: č. 498), jejíž text tvoří pravidelné šestislabičné čtyřverší a jejíž strukturu lze tedy popsat jako 33223/66666/abccd.

## 17.

Voľne

Zázrivá, Orava, Slovenské spevy II. č. 498

Kam-že sa tie ča - sy, kam-že sa po-de - ly, keď sme

sa pr - vý raz, keď sme sa pr - vý raz, či vieš, kde vi-de - li?





Typ DDkkD patří k nejčastějším a nejvýraznějším rytmickým typům, které souvisejí s rytmickým zúžením. Vývojově zjevně navazuje na méně nápadný typ DDkD, který nacházíme poměrně často ve slovenské písni.

Nabízí se zde možnost rekonstruovat hypotetickou vývojovou řadu, kterou lze doložit konkrétními zápisy. Nejprve dochází k pouhé repetici třetího dílu ve čtyřdílném typu DD[k]D. Opakování kratšího třetího dílu zjevně inspirovalo následnou melodickou obměnu namísto prosté repetice, vznikl tak pětídílný typ DDkkD spojený s čtyřřádkovou strofou (DDkkD/abccd). Tato struktura poskytla možnost třetí verš nejprve příležitostně rozdělit na dva (v některých písních nacházíme sloky s opakováním třetího verše vedle slok již pětiveršových). Následně se prosazuje pětiveršová strofa jako norma, zetímco totožnost třetího a čtvrtého verše je jen občasnou anomálií.

Na tomto místě připojme poznámku, že pětiřádková strofa se často spojuje s jevem, který bychom mohli popsat jako „zhuštění bez zúžení“.<sup>9</sup> Tento jev se často objevuje u písní se stejnodílnou strukturou 22222, v níž však 3. a 4. verš mají větší počet slabik, např. schéma 22222/55885. Vzniká tak hudební účinek, který je velmi blízký rytmickému zúžení pětídílnému, aniž by tu ke skutečnému zúžení došlo. Mezi typem DDkkD a pětiřádkovou slokou s vícslabičným třetím a čtvrtým veršem je nepochybná souvislost. Podle dosavadních zkušeností bych odhadoval, že tento typ je relativně typický pro Čechy a Poznaňsko (tedy pro západnější oblasti ve slovanském prostoru), nicméně nacházíme ho běžně i na Moravě a na Slovensku. Asi nejznámější melodií toho druhu v českých zemích je Erbenův nápěv 289. Váže se k němu větší množství textů, např. „Když jsem plela len“, „Spi, synáčku, spi“ aj. Pro zajímavost uvádím uplatnění tohoto schématu v polské písni z Poznaňska „Plon niesemy plon“ (Kolberg 1963d: s. 155, č. 18).

## 18.

z Poznaňska, Kolberg 1963d s. 155 (č. 18)

Plonnie-sie - my plon, w je go-moś - ci dom. O-by zbo - ze

plonno-wa - ło, dzie-sięć kor - cy z men-dla da - ło, plonnie-sie - my plon.

Na okraj této typologie ještě zmíním rytmické zúžení v šestidílném nápěvu typu DDkkDD, který se pojí s šestířádkovou strofou složenou zpravidla z nestejně dlouhých veršů. Je zde bezpochyby souvislost s pětídílným typem DDkkD, kterému se nej-

<sup>9</sup> To je i hlavní důvod, proč upřednostnit pojem *zúžení* před pojmem *zhuštění*.



více podobá i co do počtu slabik v jednotlivých verších. Typickým příkladem je oblíbený český nápěv označený u Erbena číslem 499 („Paňmámo! sládek jde k nám“; známé jsou i jiné texty, např. „Když jsi ty, sedláčku, pán“). Nápěv vykazuje strukturu 332233/776677. Zahuštění uprostřed písně je tu zřetelné i přes menší počet slabik v příslušných verších.

## 19.

Andante

Erben n. 499

Paň-má-mo! slá-dek jde k nám, ja-kou mu pos-týl-ku dám?

Pos-týl-ku du-bo-vou, pe-řin-ku pra-cho-vou, bě-louč-ké

po-vle-če-ní pro mo-je po-tě-še-ní.

Zajímavé je, že německá varianta tohoto nápěvu na sebe bere pravidelnou strukturu 442244 (lze ji zapsat i jako 44444). Vidíme ji v písni „Wenn ich das Bergel aufgeh“ zapsané A. Königem v severních Čechách (Spurný 2000: č. 179). Trojtaktí jsou tu rozšířena na čtyřtaktí přidáním prázdného taktu.<sup>10</sup>

Stranou záměrně ponechávám rytmiku na úrovni taktů, tedy uspořádání notových délek v jednotlivých dílech. I tady se pochopitelně nabízí další pole k úvahám.<sup>11</sup> Za ukázkou snad stojí alespoň moravská píseň „Vím já jeden hájiček“ (Sušil 1941: č. 369), v níž nacházíme neúplné rytmické zúžení 323/777/aab. Princip zahuštění je však v tomto případě dotažen ještě dál, neboť se projevuje i na vnitřní úrovni jednotlivých dílů. První díl zahušťuje slabiky ve třetím taktu, dochází tu tedy k rytmické ascendenci již před nástupem zúženého dílu. Třetí díl má naopak


<sup>10</sup> Spíše jako zajímavost zmiňme pod čarou neobvyklý osmidílný typ DDkkkkDD. Vyskytuje se v písni „Aj, vy máte krásnou dceru“ (Markl 1987: 373), která připomíná výše zmíněné nepravé rytmické zúžení, neboť závěr se shoduje s počátkem písně. Její struktura vypadá takto 3322233/88868688.

<sup>11</sup> Pro moravskou píseň bylo toto téma vlastně již rozpracováno K. Vetterlem a O. Hrabalovou (Vetterl — Hrabalová 2003: 53–58).

zahuštěnější slabiky ve svém prvním taktu a vyznačuje se sám o sobě rytmickou descendentí.

## 20.

z Moravan od Kyjova, Sušil č. 369



Vím já je - den há - ji - ček, vím já je - den  
há - ji - ček, v tom há - jič - ku do - me - ček.

## HISTORICKÝ PŮVOD RYTMICKÉHO ZÚŽENÍ

Hypotézu vzniku rytmického zúžení přinesl Jozef Kresánek. Dává ho do souvislosti se dvěma faktory: rozvojem harmonického hudebního myšlení a návazností na starší typ descendenční rytmiky (Kresánek 1951: 246).

Descendenční rytmika se projevuje protažením slabik v závěru hudební fráze, zatímco na jejím začátku jsou slabiky zahuštěnější. Příznačná pro descendenční rytmiku jsou zejména pětiktaktí složená z dvojtaktí a trojtaktí (2+3), přičemž na každé z nich připadá stejný počet slabik. Následující píseň „Boženku, Boženku“ (Spevy 1880: č. 561) má strukturu 2323 proti slabičnému schématu verše 6666. Pokud použijeme obecnější formulaci a nahradíme konkrétní počet taktů označením krátký (k) a dlouhý díl (D), pak se descendenční rytmika projevuje schémata kDkD a kDkDD. V nepravidelné čtyřdílné formě též jako kkkD, v trojdílné formě jsou možné tvary kDD, kkD.

## 21.

Allegro

Slovenské spevy I. č. 561



Bo - žen - ku, Bo - žen - ku, daj mi ta - kú žen - ku,  
čo by ma vo - di - la od šen - ku do šen - ku.



Jiným příkladem descendenční rytmiky je spojení trojtaktí se čtyřtaktím (půdorys 3434), kterého si povšiml ve slovenských písních O. Zich a v návaznosti na něj J. Kresánek. Oba charakterizují tuto strukturu schématicky jako: 3 / 2 + 2 // 3 / 2 + 2. Zich podotýká, že čtyřtaktový motiv vznikl protažením předchozího trojtaktového (Kresánek 1951: 227, Zich 1920: 161).

Descendenční rytmika bývá častěji spojena i s descendenční melodikou (Kresánek 1951: 228). Melodický vrchol je na začátku strofy, v závěru píseň klesá, často na spodní tón svého rozsahu. Podle Kresánka odpovídá toto pojetí melodiky předharmonickému hudebnímu cítění, kdy byl ještě jako základní pocítován a chápán tón vrchní, od něhož se stupnice odvíjela směrem dolů. Teprve rozvoj vícehlasu, basu a konečně harmonie přispěl k tomu, že se základním tónem stal tón spodní (Kresánek 1951: 196). Melodie vyrůstající na podkladě harmonického myšlení začínají zpravidla dole, melodický vrchol dosahují uprostřed písně, v závěru pak melodie klesá na tóniku. (V mladších harmonických písních může tóniku nahradit III. stupeň).

Rytmické zúžení sleduje logiku obloukovité melodiky vyrůstající z harmonických principů. Melodický vrchol zůstává stejně jako u descendenční rytmiky spojen s krátkým dílem, ten se však už nevyskytuje na začátku písně, ale uprostřed. Schéma DkkD odpovídá začátku melodie na spodním tónu, nejčastěji na tónice. Ve chvíli, kdy nápěv vystoupá na melodický vrchol, jsou slabiky zahuštěnější, posléze sestupuje zpět k základnímu tónu a slabiky se zase prodlouží do struktury dlouhého dílu.

Příznačným rysem melodiky spojené s rytmičtým zúžením je melodický vrchol na druhém dílu. V lidových písních z Čech, které jsou v naprosté většině durové, má tato melodika až stereotypní charakter. První díl začíná na I. stupni, druhý je transformací prvního dílu od III. stupně a jeho zkrácením, třetí díl je posunem druhého o sekundu níže — od II. stupně, čtvrtý díl se opět vrací na I. stupeň a bývá totožný s prvním. Vetterl a Hrabalová to nazývají „sekvencovitým klesáním“ (Vetterl — Hrabalová 2003: 1/53). Pokud bychom použili symboliku písmen pro jednotlivé melodické části s indexováním pro posunutý motiv a doplnili ji odlišením krátkého dílu malým písmenem, pak by melodiku většiny českých písní se zúžením mohl vyjádřit vzorec  $A^3 a^2 A$ . Schématicky ukazuje tento princip následující notace:<sup>12</sup>



Je však třeba dodat, že toto schéma je sice nejčastější v Erbenově sbírce, ale již zdaleka neplatí pro písně z východní Čech (Holasova sbírka z Chrudimska), kde je melodika jednotlivých dílů svébytnější. Pestřejší jsou z melodického a tonálního hlediska také písně moravské, slovenské a polské. I v nich však zpravidla zůstává melodický vrchol na druhém dílu melodie.

12 Některé české durové písně začínají na III. stupni, i tehdy ovšem průběh melodie sleduje podobnou logiku, ukázkově např. v písni „Okolo Třeboně“ (Erben 1862: n. 484), kde jednotlivé díly melodie začínají postupně na III., V., IV. a III. stupni.



Jozef Kresánek považuje za příznačný rys rytmického zúžení kvintový posun úvodního motivu. Tento posun o kvintu výše nazývá opačným kvintováním (Kresánek 1951: 241); za běžné kvintování označuje naopak posun o kvintu níže (Kresánek 1951: 115). (Mimochodem s ohledem na srozumitelnost bych v českém kontextu doporučoval používat místo pojmu „opačné kvintování“ spíše sousloví „horní kvintování“, neboť kvintový posun dolu se vyskytuje, přinejmenším v Čechách, poměrně vzácně.)

Lepší je však říci, že v slovenských a moravských písních se vyskytuje u druhého dílu jak kvintový, tak terciový posun, aniž by jeden z nich zvláště dominoval.<sup>13</sup> Jednotlivé části mohou vykazovat vlastní melodické dění. Nelze zde tedy stanovit podobné univerzální schéma jako pro píseň z Čech, neboť melodických postupů je více. Za poměrně častou lze považovat situaci, kdy je druhý díl posunem prvního o tercií nebo o kvintu výše, přičemž každý z těchto dílů vytváří sám o sobě na malém prostoru obloukovitou melodiku. U třetího a čtvrtého dílu lze považovat za častou situaci, kdy jsou oba díly melodicky shodné a zároveň odlišné od prvních dvou (čtvrtý je jen rytmickým rozšířením třetího), přičemž jejich melodika je sestupná. Ukázkovým příkladem může být balada „Byla tě stará kovářka“ ze Sušilovy sbírky (Sušil 1941: č. 196), jejíž melodiku lze vyjádřit jako  $A^{\flat} b B_{(v)}$ .

## 22.

Sušil č. 196

By-la - tě sta - rá ko - vář - ka, by - la - tě sta - rá ko - vář-ka,  
 mě-la sy - náč-ka Vá-clav-ka, mě-la sy - náč-ka Vá-clav - ka.

Polské písně s rytmickým zúžením se nejvíce soustřeďují do oblasti Slezska. Nacházíme zde v zásadě podobné melodické postupy jako u písní moravských a slovenských, včetně prvků kvintování.

Ačkoliv rytmické zúžení je dáváno Kresánkem do souvislosti s harmonickým myšlením, tonalita těchto písní není výhradně harmonického typu. Viděli jsme příklad nápěvu s tetrachordálními prvky, v písních s rytmickým zúžením se vyskytuje lydická tónina, hypotonalita a další archaické projevy. Kresánek to vysvětluje prolínáním nových hudebních struktur se starším tonálním myšlením, které je podle něj v lidové písni běžné ještě i ve 20. století (Kresánek 1951: 247). Nabízí se logická otázka, zda

13 Pro jistý typ písní zahrnujících velkou část písní s rytmickým zúžením došel k podobnému závěru K. Vetterl (Vetter — Hrabalová 2003: I/53).



by bylo možno potvrdit statisticky větší zastoupení harmonické dur-mollové tonality v písních s rytmickým zúžením oproti celkovému repertoáru, ovšem minimální počet těchto písní činí takovou zkoušku obtížnou.

Za zmínku jistě stojí i Kresánkuv pokus datovat vznik rytmického zúžení. Usuzuje, že se rozšířilo v 18. století. Kromě souvislosti s harmonickými principy se opírá o písemné doklady v rukopisné sbírce Szirmay-Keczerové, která pochází z první čtvrtiny 18. století a kde se oproti starším pramenům objevují „začátky rytmického zhuštění“. Nepochybným dokladem tohoto jevu je píseň „Dostali, dostali, Janička v maštali“ (Kresánek 1951: 246). Jako další argument ve prospěch své hypotézy uvádí Kresánek výrazné zastoupení těchto písní u slovenské menšiny v Srbsku: slovenští kolonisté přicházeli na jih tehdejších Uher do Vojvodiny v 18. století, tedy v době, kdy měl být tento jev živý a silně se uplatňovat v novém repertoáru (Kresánek 1951: 249).

## 23.

Kresánek s. 246



[ Dostali, dostali ] [ Janička v maštali ]

Pokud bychom chtěli hledat historické souvislosti, které podmiňovaly šíření tohoto hudebního jevu, pak je bezpochyby zajímavé povšimnout si silného výskytu těchto písní ve Slezsku, a naopak jen velmi malého zastoupení ve zbytku Polska. Slezsko totiž celé patřilo až do roku 1742 k Zemím koruny české, poté byla jeho větší část zabrána Pruskem. Slovanské osídlení se udrželo na východě pruského Slezska. Teprve roku 1918 byla jeho část připojena k Polsku. Je sice těžké dovozovat, nakolik státní hranice determinovala šíření folklorních útvarů, nicméně frekvence rytmického zúžení v polském Slezsku je natolik silná, že ji lze jen těžko vysvětlit jinak než jako důsledek někdejšího spojení s Moravou. Odpovídalo by to i Kresánkově dataci, podle níž se rytmické zúžení rozšířilo zejména v 18. století, soudě mj. i dle slezského repertoáru, bylo zřejmě populární již v jeho první polovině.

Zkoumání struktur blízkých rytmickému zúžení ukazuje, že Kresánkovu hypotézu je možno dále doplnit. Vedle vývojové souvislosti mezi rytmickým zúžením (DkkD) a descendenční rytmikou (kDkD) se ukazuje úzká souvislost zejména s trojdílnými strukturami kkD a DkD. Ty podle mého soudu představují přechodný typ mezi descendenční rytmikou a rytmickým zúžením. Pro uvedené trojdílné struktury je ostatně typická (podobně jako pro rytmické zúžení) dvouveršová strofa (v tomto případě s opakováním jednoho verše).

Typ kkD je poměrně častý v moravské písni. Mezi baladami v Sušilově sbírce se vyskytuje stejně často jako rytmické zúžení.<sup>14</sup> Kromě zřetelné souvislosti spočívající v tom, že struktura kkD se váže na stejný typ strofy jako DkkD, nacházíme další doklady o vývojové příbuznosti v existenci písní, kdy se týž text pojí jednou s nápěvem

14 12 výskytů kkD; 13 výskytů DkkD.

typu kD a podruhé s nápěvem DkD („Putovali hudci“, srov. Sušil 1941: č. 306, 308). Za vývojově starší je třeba pokládat spíše typ kD, neboť ten odpovídá ještě descendenční rytmice.

O typu DkD jsem se zmínil výše jako o neúplném rytmickém zúžení. Jeho pravděpodobně starší původ je odvoditelný ze struktury, kterou lze získat z čtyřdílného descendenčního nápěvu kDkD odtržením první části. Na tomto místě chci upozornit ještě na další souvislosti.

Z hypotézy, že rytmické zúžení souvisí s nástupem harmonického myšlení, lze odvodit předpověď, že by se tento typ písni neměl vyskytovat u Lužických Srbů, neboť jejich písňová kultura se v době nástupu harmonického myšlení vyvíjela již izolovaně od ostatních západních Slovanů (Boháč 1993: 73, 77); v sousední německé hudbě nebylo přitom rytmické zúžení doloženo. Existuje samozřejmě i migrace folklorních útvarů takříkajíc „skokem“, k níž může dojít při jazykové příbuznosti i u oblastí navzájem nesousedících, ta však má obvykle ojedinělý charakter a je poměrně dobře rozpoznatelná.<sup>15</sup>

Smolerova sbírka daný předpoklad potvrzuje, nicméně za spolehlivé ověření uvedené hypotézy toto zjištění považovat nelze. V Polsku, které bylo s českými zeměmi a Slovenskem propojeno, se vyskytuje rytmické zúžení v řádech promile — v číslech, která by se ve sbírce o 252 nápěvech, jakou je sbírka Smolerova, pravděpodobně vůbec neprojevovala. To však neznamená, že takové empirické ověření nemá svou hodnotu. Není zbytečné především z toho důvodu, že případný nálezy rytmického zúžení by mohl vyslovenou hypotézu významným způsobem znevěrohodnit.

Pozoruhodný je tu ovšem nezanedbatelný výskyt neúplného rytmického zúžení. Jak jsem již konstatoval, jeho podíl ve Smolerově sbírce je vyšší než v moravské sbírce Sušilově. Toto zjištění je v souladu s předpokladem, že typ DkD je vývojově starší. Zároveň podporuje Kresánkovu hypotézu o souvislosti DkD s harmonickým myšlením, neboť pokud by byl typ DkD znám již dříve, konkrétně ve stejné době jako DkD, pak by nebyl důvod, aby byl v Lužici takto zřetelně zastoupen jen jeden z obou rytmických typů, a to navíc ten, který je v českých zemích vzácnější.

Datace oddělení lužickosrbského území je problematičtější, hlavně z hlediska kontaktů s českým prostředím. K oddělení českého a srbského jazykového území došlo již ve středověku (Boháč 1993: 73), mnohem dříve než k oddělení polského a lužickosrbského území, kde existovala kontaktní oblast přinejmenším do šestnáctého, možná až do osmnáctého století (Boháč 1953: 77). Nicméně pás německého osídlení v Lužických horách nebyl až do třicetileté války tak široký, jak ho známe z přelomu 19. a 20. století; navíc až do roku 1635 trvala správní příslušnost Lužice k českým zemím. Je možné i to, že vzájemné kulturní kontakty nemusely úplně ustát ani tehdy, kdy už srbské jazykové území s českým nesousedilo.

Jakkoliv lze konstatovat, že dosavadní zjištění nejsou v rozporu s hypotézou, nepochybný důkaz absence rytmického zúžení v lidové písni ze starších dob k dispozici nemáme. Takový důkaz totiž by vyžadoval tak rozsáhlý písňový materiál, jaký prostě neexistuje. Abychom vyloučili s určitou pravděpodobností tak nízký výskyt,

15 V Lužici je takovou ojedinělou přejímkou z českého repertoriu píseň „Štoha cí naši džjelaja“ (Hawpt-Smoler 1953: č. I/324), srov. Erben n. 68 („Copak ti naši dělaji“).





jako je 0,1 %, potřebovali bychom přes 1000 melodických zápisů. Nicméně není bezvýznamné, že se zúžení objevuje ve sbírce z první čtvrtiny 18. století, přičemž ve starších zápisech doposud objeveno nebylo.

Není bez zajímavosti zmínit se ještě o sondě do publikace Otakara Hostinského *36 nápěvů světských písní českého lidu z XVI. století*, jakkoliv z celkového počtu 36 melodií nelze vyvozovat soudy ohledně neexistence určitého konkrétního jevu. Ani zde rytmické zúžení pochopitelně nenacházíme, nicméně pozoruhodným zjištěním je výskyt neúplného rytmického zúžení DkD, resp. jeho obdoby, což lze chápat jako již přímý důkaz, že trojdílný typ DkD se vyskytoval v době před nástupem harmonického myšlení.

V písni „O pekařích“ (Hostinský 1957: č. 23) nacházíme neúplné rytmické zúžení pouze na úrovni dob, nikoliv na úrovni taktů, jejichž vyznačení v zápisu ne dost dobře odpovídá rytmické struktuře nápěvu. Nicméně na jednotlivé melodické díly připadá postupně 7, 6 a 7 čtvrtových dob a verše o 9, 9 a 8 slabikách. Zřetelněji je vidět strukturu DkD v písni „Věj větříčku z Dunaje“ (Hostinský 1957: č. 32), zde ovšem nikoliv v čisté podobě, ale uvozenou vstupním dvojtaktím, v němž zazní část prvního verše; dochází tak k repetici půlverší („Věj, větříčku,] z Dunaje“). Slova „Věj, větříčku“ zaznívají nejprve v dvou taktech, avšak při opakování jen v jednom, což vytváří drobnější rytmickou ascendenci. Za písňovým počátkem je snad možno tušit roli sólového předzpěváka před nástupem sboru. Píseň má rytmické schéma 2323/4777. Jde tedy o strukturu s neúplným rytmickým zúžením přinejmenším příbuznou, pravděpodobně od něj odvozenou.

## 24.

Hostinský č. 32

Věj, vě - třič - ku, věj, vě - třič-ku z Du - na - je...

Stejný typ rytmické stavby nacházíme později i ve sbírce Sušilově. Pro porovnání uvádím píseň „Vyletěla holubička“ (Sušil 1941: č. 1128), která se liší jen osmislabičným veršem, jinak však předchozí písni svou strukturou plně odpovídá.



## 25.

Sušil č. 1128



Vy - le - tě - la,      vy - le - tě - la    ho - lu - bič - ka,

vy - le - tě - la    ho - lu - bič - ka    od mi - lé - ho    zo - ké - neč - ka.

Shrňme si tedy dosavadní zjištění. Neúplné rytmické zúžení (DkD) je vývojovým předchůdcem pravého rytmického zúžení. Lze ho vytvořit z obvyklého descendenčního modelu kDkD odtržením první části. Tomu odpovídá i skutečnost, že v historických zápisech se objevuje neúplné rytmické zúžení dříve, můžeme ho doložit již v 16. století, zatímco pravé rytmické zúžení máme zapsáno až na počátku 18. století. Také přítomnost typu DkD v Lužici, spolu s absencí pravého rytmického zúžení, je v souladu s uvedenou hypotézou. Podotkněme, že v typu DkD se vlastně objevuje tendence ke zhuštění uprostřed nápěvu již před nástupem harmonického myšlení.

## ÚZEMNÍ ROZŠÍŘENÍ

Za základní úkol předloženého výzkumu považuji zodpovězení dvou otázek: 1) Kde všude je rytmické zúžení rozšířeno? 2) V jakých oblastech je jeho výskyt nejčetnější? Mým cílem bylo předložit veřejnosti výrazně přesnější odpověď, než jaká byla doposud k dispozici.

Za tímto účelem jsem statisticky vyhodnotil několik národních písňových sbírek. Na toto vyhodnocení navázaly krajové a regionální sondy s cílem odhalit případné rozdíly uvnitř jednotlivých zemí (České republiky, Polska a Slovenska). Ukázalo se, že podíl zkoumaného jevu se v jednotlivých písňových sbírkách pohybuje v rozmezí od 0 do 4,1 %. Z toho důvodu lze považovat za skutečně relevantní až písňové sbírky, které čítají od 200 zápisů výše. Při nižších počtech představuje jeden výskyt více než 0,5 %, což znamená při daných počtech příliš hrubé měřítko a zároveň zvýšené riziko zkreslených výsledků.<sup>16</sup> Z nezbytnosti jsem provedl i sondy do 6 menších sbírek, zejména pokud jiný vhodný pramen chyběl, nepovažuji je však za zásadní pro celkové závěry.

Výskyt rytmického zúžení byl statisticky prokázán v českých zemích, na Slovensku, v Polsku, v Maďarsku a na Ukrajině. Nebyl naopak zaznamenán v písních němec-

16 Toto riziko lze matematicky vyčíslit, důležitějším vodítkem spolehlivosti je ovšem komparativní perspektiva, která by případné nesrovnalosti ukázala mnohem lépe.



kých, litevských, lužickosrbských a srbských. Nulový statistický výskyt neznamená, že by nemohl být tento jev v dané zemi dodatečně objeven, nelze však předpokládat četnost, která by zásadně změnila obecný závěr, že rytmické zúžení je typické především pro západoslovanskou píseň (přesněji řečeno pro českou a slovenskou), přičemž jeho vliv zasahuje také do Maďarska a na Ukrajinu.

Srbskou sbírku jsem zařadil mezi porovnávaná data nazvdory tomu, že jihoslovanská píseň není na západoslovanskou přímo napojena. Podle výchozího předpokladu by se zde rytmické zúžení vyskytovat nemělo, jakkoliv starší slovenská píseň vykazuje určité rysy strukturální příbuznosti s písní srbskou (Kresánek 1951: 275). Výsledek zkoumání tomuto předpokladu odpovídá. Zajímavé ovšem je, že Karel Vetterl objevil rytmické zúžení v chorvatské písni. Dva zápisy v Kuhačově sbírce vykazují identickou melodii s citovanou variantou písně „Stała nam się nowina“.<sup>17</sup> Totožnost melodií pochopitelně mluví pro přímé a relativně pozdní převzetí daného nápěvu chorvatskými zpěváky. Nemáme tedy před sebou doklad, že by v jihoslovanském prostředí rytmické zúžení existovalo jako samostatný jev. Nicméně zdá se, že i případný průzkum chorvatského repertoáru by mohl mít své opodstatnění.

Statistické srovnání ukazuje, že rytmické zúžení je nejčastější na Slovensku a na Moravě, kde vykazuje shodný podíl 2,5 %. Je mimochodem zajímavé, že neúplné rytmické zúžení (typ DkD) se vyskytuje na Moravě častěji; odpovídá mu 1,3 % nápěvů, zatímco na Slovensku jen 0,7 %. Po prouzkoumání prvních dvou dílů *Slovenských speví* se situace jeví tak, že žádné příklady dohledané v této sbírce nepochází z východního Slovenska. Za hlavní oblast výskytu bychom podle tohoto zjištění měli považovat spíše střední a západní Slovensko. (Přihlédneme-li k lokalizaci podle bývalých správních celků, pak je nejvíce písní tohoto druhu z Nitranska — 7 zápisů, po pěti zápisech pak pochází z oblasti zvolenské a novohradské.)

Po Slovensku a Moravě následují v četnosti písní s rytmickým zúžením Čechy (1,5 %), Maďarsko (0,9 %), Ukrajina (0,9 %) a nakonec Polsko (0,2 %). Překvapením je zejména nízké zastoupení těchto písní v Polsku. Vzhledem k obecně známým příkladům společných písní v polském, českém a slovenském repertoáru by kdokoliv poučený očekával patrně větší podobnost získaných údajů. Tento výsledek je v rozporu s předpoklady, které stály na počátku výzkumného projektu.

Zdá se tedy, že maďarské a ukrajinské prostředí je na tyto písňové typy možná bohatší než prostředí polské (s výjimkou polského Slezska). Nicméně v tuto chvíli by bylo předčasné dělat příliš kategorické závěry, neboť prozkoumaný maďarský a ukrajinský materiál představuje zlomek v porovnání s rozsáhlým vzorkem, jaký byl zohledněn v polském případě. K otázce ukrajinských a maďarských písní se ještě vrátíme.

Na tomto místě je také třeba zmínit určité statistické nesrovnalosti. Například v Kolbergově sbírce *Pieśni ludu polskiego* je zastoupeno rytmické zúžení jedinou písní (uvedených 0,2 % vychází z číslování písní ve sbírce), ta však má obrovské množství melodických variant a většina z nich (celkem 18) je spojena s rytmickým zúžením.

<sup>17</sup> Nápěv písní „Sadila sam bażuljak“ a „Draga moja gospodo“ (Kuhač 1880: č. 938; Kuhač 1881: č. 1298) se od polské písně téměř neliší. Další jejích nápěvné varianty (Kuhač 1880: č. 939–942; Kuhač 1881: č. 1299–1302) již rytmické zúžení neobsahují, melodikou se však navzájem podobají. Připojení polského nápěvu by mohlo být reakcí na tuto podobnost.



Statistika by tedy vypadala jinak, kdybychom započítali každou variantu, neboť pak by podíl rytmického zúžení dosáhl 2,2 % (!). Bylo by ovšem zavádějící postavit statistiku na mnoha variantách jedné jediné písně, pokud většina ostatních písní takovým počtem variant zastoupena není. Kromě toho uvedených 0,2 % odpovídá i statistickým výsledkům z jiných polských sbírek, proto považuji použitý typ výpočtu za vhodnější.

Další nesrovnalosti mohou vzniknout při posuzování písní s odlišným textem a identickým nápěvem. Zvolený statistický postup vychází z principu, že odkazuje-li se sběratel na melodii uvedenou jinde ve sbírce, není tato započítána podruhé.<sup>18</sup> V jednom případě (u sbírky šarišských písní od L. Berky) bylo zjištěno, že různá metodika vede k výrazně odlišnému výsledku. Použitý postup vede k závěru, že ve sbírce je 2,1 % nápěvů s rytmickým zúžením. Při započítání všech unikátních vazeb nápěv-text by byl podíl písní s rytmickým zúžením 3,3 %. Získané číslo je tedy možno brát s rezervou i vzhledem k poměrně malému rozsahu sbírky (143 nápěvů), není však v rozporu s dalšími získanými údaji.<sup>19</sup>

Někdy vykazují sbírky z téže oblasti nebo i dva díly jedné a téže sbírky, značné rozdíly. Například v Marklově edici *Nejstarší sbírky českých lidových písní* najdeme mezi českými písněmi jen 0,5 % písní s rytmickým zúžením, v Erbenově sbírce je to 1,5 %. Z pochopitelných důvodů jsem v celkovém hodnocení upřednostnil údaj z Erbenovy sbírky, která je především rozsáhlejší.<sup>20</sup>

Znatelný rozdíl se projevil v zastoupení písní v I. a II. dílu *Slovenských spevů* — 2,8 % první díl a 2,2 % druhý díl. Ještě výraznější rozdíl je mezi I. a II. dílem *Poláčkových Slováckých pěsniček* — 4,0 % první díl, 2,0 % druhý díl (!). Častější zastoupení nápěvů s rytmickým zúžením v prvních dílech obou sbírek by snad mohlo souviset s atraktivitou těchto nápěvů. Proto bychom se možná měli poněkud s rezervou dívat na vysoká čísla u méně rozsáhlých sbírek, především u výběrové edice M. Toncrové *Lidové písně z moravského Horácka* (3,5 % z 200 písní) a u Holasovy sbírky věnované Chrudimsku (4,1 % z 242 písní). Je dost dobře možné, že v případě většího vzorku písní z obou těchto regionů by podíl rytmického zúžení významně poklesl.

Na tomto místě by také bylo vhodné opravit nepřesný údaj Kresánkův, který tvrdí, že v prvních 200 nápěvech ze *Slovenských spevů* představují písně z rytmickým zúžením jen 2 % (Kresánek 1951: 248), přičemž do toho počítá i dvě písně pětidílného

18 Vycházím tedy i z členění sbírky. Přesnější přístup by už vyžadoval vlastní katalogizaci. Takto je v zásadě nutno odkazy vynechávat (z praktických důvodů včetně odkazů na jiné sbírky) a naopak případné opakované přetištění melodie započítat. Pokud totiž sbírka melodie opakuje, tak není bez důkladného porovnání všech nápěvů jasné, kolik z nich je duplicitních. Započítávání unikátních vazeb text-nápěv by bylo zase velmi obtížné u sbírek jako je Erbenova, nebo i Poláčkova. Ideálem bylo tedy započítávat pouze unikátní nápěvy, nakolik to umožňuje pramenný materiál. Zvolený postup je nejkonzistentnější z těch, které umožňují reálně zpracovat takto velké množství dat.

19 V jiných případech by odlišný metodický postup měl na výsledky nanejvýš zanedbatelný vliv: např. u Holasovy sbírky z Chrudimska by se zvedl podíl těchto písní z 4,1 % na 4,2 %.

20 Je metodicky spornou otázkou, zda lze údaje z různých sbírek prostě sečíst. Problémem jsou např. duplicitní písně, jichž je v tomto případě značné množství. Považuji proto vždy za určující údaj ze sbírky, která je rozsahem větší.



typu DDkkD. Podle mého zjištění je pravé rytmické zúžení (DkkD) zastoupeno v této části sbírky 7 čísly, tj. 3,5 %.

Určitý metodický problém představovaly instrumentální melodie, které v mnoha sbírkách chybí, ovšem např. u Kolberga jsou zařazeny průběžně mezi písněmi, většinou s ohledem na herní a zpěvní příležitost. Rytmické zúžení v instrumentálních melodiích objeveno nebylo. Z toho důvodu jsem nakonec ve všech odpovídajících případech (tj. v oblastech, kde se písně s rytmickým zúžením objevily) statistické údaje korigoval a instrumentální melodie z celkového počtu odečetl.

Přes uvedená úskalí, která statistický výzkum provázejí zákonitě, nelze pochybovat o významu zjištěných údajů. Vedle celkového územního rozšíření můžeme dovést, že jádrová oblast zkoumaného jevu sahá od východních Čech až k pomezí středního a východního Slovenska. Rytmické zúžení tu v některých regionech dosahuje podílu 3–4,1 % z celkového zpěvního repertoáru. Jistě není bez zajímavosti poznamenat, že tato jádrová oblast není kupodivu nijak determinována obecně přijímanou hranicí písňové lidové kultury, která má procházet údolím řeky Moravy a oddělovat oblast západní instrumentální hudby a východní hudby vokální.

Směrem k západnímu okraji Čech pak četnost těchto nápěvů zjevně klesá. Na Chodsku se jejich zastoupení podařilo vyčíslit na 1 %. Obdobná situace je i na východním okraji Slovenska, kde mezi písněmi rusínské menšiny bylo objeveno rovněž 1 % písní s rytmickým zúžením. (V tomto případě jsem byl nucen použít sbírku s pouhými 104 písňovými zápisy, nicméně výsledek není v rozporu s ostatními zjištěními.)

V Polsku je hlavní oblastí výskytu rytmického zúžení Slezsko, kde tyto písně tvoří 2,5 % zpěvního repertoáru. V ostatních regionech je tomu výrazně méně, podíl písní s rytmickým zúžením se pohybuje v rozmezí od 0 do 0,2 %. Podle prozkoumaných sbírek lze výskyt zúžení charakterizovat na většině polského území jako celkem rovnoměrný a poměrně nízký. O něco vyšší je jeho podíl ještě v horských oblastech u hranic se Slovenskem, kde dosahuje 0,5 %.

V případě Ukrajiny bylo obtížné najít dostupnou písňovou sbírku dostatečného rozsahu. Nakonec jsem postupně vyhodnotil Kolbergovu sbírku *Ruś Karpacka* (ta navzdory velkému množství písňových zápisů obsahuje jen málo nápěvů), dále ukrajinskou sbírku Ludvíka Kuby a konečně antologii ukrajinské lidové písně od Romana Stěcjuka. Podíl písní z rytmickým zúžením činí v poslední jmenované 0,9 % (jak již bylo řečeno), ovšem zbylé dvě sbírky neobsahují takovou melodii ani jednu, takže v rámci celého zkoumaného materiálu by byl podíl v ukrajinské písni 0,6 %.

Uvedu zde příklad ukrajinské svatební písně „Horila sosna, palala“, která je zajímavá i ze srovnávacího hlediska. V podstatě jde o píseň typu 4334/8888, ale závěrečný tón je podle použitého zápisu protažen na 2 takty. Zajímavé je, že na nahrávce východoslovenské skupiny Železiar je připojen prázdný takt i na konec prvního dílu, takže vzniká struktura 5335, jakou jsme viděli u české písně „Jede formánek po světě“. Jistě není náhodou, že v obou případech jde o valčíkovou melodii. Potvrzuje se zde tedy vývojová souvislost mezi běžnějším typem 4334 a marginálním typem 5335. Pozoruhodné je i to, že ukrajinská píseň odpovídá melodickému vzorci, který lze označit jako typický pro písně z Čech, tj.  $A a^2 A$  (v citované ukázce obohacený vrchním druhým hlasem).

## 26.

## Strymano

Vorobijivka, Chmeľnícká obl., Stěcjuk s. 118

Ho - ri - la sos - na, pa - la - la, ho - ri - la sos - na, pa - la - la,  
a tam div - čy - na sto - ja - la, a tam div - čy - na sto - ja - la.

Podíl písní v maďarské sbírce Bartókově se zdá na první pohled poměrně vysoký (0,9 %, celkem 3 písně). Bylo by zajímavé zjistit, jestli by jiné maďarské sbírky tento podíl potvrdily, nebo nějakým způsobem revidovaly. Všechny dohledané písně vycházejí ze schématu 3223 a zřejmě pronikly do maďarského prostředí ze slovenského, jak dovozuje i Béla Bartók, podle něhož „každá melodie tohoto druhu“ je slovenského původu (Bartók 1925: 67). Nápěvy jsou vývojově starší než novouherský typ, zároveň však typologicky neodpovídají starší maďarské písni. Zmiňovali jsme, že slovenské prostředí vneslo rytmické zúžení i do novouherské melodiky (typy 6446, 8448), takový případ se však mezi maďarskými písněmi z Bartókovy sbírky nevyskytuje. On sám také na žádnou takovou píseň neupozorňuje, přestože slovenskou melodii tohoto druhu cituje jako doklad „poslovenštění“ maďarského nápěvu. Uvedme zde jeden příklad maďarského nápěvu s rytmickým zúžením, je jím píseň „Csinálosi erdön“ (Bartók 1925: č. 178).

## 27.

## Tempo giusto

Csincse (Borsod), Kis Zsófi, Bartók č. 178

Csi - ná - lo - si er - dón, Csi - ná - lo - si er - dón  
Van ěgy fi - a - tal fa, Van ěgy fi - a - tal fa.

Za zmínku stojí ještě situace v Srbsku a v Německu, přestože zde podle očekávání nebylo skutečné rytmické zúžení objeveno.



Srbské písně jsou zajímavé tím, že zde narážíme na případy descendenční rytmiky v zásadě obdobné případům západoslovanským. Protahování či zkracování rytmické délky verše vede k různým variacím, mezi nimiž lze nalézt i jeden případ, který se rytmickému zúžení poněkud podobá. Je to v písni „Nišnula se Sevdelinka“ (Đorđević 1931: č. 546), která má stichickou formu pro srbskou píseň typickou; jeden verš se tu opakuje čtyřikrát a popáté zazní ještě jeho první polovina. Poprvé a podruhé se zpívá verš pomalu, potřetí a počtvrté rychle (dojde k stažení na poloviční rytmické hodnoty), páté, neúplné opakování verše je opět pomalé. Zrychlené těžiště tedy není uprostřed písně, ale v jeho druhé polovině. Nicméně vystřídání pomalejší, rychlejší a opět pomalejší deklamacce má obdobnou souslednost, jakou známe z rytmického zúžení. Struktura písně je 44222/88884, na 3. a 4. díl tak připadá rytmické zhuštění (zvýrazněno podtržením).

## 28.

M. M. ♩ = 96

Đorđević č. 546

Niš - nu - la se Sev - de - lin - ka, niš - nu -

la se Sev - de - lin - ka, niš - nu - la se Sev - de - lin - ka,

niš - nu - la se Sev - de - lin - ka, niš - nu - la se.

Za základ statistického srovnání s německým písňovým repertoárem byla vybrána sbírka německých písní ze severních Čech od sběratele Adolfa Königa. Záměrně byla zvolena oblast, kde bylo lze nejspíše očekávat uplatnění českého vlivu, který by se potenciálně mohl projevit i přítomností melodie na principu rytmického zúžení. Naskytl se zde pouze jeden nápěv typu *nepřavého rytmického zúžení*, který jsem na příslušném místě ocitoval.

Toto porovnání jsem chtěl ještě doplnit o materiál přímo z německého území. Vybral jsem první díl Schellenbergovy sbírky *Das deutsche Volkslied*, která se však nakonec ukázala pro srovnání nevhodná. Velkou část sbírky, více než polovinu, totiž tvoří písně umělé, jsou mezi nimi i písně historické z období středověku a renesance. Těžko lze tedy považovat tento soubor za dost dobře porovnatelný s písněmi zapsanými u jiných národů výhraně podle ústního podání, a to pouze v 19. nebo 20. století.



Celkem je zde 515 písní, z toho 4 jsou označeny jako převzaté z lidových písní jiných národů.

Podle Schellenbergovy sbírky se zdá, že mezi německými skutečně lidovými písněmi (označení „Volksweise“, nebo „Volkslied“) rozhodně převažují písně pravidelné; zvláštnosti v rytmické stavbě lze nalézt spíše mezi písněmi umělými. V jedné písni Ludwiga van Beethovena na slova J. W. Goetha nacházíme strukturu, kterou lze s rytmickým zúžením téměř ztotožnit (Schellenberg 1914/1915: 313). Má pravidelný deseti-slabičný verš a čtyřřádkovou strofu. Verše jsou rozděleny do 13 taktů nepravidelným způsobem, nicméně tak, že 2. a 3. verš je kratší než 1. a 4. Jejich délka přepočítána na počet taktů činí postupně: 3,750–3,000–2,625–3,625. Ocituji z písně první sloku bez refrénu.

## 29.

## Ziemlich langsam

L. van Beethoven, Schellenberg č. 313

Kennst du das Land, wo die Zi-tro-nen blühen, im dun-kelnLaub die

Gold-o - ran - gen glühen, ein sanf - ter Wind vom blau-en Him-mel

weht, die Myr - te still, und hoch der Lor - beer steht? (...)

Dosažené statistické výsledky přehledně shrnuje přiložená tabulka a mapa. Za tímto účelem bylo statisticky prozkoumáno 14 351 notových zápisů, včetně některých instrumentálních melodií, a mezi nimi nalezeno 195 písní s rytmickým zúžením. V tomto čísle jsou ovšem započítány případné zápisy téže písně ve dvou i více různých sbírkách. Rytmické zúžení se podle těchto výsledků jeví jako teritoriálně omezený jev, jehož jádrová oblast zahrnuje větší část českých zemí a Slovenska i část polského Slezska.<sup>21</sup> V menší míře je však rozšířeno v rozsáhlejší prostoru střední a částečně východní Evropy, od jihozápadních Čech po severovýchod Polska, Ukrajinu a Maďarsko.

21 Na mapě je zvýrazněna oblast, kde četnost rytmického zúžení přesahuje podíl 2,4 % z celkového repertoáru.



### Rytmické zúžení — statistika

oblast	autor/editor sbírky	procentuálně	celkový počet	písní s rytmičným zúžením
Polsko	Kolberg	0,2%	414	1
Litva	Kolberg	0,0%	279	
Ukrajina	Kuba	0,0%	130	
Ukrajina	Stěcjuk	0,9%	339	3
Čechy	Erben	1,5%	811	12
Čechy	Markl	0,5%	375	2
<b>Morava</b>	Sušil	<b>2,5%</b>	1889	47
<b>Slovensko</b>	Kadavý-Ruppeltdt	<b>2,5%</b>	1369	34
Maďarsko	Bartók	0,9%	320	3
Srbsko	Đorđjević	0,0%	597	
Luž. Srbové	Smoler	0,0%	252	
Poznaňsko	Kolberg	0,1%	762	1
Mazovsko	Kolberg	0,2%	824	2
Krakovsko	Kolberg	0,0%	914	
Pol. Slezsko	Kolberg	1,7%	60	1
<b>Pol. Slezsko</b>	Bystroń-Ligeza	<b>2,5%</b>	1348	34
Pol. gorolské	Kolberg	0,5%	732	4
Němci v Čechách	König	0,0%	298	
Chodsko	Kuba	1,0%	400	4
<b>Chrudimsko</b>	Holas	<b>4,1%</b>	242	10
<b>Mor. Horácko</b>	Toncrová	<b>3,5%</b>	200	7
<b>Slovácko</b>	Poláček	<b>3,0%</b>	500	15
<b>Myjava</b>	Smetana	<b>3,3%</b>	215	7
<b>Horehroní</b>	Burlasová	<b>3,0%</b>	133	4
Šariš	Berka	2,1%	143	3
Slov. Rusíni	Šišková-Mušinka-Hrušovský	1,0%	104	1
Karpatská Rus	Kolberg	0,0%	60	
celkem			13546	195

### SOUVISLOSTI RYTMICKÉHO ZÚŽENÍ A PŘESAHY VÝZKUMNÉ OTÁZKY

Následující pasáž má být už jen doplňujícím komentářem. Ačkoliv hlavní výzkumné závěry byly vyřčeny v předchozí kapitole, některé dílčí souvislosti (a též postřehy z výkumu plynoucí) si ještě zaslouží, aby na tomto místě zazněly.

Josef Kresánek upozornil na to, že rytmičké zúžení je typické pro balady (Kresánek 1951: 248). To znamená, že v baladách se vyskytuje výrazně častěji než v jiných písních. Je to zajímavý postřeh o souvislosti mezi hudební stránkou písně a obsahovou stránkou textu. Hlavním argumentem bylo pro Kresánka zastoupení tohoto typu nápěvů ve sbírce K. A. Medveckého *Sto slovenských ľudových ballád*, kde vyčíslil podíl





Výskyt rytmického zúžení ve střední Evropě s vyznačením jádrové oblasti.

písní se zúžením na 33 %. Jelikož jsem použil jinou metodiku (resp. odlišnou definici rytmického zúžení), vychází mi, že tomuto jevu odpovídá 15,8 % nářevů z Medveckého sbírky. To je výrazně nadprůměrné číslo v porovnání s tím, co bylo zjištěno k podílu těchto písní v slovenském repertoáru obecně (2,5 % podle prvních dvou dílů *Slovenských spevů*).

I v Čechách a na Moravě lze takovouto spojitost bezpečně prokázat. V Erbenově sbírce je nářevů s rytmickým zúžením 1,5 %, ovšem vyhodnotíme-li statisticky pouze balady, potom 14 % z nich má tuto formu rytmické stavby.<sup>22</sup> V Sušilově sbírce není rozdíl tak vysoký, nicméně i tak velmi zřetelný. V celé sbírce je 2,5 % nářevů s rytmickým zúžením, mezi písněmi dějpravnými je to 6,6 %, což činí bezmála trojnásobek. Není bez zajímavosti, že vazba na baladické texty se v menší míře projevuje i u neúplného

<sup>22</sup> V tomto případě je započítána každá unikátní vazba text-nářev, to znamená, že týž nářev s různými texty je započítán vícekrát, a přirozeně i tentýž text s více nářevy je započítán zvlášť.



rytmického zúžení (typu DkD). V celé Sušilově sbírce je nápěvů tohoto druhu 1,3 %, v oddíle dějepravných písní 2 %.

Situace v polském Slezsku se nejvíce podobá situaci moravské. V celkovém repertoáru (podle sbírky *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*) je podíl písní s rytmickým zúžením 2,5 %, v oddíle balad je však zastoupeno 5,6 %.

Jinak se v písňovém repertoáru dalších národů prokazuje uvedená souvislost již obtížně vzhledem k malému počtu zápisů. Nicméně i zde mají písně s rytmickým zúžením poměrně často baladické texty. Nejrozšířenější polská píseň se zúžením („Stała nam sie nowina“) je balada; v několika zkoumaných sbírkách jsou varianty této písně jediným případem rytmického zúžení. V Maďarsku byly dohledány takové písně tři, dvě z nich vykazují baladické rysy (Bartók 1925: č. 178, 205), navíc ve třetí, která je jen jednosloková, se zpívá o známém zbojníku Rózsovi Sándorovi (Bartók 1925: č. 185). Píseň je tedy zjednodušeně řečeno lyrická rozsahem, ale s tématem příznačným spíše pro epiku.

Zvláštním tématem, které je s rytmickým zúžením a descendenční rytmičkou propojeno, je otázka pětítaktí, jaká vznikají spojeními typu 2+3 a 3+2. Reflexe tohoto jevu v odborné literatuře může být zároveň zajímavým příkladem toho, jakými oklikami někdy kráčí vývoj vědeckého poznání.

Pětítaktí považoval za příznačný rys slovenské lidové písně Otakar Zich (Zich 1929: 23). Jozef Kresánek na něj částečně navázal, tento jev však zasadil do širších vývojových souvislostí descendenční rytmičky. I on pokládal pětítaktí za slovenské specifikum, dopustil se však jistého omylu, když dovozoval, že u okolních národů, tedy i na Moravě, jsou pětítaktí okrajovým jevem (Kresánek 1951: 219).

V tomto omylu sehrála zajímavou roli náhoda. Kresánek zvolil jako komparační materiál pro Moravu sbírku Jožky Černíka *Zpěvy moravských kopaničářů*. Konstatoval oprávněně, že v této sbírce jsou pětítaktí zastoupena jen málo. Jejich počet vyčíslil jako 2 písně z 313, tj. 0,6 % (Kresánek 1951: 219).

V téže době, kdy Kresánek dokončil svou studii o slovenské lidové písni, vyšla kniha Vladimíra Úlehly *Živá píseň*. Vladimír Úlehla v ní konstatoval, že pro Moravské Slovácko je příznačná převaha desetitaktových písní. Považoval to za pozoruhodnou anomálii, neboť novější taneční písně mají obvykle počet taktů dělitelný čtyřmi (8, 12, 16). Ukázal také, že Slovácko je v tom odlišné od celomoravského i celoslovenského repertoáru, kde převažují písně osmitaktové (Úlehla 1949: 291–292).

Je tu zajímavý nesoulad v závěrech obou badatelů — v závěrech, které vznikly v téže době nezávisle na sobě. Jak je možné, že pro slovenskou píseň je typické pětítaktí, které je zároveň okrajové na Moravě? A jak je možné, že pro Slovácko jsou typické písně desetitaktové, zatímco na Slovensku jich je méně? Obojí nelze dost dobře uvést do souladu, neboť písně složené z pětítaktí jsou zpravidla desetitaktové. Je sice pravda, že naopak to neplatí, neboť desetitaktové písně se nutně z pětítaktí skládat nemusejí (typy 22222 a 2233), nicméně často tomu tak je a ve slováckém písňovém repertoáru není problém nalézt řadu příkladů pro strukturu 2323, případně 3223. Na tyto typy písní Úlehla přirozeně upozorňuje (Úlehla 1949: 296–299).

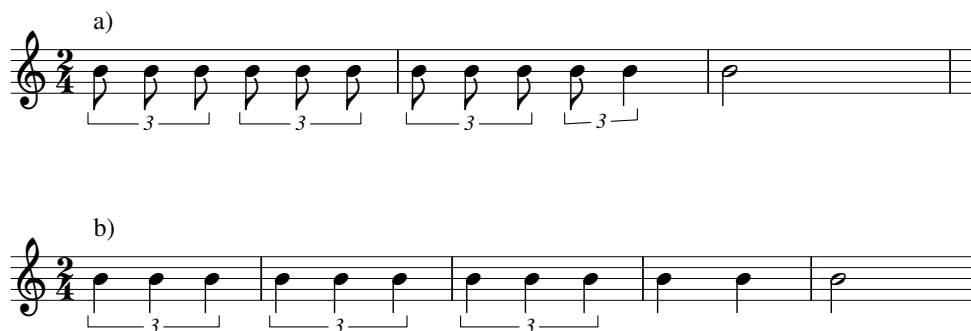
Mimochodem pětítaktí a desetitaktové písně si všimlo rovněž polské bádání. Oskar Kolberg je považoval za typické pro horské oblasti při hranicích se Slovenskem, zejména pro Podhalí: „Druh ten nazval bych zvláště příznačným pro samotné Zako-



pané; Górale v přednesu tohoto nepravidelného rytmu rozvíjí nejvíce humoru a zdá se, že jeho rozmarná a veselá forma se nejvíce shoduje s jejich povahou.“ (Kolberg 1968b: 467) A podotkněme, že i sběratelé v Čechách si povšimli kombinací trojtaktí a dvojtaktí. Jindřich Jindřich napsal o chodské písni: „Často se dvoudílnost s trojdílností střídá (2 + 3, 3 + 2); někdy zvláště k závěru, je úryvek protažen. Výjimkou bývá naopak závěr stažen (např. z trojtaktového na dvoutaktový). — Tyto zvláštnosti působí velmi zajímavě a mile.“ (Fiala 1926: 6)

Důvod rozporuplných závěrů v díle Jozefa Kresánka a Vladimíra Úlehly spočívá ve specifčnosti Černíkovy sbírky. Oproti hornáckému a strážnickému materiálu, který zkoumal Úlehla, vykazuje sebraný kopaničářský repertoár jiné znaky, byť Kapanice jsou podoblastí téhož národopisného regionu. Dominují zde písně osmitaktové a zaujme též velmi nadprůměrný podíl písní šestitaktových, jaký podle mých zkušeností nemá v jiných regionech obdoby.<sup>23</sup>

To však není pointa celého příběhu. Z Černíkovy studie o kopaničářské písni, která vyšla až v edici jeho dříve nepublikovaných sběrů v roce 2010, vyplývá ještě jedna zajímavá věc. Černík tu popisuje typický kopaničářský rytmus, který se realizuje v rámci šestitaktových písní. Je typický mj. tím, že závěrečná slabika v dvanáctislabičném verši se protáhne na celý takt, takže 3. a 6. takt jsou v těchto písních cele vyplněny jednou notou. Černík dodává, že tak se písně zpívají v přírodě, stejné písně však v tanečním tempu u muziky vypadají jinak: závěrečný dlouhý tón na konci veršů je zkrácen na polovinu, původní takty je následně třeba rozdělit na dva. Výsledkem je zápis taneční melodie o 10 taktech a typickém descendenčním modelu 2323/6666. Následující schéma ukazuje porovnání jednoho obvyklého typu táhlého (a) a tanečního rytmu (b) v kopaničářské písni:



V tom je tedy tajemství neobvykle vysokého počtu šestitaktových písní v Černíkově sbírce a malého počtu písní s pětiktaktími (resp. malého počtu písní desetitaktových). Mimochodem této neobvyklosti si všiml již Dušan Holý a snažil se ji celkem oprávněně vysvětlit Černíkovými zapisovatelskými metodami. Dovožoval, že při jiných zapisovatelských metodách by se kopaničářský repertoár z hlediska rytmické stavby více podobal hornácké písni (Toncrová, Uhlíková 2010: 22–23).

23 V Černíkově sbírce z roku 1908 jsou šestitaktové písně s 16,3 % druhé nejčetnější.



Je třeba dodat, že tento případ je výjimečný. Není obvyklé, aby zapisovatelská metoda tak výrazně ovlivnila statistické výsledky vážící se k rytmické stavbě písně. A není ani obvyklé, aby náhoda při volbě srovnávacího materiálu dovedla předního badatele k mylnému závěru ohledně repertoáru určité oblasti. (Paradoxní na tom je i skutečnost, že zvolil-li Kresánek pro komparaci moravské kopaničářské písně, volil právě tu oblast, kde mohl oprávněně očekávat největší podobnost se slovenskou písní.)

Jsou samozřejmě známy mnohé konkrétní případy, kdy počet taktů je ovlivněn přístupem zapisovatele. Například v Poláčkově edici *Slovácké písničky* lze nalézt táhlé písně, které by při tanečním provedení měly počet taktů odlišný. Například výše citovanou čtrnáctitaktovou píseň „Státa Kačenka u Dunaja“ notuje Poláček jako šestitaktovou se střídáním 2/2 a 3/2 taktu (Poláček 1948a: č. 192). Píseň „Pásel Jano krávy“ má čtyři takty (3/2 a 2/2), ale v tanečním provedení by byla desetitaktová (Poláček 1948a: č. 101).

Již Vladimír Úlehla řeší možnou námitku, že taktová čára závisí na rozhodnutí zapisovatele, a dovozuje, že ačkoliv statisticky zpracovával sbírky mnoha různých sběratelů, dosažené výsledky vykazovaly jasnou pravidelnost (Úlehla 1949: 293–294). Tvrdit tedy, že každý zapisovatel zapisoval písně jinak a že tudíž z počtu taktů v písni nelze vyvozovat platné závěry, je jen spekulativním agnosticizmem, který nemá v empirickém materiálu oporu. Není otázkou, jestli má smysl zaobírat se rytmickou stavbou mj. z hlediska počtu taktů v písni, otázkou je, jak výsledky správně interpretovat.

Ostatně i samotná skutečnost, že zde výraznější anomálie nevznikají, se může jevit z jistého úhlu pohledu zajímavá. Lze to alespoň částečně přičítat zvykovému úzu, který se v zapisovatelské praxi vytváří. Nicméně rytmickou strukturu zapisovatel měnit nemůže a pokud navíc respektuje taneční a muzikantské provedení lidové písně, pak je hranice taktu ve většině případů (snad s výjimkou táhlých písní) jasně daná. Někdo může předznamenat 3/8 takt namísto 3/4, někdy může soupeřit tendence zapisovat v taktech 4/4 s tendencí vytvořit poloviční takty 2/4, ale vcelku se vždy prosazuje snaha vytvořit zápisovou normu, která odpovídá normě praktického hudebního provedení.

Zopakujme, že pro identifikaci rytmického zúžení není pochopitelně taktové členění rozhodující, rytmické zúžení je rozpoznatelné i tam, kde taktová čára úplně zmizí.

Je podle mého soudu žádoucí položit si otázku řazení krátkého a dlouhého dílu. Ve všech případech, které jsme dosud sledovali, byly písně zakončeny dlouhým dílem. Můžeme se oprávněně ptát, zda existují i opačné případy zakončené krátkým dílem a zda by mohla existovat i struktura inverzní k rytmickému zúžení, tedy typ kDDk, který bychom mohli označit jako rytmické rozšíření.

Zakončení dlouhým dílem se zdá přirozené v tom smyslu, že přináší zklidnění a uzavření melodie. Zahuštění tónů v krátkém dílu vytváří impuls, který vyžaduje rozvedení. Ukončení na krátkém dílu by tedy volalo po dalším pokračování. Nepřekvapí proto, že typy zakončené krátkým dílem jsou poměrně vzácné. V jisté míře se ovšem vyskytují a patří k nim např. vzorce DDkk, DkDk, DDDk, kkDk, kDk. Rytmické rozšíření, jako typ bezprostředně inverzní k rytmickému zúžení, je i ve srovnání s nimi záležitostí naprosto okrajovou. Ve zkoumaném slovanském materiálu byly nalezeny pouhé tři případy tohoto jevu, přičemž dva z toho připadají na sbírku Sušilovu



(Sušil 1941: č. 1215, 2003). Zatímco tedy rytmické zúžení je v moravské písni přítomno ve 2,5 % nápěvů, rytmické rozšíření má zanedbatelný podíl 0,1 %.

Pochopitelně neuzavřenost nápěvu nemusí být z hlediska účinku bez využití. Výrazové prostředky, které naznačují nutnost pokračování písně, se v lidových písničkách vyskytují. Robert Smetana považuje např. zakončení na III. stupni za důležitý hudební prostředek kramářské epiky, který na rozdíl od sestupu na tóniku naznačuje neukončenost a evokuje pokračování písně (Smetana, Václavěk 1949: 24). Ludvík Kuba popisuje jako oblíbený prostředek běloruské písně (a též východoslovanské obecně) situaci, kdy zpěváci na konci sloky nedokončí poslední slovo, čímž se dává na srozuměnou, že píseň ještě nebyla ukončena (Kuba 1953: 265).

Co je však poměrně překvapivé je zanedbatelný podíl písni s rytmickým rozšířením v písni maďarské. V Bartókově sbírce jsou 4 nápěvy tohoto druhu, což je více než písni s rytmickým zúžením. Podíl činí 1,3 %. Všechny tyto nápěvy jsou novouherského typu. Domnívám se, že rytmické rozšíření poměrně dobře vyhovuje jisté úsečnosti a ráznosti, která je pro novouherskou melodiku příznačná. To by svým způsobem vysvětlovalo i přítomnost tohoto jevu právě v maďarské hudbě.<sup>24</sup> Vyskytují se zde dvě rytmická schémata — 4664 a 4554. Pro snazší srozumitelnost a porovnatelnost uvádím počet taktů podle zápisových zvyklostí na Slovensku a v českém prostředí, kde jsou novouherské písně notovány jako 2/4. Bartók je zapisuje v delším 4/4 taktu, v některých písničkách je pak nucen prokládat 4/4 takt taktem 2/4. Jako příklad uvedu píseň „Öreg baka afféról a szobába“ (Bartók 1925: č. 98), která má nejčastější schéma 4554 a jedenáctislabičný verš. Přetaktování dle slovensko-českého úzu je naznačeno přerušovanou taktovou čarou.

## 30.

Tempo giusto

Békésgyula (Békés), Bartók č. 98

Ö-reg ba - ka af - fé-ról a szo-bá - ba, A ba - bá-ja

si-rat-ja a konyhá - ba. Ne sirj ba-bám, kér-jed a jó

te-rem - tót, Ad-jon né-ked egy re-mun-da sze-re - tót.

<sup>24</sup> Nepatří to sice ke standardním folkloristickým metodám, ale ověřoval jsem možnosti rytmického rozšíření tím, že jsem se pokusil několik nápěvů podle tohoto principu složit. Experiment mě přivedl k závěru, že vytvořit uspokojivou melodii s rytmickým rozšířením



Po celou dobu jsme sledovali princip, kdy se melodie skládají z dílů nestejně délky, nejčastěji z trojtaktí a dvojtaktí, někdy trojtaktí a čtyřtaktí. Celkem běžné je, že na krátký i dlouhý díl připadá stejný počet slabik. Vyskytují se i písně složené i z dílů tří různých délek, např. 324. Tento skladebný princip je spojen se starší písňovou vrstvou, resp. tou, která z tanečního hlediska odpovídá točivým tancům (ve slovenském kontextu točivým, resp. „krútivým“, tancům staršího typu).

V novější lidové hudbě, kam z tanečního hlediska patří novouherský typ, polka a valčík, se prosazuje tendence k zpravidelnění rytmické skladby a k prosazení čtyřtaktí jako základní skladebné jednotky. Souvisí to bezpochyby se zbytněním rytmické složky v hudbě, která umožňuje vyplnit „prázdné takty“, tedy takty v závěrech hudebních frází, na něž nepřipadá žádná zpívaná slabika. I dnes lze pozorovat, jak zpěváci bez opory hudebního doprovodu mají tendenci tyto prázdné takty zkracovat až vynechávat, s čímž má zkušenost každý, kdo se někdy pokoušel o sběr písní v terénu. Ve starší lidové hudbě, kde často v obsazení úplně chyběly rytmické nástroje (např. malá dudácká muzika), se prázdné takty nemohly uplatnit. (Resp. musely by být vyplněny jednoznačným melodickým motivem; a pokud by takový motiv v nástrojové hudbě vznikl, měli by zpěváci tendenci přebírat ho do zpěvu, viz např. v pozdější době slabiky typu „cárára“ apod.)

Tato tendence má mimo jiné vliv na celkový počet taktů v písni, který lze snadno vypočítat při statistickém srovnání. V novější vrstvě zcela převažují písně, kde je celkový počet taktů násobkem čtyř: nejběžněji 8 a 16, případně 12, později i vyšší čísla, např. 24. Ve starší vrstvě není převaha těchto čísel tak výrazná, vyskytují se tu poměrně často zejména písně o 10 a 14 taktech. Mimoto se ve starším repertoáru setkáváme častěji i s lichým počtem taktů, relativně časté jsou počty 7, 9, 11, 13.

Ilustrovat to můžeme na jednoduchém a výmluvném příkladu. Porovnáme-li německé, české a moravské písně na území České republiky, kde lze i s ohledem na tonalitu považovat německé písně z vývojového hlediska za nejpokročilejší, zjistíme následující: v německých písních z Čech najdeme jen 5,1 % písní s lichým počtem taktů (Königova sbírka), v Erbenově sbírce je to 11,5 %, podíváme-li se do Miškeříkova zpěvníku hornáckých sedláckých, který nám umožňuje postihnout samostatně starší písňovou vrstvu k moravským točivým tancům, najdeme zde plných 27,3 % zápisů s lichým počtem taktů.

Druhým ilustrativním příkladem může být porovnání počtu taktů v hornáckých sedláckých (Miškeřík) a v myjavských verbuncích (Lehocký), tedy ve dvou odlišných tanečních vrstvách v sousedních regionech, které jsou si jinak svou hudební kulturou poměrně blízké. Nejzřetelněji lze tento rozdíl vyjádřit na grafu, kde jsou zaneseny písně se sudým počtem taktů.<sup>25</sup> Vidíme, že v sedláckých výrazně dominují písně deseti-taktové a odtud na obě strany četnost jednoduše klesá. Ve verbunkových melodiích převažují písně, kde odpovídá počet taktů násobkům osmi (už nikoliv pouze 4). Výjimkou

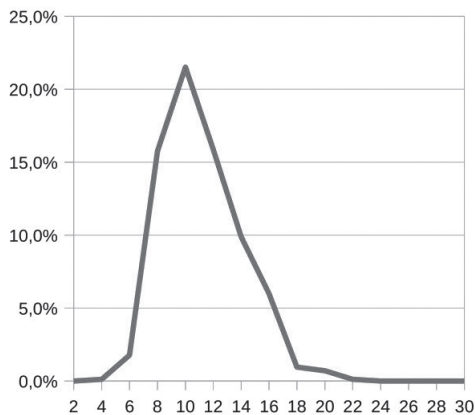
---

je obtížné, nikoliv však nemožné. Obecně takové melodie působí dojmem úsečnosti, razantnějšího zakončení v závěru.

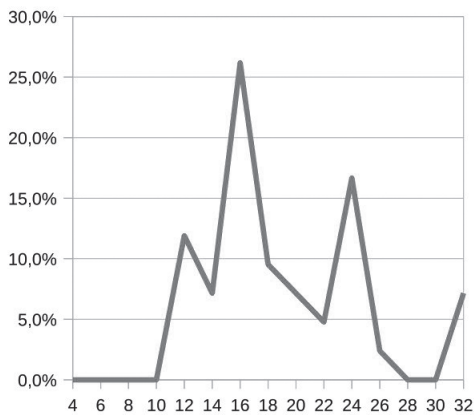
<sup>25</sup> Podobným způsobem postupoval Vladimír Úlehla, když ukazoval, že na rozdíl od Hornácka a Strážnice, v jejichž případě graf připomíná zde uvedený příklad pro sedlácké, najdeme na grafu pro jihozápadní Čechy tři vrcholy pro 8, 12 a 16-taktové písně, zatímco 10 a 14 taktů se vyskytuje výrazně méně.



jsou poměrně početné písně dvanáctitaktové, následně vidíme periodicky se navracající vrchol pro čísla 16, 24, 32, přičemž šestnáctitaktové písně jsou zastoupeny nejvíce.



Počet taktů v písni Horňácko — sedlácké



Počet taktů v písni Myjava — verbunky

Vývojové tendence k pravidelné stavbě založené na čtyřtaktích si všímá ve své nedávné studii i Zdeněk Vejvoda, když upozorňuje na příznačné vkládání prázdných taktů u valčíkových a polkových melodií. (Vejvoda 2017: 326).<sup>26</sup> Nachází i zajímavé konkrétní příklady takového zaokrouhlení, které nemusí souviset vždy jen s vložením prázdného taktu, např. v písni „Copak ti naši dělají“ se opakují závěrečná slova na konci veršů („Copak ti naši dělají, dělají...“), čímž dochází k rozšíření na strukturu 444, za níž však lze podle Vejvody vytušit vývojově starší typ 334 (Vejvoda 2017: 326). S tímto názorem lze jen souhlasit a je možno ho podpořit i odkazem na zjevně vývojově starší variantu téhož nápěvu u Františka Sušila (Sušil 1941: č. 481), kde má táž melodie s textem „Červená, modrá fiala“ descendenční strukturu 334/999.

Zajímavé je, že princip rytmického zúžení proniká i do mladší písňové vrstvy, ačkoliv neodpovídá převažujícím čtyřtaktím. Je to možná jediný (nebo přinejmenším jeden z mála) typů ze staršího skladebného principu, který nachází ještě nějakou dobu uplatnění v mladší taneční hudbě. Svědčí to nejen o jeho vitalitě či výrazové síle, ale i o tom, že svou souměrností a vazbou na harmonický hudební princip je rytmické zúžení novějšímu hudebnímu myšlení relativně blízké. Pro novouherskou melodiku je příznačný typ 6446, vyskytuje se i typ 8448. Na polku se poměrně dobře adaptovaly některé melodie typu 4334 (nápěv „Červený kantár, biely kôň“, resp. „A já su synek z Polanky“), naproti tomu typ 3223 je již pro polku nevhodný. S uplatněním valčíkového rytmu jsme se setkali u méně obvyklého typu 5335 („Jede formánek po světě“).

Princip rytmického zúžení je pozoruhodně jednoduchý a symetrický. Zdá se, že mohl vzniknout a uplatnit se v zásadě kdekoliv. To nás přivádí i k obecnějším úvahám souvisejícím s migrační a evoluční teorií v etnologii. Analýza středoevropského

<sup>26</sup> Nazývá to tendenci k „dvoutaktové periodicitě“. Čtyřtaktí je v jeho terminologii chápáno jako tzv. velký melodický díl, který je složený ze dvou dvoutaktových melodických článků (2–2).





prostoru jasně ukazuje na šíření tohoto jevu z jedné centrální oblasti. Ačkoliv je daný princip natolik jednoduchý, že mohl vzniknout kdekoliv, „vynalezla“ rytmické zúžení česko-slovenská píseň.

Bylo by nicméně zajímavé narazit na tento jev ještě v jiné části světa. Pokud by se tak stalo, měli bychom po ruce příklad nezávislého vzniku stejného hudebního principu. Tato možnost není podle mého soudu vyloučena. Pouhá hypotetická otázka, zda existuje rytmické rozšíření, nás přivedla k zajímavému zjištění o jeho přítomnosti v písni maďarské. Otázka, zda se uplatňuje rytmické zúžení i jinde než ve střední Evropě, je přitom otázkou podobného druhu. Ostatně možnost nezávislého „vynálezu“ rytmického zúžení na různých místech naznačuje i citovaná melodie od Ludwiga van Beethovena. Ten se rytmickému zúžení přiblížil, resp. použil nepravidelný tvar tohoto typu, aniž bychom to mohli přičítat vlivu lidové hudby.

Na závěr zmíním jeden postřeh, který od rytmického zúžení přesahuje do obecnější roviny. Při zkoumání polských nápěvů se ukázalo, že poměrně málo uplatňují princip střídání trojtaktí a dvojtaktí spojený s protažením (augmentací), nebo naopak zkrácením (diminucí) notových délek. Na první pohled je zde těchto písní méně než v českém a slovenském prostředí. Když se s nimi sběratel Oskar Kolberg setkává v horských oblastech na jihu Polska, považuje je za typicky gorolské-podhalanské.

Na druhou stranu polské písně poměrně často využívají opakování části písňového verše. Tímto způsobem také dochází k jakémusi nastavení melodického dílu: např. verš, který by připadl na 2 takty, vyplní díky zopakování jeho části takty tři.

Máme tedy před sebou dva odlišné skladebné principy, jimiž je ozvlášťována rytmická stavba písně. Ačkoliv oba typy skladby nalézáme v české, slovenské i polské písni, přece jen se vnucuje otázka, zda druhý z nich není typický spíše pro polskou píseň (působí zde přinejmenším na první pohled nápadněji) a první pro píseň českou a slovenskou. Bylo by ovšem předčasné chtít v tuto chvíli vyslovit nějaký kategorický závěr.

Abychom mohli nadále o dané problematice mluvit, dejme těmto principům pracovní název. Rytmickou stavbu, v níž se střídají jednotky o různém počtu taktů a stejném, či téměř stejném, počtu slabik, budu nazývat *dynamická rytmická stavba*. Nejde v ní jen o střídání dvojtaktí a trojtaktí a z nich složené pětitaktové fráze, jak si všimli dřívější badatelé (Zich, Kresánek, Kolberg, Jindřich), může jít také o střídání trojtaktí se čtyřtaktím, na které upozornili Zich a Kresánek, může jít i o méně obyklá spojení nebo o střídání dílů tří různých délek (viz např. nepravidelné rytmické zúžení typu 3234). Pro druhou rytmickou stavbu, která je ovlivněna štěpením verše a jeho částečným opakováním použiji v tuto chvíli pojem *fragmentační rytmická stavba*. Vedle těchto dvou typů samozřejmě existuje pravidelná rytmická struktura, která se skládá z melodických dílů o stejném počtu taktů (např. 4444, 44, 3333 aj.)

Zkusil jsem ověřit původní postřeh alespoň drobnou statistickou sondou do písňových sbírek. Porovnal jsem za tímto účelem 100 písní ze sbírky Sušilovy a 100 písní z krakovské sbírky Kolbergovy. Vybral jsem záměrně podobný druh písní: konkrétně 100 notací od začátku oddílu písní milostných. Ukázalo se, že *dynamickou rytmickou stavbou* se vyznačuje 39 písní ze sbírky Sušilovy, zatímco v Kolbergově sbírce jsou to jen 4 písně. *Fragmentační rytmickou stavbu* vykazují 4 písně ze Sušilovy sbírky a 12 písní z Kolbergovy sbírky. Zbytek připadá na písně s pravidelnou strukturou. Rozdíl je tedy patrný zejména v prvním případě, ve druhém již méně.



Tyto dvě sondy jsem doplnil ještě o sondu do sbírky Erbenovy, neboť se pochopitelně nabízí domněnka, že zde bude *dynamická rytmická stavba* zastoupena výrazně méně než na Moravě a na Slovensku. I vzorek písní z Čech však vykázal větší četnost těchto písní, než jaká se projevila ve vzorku polském. Ze sta náhodně zvolených ná-  
pěvů v Erbenově sbírce (č. 401–500) jich celkem 17 odpovídá *dynamické rytmické stavbě* a 4 *fragmentační stavbě*.

Ne každou píseň je ovšem možné zařadit jednoznačně pod jeden z těchto principů. Obojí se může kombinovat, např. tehdy, když v odštěpené části verše dojde zároveň k augmentaci rytmických hodnot (viz výše ukázka písně „Věj, větříčku, z Dunaje“). Fragmentace může mít mimoto dvojí účinek: Buď díky ní dochází k znepravidlení rytmické struktury, nebo naopak k jejímu zpravidlení. Znepravidlením myslím např. situaci, kdy se jeden dvoutaktový verš rozštěpí a dojde k jeho prodloužení, např. 2+1, zatímco sousední párový verš si zachová rozměr dvoutaktí. K zpravidlení dojde tehdy, pokud se rozštěpený verš prodloužením o jeden takt dorovná na rytmickou délku párového verše, např. verš 3+1 sousedící s veršem o 4 taktech.

Fragmentace veršů tak nabízí poměrně zajímavé pole pro další úvahy, přičemž jejích typů může být poměrně velké množství: Opakován může být počátek nebo zakončení verše, fragmentovaná část si může zachovat původní délku nebo být protažena, může mít z hlediska celkové rytmické stavby funkci zpravidelňující nebo znepravidelňující, nemluvě už o možnosti vícenásobného opakování. O vytvoření symbolického značení pro podobné případy rytmické stavby usiloval už Karel Vetterl, přičemž oprávněně konstatoval, že uspokojivé vyřešení tohoto úkolu není snadné (Vetterl, Hrabalová 2003: 10).<sup>27</sup>

Uvedu tu alespoň jednu ukázkou písně s tzv. *fragmentační rytmickou stavbou*. Podle dohledaného vzorku se zdá, že převažovat budou spíše písně, kde je fragmentace verše zasazena do pravidelné struktury, vybral jsem však ukázkou, která ukazuje opačný případ. V písní „Kiedy będzie słońce i pogoda“ (Kolberg 1962: č. 215) má opakování části prvního verše za důsledek celkově lichý počet taktů v písní. Strukturu můžeme popsat jako 322 (resp. 2+1, 2, 2).

## 31.

Czajowice (Krakovsko), Kolberg 1963a č. 215

Kie - dy bę - dzie słoń - ce i po - go - da, słoń - se i po - go - da,  
pójdź - ze Ja - siu do me - go o - gro - da, pójdź - ze Ja - siu do me - go o - gro - da.

<sup>27</sup> Nechci zde řešit otázku, nakolik může být naznačené členění rytmické stavby na pravidelnou, dynamickou a fragmentační základem pro obecnější typologii. Jsem si vědom, že z ní



Obliba *dynamické rytmické stavby* v českých zemích a na Slovensku (tak se to nyní jeví) do značné míry vysvětluje, proč právě zde nacházíme oblast nejhojnějšího výskytu rytmického zúžení. Rytmické zúžení lze považovat za jeden z vrcholných projevů tohoto skladebného principu. Odlédneme-li od estetického hodnocení, platí to zejména ve smyslu vývojovém. Vazba rytmického zúžení na harmonické cítění hudby má za následek, že rytmické zúžení se projevuje i v mladší taneční rytmice, která jinak tíhne k pravidelnému členění.

Někdo by snad mohl nabýt dojmu, že jev, jehož četnost se pohybuje kolem 3 %, lze stěží považovat za významný a typický pro určitou písňovou oblast. To by však byl omyl. Význam rytmického zúžení je dán i širšími souvislostmi, zejména jeho příbuzností k dalším typům rytmické stavby. Nezanedbatelnou okolností je i jeho výraznost, jaká se projevuje oblibou, šířením do dalších oblastí a převahou nad jinými nepravidelnými typy. Jak výstižně konstatuje muzikolog Karel Janeček: „K zařazení určitého znaku mezi typické nestačí však jenom míra jeho výskytu; záleží též na pronikavosti jeho účinu, na jeho nápadnosti.“ (Janeček 1956: 97)

## ZÁVĚR

Rytmické zúžení je jedním z výrazných typů rytmické stavby lidové písně ve střední Evropě. Nejvíce je zastoupeno v oblasti sahající od východních Čech až po pomezí středního a východního Slovenska. V této jádrové oblasti se pohybuje jeho podíl v písňovém repertoáru od 2,5 do 4 %. Menší četnost pak vykazuje v sousedních zemích: v Maďarsku, na Ukrajině a v Polsku.

Takové jsou nyní výsledky statistického srovnání, je však pochopitelně možné je nadále zpřesňovat. Bylo by zajímavé vymezit hranici jádrové oblasti s větší určitostí a sledovat úbytek písní s rytmickým zúžením směrem od ní. Bylo by také zajímavé získat další údaje o zastoupení těchto písní v Maďarsku a na Ukrajině, včetně meziregionálního srovnání. Neřešenou otázkou zůstává případný výskyt rytmického zúžení v Bělorusku.

Jedním z nejzajímavějších úkazů v souvislosti s výskytem rytmického zúžení je skutečnost, že jeho výskyt není nijak determinován obecně přijímanou hranicí mezi západním instrumentálním typem lidové písně a východním vokálním typem. Čeští badatelé dosud přinášeli důkazy takřka výhradně ve prospěch této hranice. Oblast nejhojnějšího výskytu rytmického zúžení se však rozkládá na obou jejích stranách, a to podobnou měrou. Dosavadní zdůrazňování rozdílů mezi západní a východní oblastí možná souvisí i s českou, resp. česko-slovenskou, perspektivou našeho etnologického bádání. Širší střeoevropský pohled by mohl potenciálně odhalit i prostorové souvislosti zatím opomíjené.

Je třeba také zmínit, že rytmické zúžení je součástí obecnějšího jevu, kdy pozorujeme v rytmické stavbě písně střídání dílů o různém počtu taktů, leč stejném (či téměř stejném) počtu slabik. Různých projevů tohoto principu si povšimla už řada ba-

---

vybočují zejména dva typy písní: písně s krátkými refrény na bezvýznamová slova (vložená třeba i doprostřed sloky) a písně s proměnlivým taktem.

datelů, mnohdy nezávisle na sobě. Je proto na místě otázka, zda pro tento skladebný princip nezavést zvláštní název, např. *dynamická rytmická stavba*. Výzkum tohoto jevu nabízí zajímavé pole pro komparaci. Zdá se např., že obliba takového typu stavby je v českých zemích a na Slovensku výrazně vyšší než v sousedním Polsku.



## PRAMENY TIŠTĚNÉ

- Bartók, B. 1925. *Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien*. Berlin — Leipzig: Walter de Gruyter & Co.
- Burlasová, S. 1987. *Ludová pieseň na Horehroní*. Bratislava: Opus.
- Bystroň, J. St. 1927. *Pieśni ludowe z polskiego Śląska, Zeszyt I*. Kraków: Polska akademja umiejętności.
- Bystroň, J. St. 1934. *Pieśni ludowe z polskiego Śląska, Tom I*. Kraków: Polska akademja umiejętności.
- Černík, J. 1908. *Zpěvy moravských Kopaničárů*. Praha: J. Otto.
- Đorđević, V. R. 1931. *Srpske narodne melodije*. Beograd: Skopsko naučno društvo.
- Erben, K. J. 1862. *Nápěvy prostonárodních písní českých*. Praha: nákladem autora.
- Haupt, L., Schmalzer, J. E. 1953. *Volkslieder der Sorben in der Ober- und Nieder-Lausitz*. Berlin: Akademie-Verlag. (Haupt, L., Smoler, J. E. (1841): *Pjesničky horných a delných Lužiskich Serbow*. Gryma: J. M. Gebhardt)
- Havel, V. 2016. *Lidové písně z Podještědí*. Praha: Plot.
- Holas, Č. 1910. *České národní písně a tance, díl V. Chrudimsko a Polabí*. Praha: B. Kočí.
- Hostinský, O. 1957. *36 nápěvů světských písní českého lidu z XVI. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Chybiński, A. 1950. *Od Tatr do Bałtyku, część I., Śpiewnik krajoznawczy*. Kraków: Polskie wadawnictwo muzyczne.
- Kadavý, J. (ed.) 1880. *Slovenské spevy*. Turč. Sv. Martin: Priatelja slovenských spevov.
- Kolberg, O. 1961. *Pieśni ludu polskiego*. Kraków: Polskie wadawnictwo muzyczne — Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. 1962. *Krakowskie, część I*. Kraków: Polskie wadawnictwo muzyczne.
- Kolberg, O. 1963a. *Krakowskie, część II*. Kraków: Polskie wadawnictwo muzyczne.
- Kolberg, O. 1963b. *Mazowsze, część I*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. 1963c. *Mazowsze, część II*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. 1963d. *W. Ks. Poznańskie, część I*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. 1963e. *W. Ks. Poznańskie, część II*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. 1963f. *W. Ks. Poznańskie, część III*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. 1963g. *W. Ks. Poznańskie, część IV*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. 1965. *Śląskie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. 1966. *Litwa*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. 1970. *Ruś Karpacka, część I*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. 1971. *Ruś Karpacka, część II*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. — M. Kielanowska-Bronowicz (ed.) 1968a. *Góry i Podgórze, część I*. Kraków: Polskie Wydawnictwo muzyczne.
- Kolberg, O. — M. Kielanowska-Bronowicz (ed.) 1968b. *Góry i Podgórze, część II*. Kraków: Polskie Wydawnictwo muzyczne.
- Kuba, L. 1885. *Sloanstvo ve svých zpěvech, kniha VI. Písně ruské*. Pardubice: nákladem autora.
- Kuba, L. — Thořová, V. (ed.) 1995. *Lidové písně z Chodska*. Praha: Ústav pro etnologii a folkloristiku Akademie věd České republiky.
- Kuhač, Fr. K. 1880. *Južno-slovjenske narodne popievke. III. knjiga*. Zagreb: C. Albrecht.
- Kuhač, Fr. K. 1881. *Južno-slovjenske narodne popievke. IV. knjiga*. Zagreb: C. Albrecht.
- Lehocký, J. 2002. *Ludové tance a tanečné tradície Myjavskej pahorkatiny*. Bratislava: Národné osvetové centrum.



- Ligeza, J., Stoiński, S. M. 1939. *Pieśni ludowe z polskiego Śląska, Tom III., Zeszyt 1*. Kraków: Polska akademja umiejętności Wydawnictwa Śląskie.
- Ligeza, J., Ryling, Fr. 1961. *Pieśni ludowe z polskiego Śląska, Tom III., Zeszyt 2*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk“.
- Markl, J. 1987. *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Supraphon.
- Miškeřík, J. 1994. *Horňácký zpěvník sedláckých*. Břeclav: Moraviapress.
- Plicka, K. 1940. *Český zpěvník*. Praha: Družstevní práce.
- Poláček, J. 1948a. *Slovácké písničky I.*, Praha: Melantrich.
- Poláček, J. 1948b. *Slovácké písničky II.*, Praha: Melantrich.
- Ruppeldt, K. 1890. *Slovenské spevy, Diel II.*, Turč. Sv. Martin: Priatelja slovenských spevov.
- Schellenberg, E. L. 1914/15. *Das deutsche Volkslied. Ein Hausschatz von über 1000 der besten deutsche Volkslieder herausgeben für Gesang und Klavierbegleitung. 1. Band*. Berlin-Lichterfelde: Hugo Bermühler Verlag.
- Smetana, M. 1979. *Na Mijave na rínečku*. Bratislava: Opus.
- Sojka, E. 1956. *Polské lidové písně*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Spurný, T. (ed.) 2000. *Nordböhmsche Volkslieder aus der Sammlung von Adolf König. Notenaufzeichnungen und Dokumente eines Reichenberger Volksliedsammlers aus den Jahren 1904–1934*. Passau: Lehrstuhl für Volkskunde der Universität Passau.
- Sušil, Fr. 1941. *Moravské národní písně*. Praha: Čin.
- Šišková, R. — Mušínska, M. — Hrušovský, J. 2009. *Vyprávění a písně Rusínů z východního Slovenska. Jihokarpatská ukrajinská nářečí v autentických záznamech*. Praha: Slovanský ústav AV ČR, v. v. i. — Euroslavica.
- Thořová, V. — Traxler, J. — Vejvoda, Z. 2013. *Lidové písně z Prahy ve sbírce Františka Homolky, II. díl*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky.
- Toncrová, M. 1999. *Lidové písně z moravského Horácka*. Brno: Etnologický ústav Akademie věd České republiky.
- Toncrová, M. — Uhlíková, L. 2010. *Písně z Kopanic ze zápisů Josefa Černíka*. Brno: Etnologický ústav Akademie věd České republiky.

## PRAMENY ZVUKOVÉ

CD: Železiar 2008. *Rusnacka maňira. Rusnácke piesne spieva a hrá Železiar*. Košice: Kultobin.

Vlastní zápisy z Kolínska a Myjavska, 2013–2018.

## LITERATURA

- Boháč, Z. 1993. *České země a Lužice*. Tišnov — Budyšín: Susrum, Towarstwo Cyrila a Metoda.
- Bartók, B. 1925. *Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien*. Berlin — Leipzig: Walter de Gruyter & Co.
- Burlasová, S. 1987. *Ludová pieseň na Horehroní*. Bratislava: Opus.
- Elscheková, A. 1963. „Základná etnomuzikologická analýza“, in: Kresánek, J. (ed.): *Hudobnovedné štúdie VI*. Bratislava: Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, s. 117–178.
- Fiala, J. (ed.) 1926. *Jindřichův choďský zpěvník*. Kdyně: Okresní osvětový sbor ve Kdyni.
- Hostinský, O. 1957. *36 nářevů světských písní českého lidu z XVI. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Janeček, K. 1956. *Melodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Kolberg, O. — Maria Kielanowska-Bronowicz (ed.) 1968b: *Góry i Podgórze, część II*.

- Kraków: Polskie Wydawnictwo muzyczne.
- Kresánek, J. 1951. *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava: Slovenská akadémia ved a umení.
- Kuba, L. 1953. *Cesty za slovanskou písní*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Markl, J. 1987. *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Supraphon.
- Smetana, R., Václavek, B. 1949. *České písně kramářské*. Praha: Svoboda.
- Toncrová, M. — Uhlíková, L. 2010. *Písně z Kopanic ze zápisů Josefa Černíka*. Brno: Etnologický ústav Akademie věd České republiky.
- Tyllner, L. 1989. *Úvod do studia lidové písně*. České Budějovice: Pedagogická fakulta.
- Úlehla, V. 1949. *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- Vejvoda, Z. 2017. „Hudební typologie nářevů českých lidových písní (na příkladu Erbenovy sbírky).“ *Hudební věda* 54 (3): 319–362.
- Vetterl, K. — Hrabalová, O. 2003. *Nářevy lidových písní z Moravy a Slezska a jejich základní melodické typy*. Brno: Etnologický ústav Akademie věd České republiky.
- Zich, O. 1929. „Rytmičké zvláštnosti lidových tanců československých“, in: *Národopisný věstník XXII*:. 22–30.
- Zich, O. 1920. O rytmu tanečních písní slovenských, in: *Hudba* 1, s. 2–5, 72–75, 106–108, 118–120.



**Adam Votruba** (1974) je český etnolog a historik. Působil např. v Národním muzeu, v současné době je pracovníkem Regionálního muzea v Kolíně. K jeho badatelským zájmům patří téma obrazu zbojnictví a loupežnictví ve folkloru středoevropských národů, výzkum tradiční lidové písně a současného veršovaného i narativního folkloru (např. folkloru dětí a vojáků základní služby). Dlouhodobě se věnuje terénním výzkumům zaměřeným na tradiční lidovou píseň.