

LIDOVÁ PÍSEŇ A PROSTOR (NA PŘÍKLADU MORAVY A SLEZSKA)

Marta Toncrová

Už v počátcích etnomuzikologie jako samostatného vědního oboru se v této disciplíně promítlo usazení lidové písně do určitého prostoru. Připomeňme výrok skladatele a znalce lidové písně Leoše Janáčka o rozdílném přednesu písně *Ej, láska, láska, ty nejsi stála* ve volné přírodě a v interiéru (Janáček 2009: li, 130, 378–379). Šlo o milostnou píseň, to znamená takovou, která při interpretaci nebyla pevně vázána na konkrétní interpretační podmínky, tedy ani na určitý prostor. Nicméně zpěvní situace (tedy prostor, ve kterém se píseň zpívala) se právě v tomto případě na interpretaci písňového tvaru odrazila.¹ V písňové tradici českých zemí, ale bezpochyby i jinde v Evropě, najdeme útvary, jejichž existence je spojena s intimitou soukromí, nebo se při přednesu naopak váže na určitý exteriér. Sledování prostoru, v němž píseň zněla, znamenalo ovšem pouze jeden pohled na činitele, které ovlivňovaly život lidové písně. Sběratelé si brzy uvědomili, jak složité byla lidová píseň utvářena a co všechno na ni mohlo působit. Z poznámek zkušeného sběratele Josefa Černíka vybíráme: „*Kde se ještě nosil kroj, tam bylo i dosti zpěvu a písni. Ale nebylo tomu všude tak! Při zapisování písni padalo na váhu mnoho různých okolností: nálada zpěváků i sběratele, vhodná i nevhodná doba pro zpěv a zápis písni a s ní související práce v domácnostech, na polích a jinde, mládí i stáří zpěváků, jejich vědění a umění, paměť, jejich chuť, nechut nebo i odpor ke zpěvu, různé náhody i štěstí nebo neštěstí, velikost osad i počet obyvatel v jednotlivých vesnicích atd.*“ (Černík 1957: 10)

1. „Ve světničce jako dlaň na faře vnorovské vzpomnělo si téže písně několik děvčat vnorovských. I ony vyslovily: láska, láska – voděnka mezi horama –. Ale do lásky dívalo se jim plno svatých se stěn a nakrájená bábovka se stolu. Zmizely při zpěvu všechny dlouhé tóny. [...] Píseň k nepoznání; a že se jí dožadovalo v těch místnostech, bylo chtít daleký kraj, hýřivý barvou a pohybem, bleskotnou Moravu vtěsnat do ponuré komůrky farské.“ (Janáček 2009: 379)

V hudebním folkloru českých zemí nacházíme mnohé písně, u nichž nezáleží na tom, kde se zpívají, ale existují také skupiny projevů vázaných na uzavřené prostředí, nebo naopak zpívaných pouze venku. Badatelé pro označení druhé skupiny zvolili poněkud zjednodušující označení **písně z přírody**. Pojmenování napovídá, že u takových písní je volný prostor pro jejich existenci naprosto nezbytný. Týká se to několika písňových druhů,² dnes však už mnohé z nich najdeme pouze v písemných záznamech. Některé souvisely s pracovními činnostmi, jiné s obřady, další doprovázely třeba chvilky relaxace a tvořily náplň volných chvil. Naproti tomu můžeme doložit **písně vázané** výhradně **na uzavřený prostor**. Šlo např. o zpěv jednotlivce či skupiny zpěváků v tanečním sále, v hostinci, nebo naopak v soukromí vesnických příbytků. Otázku vazby prostoru a písní folkloristé příliš často neřešili. Zřejmě proto, že většina zaznamenaných hudebních projevů byla pořízená na požádání sběratelů, tedy z podnětu cizí osoby, nikoli z vůle zpěváků, mimo čas, který byl s písněmi v jejich původní funkci spojen, částečně v neobvyklém prostředí, popřípadě novým nositelem. Přesto lze mezi zaznamenanými písněmi často určit písně podle vnějších podmínek jejich interpretace, tedy zejména podle *prostoru a prostředí*, kde v původní existenci a v původní funkci zněly.³

Prostor se v písních odrazil nejen z hlediska místa zpěvu, funkce, způsobu přednesu, pohlaví zpěváka, ale také pokud jde o sestavu zpěvního fondu a o hudební i slovesný tvar písní. Převážně domácí prostředí bylo určujícím faktorem při vytváření tradičního ženského repertoáru, protože ženy z velké části prožívaly svůj život na stejném

2. Týká se to zejména halekaček, salašnických, žatevnických a dožínkových písní, řady epických písní, ukolébavek ad.
3. L. Janáček proto v letáku *Sbíráme českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku* jasně formuloval přesné požadavky na situaci, která má být vytvořena při sběru lidových písní: „*Chod'te za písní žňovou, když do úpalu slunečního řinčí srpy. Na písní senosečů má ležet vláha rosy. Taneční píseň se má dusit v potu, v dýmu a páře lidské. Teskný pláč nevěsty má být ohlasem ve svatebních písních. [...] Pooohlédněme se dobře, kde se píseň zpívá. V naší obci se jinak píseň zpívá, Na Kamencu', kde Ondřejnica-řeka spěchá rovinou do Odry, jinak se píseň zpívá, Na Podlesí' v úzkém, krátkém údolí mezi Babí horou a Starým zámkem. Jinak se zpívá, Na Podbořu', na jeho, Dílkách', na mezích, na nichž pásávají svoji kravičku domkaři.*“ (Janáček 2009: 297–298)

místě, zpravidla v rodišti nebo v lokalitě, kam odešly za svým partnerem. Naproti tomu ve zpěvu mužů hrály často roli cizí kraje a země, ať už to souviselo s vojenskou službou, nebo se zaměstnáním. Kratší či delší pobyty mimo bydliště pak měly za následek přijetí cizích vlivů a podnětů a jejich přenesení do domácího prostředí. Do sledovaného poměru písně a prostoru tak zasáhl **geografický zřetel**, který přispíval k výraznější proměnlivosti ve zpěvním repertoáru a k mísení různých vlivů. Osobitý vývoj ve vztahu písně a prostoru je pak možno sledovat v místech, kde se stýkala etnika, v tzv. **kontaktních zónách**. Zde docházelo v různé míře k prolínání prvků sousedících oblastí nebo i různých národních kultur.⁴

Účastníci zpěvu a zpěv v uzavřených prostorech

Prostor při zpěvu může doplňovat a ovlivňovat to, zda jsou kromě zpěváků přítomni i další lidé. Ovšem i když je přítomen vesnický kolektiv, prosadí se někdy osobnost jedince, který má ve svém prostředí pověst výborného interpreta. Má sílu a schopnost zaujmout, působit na přítomné. Na Těšínsku dokonce existovala instituce „oberspivoků“, tj. velkých zpěváků, takových, kteří znali i deset tanečních písní k tanci ověňžok. Svým zpěvem vzbuzovali obdiv a respekt u ostatních obyvatel v lokalitě i v jejím okolí (Gelnar – Sirovátka 1957: 13).⁵ Při tanečních zábavách docházelo k uplatnění zpěvu, ale také hudby a pohybu v uzavřeném prostoru. Zde zpěv provázela snaha jednotlivce vyniknout, úsilí zaujmout přítomné, popřípadě vyjádřit osobní vztahy. Spojení všech těchto faktorů pak vedlo k pronikání siláckého, furiantského, někdy až vulgárního tónu do tanečních písní, což ovlivnilo nejen slovesnou složku, ale znamenalo také narušení vnitřní hudební organizace.

4. Např. ve Slezsku, v jižní části Těšínska a v sousední oblasti Slovenska, na Kysucích, jsou doloženy společné nebo podobné písně, stejně jako stejné strukturální znaky, jako je např. častý výskyt zvětšené, tzv. lydicke kvarty. Jiný výrazný jev, jaký představuje kysucký vícehlas a s tím související charakteristický způsob přednesu (sólový začátek písně přednášený vedoucí zpěvačkou, k níž se v dalších taktech připojuje celá skupina), však zemskou hranici nepřekročil (Gelnar – Sirovátka 1957: 14; Gelnar – Toncrová 1974).
5. Národopisec a dialektolog František Bartoš (1837–1906) zase uvádí sílu a účinek zpěvního projevu Jana Tomeše z Hrubé Vrbky, který svým zpěvem zcela zažehnal hrozbu hromadné rvačky v hospodě (Bartoš 1889: CXXXI–CXXXII).

Zpěv v interiéru, tedy uvnitř čtyř stěn, představuje jednu možnost vazby zpěvu a prostoru. Při sledování tohoto vztahu dospějeme dále např. k baladám, ukolébavkám, některým svatebním a milostným písním, ale také ke zpěvu písní při práci v domácnosti (zpívaly se tak např. i duchovní písně). Pokojná atmosféra při společných ženských domácích pracích probíhajících v zimním období (předení lnu, draní peří) byla předurčena pro zpěv mnohdy rozsáhlých epických příběhů – balad a legend. Ty si stěží dovedeme představit přednášené v každodenním ruchu běžného pracovního dne od počátku jara do příchodu zimního chladu. Rovněž intimita vztahu matky a dítěte při uspávání představuje podobnou situaci. Čistě ženská záležitost, jakou je svatební čepení, tedy přijímání nevěsty mezi vdané ženy, řadí příslušné zpěvní projevy rovněž do skupiny písní zpívaných v interiéru. Možnost zpěvu v rozdílném prostředí pak určuje interpretaci zejména milostných písní, které zněly na veřejnosti, mimo příbytky, stejně jako v intimitě domova, v kolektivním přednesu i v sólovém provedení. Účinek prostoru např. na rytmus písní zpívaných v uzavřeném prostředí umocňovala také jejich funkce, jak je možno pozorovat u tanečních písních, neboť při jejich zpěvu bez pohybu, tedy mimo taneční příležitost, docházelo ke značnému zhuštění rytmu (srov. Holý 1960).

Zpěv ve volné přírodě

Celá řada lidových písní si k vyznění svého nápěvu žádá otevřený, ničím neohrazený prostor. Ze starší písňové vrstvy se do této skupiny řadily např. **písně spojené s pastevectvím**. Zpívali je dospělí i nejmladší generace. Pastva byla jednou z činností, která bývala dětem svěřena už v raném věku. Probíhala individuálně i v kolektivu, přičemž ke společné pastvě byla vhodná jen některá místa – například sklizená pole či neobdělávané zemědělské plochy. Pasáci a pasačky si halekačkami krátili čas, tyto krátké popěvky byly také prostředkem jejich vzájemné komunikace. Proto se v nich často využíval dialog. V písních zpěváci popisovali situaci, v níž pastva probíhala, a tak častým námětem byly nářky na nelehké životní poměry:

*Paste se, vy krávy moje,
nedali mi nic na pole,
nedali mi syra, másla,
kterak bych já vás napásla.*

(Bartoš 1898: 214)

Zpěv při pastvě vyjadřoval nálady malých pasáků, texty odrážely i první milostná vzplanutí. Zpěvní situace, v níž tyto písně mohly existovat, jednoznačně prokazuje jejich pevnou vazbu na otevřený prostor, viditelným znakem byla také struktura písně. Od ní se odvíjelo i označení některých zpěvů, které jim dali zpěváci nebo sběratelé. Od charakteristického znaku nazvaného *halekání* došlo k pojmenování druhu – písně se obecně nazývaly *halekačky*. Kromě tohoto nejčastějšího výrazu se objevoval i termín *hojákání*, který vedl k *hojakačkám*.⁶ Různé podoby typického vyvolávání bývaly umístěny zpravidla na začátku a na konci halekaček. Zvolání či halekání v úvodu mělo upoutat pozornost adresáta, kterému bylo sdělení určeno; jeho opakování v závěru celý projev dokonale uzavíralo dlouhým dozníváním finál, což umožnil přednes v plenéru.⁷ Snaha upozornit na sebe, domluvit se na něčem nebo vyjádřit své pocity či jiná sdělení byla na pastvě velmi důležitá. Tím spíše, když šlo o pastvu dětí, pro které je od určitého věku komunikace s vrstevníky velmi důležitá (Bartoš 1898: 201–216).

Pastva začínala obvykle na sv. Stanislava a pokračovala celé jaro, léto a částečně i na podzim. Další část roku byla vazba písní a volného prostoru přerušena, aby se znovu obnovila v jarních měsících. Tak tomu bylo i v případě vysokohorské pastvy ovcí. Lišila se od dětské pastvy v uplatnění **salašnických písní** s odlišnou nápěvovou strukturou, ale také s odlišnými nositeli a doprovodnými rekvizitami, např. hudebními nástroji. Pojítkem bylo pouze roční období, s nímž byla tato zpěvní aktivita spojena. Vyhánění dobytka

6. Jiné incipity byly např. *Hulečka, hulečka; Helelo, helelo; Pasu krávy, pasu; Krávy moje, krávy; Čečera, čečera* ad.

7. Srov. Klusák 1958 a Toncrová 1999.

na místa, kde nacházeli po jistou dobu trvalé ubytování lidé i zvířata, tj. pobyt pastevců na salaších a pastva mimo obec – to je jeden ze základních rozdílů mezi pastevectvím provozovaným nejmladší generací a dospělými pastevci. Zpěv halekaček převažoval u děvčat (i když se pastvy zúčastňovali i chlapi), kdežto vysokohorské pastevectví bylo doménou mužů. Zatímco halekačky mají své typické strukturální i přednesové znaky (úvodní a závěrečná citoslovce, dialogický text i způsob zpěvu), písně vysokohorských pastevců se více přibližují obvyklým písňovým útvarům. Výrazně je odlišuje i obsah: textové motivy vycházejí ze zaměstnání pastevců a ze způsobu života ve specifických (horských) podmínkách. K hudebnímu doprovodu se využívaly zejména rozmanité druhy píšťal, charakteristických pro horské prostředí. Ze strukturálních znaků lze uvést typickou melodiku, v níž hrál důležitou roli sestupný pohyb nápěvu. Vycházel z horského způsobu zpěvu, který často začínal na nejvyšším tónu, což si žádalo i největší intenzitu zvuku. Spolu s descendenčním postupem melodie pak docházelo ke snižování intenzity tónů. Na Těšínsku se v některých pasteveckých popěvcích vyskytovala i jakási *obecná nota* – nápěv s charakteristickou znakovou povahou, který se pojil s různými texty (viz obr.). I to lze přičíst k rysům zpěvu v horském prostředí.⁸

Zpěv bez pevné vazby na prostor

Mezi písně, které se zpívaly mimo uzavřený prostor a přitom je nelze jednoznačně řadit mezi písně z přírody, patří některé obřadní písně, např. svatební. Sběratelé už velmi záhy označovali jejich funkci, i když tato informace nebyla v určité době zcela běžná. Písně, které máme na mysli, se zpívaly během svatebního průvodu (u písní byla např. sběratelova poznámka „cestou na oddavky“, „cestou z kostela“, „když vezou peřiny“, „cestou k večeři“). Zpěvním doprovodem na této cestě byly příhodné písně, zpravidla

8. Podobné hudební zpracování nacházíme třeba u svatebních písní zpívaných na tzv. svatební notu (nota = nápěv). Obecně lze tento způsob vazby hudby a slova označit za archaický znak hudební stránky lidových písní (Gelnar – Sirovátka 1957: 18).

162 Javoře, javoře

Horní Lomná

Hybně ♩

Ja - vo - ře, ja - vo - ře, kdžel po - džel ku - no - ře?

Ob - rum - ba - li mi jich tum - naj - scy ov - čo - ře.

Zpíval J. Cieciołka (1950) – Zapsali J. Gelnar a M. Valozzková

162: ♩ ♩ ♩

Obecná nota z Těšínska s textem salašnické písně Javoře, Javoře.
 Srov. Gelnar – Sirovátka 1957: 146

ustáleně přednášené v této situaci (např. *Ideme, ideme, chodnička nevieme; Iděme, iděme, ale nevieme kam*). Na jejich tvar a přednes však neměl volný prostor žádný vliv. Stabilní a nezbytné byly u této písňové skupiny jiné faktory, totiž zpěv ve volném prostoru doprovázející volný pohyb – chůzi a kolektivní přednes zaznívající jenom po určitou dobu – během cesty.

Obdobu najdeme i u jiných obřadních písní. S příchodem léta to byly, a místy dosud jsou, dívčí písně ke svatodušní taneční obchůzce královniček.⁹ Přestože průvody královniček byly vždy vázány na plenér, ve tvaru tzv. králenkých písní se tento fakt neodrazil. Nepochybně zde působilo předvádění této obřadní dívčí obchůzky pouze jednou v roce, nutnost jednotné podoby písní pro zpěv v kolektivu a cyklický ráz zpěvního doprovodu.¹⁰

9. K nejznámějším králenkým písní patří ty, které na Brněnsku zaznamenala a představila v tištěné podobě sběratelka Lucie Bakešová (1891). Využití těchto písní mimo venkovský prostor umožnil skladatel Leoš Janáček svými úpravami pro zpěv a klavírní doprovod pro předvádění před publikem.
10. Více srov. Mišurec, Zdeněk 2007: Královské obyčeje. In: Brouček, Stanislav – Jerábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisné encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 2. svazek. Praha: Mladá fronta, s. 425–427 (zejména s. 426).

Také u dalších obřadních písní, jako byly popěvky k předvelikonočnímu vynášení smrtky a přinášení létečka nebo vánoční koledování pod okny stavení, bychom mohli hledat vliv otevřeného prostoru, na tvaru těchto písňových druhů ani na způsobu jejich interpretace se však nijak neprojevil. Z hlediska doprovodného pohybu při zpěvu nepředstavují obřadní písně jednotnou skupinu. Provází je někdy obyčejná volná chůze, jindy chůze v tanečním rytmu, mírný poklus, tanec nebo spojení volné chůze s tanečním pohybem. Do obchůzek se tedy promítají různé faktory, které jejich provádění formují a ovlivňují. Běžná chůze při obchůzkách královniček nebo fašankových masek většinou neovlivňuje ani tvar písní, ani přednes. Výjimku představuje např. obchůzka *fašančárů* na Uherskobrodsku. Vedle běžné chůze se zde uplatňuje také rytmický, taneční pohyb, a to u *skakúnů* v obci Komňa. V Bystřici pod Lopeníkem zase probíhá obchůzka v neustálém mírném poklusu *fašančárů* po rovině, ale i do kopce a z kopce. Terén, tedy prostor, zde hraje důležitou roli, neboť pohybu aktérů obchůzky se nutně přizpůsobuje tempu zpívaných písní (Toncrová 1988).¹¹

V lidovém zpěvu se vyskytují i další útvary, které pevnou vazbu na plenér nemají, přesto je ale přírodní prostor ovlivnil. S rovinami jižní Moravy nebo s planinami bílých Karpat vhodně korespondovaly **táhlé písně**. Nejde o útvary, které by žádaly prostor jako nezbytný prostředek ke své existenci, jako tomu bylo u písní z přírody. Nicméně způsob přednesu táhlých písní je prostorem ovlivněný. Sepětí písní s prostorem popsal Leoš Janáček v jedné z přednášek, která odezněla ve 20. letech 20. století v mistrovské škole při konzervatoři v Brně: „*Nejlépe se jeví vliv prostředí v lidové písni tak, že vznikly určité typy. Typ 1. Táhlé písně (rytmy dlouhých tónů), písně rovin, řek, údolí, prostorů, mají stejný ráz. Typ 2. Malých jizeb hospodářských, prostor malý. Drobné stažené rytmy*

11. V roce 1969 pořizovali pracovníci z tehdejšího Ústavu pro etnografie a folkloristiku ČSAV záznam fašankové obchůzky v Bystřici pod Lopeníkem na Uherskobrodsku. Současně ho tam natáčela i televize. Její kameraman napřed nafilmoval pohyb v poklusu a následně, už bez pohybu, nahrál technik zvuk, tj. zpěv. Pro potřeby etnologického výzkumu ovšem badatelé natáčeli zvuk reálně, tedy v poklusu vedle *fašančárů*. O tom, že tak vznikly rozdíly v tempu obou nahrávek, nelze pochybovat.

(2/2 nebo 2/4). Typ 3. *Tanečních písní: rytmus pohybu. Příčiny: vliv okolí, prostředí.*“ (Janáček 1955: 10)

Pro táhlé písně typické protahované tóny nacházíme na určitých místech nápěvu – často to jsou poslední tóny jednotlivých melodických řádků a rovněž finála, která uzavírá sloku. Závěrečný tón je různě prodlužován a narušuje pravidelnou rytmickou pulzaci. Jakoby se zde snoubil tvar písně, tedy jeho rytmicko-metrická struktura, s rozlehlými prostorami jižní a východní Moravy, např. s nekonečnou rovinnou oblastí Podyjí, nerušenou vyvýšeninami nebo pahorky. Je to kraj reprezentovaný línými řekami a nivami a zpěvem táhlých písní, který se v minulosti s pravidelností ozýval v určité dny, kdy se mládež ve vesnicích na Podluží scházela v podvečer na návších nebo na podobných příhodných místech k posezení, k procházkám a ke zpěvu. Ještě v 70. letech minulého století bylo možné slyšet z otevřených oken pohostinských zařízení táhlé písně hostů nebo po vesnici protahované tóny ve zpěvu mužů vracejících se z hospod domů. A to vzdor tomu, že tehdejší zákony nedovoľovaly zpěv ani na veřejnosti, ani v restauračních zařízeních. Otevřený volný prostor jižní Moravy skýtal ke zpěvu ty nejlepší podmínky.

Zpěv spojený s pracovní činností

Termínem pracovní píseň jsou v etnomuzikologii obecně označovány takové zpěvní projevy, jejichž rytmus je vázán na rytmus pracovního pohybu.¹² I když se někdy zpěvní projevy pastevců, o nichž již byla zmínka, zařazují mezi pracovní písně, v českých zemích se skutečné pracovní písně v tradici téměř nevyskytují. Výjimku v českém prostředí představovaly zpěvy dělníků, které zněly v plenéru při zatloukání pilotů při stavbě mostů, a dále tzv. kosecké písně spjaté s kosením trávy na východomoravských loukách. Rytmus zpěvu těchto písní odpovídal pracovnímu pohybu, zpívaly se proto jen při sečení trávy (Toncrová – Fukač 1997: 721).

12. Jako klasický příklad se uvádějí zpěvy ruských burlaků, kteří táhli lodě po řece Volze za zpěvu určitých písní, jak to ukazuje známý obraz *Burlaci na Volze* ruského realistického malíře Ilji Jefimoviče Repina (1844–1930).

Jako pracovní se označují nepřesně také písně, které se zpívaly o žních, tedy tzv. žatevní nebo žnecké písně. Byly rozšířeny spíše na Slovensku, ale svými výběžky zasahovaly i na východní Moravu. K nejznámějším představitelům této skupiny se řadí píseň *Kde sme žaly, tam sme žaly na dolině*. Tvar písní i jejich funkce svádí k tomu považovat je za pracovní, skutečnost je však odlišná. Osvětlení přináší studie etnologa Jiřího Langra věnovaná vokálním projevům při senoseči na slovenské Oravě. Autor na základě svého detailního terénního výzkumu doložil, že zpěv provázel cestu na pole a zpět a byl spíše náplní odpočinku mezi prací, nikoli aktivitou přímo spojenou s pracovním procesem. I když jde o písně spojené s prací v zemědělství, s vazbou na prostor volné přírody, fakticky se nejedná o tzv. pracovní písně (Langer 1982).

Zvláštní skupinu žatevních písní nalzáme na Valašsku. Jejich název – *hečené* – vznikl podle zvláštního způsobu zpěvu, tzv. hečení. Zpěv na Moravě byl původně jednohlásý (do té doby, než se uplatnil tzv. terciový paralelismus, tj. zpěv v terciích a sextách), ale v případech *hečených*, které zachytil sběratel Hynek Bím v obci Zašová na Valašsku, vznikl ojediněle přirozený dvojhlas. Dvě skupiny zpěvaček na různých místech pole zpívaly střídavě tím způsobem, že druhá skupina vpádala se svým projevem do závěrečného tónu zpěvu první skupiny a v tom momentě díky zpěvu ve volné přírodě zazněl dvojhlas (Bím 1954: [2]).

Uvedené příklady ukazují, že písně zpívané ve volné přírodě byly velmi rozmanité. Snad nejvhodněji je charakterizoval Karel Plicka, který těmto projevům věnoval pozornost. Píše o písních na Slovensku, ale jejich platnost i pro české prostředí je nesporná: *„Piesne spievané v prírode zaujímajú na Slovensku práve tak ako v príľahlej oblasti Moravy celkom osobité miesto. [...] Slovenské i moravské piesne tejto skupiny vyznačujú sa totiž až geniálnym zmyslom pre akustiku prírody. Ľud ich komponuje priamo do voľného priestoru prírody s rozkošou pravého umelca. [...] V týchto piesňach máme typ ideálnej funkčnej kompozície: sú priamo zasadené do priestoru a vypočítané na akustický účinok. Aby dosiahli tento priestorový akustický účinok, i stavebne sú uspořobené tak, aby sa naozaj niesli a zneli priestorom: na začiatku piesne alebo úryvku*

združuje sa obyčajne niekoľko slabík do skupiny, ktorá akoby mala rozraziť, rozťat' pomyselnú priestorovú clonu, rozletieť sa vpred, aby hneď nato nasledovali dlho vydržované tóny, ktoré majú rozochvieť diaľku a naplniť ju zvukom.“ (Plicka 1961: 34)

Závěrem

K poznání poměru lidové písně a prostoru bylo důležité, aby písně byly zapisovány v té situaci, v jaké žily ve své původní existenci. Na to už na začátku 20. století, tedy krátce po etablování etnomuzikologie (hudební folkloristiky) jako samostatného vědního oboru upozorňoval Leoš Janáček – coby předseda Pracovního výboru pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku fungujícího v rámci akce *Das Volklied in Österreich* – např. v již zmiňovaném letáku *Sbíráme lidovou píseň na Moravě a ve Slezsku* (1906–1907), který sloužil jako návod sběratelům (Janáček 2009: 297). Každá jiná situace než ta původní, stejně jako změna primární funkce mohla ovlivnit podobu písně. Tomuto problému se nebylo možno vyhnout při uvádění folkloru před publikem. Píseň na pódiu znamenala zcela jinou kvalitu, protože podle Janáčka *„ideální provedení lidové písně vyžaduje stejně původní prostředí, jako bylo to, v němž píseň vznikla – nezměněná nálada (psychologická fáze, napětí, tak, jak je prožívá lidový zpěvák, který je současně skladatelem) – věrná interpretace lidové písně. To jsou tři nezbytné požadavky. [...] Do jaké míry odpovídá koncertní pódium volné boží přírodě, stísněným prostorám selské chalupy, vesnické hospody?“* (Janáček 2020: 423)

Problém poměru prostoru a lidové písně, o kterém pojednává tento příspěvek, se týká určité vývojové fáze lidové písně. Ta jako živý organismus procházela a prochází neustálým vývojem a změnami. Působil na ni mj. také vliv folklorismu, který přenesl interpretaci lidové písně do jiných podmínek (zejména na pódium), vedl ke změně funkce, nositele i tvaru písní. Neuvádíme zde v úplnosti případy, které je možno sledovat v rámci hudebního folkloru v českém prostoru, neboť jde o mnohotvárné a složité vztahy, uplatňující se v lidové písni v různých obdobích její existence. Svým osobitým způsobem je charakterizoval ve svých poznámkách

k notaci lidové písně Leoš Janáček: „*Oheň, slunce i šero večerní, stín smutku i jas veselí, tíha let i svěžest mládí, povaha muže a dívčí, květ jabloní i hustá barva boru, lesk vlnění velkých řek, majestátní hor, úzké stěny chatrčí i dusné jizby hospod – to vše určuje tvar a hodnotu notované písně.*“ (Janáček 2020: 173)

*Text vznikl s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076 (Etnologický ústav AV ČR, v. v. i.)

Literatura:

- BARTOŠ, František 1889: Několik slov o lidových písních moravských. In: BARTOŠ, František (ed.): *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská, s. I–CLII.
- BARTOŠ, František 1898: *Naše děti. Jejich život v rodině, mezi sebou a v obci, jejich poesii, zábavy, hry i práce společné*. Druhé, rozmnoužené vydání. Praha: J. Otto.
- BAKEŠ, František – BAKEŠOVÁ, Lucie 1891: *Královničky: staré národní tance obřadné se zpěvy. Návod ku národnímu a obřadnímu tanci „Královničky“*. [Sestavila a napsala L. Bakešová. Klavírní průvod sestavil F. X. Bakeš]. 2 svazky. Praha: Em. Starý.
- BÍM, Hynek 1954: *Valašské a slovenské lidové písně*. Praha: SNKLHU.
- ČERNÍK, Josef 1957: *Záleské písně z okolí Luhačovic*. Praha: SNKLHU.
- DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ, Olga 1969: *Žatevné a dožínkové piesne*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
- GELNAR, Jaromír – SIROVÁTKA, Oldřich 1957: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*. Praha: SNKLHU.
- GELNAR, Jaromír – TONCROVÁ, Marta 1974: Vzájemné souvislosti v lidové písni slezsko-slovensko-polského pomezí. *Mionší* 2, s. 12–14.
- HOLÝ, Dušan 1960: K písňovým záznamům hudebního skladatele Joži Černíka. *Slovácko* 7, s. 1–5.
- JANÁČEK, Leoš 2009: *Folkloristické dílo (1886–1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy*. Řada I / Svazek 3–1. Eds. Jarmila Procházková, Marta Toncrová a Jiří Výsloužil. Brno: Editio Janáček.
- JANÁČEK, Leoš 2020: *Folkloristické dílo (1891–1928). Recenze, statě, přednášky, předmluvy, studijní poznámky, agenda, membra disjeka*. Řada I / Svazek 3-2. Eds. Jarmila Procházková, Marta Toncrová a Lucie Uhlíková. Brno: Editio Janáček.
- KLUSÁK, Vladimír 1958: *Písně z přírody*. Praha: SNKLHU.
- LANGER, Jiří 1982: Funkcie tradičných vokálnych prejavov pri zbere sena na Orave. *Slovenský národopis* 30, s. 269–285.
- PLICKA, Karol 1961: *Slovenský spevník I. 500 ľudových piesní slovenských*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo.

- SUŠIL, František (1853–1859) 1951: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Eds. Smetana, Robert – Václavková, Jaroslava. Praha: Vyšehrad.
- TONCROVÁ, Marta 1988: Masopustní obchůzka na Uherskobrodsku z hudebního hlediska. In: *Obřadní obchůzky*. Uherské Hradiště: Slovákcké muzeum Uherské Hradiště, s. 125–138.
- TONCROVÁ, Marta 1999: Halekačky – pastevecké písně dětí na Moravě a ve Slezsku. In: URBANCOVÁ, Hana (ed): *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. Bratislava: Ister Science: Ústav hudobnej vedy SAV, s. 98–114.
- TONCROVÁ, Marta – FUKAČ, Jiří 1997: Pracovní písně. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 721–722.
- VETTERL, Karel (ed.) 1955: *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka I*. Praha: Nakladatelství ČSAV.

Folk Song and Space: Examples from Moravia and Silesia

The article deals with the relationship of space and folk song, using examples from research on music folklore and folk singing in Moravia and Silesia. While some songs were not connected to specific environments, others were often or exclusively performed indoors, while others had to be performed in the open space. Songs practiced indoors included lullabies, ballads, legends, love songs, and certain wedding songs. Other wedding songs were performed outdoors, such as in wedding processions in the community. Space had no impact on the above-mentioned songs; however, there are songs documented in Czech singing tradition that were performed outdoors, where the space had an impact on the form of the song. This was most evident in the rhythmic structure of the songs, where the final tones were prolonged (e.g. in children's herding songs called *halekačky*, and grain harvest songs), as well as in the tune, which was characterized by descendant melodic succession. These characteristics are also shared with the mountain type of singing (with the most intensity and highest pitch at the beginning of the singing): this is typical in the male herdsman's (shepherd's) songs located in high mountains. The texts of the *halekačky* employed interjections and dialogues, which allowed for communication among singers. The impact of space upon a song was sometimes strengthened by the function of the song: either intimate singing, or singing connected with dance.

Key words: Folk song; singing indoors; singing outdoors; spatial interpretation of folk song; impact of space on the tune of folk song; Moravia; Silesia.