

SVADOBNÉ NÔTY V KONTEXTE SLOVENSKEJ TRADIČNEJ KULTÚRY¹

JADRANKA VAŽANOVÁ

Mgr. Jadranka Važanová, PhD.; RILM, Graduate Center of the City University of New York, 365 Fifth Avenue, New York, NY10016; e-mail: jvazanova@gc.cuny.edu

ABSTRACT

Ceremonial wedding tunes, called *svadobné nôty*, were sung during the traditional wedding ceremony in Slovakia, usually a cappella by women, at specific moments of the wedding sequence with context-appropriate texts. Through village women's recollections of the wedding repertoire and ceremonial wedding practices of the past, the functions are explored that *svadobné nôty* may have played in the traditional village life before and during the socio-economical, and cultural transformations that took place in Slovakia in the course of the twentieth century.

Keywords: *svadobné nôty*, wedding tunes, traditional wedding ceremony, women's perceptions, Slovakia, patriarchal system, rite of passage, genre, melodic stability, local identity

V rámci bohatého spevného repertoáru tradičnej slovenskej svadby sa dodnes vyníma špecifická kategória piesní, ktoré spievali tradične ženy bez nástrojového sprievodu na jednu alebo dve lokálne známe melódie, nazývané *svadobné nôty*. Tie sa poväčšine spievali v špecifických (prevažne obradných) momentoch svadby s textami, ktoré zodpovedali aktuálnej situácii. Keďže sa fenomén obradnej svadobnej nôty dodnes zachoval nielen na Slovensku, ale aj v iných (najmä, hoci nie výlučne v slovanských) tradíciách strednej, južnej a východnej Európy s príbuznými pomenovaniami (*svadobný hlas*, *svadbarski glas*, *svatovski glas*) a so žánrovými prvkami, myšlienka o svadobných

¹ Kratšia verzia tejto štúdie bola publikovaná v angličtine pod názvom *Functions of ceremonial wedding tunes, svadobné nôty, in the context of traditional culture in Slovakia and in a cross-cultural perspective* (In: *Yearbook for traditional music*, roč. 40, 2008, s. 21-32). Obe verzie štúdie vychádzajú z dizertačnej práce autorky. Pozri: VAŽANOVÁ, Jadranka: *Svadobné nôty: Ceremonial wedding tunes in the context of Slovak traditional culture*. [Dizertačná práca.] New York: City University of New York, 2008.

nôtach ako o možnom jadre žánru svadobných piesní otvorila celý rad otázok, ktoré vedú k ďalšiemu štúdiu tohto fenoménu.

Akým spôsobom reflektujú fenomén svadobnej nôty tradiční dedinskí nositelia? Prečo svadobné nôty interpretujú ženy? Prečo práve určité momenty tradičného svadobného obradu sprevádza jedna a tá istá melódia, a to napriek tomu, že svadobný repertoár je všade na Slovensku nesmierne rozmanitý? Majú tieto momenty spoločné niečo, čo ich viaže k používaniu jednej a tej istej melódie? Aký je vzťah svadobných nôt k piesňovým textom, k tancom, k inštrumentálnej hudbe, ako i k ďalším piesňam bohatého svadobného repertoáru? Všetky tieto otázky môžeme zhrnúť do jednej spoločnej otázky: aká je **funkcia** svadobných nôt v tradičnej dedinskej svadbe a v kontexte patriarchálnej dedinskej kultúry, ktorej princípy a hodnoty svadobný obrad ako nosná udalosť rodiny a komunity stelesňuje a artikuluje?

Mnohé z tradičných obradov na Slovensku zanikli v dôsledku globálnych ekonomických a spoločenských procesov, ktoré pôsobili aj na našom území už od začiatku 20. storočia a zintenzívnili sa najmä po nástupe socializmu v roku 1948. Napriek zmenám, ktoré tieto procesy priniesli, si na mnohých miestach krajiny svadobný obrad zachoval svoj tradičný charakter a dodnes zostal jednou z najdôležitejších spevných príležitostí. V tomto príspevku sa pokúšam prostredníctvom spomienok dedinských žien na svadobný repertoár a tradičné svadobné zvyky ich mladosti hľadať funkcie, ktoré mohli svadobné nôty plniť v živote tradičnej dediny pred spoločensko-ekonomickými a kultúrnymi zmenami na Slovensku v 20. storočí, ale aj v priebehu týchto zmien.

I. Výskyt fenoménu *svadobných nôt* v interetnickom kontexte, ich etnomuzikologický výskum a reflexia u tradičných nositeľov

1.1. *Svadobné nôty* z pohľadu etnomuzikológie v interetnickom kontexte

Pojem svadobnej nôty v kontexte tradičnej dedinskej svadby použili autori etnografických prác na Slovensku už v 19. storočí.² Až v druhej polovici 20. storočia sa však tento fenomén dostal do pozornosti etnomuzikológov, najmä v prácach zameraných na žánrové hľadisko ľudových hudobných tradícií.³ Alica Elscheková v rámci detailnej

² GALKO, Ladislav (ed.): *Ludové piesne z Liptova a Oravy : Podľa zbierky Jozefa Czupru z polovice 19. storočia*. Martin : Osveta, 1958, s. 34. TIMKO, Antol E.: *Slovenská svadba alebo spôsob pýtania a oddávania mladej newesty pri were a swadobnom weseli, s pripojenými swadobnými piesňami*. Banská Bystrica, 1868.

³ BURLASOVÁ, Soňa: Svadobné a krstinové piesne vo Veľkej Lesnej a Haligovciach. In: *Slovenský národopis*, roč. 18, 1970, s. 453-487. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Svadba a svadobné piesne. In: *Ludové hudobné a tanečné zvykoslovie* (= Musicologica slovacica). Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda, 1989, s. 72-122. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Slowakische Hochzeitslieder in ihrer funktionellen und strukturellen Schichtung. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 37, 1996, č. 2-4, s. 151-190. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Functions and Transformational Processes of Central European Wedding Songs. In: *The World of Music*, roč. 39, 1997, č. 3, s. 31-50. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Funkcia a typy svadobných piesní. In: *Slovenský národopis*, roč. 45, 1997, s. 382-392. VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Jadranka: K žánrovému vymedzeniu svadobnej obradovej piesne v interetnickom kontexte. In: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ister Science, s. 51-78. URBANCOVÁ,

analýzy svadobných piesní a ich miesta vo významovom kontexte svadobného ceremonálu poukázala na častý výskyt svadobných nôt, definovala ich charakteristické znaky a sledovala rozšírenie vybraných svadobných nôt a ich variantov v interregionálnom a internetnickom priestore. Na základe svojich pozorovaní vyslovila hypotézu, že svadobné nôty vzhľadom na svoj individuálny charakter a relatívne stabilné miesto v štruktúre svadobného obradu hudobne definujú základný charakter lokálneho svadobného repertoáru, a tak zohrávajú úlohu akejsi hudobnej zvučky či hudobného symbolu lokálnej svadby.⁴ Napriek svojej výraznej lokálnej a regionálnej špecifickosti svadobné nôty na Slovensku ukazujú príbuzné žánrové znaky so svadobnými obradnými piesňami u iných európskych národov. Sú to tieto znaky: tonálna štruktúra založená na kvinttonalite; úzky rozsah a melódia postupujúca krokmi; otvorená forma postavená na krátkych, často sa opakujúcich motívoch; krátka melodická strofa; voľné spojenie melódie s textami súvisiacimi so špecifickými obradovými momentmi; a jednoduchá formálna štruktúra textu založená na opakovaní motívov. K týmto znakom možno pridať aj skutočnosť, že svadobné nôty patria takmer všade výlučne k ženskému spevnému repertoáru, ako aj to, že príslušníci daného dedinského spoločenstva ich vnímajú vo svojom lokálnom či regionálnom kontexte ako melódie spojené iba so svadobným obradom.

Existenciu fenoménu svadobnej melódie, ktorá sa opakovane spieva s rôznymi textami v priebehu svadobného ceremonálu, konštatovali viacerí vedci, ktorí skúmali najmä hudobné tradície slovanských a pobaltských národov.

Nikolaj Kaufman identifikoval tzv. *svadbarski* alebo *svatbenski glas* v bulharskej tradičnej svadbe.⁵ Velika Stojkova poukázala na to, že ľudia v macedónskych dedinách používajú na označenie melódií používaných v obradovom kontexte termín *glas* a pod termínom *svadben glas* rozumejú cyklus piesní, ktoré spievajú ženy počas svadby na jednu melodickú formulu, ktorej výsledná podoba korešponduje so špecifickým textom a kontextom.⁶ Barbara Krader vo svojej funkčnej analýze textov srbských svadobných piesní venuje len málo priestoru ich hudobnej stránke. Predsa však rozlišuje v srbskom repertoári dva typy vokálnych melódií: jeden je úzkeho rozsahu a spieva sa v pomalom repetitívnom jednohlase, druhý charakterizuje široký ambitus, heterogenita a lyrický charakter. Avšak len interpretáciou prvého typu sa podľa autorky „vyvoláva monotónny

Hana: Pieseň a obrad : Predsvadobný zvyk „spievanie pri venci“ na strednom Považí. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 1, s. 63-100. Pod pojmom *žánr* tu rozumieme skupinu piesní, ktoré sú určité špecifickým prepojením svojej hudobnej, textovej a funkčnej zložky, pričom dominuje posledná – *funkcia žánru*, určujúca jeho vzťah k interpretačnej príležitosti a jeho socio-kultúrny kontext, ktorý priamo prispel ku zrodu daného žánru. Pozri napr.: URBANCOVÁ, Hana: Stav a perspektívy výskumu piesňových žánrov. In: *Ethnomusicologicum*, roč. 1, 1993, č. 1, s. 30.

⁴ ELSCHÉKOVÁ: Functions and Transformational Processes, Ref. 3, s. 43.

⁵ KAUFMAN, Nikolaj: *Njakoi obšči čerty meždu narodnata pesen na B'lgarite i iztočnite Slavjani*. Sofia, 1968. KAUFMAN, Nikolaj: *B'lgarskata svadbena pesen*. Sofia : Muzika, 1976.

⁶ STOJKOVA, Velika: 'Svadben glas' kako naroden termin razgleduvan preku etnomuzikološka analiza. In: *Muzika*, roč. 2, 1998, č. 2-3, s. 81-90. O západomacedónskych svadobných piesňach písala aj Susanne Ziegler, podľa ktorej všetky obradné piesne, s ktorými sa stretla, sa spievali na jednu melódiu alebo jej varianty. Pozri: ZIEGLER, Susanne: *Das Volkslied in Westmazedonien : Ein Strukturvergleich von Text und Musik* (= Balkanologische Veröffentlichungen, Bd. 2). Berlin : Freie Universität, 1979.

až hypnotizujúci účinok, keďže veľmi krátky melodický riadok sa opakuje znova a znova vždy s novým textovým riadkom piesne, pričom najčastejšie spievajú účastníci svadby všetky obradné piesne na jednu, prípadne na dve melódie“.⁷ Existenciu lokálnej obradnej melódie v chorvátskom hudobnom folklóre, nazývanú *na svatovski glas*, identifikovala aj Naila Ceribašić vo svojej štúdii o svadobných piesňach slavonsko-podravinskej obce Rakitovica.⁸ Doteraz najdôkladnejšie však rozpracovali problematiku obradových nôt bádatelia ruskej a bieloruskej etnomuzikológie, ktorí vychádzali z konceptu tzv. nápevu-formuly a z myšlienky, že hudobné javy s rovnakým významom a sociálnou funkciou vytvárajú intonačno-sémantické komplexy, platné a zrozumiteľné iba vo vymedzenom kultúrno-geografickom a sociálnom kontexte, ktorému sú určené.⁹

Koncept sociálnej funkcie ako hlavného činiteľa vývinu hudobného žánru prepracoval Izalij Zemcovskij vo svojej teórii o hypotetickom vývine tradičných piesňových žánrov.¹⁰ Vychádzajúc z predpokladu, že piesňový žáner je určený vyššie uvedenými tromi zložkami, teda textom, hudobnou štruktúrou a funkciou (pozri poznámku č. 3), podľa Zemcovského v historickom vývine najskôr dochádzalo k diferenciácii piesňových útvarov na základe spoločnej funkcie (ktorá má synkretický charakter, čo znamená, že hierarchia jej jednotlivých vrstiev je flexibilná voči sociálnym a historickým zmenám), neskôr na základe textu a napokon dochádzalo k diferenciácii hudobnej štruktúry. Tento koncept by mohol poskytovať teoretický základ pre možnú hypotézu, podľa ktorej sa v minulosti všetky svadobné obradné piesne spievali na jednu melódiu, a len neskôr sa hudobnosťou diferencovali. Tým by sa

⁷ „[The performance of the first type] produces a monotonous, rather hypnotic effect, since a very short melodic line is repeated for each new text line of a song, and usually a community sings all its ritual songs to one or possibly two melodies.“ KRADER, Barbara: *Serbian peasant wedding ritual songs: A formal, semantic and functional analysis*. [Dizertačná práca.] Harvard University, 1955, s. 623. (Preklad z anglického originálu J. Važanová.)

⁸ CERIBAŠIĆ, Naila: Svadbene obredne i običajne pjesme u Rakitovici (Slavonska Podravina). In: *Narodna umjetnost*, roč. 28, 1991, s. 87-141 (s. 100).

⁹ Tento koncept vychádzal z teórie intonácie Borisa Asafjeva, rozpracovanom v práci *Muzykalnaja forma kak process* (Moskva, 1930). K ruským prácam o obradových nápevoch pozri: EVALD, Zinajda: Sociálne pereosmyslenie žnivnyh pesen belorusskogo Poles'ja. In: *Sovetskaja etnografija*, roč. 5, 1934, s. 17-39. MOŽEJKO, Zinajda: *Pesennaja kultura belorusskogo Poles'ja. Selo Tonež*. Minsk : Nauka i Technika, 1971, s. 70-79. JAKIMENKO, T. S.: O predvoshiščennii idei tipovyh napevov obščej funkcii v stat'e N. A. Jančuka 1886 goda. In: *Narodnaja muzyka : Istorija i tipologija*. Ed. Izalij Zemcovskij. Leningrad : Leningradskij Gosudarstvennyj institut teatra, muzyki i kinematografii imeni N. K. Čerkova, 1898, s. 105-115. POPOVA, Tatjana Vasilevna: *Russkoje narodnoje muzykalnoje tvorčestvo I*. Moskva : Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatel'stvo, 1955, s. 120-121. VASILJEVA, E. E.: Muzykalnaja dramaturgija gdovskoj svadby : K probleme dinamiki sootnošeniya pesennyh žanrov. In: *Muzyka russkoj svadby*. Ed. A. V. Medvedev. Moskva : Komissija muzykovedeniya i folklora Sojuza kompozitorov RSFSR, 1987, s. 48-53. MAZO, Margarita: Wedding laments in North Russian villages. In: *Music-cultures in contact: Convergences and collisions* (= Australian studies in the history, philosophy and social studies of music 2). Ed. Margaret Kartomi and Stephen Blum. Sydney : Currency, 1994, s. 21-39 (s. 25). Podobný fenomén skúmala v Estónsku na ostrove Kihnu aj Ingrid Rüütel, podľa ktorej sa 151 textových typov svadobných piesní na tomto ostrove spieva iba na jeden typ melódie. Blížšie RÜÜTEL, Ingrid: Wedding songs and ceremonies of the Kihnu island in Estonia. In: *The World of Music*, roč. 44, 2002, č. 3, s. 131-151.

¹⁰ ZEMCOVSKIJ, Izalij: Žanr, funkcija, sistema. In: *Sovetskaja muzyka*, 1971, č. 1, s. 24-32 (s. 24).

vari dalo vysvetliť, prečo tradičné piesňové útvary, ktoré sú pevne viazané na určitú spevnú (najmä obradnú) príležitosť, zvyčajne obsahujú archaické hudobnosťové prvky a vykazujú menej hudobnotextovej jedinečnosti, než funkčne neviazané útvary. Viacvrstvosť funkcie zároveň vysvetľuje možnú kontinuitu žánru – aj keď jeden alebo viac funkčných aspektov zanikne v kontexte sociálnych a kultúrnych zmien, daný žáner nemusí stratiť svoju aktuálnosť, keďže jeden funkčný aspekt môže byť nahradený iným.

Svadobné nôtý vo svojom autentickom tradičnom kontexte, teda odhliadnuc od ich druhotnej existencie v rámci štylizovaného folklóru, možno dnes považovať za relikť pôvodného tradičného zvykoslovia, ktorý ešte ako-tak prežil hlboké zmeny v slovenskej ľudovej kultúre v 20. storočí. Dnes už je najvyšší čas zamerať sa na dôkladnú analýzu týchto zmien, ich vplyvu na súčasný stav hudobných tradícií, ale najmä na ich samotnú súčasnú prezentáciu v nových kontextoch. Takáto analýza bude však sotva možná bez predchádzajúcej charakteristiky daného žánru – v našom prípade svadobných nôt – a bez rekonštrukcie jeho postavenia v dvoch rovinách: v rovine syntagmatickej (teda v štruktúre svadobného obradu) i v rovine paradigmatickej (teda v systéme tradičnej dedinskej kultúry). Ak totiž chápeme tradičnú svadbu, vrátane jej spevného repertoáru, ako systém zvykov a praktík založených na hierarchii viacerých funkcií a ich dynamických súvislostí, kde zmeny na jednom stupni určujú zmeny na ďalších úrovniach, potom rekonštrukcia funkcií daného žánru v jeho pôvodnom tradičnom kontexte pomôže osvetliť následné zmeny tak v rámci žánru samotného, ako aj v rámci svadobného obradu, ktorého je súčasťou. Ak sa pritom zároveň prikloníme k myšlienke, že hudobná prax nielen odráža, ale aj aktívne pomáha vytvárať, potvrdzovať, ba často aj spochybňovať či meniť jestvujúce sociálne vzťahy a kultúrne vžitú predstavy,¹¹ potom môže štrukturálna a historická analýza funkcií hudobného žánru spätne vysvetľovať i vývin širšieho spoločensko-kultúrneho kontextu.

O takúto rekonštrukciu som sa pokúsila vo výskume svadobných nôt ako si ich pamätali dedinskí ľudia na Slovensku, hlavne staršie ženy, ktoré ich ešte zažili či priamo interpretovali v pôvodnom kontexte tradičnej svadby pred druhou svetovou vojnou a krátko po nej.¹²

¹¹ Na tomto teoretickom východisku sú založené viaceré nedávne práce americkej etnomuzikológie, napr.: RICE, Timothy: *May it fill your soul : Experiencing Bulgarian music*. Chicago; London : University of Chicago Press, 1994. SUGARMAN, Jane: *Engendering song: Singing and subjectivity at Prespa Albanian weddings*. Chicago : University of Chicago Press, 1997. COWAN, Jane: *Dance and the body politic in northern Greece*. Princeton : Princeton University Press, 1990.

¹² Terénny výskum som uskutočnila v rokoch 2000 až 2002 vo vybraných lokalitách Slovenska, v ktorých bol častý výskyt fenoménu svadobných nôt doložený v etnomuzikologických prácach a zbierkach ľudových piesní. Boli to hlavne oblasti Trenčína, Ponitria a Hontu, Kysúc a Spiša. K tomuto materiálu som pridala i výsledky predchádzajúceho výskumu hudobných tradícií chorvátskych Slovákov, ktorí do Slavónie prichádzali hlavne z Kysúc. Pozri: VAŽANOVÁ, Jadranka: K tradičnej hudbe Slovákov v chorvátskej Slavónii. In: *Slovenská hudba*, roč. 26, 2000, č. 3, s. 332-354. Primárne získaný materiál z terénneho výskumu som doplnila piesňovým materiálom publikovaným v zbierkach a nahrávkach, ako aj materiálom z fondov Ústavu hudobnej vedy SAV.

1.2. Svadobné nôty z pohľadu tradičných speváčok

Rozsiahle hospodársko-spoločenské zmeny, ktoré mali výrazný vplyv na život dedinského spoločenstva vrátane štruktúry a funkcií tradičnej rodiny, sa na Slovensku postupne uskutočňovali už od roku 1918. Azda najdôležitejším faktorom týchto procesov bola industrializácia, ktorá už od začiatku 20. storočia a ešte rapidnejšie po roku 1945 viedla na prevažne agrárnom Slovensku k celému radu demografických, ekonomických, sociálnych a kultúrnych procesov, podstatne meniacich životný štýl najmä dedinského obyvateľstva. Priemyselný progres prirodzene viedol k urbanizácii a k migrácii dedinského obyvateľstva za prácou do miest, ale zároveň i k výmene kultúrnych hodnôt a ideí medzi dedinou a mestom. Ekonomický pokrok zase priniesol väčší výber pracovných miest s relatívne rovnakými príležitosťami pre mužov i ženy. Od roku 1948 išla ruka v ruku s industrializáciou i násilná kolektivizácia, ktorá značne narušila tak hospodársku, ako aj kultúrnu kontinuitu tradičného dedinského života. Tento vývin viedol u nás až k zániku roľníctva ako sociálnej triedy, a popritom i k utlmeniu až k zakrpateniu mnohých aspektov tradičného sociálno-kultúrneho systému dedinskej komunity.¹³ Podstatne sa zmenilo sociálne postavenie ženy a spolu s ním aj štruktúra a funkcie tradičnej rodiny a rodinných vzťahov. Prirodzene tak mnohé zo zvykov a obradov, ktorých úlohou bolo pôvodne zabezpečovať plynulé fungovanie komplikovanej hierarchie vzťahov v rámci mnohogernej rodiny (napr. prijímacie obrady nevesty po príchode do domu ženicha), stratili v nových spoločensko-ekonomických podmienkach svoj pôvodný význam – niektoré z nich celkom zanikli alebo sa postupne presunuli z pôvodného kontextu do sféry organizovaného folklórneho hnutia.

Svadobný obrad si však v niektorých oblastiach Slovenska viac, v iných menej uchoval svoj tradičný charakter. A tak v každom prípade dodnes zostáva najdôležitejšou spevnou príležitosťou. Hoci sa tradičná svadba v podobe spred roka 1945 stávala už od šesťdesiatych rokov zriedkavosťou, väčšina svadiieb konaných na dedine ešte stále obsahuje niektoré z pôvodných tradičných obradov spolu s tradičným spevom a tancom, kombinujúc ich s modernými mestskými svadobnými zvykmi. Najčastejšie sa tradičné svadby v súčasnosti konajú najmä v rodinách členov folklórnych súborov, ktorí majú výraznú zásluhu na udržiavaní lokálnych tradícií nielen prostredníctvom vystúpení na folklórnych pódioch, ale aspoň sčasti i v aktuálnom kontexte reálneho života.

Keďže svadobné nôty a ďalšie obradové piesne a tance stratili svoje pôvodné spojenie so špecifickými obradnými fázami, hneď na začiatku výskumu sa vynorila otázka, do akej miery si ľudia uvedomujú ich existenciu a význam, a či sa vôbec pojem svadobných nôt v povedomí tradičných nositeľov, najmä dedinských žien, prekrýva s vyššie spomínanou charakteristikou tohto fenoménu u etnomuzikológov. V priebehu terénneho výskumu, ktorý som uskutočnila v rokoch 2000 až 2002 vo vybraných lokalitách Slovenska, moje informátorky zriedkakedy začali rozprávať o melódiách svadobných piesní samy od seba. Keď som sa však opýtala na konkrét-

¹³ KOVÁČ, Dušan (ed.): *Kronika Slovenska 2. : Slovensko v dvadsiatom storočí*. Praha; Bratislava : Fortuna Print & Adut, 1999, s. 331.

nu svadobnú pieseň, ktorej text často zarecitovali najprv bez spevu, ich odpovede takmer vždy viedli k obdobnej informácii. Väčšina svadobných piesní (pričom speváčky pod *piesňami* rozumejú texty piesní) sa spieva na jednu alebo na dve lokálne známe melódie, *nôty* (*nuoty*, *hlasy*, *arie*), a tie sú často odlišné od *nôt*, na ktoré sa spievajú piesne iných žánrov.

S prekvapujúco detailnou charakteristikou svadobných piesní a ich vzťahu k iným žánrom som sa stretla v Klubine na Kysuciach (obci, kde vtedy nejestvovala folklórna skupina, ani sa tam nekonal etnomuzikologický výskum); informátorka (sedemdesiatročná pani, výborná speváčka) v tejto obci sama od seba použila termín *svaďebska nuota*. Pri opise jednej zo svadobných fáz a po zaspievaní piesne družičiek ženicha pri príchode po nevestu, poznamenala: „tak na tu *nuotu* šetky tie *svaďebske* pesničky sa spievavali“.¹⁴ Keď som sa jej opýtala, či aj piesne k iným fázam obradu, ktorých texty mi predtým len zarecitovala, sa spievali na tú istú melódiu, odpovedala, že sa spievali na tú istú *nuotu*, avšak na inú *nuotu* sa spievali piesne pri krstení dieťaťa. Po chvíli, keď mi zaspievala ďalšiu svadobnú pieseň, znova dodala: „a to zas ta“. V inej kysuckej dedine informátorky poznamenávali, že „*svaďebske* su šetky na jedno kopito“:

Lúčne sa spievali vonku, to krásne znelo... Prvá začala visoko, potom druhí a tretí hlas ťahal, krásne to bolo. A boli šelijaké, tie *nuoty*. Len *svaďebske* a krstínové, tie sa vŕdi na jednu spievali. (Klubina, 20. júla 2001)

Tieto komentáre žien k melodickej stránke svadobných a iných piesňových žánrov obsahujú v sebe zaujímavý paradox. Na jednej strane poukazujú na vkusové preferencie ľudových speváčok, keďže uprednostňujú melodickú rôznorodosť a hudobnoštruktúrne zložitejšie útvary pred monotónnosťou a jednoduchosťou. Na druhej strane však dokazujú, že ešte aj v súčasnosti, keď by sa už zdalo, že nepísané normy tradičného repertoáru sú úplne uvoľnené či zabudnuté, si speváčky uvedomujú silu tradície, ktorá predpisovala interpretáciu týchto piesní na jednu a tú istú lokálnu melódiu. Možno teda predpokladať, že svadobné *nôty* boli v minulosti natoľko dôležité a ich miesto v svadobnom obrade také významné, že nebolo možné svadobnú *nôtu* v danej fáze obradu ľubovoľne nahradiť inou piesňou alebo ju vynechať zo svadobného repertoára.¹⁵ Keď dáme obidva aspekty komentárov informátoriek do vzájomnej súvislosti, natíska sa otázka, ako je možné, že tieto relatívne jednoduché, často až monotónne melódie nielen prežili popri iných piesňach bohatého svadobného repertoára, ale sa v ľudovom povedomí dokonca stali i synonymom pre obradné svadobné piesne.

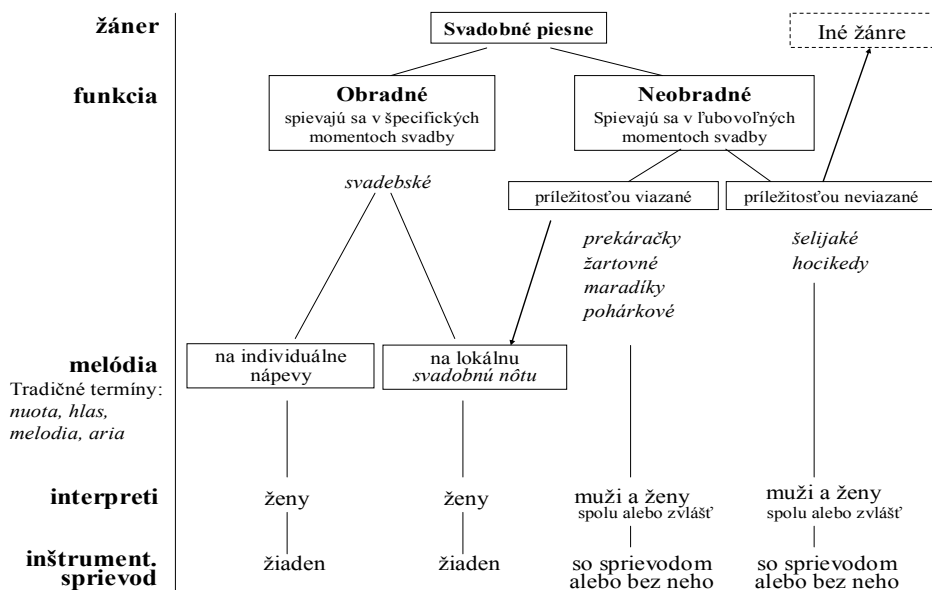
V tomto zmysle sa chápanie svadobných *nôt* u ich pôvodných nositeľov prekrýva s definovaním tohto fenoménu u etnomuzikológov, ba dokonca pomáha definovať aj kategóriu „skutočných“ svadobných piesní. Totiž pôvodná diferenciácia žánrov svadobného repertoára u tradičných nositeľov na *svadobné* (*svaďebské*, *veseľské*) a tie, čo sa spievajú *hocikedy* (*šelijaké*), je analogická so žánrovou typológiou folkloristov, ktorí rozlišujú medzi obradnými piesňami – teda takými,

¹⁴ Klubina, 20. júla 2001.

¹⁵ K podobným záverom dospeli aj etnomuzikológovia skúmajúci bulharské, srbské, a bieloruské svadobné piesne. Pozri napr.: KAUFMAN, B'lgarskata svadbena pesen, Ref. 5. KRADER, Ref. 7. MOŽEJKO, Ref. 9.

ktoré sa viažu na konkrétny obradový moment svadby – a neobradnými piesňami, čiže piesňami neviazanými na špecifický obrad. Najcharakteristickejším aspektom obradných svadobných piesní je ich bezprostredný vzťah k danému momentu, ktorý sa prejavuje najmä prostredníctvom textovej sémantiky. Na druhej strane je vzťah funkčno-poetickej zložky voči hudobným aspektom otvorený a ťažko postihnuteľný. Avšak práve tento vzťah reflektujú tradiční nositelia tým, že identifikujú typicky svadobné piesne prostredníctvom nápevu, teda aplikujú pri funkčno-sémantickej kategorizácii repertoáru melodické (hudobné) hľadisko. Nasledujúca tabuľka (č. 1) poskytuje prehľad žánrového rozlíšenia piesní, ktoré sa spievajú na

Tabuľka č. 1: Žánrová diferenciacia piesní, ktoré sa spievajú na svadbe, reflektujúca kritériá a terminológiu tradičných nositeľov (kurzíva).



tradičnej dedinskej svadbe, pričom reflektuje typologické kritériá tak etnomuzikológov, ako aj tradičných nositeľov.

Uvediem ešte jeden aspekt reflexie svadobných nôt u ľudových speváčok, tentoraz z východného Slovenska, z regiónu dolného Spiša. Napriek tomu, že svadobný repertoár na Spiši je oveľa rôznorodejší než na Kysuciach, aj tu majú svadobné obradné piesne spievané na jednu lokálnu melódiu, ktorú tu volajú *hlas*, dôležité miesto. Speváčka v Jaklovciach mi zaspievala pieseň, ktorú si „vymyslela“, resp. ako sama vysvetlila, vybrala si k textu známou melódiu, čo sa jej hodila k vymysleným slovám. Pieseň nebola svadobná a jej nápev bol známou východoslovenskou melódiou. Na otázku,

či je možné k svadobným piesňam vymýšľať si alebo vyberať si akúkoľvek melódiu, informátorka jednoznačne odpovedala:

V svadobných sa nemohlo meňiť, to bol len toten jeden *hlas*. Tu v Jaklovciach sme mali svoj. Napríklad, Jaklovce a Veľký Folkmár sú len dva kilometre. Oňi mali podobní [hlas], ale troška iní. Tak keď sa išlo čepiť, mi spievame:¹⁶



Tak je tu a ve Folkmáru spievajú podobne, ale ináč:¹⁷



A to boli len svadobné. No boli aj iné pesničky na svadbe, ale tie svadobné sa spievali len pri obradoch, keď čepili, alebo keď bol redoví, alebo keď sa išlo do kostola. To keď hrali do kola, alebo keď cigáni hrali ve dvore, každý spieval jaká mu prišla na rozum. (Jaklovce, 23. júla 2001)

Uvedené komentáre žien-speváčok nielen dokazujú existenciu fenoménu svadobnej nôty vo vedomí tradičných nositeľov, ale naznačujú aj niekoľko aspektov fungovania tohto javu v tradičnej rurálnej kultúre. Po prvé, na rozdiel od iných piesní svadobného repertoáru melódie obradných piesní nemožno ľubovoľne zamieňať či vymýšľať si ich. Po druhé, svadobné nôty sa vo vedomí spevákov spájali s obradnými fázami svadby. Po tretie, ľudia rozlišujú „svoju“ lokálnu svadobnú melódiu aj vtedy, keď je iba nepatrným variantom melódie susednej dediny či dedín. Hoci sa konkrétna svadobná nôta môže pre nečlena tradičného spoločenstva zdať totožná s melódiami iných dedín alebo naopak, variácie lokálnej svadobnej nôty sa môžu zdať natoľko výrazné, že ich vnímame ako odlišné melódie, ale pre členov danej komunity funguje svadobná nôta ako symbol ich svadobných tradícií, a tiež ako symbol lokálnej identity. Práve v tomto zmysle možno svadobnú nôtu chápať podľa definície Alice Elschekovej ako lokálny „hudobný symbol“, ktorý členom danej rurálnej komunity a jej okoliu i bez textu označoval, že sa koná svadba.¹⁸

¹⁶ Svadobný hlas z Jakloviec (Spiš). Nahrála a zapísala J. Važanová v Jaklovciach 23. júla 2001.

¹⁷ Svadobný hlas z Veľkého Folkmaru (Spiš), spievali ženy v Jaklovciach. Nahrála a zapísala J. Važanová 23. júla 2001.

¹⁸ ELSCHÉKOVÁ, Functions and Transformational, Ref. 3, s. 43. Tvrdenie bieloruskej etnomuzikologičky Zinajdy Možeiko, podľa ktorej je variácia rituálneho nápevu danej komunity možná len do tej miery, nakoľko komunita akceptuje výsledný variant ako nezmenený a spĺňajúci úlohu symbolu, tak tiež korešponduje s Elschekovej definíciou a mojimi pozorovaniami. Pozri: MOŽEJKO, Ref. 9, s. 70.

Okrem naznačených hypotetických aspektov, ktoré vyplývajú z postrehov informátoriek a vzťahujú sa už iba na minulosť, komentáre žien prezrádzajú aj mnohé ďalšie náhľady dedinského spoločenstva na viacero problémov. K nim patrí, napríklad, ľudová hudobno-žánrová terminológia, spevné príležitosti v minulosti v porovnaní s prítomnosťou, estetické kritériá hodnotenia svadiieb v minulosti a v súčasnosti, motivácia uchovávať si svoje piesňové tradície, kritériá výberu piesňového repertoáru, spôsoby odlišovania tradícií svojej dediny od okolitých dedín, ako aj pohľady na zmeny týchto aspektov v priebehu 20. storočia. Ak ešte svadobné nôty počuť spievať, objavujú sa dnes aj mimo rituálneho kontextu, napríklad počas svadobnej zábavy. Je však isté, že ich miesto a význam v tradičnej svadbe podliehali najmä za posledných päťdesiat rokov kultúrno-spoločenským zmenám, ktoré mali vplyv na postupnú redukciu obradových momentov. Výsledky analýzy týchto rituálnych fáz v kontexte ich sémantického spojenia s textami, na ktoré sa svadobné nôty najčastejšie viazali, by mali v nasledujúcej časti príspevku priviesť k definovaniu ďalších hypotetických funkcií, ktoré mohli tieto melódie pôvodne plniť nielen v rámci svadobného ceremoniálu, ale aj v širšom kontexte tradičnej kultúry slovenskej dediny.

II. Spoločenský a kultúrny kontext tradičnej slovenskej svadby a úloha žien v udržiavaní dedinských tradícií

V kultúrach, ktoré boli založené na agrárnych formách existencie a boli závislé od úrodnosti pôdy a životaschopnosti rodiny, svadba ako symbol potvrdenia kontinuity života predstavovala jednu z najdôležitejších udalostí celej komunity i života každého jej jednotlivého člena. Svadba ako jeden z rituálov prechodu predstavuje sled obradov, ktoré sa v jednotlivých kultúrach líšia formou i významom. Tradičná dedinská svadba na Slovensku, podobne ako aj v iných oblastiach strednej a východnej Európy, sa vyvíjala ako zložitý kultúrny akt, ktorý v sebe obsiahol základné prvky spoločenskej reality, ako aj pravidlá ľudského spolužitia nevyhnutné pre normálne fungovanie dedinského spoločenstva. Pritom hudba, spev a tanec hrali v tejto mnohovýznamovej udalosti odjakživa nepostrádateľnú úlohu.

Ak zložitá štruktúra sociálnych vzťahov v patriarchálnom dedinskom spoločenstve predurčovala jej jednotlivým členom nerovnaké úlohy a postavenie, svadobný obrad formálne vyjadroval vnútorný konflikt medzi princípmi konania, ktoré tradičná kultúra predurčovala, a individuálnymi pocitmi jeho protagonistov, najmä nevesty. Keďže manželstvo prinášalo výraznejšie zmeny do života nevesty než ženícha, v minulosti bola a dodnes zostáva postava nevesty obsahovým jadrom jednotlivých svadobných rituálov i väčšiny svadobných piesní. Preto v mnohých kultúrach sveta nie náhodou boli a sú aktérkami väčšiny rituálov a nositeľkami obradných piesní najmä ženy. Práve ony vyslovovali prostredníctvom svadobných obradov a s nimi spojených piesní základné spoločenské a morálne hodnoty patriarchálnej dedinskej komunity, a tak ich sprostredkúvali nasledujúcim generáciám.

Preto vari i svadobné nôty treba chápať v kontexte troch navzájom prepojených fenoménov: po prvé, vyvíjali sa ako organická súčasť tradičnej dedinskej kultúry; po

druhé, predstavujú a symbolizujú svadbu ako najdôležitejšiu obradnú slávnosť tejto kultúry a po tretie, takmer výlučne patria k ženskému vokálnemu repertoáru. Keďže sa charakteristike druhého fenoménu budem venovať v ďalšej časti príspevku, tu sa aspoň v krátkosti zameriam na základné aspekty slovenskej rurálnej kultúry a na postavenie ženy v jej systéme a tradíciách.

Sociálne a kultúrne korene slovenskej dediny na začiatku 20. storočia boli nerozlučne späté s roľníctvom. Tradičné agrárne hospodárenie sa vyznačovalo sebestačnosťou, viacúčelovosťou a prosperitou, ktorá bola závislá nielen od rôznorodých spôsobov využívania pôdy, ale aj od systému a organizácie rodiny, ktorá plnila viaceré úlohy zásobovania a produkcie.¹⁹ Prosperita agrárnej ekonomiky sa zakladala na početnosti pracovných síl v rodine, na spôsobe delby práce v domácnosti a na tradičných hodnotových kritériách roľníckej komunity, kolektivitě a reciprocite. Rozšírená patriarchálna rodina, ktorá zabezpečovala biologickú a kultúrno-sociálnu reprodukciu spoločenstva, tvorila tak až do prvej polovice 20. storočia základnú bunku dedinskej komunity.²⁰ Tieto dôležité funkcie rodiny, plynulý tok udalostí agrárneho roka a životného cyklu, ale aj pocit bezpečnosti a istoty dedinského spoločenstva pomáhal udržiavať vysoko organizovaný systém kalendárnych a rodinných obradov, ktorý bol preniknutý princípmi patriarchálneho systému.

Na tomto mieste by som sa aspoň letmo dotkla témy, ktorá sa za posledných dvadsať rokov stala najmä v americkej vede jedným z dominantných aspektov štúdia kultúrnych fenoménov vrátane hudobnej praxe, a tou je tzv. rodové štúdium (gender studies). Napriek zjavne asymetrickému vzťahu medzi mužom a ženou považujú rodové rozdiely predstaviteľa dedinského spoločenstva na Slovensku skôr za prirodzené a navzájom sa dopĺňajúce, než za protikladné.²¹ Navyše, v kontexte dedinských tradícií na Slovensku, ako aj v iných oblastiach stredovýchodnej Európy, identifikáciu rodu (gender) nemožno chápať len v zmysle kultúrne vykonštruovaných dichotomických kategórií ženy a muža, lež ako výsledok zložitej štruktúry sociálnych identít a vekovo-generačných kategórií, ktorú zastrešuje patriarchálny systém.²² Pri uzatváraní manželstva sa členovia oboch rodov v dedinskom spoločenstve identifikujú s novými úlohami: manželky/manžela, nevesty/žať, švagrinej/švagra, svokry/svokra. Tradičný svadobný obrad odráža a rekonštruuje tento systém sociálno-kultúrnych funkcií a identít, ale zároveň i formálne potvrdzuje, ba až oslavuje proces ich zmien.

¹⁹ OBREBSKI, Joseph: *The changing peasantry of Eastern Europe*. Ed. Barbara Halpern a Joel Halpern. Cambridge : Schenkman Publishing Company, 1976, s. 42.

²⁰ Rozšírená patriarchálna rodina pozostávala z týchto členov: otec a matka, ich ženatí synovia s manželkami a slobodné deti. Pozri heslo „patriarchálna rodina“ v *Encyklopédii ľudovej kultúry Slovenska* (Ed. Ján Botík a Peter Slavkovský. Bratislava : Veda, 1995).

²¹ Pozri: JAKUBÍKOVÁ, Kornélia: Pohlavná a veková diferenciácia v svadobných obyčajoch na Slovensku. In: *Slovenský národopis*, roč. 38, 1990, č. 1-2, s. 19-27. Pozri tiež: WRAZEN, Louise: Men and women dancing in the remembered past of Podhale Poland. In: *The Anthropology of East Europe Review*, roč. 22, 2004, č. 1, s. 145-154. Rozhovory s informátormi počas môjho terénneho výskumu Jakubíkovej výsledky potvrdzujú.

²² Pozri tiež: JAKUBÍKOVÁ, Kornélia: „Gender study“ a etnológia. In: *Žena z pohľadu etnológie*. Ed. Hana Hlôšková a Milan Leščák. Bratislava : Prebudená pieseň, 1998, s. 8-13.

Napriek tomu, že vo verejnej sfére patriarchálneho zriadenia predstavoval otec hlavnú autoritu a hlavu rodiny, v súkromí domácnosti často dominovala matka (či svokra).²³ Možno povedať, že súkromný domáci svet bol doménou žien, ktoré v rozšírenej rodine (zahrnujúcej spoločný život niekoľkých generácií) boli prinútené navzájom medzi sebou komunikovať a podliehať jedna druhej podľa tradičného poriadku a noriem správania sa.²⁴ Napokon i zodpovednosť za výchovu dcéry a jej pripravenosť na úlohu manželky a nevesty mala skôr matka než otec. Podobne v manželovej rodine podliehala nevesta priamo svokre, s ktorou bol vzťah často poznačený strachom, až nevraživosťou.²⁵ Na základe týchto pozorovaní možno aspoň konštatovať, že mocenská úloha otca sa v spoločenskom vedomí chápala kánonicky, formálne, symbolicky a bola viac predstavovaná, než skutočná, zatiaľ čo úloha matky ako uskutočňovateľky a ochrankyne tradičného poriadku v rodine bola okamžitá, praktická a skutočná. A tak matka, hoci bola svojmu manželovi aj podriadená, zohrávala v manželstve úlohu „nástroja“ patriarchálneho zriadenia. Tradičná svadba, ktorá reprezentovala a odrážala vo väčšine svojich obradov a zvykov patriarchálny systém a patrilinearitu, je toho presvedčivým dôkazom.

Účast žien vo vykonávaní najdôležitejších svadobných zvykov sa spájala so základnou funkciou tradičnej svadby, ktorou bol v kontexte patriarchálneho spoločenstva akt plynulého začlenenia nevesty do rodiny ženicha.²⁶ Gail Kligman, ktorej interpretatívna analýza postavenia žien v rumunských tradičných obradoch mi dala vďačné podnety ku konceptualizácii úlohy žien v slovenskej tradičnej svadbe, vysvetľuje nielen komplexné postavenie nevesty v rodine a v spoločenstve, ale zároveň ponúka aj odpoveď na otázku, prečo bola nevesta ústrednou postavou väčšiny svadobných zvykov a predmetom textov väčšiny svadobných piesní:

²³ Pojem *patriarchálneho systému* používam v súlade s prácami týchto autorov: WALBY, Sylvia: *Theorizing patriarchy*. Oxford, UK; Cambridge, USA : Blackwell, 1990. KLIGMAN, Gail: *The wedding of the dead. Ritual, poetics, and popular culture in Transylvania*. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 1988. SUGARMAN, Ref. 11. Ku špecifikám patriarchátu na Slovensku pozri tiež: *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska*, Ref. 20.

²⁴ Pozri: KLIGMAN, Ref. 23, s. 75, 198.

²⁵ Mnohé texty svadobných piesní a prekáračiek, spievaných najmä pri príchode nevesty do domu ženicha a počas jej prijímacích obradov v dome ženicha, zobrazujú vzťah medzi nevestou a svokrou veľmi explicitne, často až hyperbolicky. Ku konkrétnym príkladom pozri 4. časť tohto príspevku.

²⁶ Nedávno publikované štúdie o ženských piesňových žánroch východnej Európy potvrdzujú kľúčovú úlohu žien v pestovaní a zachovávaní obradov životného cyklu. Pozri: KLIGMAN, Ref. 23. SHEHAN, Patricia: Balkan women as preservers of traditional music and culture. In: *Women and music in cross-cultural perspective*. Ed. Ellen Koskoff. New York : Greenwood Press, 1987, s. 45-53. PETROVIĆ, Ankica: Women in the music creation process in the Dinaric cultural zone of Yugoslavia. In: *Music, gender, and culture*. (= Intercultural Music Studies 1) Ed. Susanne Ziegler and Marcia Herndon. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, 1990, s. 71-84. RŮŮTEL, Ref. 9. MAZO, M.: Stravinsky's *Les Noces* and Russian village wedding ritual. In: *Journal of the American Musicological Society*, roč. 43, 1990, č. 1, s. 99-142. CZEKANOWSKA, Anna: Towards a concept of Slavonic women's repertoire. In: *Music, gender, and culture*. (= Intercultural music studies 1) Ed. Susanne Ziegler and Marcia Herndon. Wilhelmshaven : Florian Noetzel, 1990, s. 57-70. HLŮŠKOVÁ, Hana – LEŠČÁK, Milan (eds.): *Žena z pohľadu etnológie*. Bratislava : Katedra etnológie Filozofickej fakulty UK; Slovenská národopisná spoločnosť pri SAV; Prebudená pieseň, 1998. URBANCOVÁ, Hana: *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku : Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : Academic Electronic Press, 2005.

Manželstvo prinášalo v dôsledku patriarchálneho spoločenského systému (a preferencie patrilokálneho bývania), najradikálnejšie zmeny práve do života nevesty. Preto sa svadobné obrady sústreďujú na postavu nevesty a na akúsi verejnú rekonštrukciu jej sociálneho postavenia v rámci sociálno-kultúrneho prostredia, v ktorom dominoval mužský princíp. Svadba zdôrazňuje normatívne správanie... [a preto] sa významným spôsobom dotýka ženskej kolektívnej identity. Svadba poskytuje ženám príležitosť verejne komentovať svoju ženskú identitu a zároveň pripravovať nevestu na jej nový podradený status a úlohu.²⁷

Protikladný charakter postavenia nevesty ako simultánne dôležitej (v svadobnom rituáli) i podradenej (v kontexte patriarchálnej rodiny) možno chápať prostredníctvom konceptu **patrilinéárneho paradoxu**,²⁸ podľa ktorého sociálny systém skupiny na jednej strane zamietá formálnu existenciu žien (keďže ony nepochádzajú z mužovho rodu, len sa dodatočne k nemu pridružujú), na strane druhej je tento systém od žien závislý. Preto je dôležité, aby prichádzajúci člen, t. j. nevesta, nepôsobil deštruktívne voči organizácii, solidarite, pokračovaniu či rastu domácnosti.

Svadobné piesne, ktoré spievali hlavne ženy, tieto myšlienky vyjadrovali a zdôrazňovali. Vynára sa však otázka, prečo boli práve ženy, a nie muži hlavnými vykonávateľmi obradov životného cyklu. Kligman poukazuje na skutočnosť, že „rituál ako symbolický akt je súčasťou protikladnej reality“ a tým, že oslovuje pravidlá a normy sformulované spoločnosťou, predpísané a vzorové modely správania sa, rituál „vnucuje dominantný postoj voči paradoxným aspektom skutočnosti“.²⁹ Paradoxom však zostáva, že žena, aj napriek tomu, že stála v patriarchálnom systéme v podriadenom postavení voči mužovi, bola zároveň povinná byť základným nositeľom hodnôt tohto systému. Avšak možno práve tento navonok paradoxný aspekt má za následok jedinečnosť a nevyhnutnosť účasti žien na obradoch životného cyklu – patriarchálny obraz ženy, ktorý stelesňovali, totiž z väčšiny ich aktivít, vrátane spevu a vykonávania svadobných obyčají, doslova vyžaroval.

V tomto zmysle možno svadobné piesne, ale najmä svadobné nôt, ktoré spievali ženy, chápať ako obradný žáner, prostredníctvom ktorého sa patriarchálny systém reflektoval a reprodukoval komunitou tak explicitne v piesňových textoch, ako aj symbolicky v melodickom materiáli s rituálnymi vlastnosťami (ako napr. opakovanie, archaická hudobná štruktúra a špecifické miesto v obrade). Svadobné nôt tak mohli pomáhať uvoľňovať napätie a protiklady patriarchálneho zriadenia.

III. Obradné momenty sprevádzané spevom *svadobných nôt*

Slovenská tradičná svadba sa vyvíjala ako jedna z vetiev slovanského svadobného obradového komplexu, ktorého základné koncepčné pramene vyrastali z roľníckeho sveta, jeho rurálneho hospodárenia a patriarchálneho spoločenského zriadenia, z jeho agrárnych a kultových tradícií i z jeho ustavičného úsilia o zabezpečenie kon-

²⁷ KLIGMAN, Ref. 23, s. 75. (Preklad z anglického originálu J. Važanová.)

²⁸ DENICH, Bette S.: Sex and the power in the Balkans. In: *Women, culture, and society*. Ed. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere. Stanford : Stanford University Press, 1975, s. 243-262 (s. 251). KLIGMAN, Ref. 23, s. 42.

²⁹ KLIGMAN, Ref. 23, s. 10.

tinuity života a hospodárskej prosperity. Všetky rituály, zvyky a svadobný folklór – vrátane piesní, tancov, obradových rečí a vinšov – sa viedli týmito základnými myšlienkami, ako aj primárnym cieľom slovenskej svadby, ktorým bolo zblíženie a splynutie dvoch odlišných rodov (najmä prostredníctvom svadobnej hostiny a výmenou svadobných darov) a obradovo-právne potvrdenie nových spoločenských vzťahov, ako i zmeny sociálneho a biologického stavu nevesty a ženícha.³⁰

Keďže už boli jednotlivé fázy slovenskej svadby dôkladnejšie dokumentované v etnografických i etnomuzikologických prácach,³¹ v nasledujúcej časti sa obmedzím len na osvetlenie tých obradových momentov, ktoré si moje informátorky pamätali a identifikovali ich v súvislosti s interpretáciou svadobných nôt. Informácie speváčok, doplnené archívnym a publikovaným materiálom funkčne viazaných svadobných piesní, ktoré sa v jednotlivých lokalitách spievali na jednu melódiu, poskytujú takýto obraz:

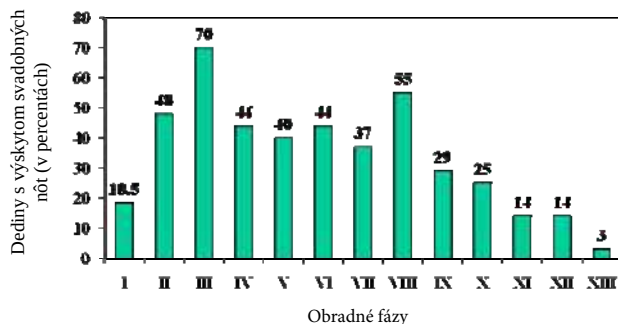
- I. predsavadobný večer, rozlúčka nevesty/ženícha, príprava pierok;
- II. cestou po nevestu;
- III. pred domom nevesty;
- IV. keď nevesta odchádza z rodičovského domu;
- V. cestou do kostola;
- VI. po sobáší, cestou späť k domu nevesty alebo ženícha;
- VII. pred domom ženícha, zvítanie so svokrou;
- VIII. svadobná hostina, veselie;
- IX. snímanie party;
- X. čepčenie;
- XI. tanec s nevestou;
- XII. pri odchode zo svadby;
- XIII. pri prenášaní svadobného rúcha nevesty.

Napriek tomu, že obradové aspekty slovenskej svadby, ako aj významové spojenie jednotlivých obradných fáz s piesňovým repertoárom sa explicitne vyjadruje najmä v textoch svadobných piesní, pokúsim sa ukázať, že aj fenomén svadobnej nôty (teda

³⁰ K charakteristike slovenskej svadby a funkčnej analýze jej jednotlivých zložiek pozri bližšie: KOMOROVSKÝ, Ján: *Tradičná svadba u Slovanov*. Bratislava : Univerzita Komenského, 1976, s. 279. SOKOLOV, Jurij Matveevič: *Russian folklore*. Ang. preklad Catherine Ruth Smith. New York : Macmillan, 1950 [1941], s. 203. KRADER, Ref. 7.

³¹ Pozri: JAKUBÍKOVÁ, Kornélia: Súčasné vývojové tendencie Goralskej svadby na Orave. In: *Svatební obřad : Současný stav a proměny*. Ed. Václav Frolec. Brno : Blok, s. 150-155. HORVÁTHOVÁ, Emília: Zvyky pri svadbe a narodení dieťaťa vo Veľkej Lesnej. In: *Slovenský národopis*, roč. 18, 1970, s. 61-90. HORVÁTHOVÁ, Emília: Das volkstümliche Brauchtum : Hochzeitsbräuche. In: *Die slowakische Volkskultur : Die materielle und geistliche Kultur*. Ed. Emília Horváthová, Viera Urbancová. Bratislava : Veda, 1972, s. 195-203. Piesňovému repertoáru slovenskej svadby, jeho funkciám, formám a druhom, ako aj prehľadu prác o svadbe a svadobných piesňach sa najdôkladnejšie u nás venovala Alica Elscheková. Okrem jej vyššie citovaných prác pozri tiež: ELSCHKOVÁ, Alica: Svadobné nôty a svadba. In: *Rytmus*, roč. 35, 1987, č. 5, s. 16-18. ELSCHKOVÁ, Alica: Svadobné piesne v slovenskej folklórnej tradícii. In: *Lidová píseň, hudba a tanec : Místo, funkce, proměny*. Sborník příspěvků ze 16. etnom. semináře, Jihlava, September 1986. Eds. Dušan Holý, Andrej Sulitka. Brno : Krajské kulturní středisko, s. 97-109. Pozri tiež: BURLASOVÁ, Ref. 3; URBANCOVÁ, Pieseň a obrad, Ref. 3; VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Ref. 3.

Tabuľka č. 2: Výskyt spievania svadobných nôt v jednotlivých fázach svadby vo vybraných lokalitách Slovenska a severného Chorvátska.



používanie jednej lokálnej melódie v rituálnych momentoch) korešpondoval so základnými koncepčnými princípmi slovenskej i slovanskej tradičnej svadby.

Ako naznačuje tabuľka č. 2, porovnávací analýza a vyhodnotenie existencie fenoménu svadobných nôt a ich spievania v špecifických momentoch tradičnej svadby vo vybraných lokalitách Slovenska a severného Chorvátska ukázali, že svadobné nôt sa najčastejšie spievajú v priebehu prvej polovice svadobnej ceremóniálu (po fázu VIII, t. j. po svadobnú hostinu) vrátane momentov presunu svadobného sprievodu medzi jednotlivými miestami konania svadby, niekedy nazývaných i *po ceste* alebo *cestou* (cestou po nevestu, cestou do kostola a z kostola, cestou k domu ženicha a pod.). Pokiaľ sa spojenie svadobných nôt s kľúčovými obradovými momentmi, akými sú rozlúčka nevesty, privítanie sa so svokrou, snímanie party či čepčenie, zdá byť vzhľadom na ich predchádzajúce definovanie ako jadra žánru svadobných piesní viac-menej prirodzené, zaujímavý je ich výskyt práve počas fáz presunu svadobných hostí.³²

Spev počas týchto momentov možno interpretovať jednoducho ako vyplnenie času medzi právno-obradovými zvykmi a rituálmi, keď sa svadobný sprievod presúva z jedného miesta na druhé. Rytmicko-metrické prvky svadobných nôt, pozostávajúce z pravidelného metra a zvyčajne interpretované v miernom tempe alebo v parlando štýle, korešpondujú s chôdzou. To napokon jasne komentujú aj texty piesní, ktoré sa v týchto momentoch najčastejšie spievajú, ako napríklad *Ideme, ideme, chodníčka ňevieme; Už ideme z doli, pokrývajte stoli; Svetí Mikulášu, žehnaj cestu našu, veď mi už ideme k svetému sobášu; Otvárajte dvere, novotná rodina, zďaleka ideme, veru nám je*

³² Zmienky o sprevádzaní momentov presunu svadobného sprievodu práve spevom svadobných piesní na jednu či dve lokálne melódie nachádzame už v historických etnografických prácach z konca 19. storočia, napr. v opisoch svadby Krištofa Chorváta. Pozri: CHORVÁT, Krištof: Slovenská svadba. In: *Slovenské pohľady*, 1895, č. 15, s. 518-28, 577-94, 652-71, 698-710; a 1896, č. 16, s. 39-46, 113-25. Naila Ceribašić vo svojej štúdii o svadobných piesňach v chorvátskej Raketovici takisto upozorňuje na používanie svadobnej melódie, *na svatovski glas*, ktorú ešte v 80. rokoch 20. storočia spievali staršie ženy ako takzvanú *poputnicu* (*put* = cesta), t. j. melódiu spievanú cestou k nevestinmu domu, do kostola, ako i k domu ženicha. Pozri: CERIBAŠIĆ, Ref. 8.

zima... Práve tieto texty (v nárečových variantoch) sú rozšírené po celom Slovensku a v jednotlivých dedinách sa spievajú, prirodzene, na lokálnu svadobnú nôtu.³³

Ak je funkciou piesní spievaných po ceste počas presunov svadobného sprievodu len číre vyplnenie časových medzier medzi jednotlivými rituálnymi aktmi, vynára sa otázka, prečo tieto piesne tradiční nositelia označujú ako *obradné*. Čo robí momenty, ktoré sprevádzajú, rituálnymi? Nazdávam sa, nadväzujúc na predchádzajúce úvahy o funkcii svadobných nôt ako hudobného symbolu, či symbolu lokálnej identity, že tieto obradné melódie pri sprevádzaní prechodných fáz vo svojej emblematickej pozícii, asociujúcej vo vedomí svadobných hostí ich príslušnosť k lokálnej svadobnej tradícii, prispievali zároveň aj k ritualite týchto momentov, respektíve k vnímaniu týchto fáz ako rituálnych. Popri úlohe hudobného symbolu lokálnej svadobnej tradície však možno uvažovať aj o ďalších dôležitých funkciách svadobných nôt, a tými sú prepojenie jednotlivých udalostí svadobnej sekvencie do zmysluplného celku, ako aj zabezpečenie kontinuity a plynulého prechodu z jedného momentu či rituálneho aktu do druhého. Uvažujme teda o takto formulovanej funkcii skúmaných melódii v kontexte van Gennepovej teórie o prechodových rituáloch.³⁴

Prechodové rituály sprevádzajú zmenu sociálneho a biologického stavu, akou sú narodenie, svadba, úmrtie, ale i prijatie jednotlivcov do vekových či profesijných skupín. Prechodový rituál sa skladá z troch fáz: odlúčenia (separácie), pomedzia (liminálneho štádia) a prijatia (integrácie). Dve hraničné štádiá predstavujú odlúčenie od pôvodného stavu, rodiny a sociálneho prostredia, ktorého bol jednotlivec členom, a začlenenie sa do nového stavu, rodinného a sociálneho spoločenstva. Hraničnú fázu medzi nimi predstavujú rituály prahové (liminálne), vykonávané v štádiu pomedzia, teda vo fáze samotného prechodu. Možno povedať, že prvá polovica slovenskej tradičnej svadby, najmä od momentu príchodu ženíchovej družiny po nevestu (fáza II) až po príchod nevesty do domu ženícha (fáza VII), má výrazne prechodový charakter. Mladý pár, hlavne nevesta, prechádza štádiom pomedzia (liminálnym štádiom), v ktorom sa jej nastávajúce manželstvo a nový sociálny status v komunite ešte vníma ako neistý, nestabilný a zraniteľný. Početné akty obyčajového práva, ktoré mali v minulosti za úlohu manželský zväzok legálne potvrdiť, napríklad obradné pýtanie nevesty od rodičov, obradná rozlúčka nevesty či čepčenie, ale aj rozličné formy vinšov a ochranných rituálov, mali zaistiť plynulý prechod od rozlúčky nevesty s jej rodinou k jej zlúčeniu s novou rodinou a k trvalej zmene sociobiologického statusu.³⁵ A tak i presuny svadobného sprievodu, ktoré sú sprevádzané spevom svadobných nôt a iných piesní (popri strieľaní, výskaní, hudbe, hádzaní obilia i ovocia a pod.) mohli fungovať ako dôležité časové premostenia medzi jednotlivými rituálnymi aktmi, a teda boli nevyhnutnou obradnou zložkou prechodového štádia prvej časti slovenskej svadby – až po príchod nevesty do domu ženícha a napokon po svadobnú hostinu. A keďže repetitívnosť

³³ Uvedené texty majú svoje paralely aj v iných slovanských krajinách. Pozri: CERIBAŠIČ, Ref. 8; VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Ref. 3.

³⁴ GENNEP, Arnold van: *Přechodové rituály : Systematické studium rituálů*. Praha : Lidové noviny, 1996. (Pôvodne vyšlo vo francúzštine, 1909.)

³⁵ Pozri: KOMOROVSKÝ, Ref. 30.

evokuje rituálnosť, možno vysloviť hypotézu, že svadobné nôty svojou melodickou stálosťou fungovali ako symbol stability v kontexte svadby ako rituálu prechodu.

IV. Štýlová charakteristika svadobných nôt

4.1. Poetická stránka textov spievaných na svadobné nôty

Tradičná ľudová poézia, ktorej sú svadobné piesne charakteristickým príkladom, vyjadruje individuálne pocity a kolektívne náhľady na rozličné aspekty života dedinského spoločenstva. Jazyk ľudovej poézie pritom odráža estetický vkus a etické normy dedinskej komunity.³⁶ Napriek tomu, že väčšina svadobných piesní sa sústreďuje na obraz nevesty, texty týchto piesní využívajú jej postavu ako prostriedok na vyjadrenie názorov a emócií celej komunity. Práve preto texty svadobných piesní, bez ohľadu na to, či sú sprevádzané individuálnymi melódiami alebo svadobnými nôtami, pomáhajú porozumieť myšlienkovým procesom kolektívneho vedomia a kolektívnej pamäti dedinského ľudu na Slovensku.

Fungovanie textu v rámci špecifického piesňového žánru prebieha v niekoľkých rovinách: Text ako nositeľ významov (sémantický aspekt) sa realizuje cez formálne a poetické prostriedky (poeticko-štrukturálny aspekt), ktoré sú prepojené s hudobnými prvkami (hudobno-štrukturálny aspekt). Výsledkom tohto prepojenia je špecifický interpretačný štýl, ktorý je ako celok zrozumiteľný len v konkrétnom sociálno-kultúrnom prostredí. Toto prostredie (sociálno-kultúrny aspekt) napokon určuje schopnosť textu spĺňať jeho komunikatívnu funkciu.

Analýza textov piesní, ktoré sa spievajú na svadobné nôty, ukázala, že priame spojenie medzi piesňou k danému obradu a konkrétnym obradovým momentom sa uskutocňuje najmä prostredníctvom textových motívov. V rámci výskumu k dizertačnej práci som sústredila do tabuľky všetky textové motívy podľa ich výskytu v jednotlivých fázach svadobného obradu a podľa lokalít výskytu.³⁷ Keďže na tomto mieste nemôžem reprodukovať uvedenú tabuľku a výsledky textovej analýzy do detailov, ďalšiu stručnú charakteristiku textových motívov postavím na jedinom príklade, v ktorom sa textové motívy viažu na príchod nevesty do domu ženicha a na víťanie sa so svokrou.³⁸

Motívy spojené s touto fázou možno rozdeliť do troch kategórií. Po prvé, sú motívy spojené výlučne s týmto momentom, ktoré buď explicitne opisujú a komentujú situáciu, alebo dávajú konkrétne rady jej hlavným protagonistom na ďalšie konanie, napríklad: *Dajte že nám, dajte, za ližičku medu, šak zme vám dovjelli nevestičku mladú* (Selec); *Hibaj z toho voza, ňeseď jako koza* (Radôstka); *Ufaj sa, mamička, ufaj sa ňeveste* (Stará Bystrica); *Ach, švekričko moja, prečo me ňechce-*

³⁶ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik, In: *Studia musicologica*, roč. 20, 1978, s. 280.

³⁷ Obradové fázy pozri vyššie (tab. č. 2). K detailným výsledkom analýzy pozri: VAŽANOVÁ, Functions of ceremonial, Ref. 1, s. 134, tab. č. 4.

³⁸ K analýze textov k niektorým špecifickým fázam, napr. k predsavadobnému zvyku „pri venci“ v trenčianskej oblasti, k snímaniu party a k čepčeniu pozri napr.: URBANCOVÁ, Pieseň a obrad, Ref. 3; ELSCHÉKOVÁ, Svadba a svadobné piesne, Ref. 3.

ce, šak vám ja porobím, co mi rozkažece (Kojšov); *Porvitaš, porvitaš, želeni porvitaš, jak že ma novotna mamičko privitaš?* (Kojšov, Žakarovce); *A kebi ja znala dze ja budzem bivac, išla bi ja, išla lafki poumivac/švekru rozvešelic* (Žakarovce). Po druhé, sú to varianty motívov, ktoré sa opakujú aj v niektorých analogických a významovo príbuzných momentoch svadby, najmä cestou a pri príchode ženíchovej družiny do domu nevesty. Sem patria najmä motívy príchodu a otvárania brány: *Ideme, ideme, dobrí ľudia vedia, oňi nám povedia* (rozšírené po celom Slovensku); *Otvárajte dvere, novotná rodina, zďaleka ideme, veru nám je zima* (rozšírené po celom Slovensku); *Otváraj, gazdiná, otváraj ti vráta, veď ti mi vedieme na krki Piláta* (Ochodnica); *Ideme, ideme, otvárajte vráta, vedeme ňevestu, už je aj bachratá* (Stará Bystrica); *Ej, nežlekniče še nás, svadobná mamičko, šak nás tu ňeidze veľo, len kuštičko* (Veľký Folkmár); *Už idzeme z doli, zakrivajce stoli, stoli javorovo, obrusi kvetovo* (rozšírené po celom Slovensku). Po tretie, sú to motívy, ktoré humorným, často až hyperbolickým spôsobom zobrazujú neveselú budúcnosť, ktorá očakávala nevestu u svokrovcov, ale najmä komplikovaný vzťah medzi nevestou a svokrou. Piesne s týmito motívmi sa často spievali ako prekáračky v rôznych fázach svadby, najmä pri svadobnej zábave. K nim patria napríklad: *Keť me moja švekra na valale stretla, tak ona patrila, jak ten ďabol z pekla* (Žakarovce); *Načo ti tu prišla, načo ti tu šedla, ti tu ňerobela, ňebudzeš tu jedla* (Veľký Folkmár); *Veru je ňedobrá, tá cuzá mamička, len ma raz budela, dedina vedela* (Miljevci, Chorvátsko); *Mamička je dobrá a ňevesta zbojník, ukradla mamičke ze štrika povojník*; *Stará Kurickuľa za dverami stojí, s kijom opálením, ňevesti sa bojí* (Josipovac, Chorvátsko); *F tom svokrinom dome len skala na skale, beda tej ňeveste, čo sa k ňej dostaňe* (Dolný Badín).

Ako vidno, väčšina týchto textov obsahuje veľmi explicitné výpovede vyjadrujúce rozličné aspekty prijatia nevesty novou rodinou a jej nastávajúceho života. Nevesta sa často stavia do úlohy slúžky, ktorá sa všemožne pokúša uspokojiť najmä svokru. Tá, naopak, odmieta akékoľvek úsilie nevesty a „víta“ ju urážkami a ponižovaním. V tejto súvislosti nevesta často vyčíta svojej vlastnej matke, že ju vohnala do tejto situácie. Keď si uvedomíme, že v skutočnosti bol moment víťania nevesty svokrou veľmi vážnym a dôležitým (bola to chvíľa prijatia, integrácie nevesty v novej rodine), tieto texty predstavujú vo vzťahu k slávnostnosti a obradovosti ich kontextu ambivalentný fenomén. Nazdávam sa však, že jeho protikladnosť sa dá vysvetliť niekoľkými spôsobmi. Po prvé, v piesňach sa často vyjadrovala pravda, ktorú nebolo možné vysloviť priamo, a už vôbec nie počas obradu, ktorý mal sledovať práve opačný efekt, teda zabezpečenie bezkonfliktného vzťahu nevesty s členmi novej rodiny. Po druhé, humorná stránka piesní pomáhala psychologicky odľahčiť obávanú chvíľu, z ktorej mala každá budúca nevesta strach. Po tretie, takáto kontrastná reprezentácia daného momentu azda odráža konfliktný charakter integrácie nevesty v novej rodine, kde na jednej strane bolo jej prijatie a prítomnosť potrebné na udržanie a pokračovanie rodu, ale na druhej strane nevesta ako cudzí prvok ohrozovala solidaritu domácnosti a predovšetkým autoritu svokry. Nazdávam sa teda, že tu pieseň možno chápať ako prostriedok, ktorý veľmi efektívne napomáhal obradu navigovať a riešiť sociálne konflikty v rámci komunity prostredníctvom štylizovaného charakteru (spojením s hudobnou stránkou, spevnou interpretáciou, dramatickým aspektom), a v prekáračkách najmä prostredníctvom humoru a účinku verbálneho oslovenia objektu

strachu. Používanie svadobnej nôty mohlo v tomto kontexte pomáhať vyrovnávať protikladnosť celej situácie, zároveň však poskytovať aj priestor na sústredenie sa na obsah verbálnej výpovede.

Po formálnej stránke je najdôležitejším znakom piesní sprevádzaných svadobnými nôtami ich strofickosť. Tá je zároveň i prvkom, ktorý umožňuje flexibilitu spojenia rozličných textov s viacerými svadobnými nôtami. Textové strofy zvyčajne pozostávajú zo štyroch šesťslabičných veršov, ku ktorým sa často pridávajú citoslovčia a opakovania za účelom prispôsobenia sa konkrétnej melódii. Veľmi často sú štvorveršia vytvorené opakovaním dvoch veršov. Nasledujúci text je príkladom toho, ako sa textová strofa prispôsobuje v rôznych oblastiach odlišným svadobným melódiám. V Zborove nad Bystricou (príklad č. 16), ale i v ďalších oblastiach Slovenska, má pieseň sprevádzajúca príchod svadobnej družiny do domu nevesty formu štyroch šesťslabičných veršov:³⁹

Ideme, ideme,
chodníčka ňevieme,
dobrí ľudia vedľa,
oňi nám povedľa.

V inej kysuckej dedine, v Klubine, sa však ten istý text spieva na inú svadobnú nôtu (príklad č. 6), ktorej text sa prispôsobuje pridaním citoslovca *ej* na začiatku tretieho a štvrtého verša:

Ideme, ideme,
chodníčka ňevieme,
ej, dobrí ľudia vedľa,
ej, oňi nám povedľa.

Ďalšie dva spôsoby organizácie tých istých veršov možno pozorovať u Slovákov žijúcich v chorvátskej Slavónii. V jednom prípade sa z prvého dvojveršia opakovaním tretieho verša stáva trojriadková strofa so slabičnou štruktúrou 667, ktorá zodpovedá trojdielnej forme melódie (príklad č. 12):

1. Ideme, ideme,
/:ej, chodníčka ňevieme.:/
2. Dobrí ľudia vedľa,
/:ej, oňi nám povedľa.:/

A napokon, veľmi špecifickú štruktúru si vyvinuli na Kysuciach, kde sa v niektorých obciach spieva tento text tak, že druhá strofa opakuje posledné dva verše prvej strofy (abcd ccdd) takto (príklady č. 4, 5 a 6):

1. Ideme, ideme,
chodníčka ňevieme,
ej, dobrí ľudia vedľa,
ej, oňi nám povedľa.

³⁹ Pozri tiež textové varianty v zbierkach: *Slovenské ľudové piesne II.* Ed. František Poloczek. Bratislava : SAV, 1952, piesne č. 218 z Liptova, č. 405 z Gemera, č. 563 z Novohradu; *Slovenské ľudové piesne IV.* Ed. František Poloczek. Bratislava : SAV, 1964, pieseň č. 17 z Trenčianska. Ďalej pozri: BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne I.* Bratislava : SAV, 1959, piesne č. 21bd, 31b.

2. Dobří ľudia vedľa,
dobří ľudia vedľa,
ej, oňi nám povedľa,
ej, oňi nám povedľa.

Text skúmaných svadobných piesní, tak ako aj iné žánre slovenskej ľudovej hudby, využíva rým, a to najčastejšie vo forme abcb a aabb. Ten – spolu s opakovaním slov, používaním citoslovných zvolaní a zdobenín – prispieva k metrickej koherencii a eufónii strofy. Diminutíva sú často spojené s konštantnými epitetami, ako napríklad *zele- né perečko, zelení vieneček, červené jabĺčko, vraní koňček, zlaté vláski/vrkoče, šíre pole, biele rúčky/nuoši, novotná rodina...* Keby sme však porovnali tieto svadobné obradné texty napríklad s lúboštnými piesňami, epiteta sa tu používajú oveľa ekonomickejšie, čo korešponduje so stručnosťou, ba až strohosťou poetickej výpovede v textoch spre- vádzaných svadobnými nôtami.

Záverom teda možno zhrnúť, že texty obradných piesní, ktoré sa spievajú na sva- dobné nôty, predstavujú stručné verbálne útvary využívajúce minimálne prostriedky na dosiahnutie maximálneho efektu. Stručnosť tu má dvojakú úlohu: prispieva k ritu- álnemu charakteru interpretácie týchto piesní, ale zároveň umožňuje vzájomné prispô- sobovanie sa rozličným melódiám a fluktuáciu medzi nimi. Naopak, mnohoslabičné zložitejšie texty, typické práve pre neobradné žánre lyrických lúboštných, pastierskych, vojenských piesní či balád, sú menej flexibilné, a to ich predurčuje k spájaniu s indivi- duálnymi, štrukturálne zodpovedajúcimi, stabilnými melódiami.

4.2. Hudobná stránka *svadobných nôt*

Ako som na začiatku štúdie naznačila, svadobné nôty možno vzhľadom na ich pevné spojenie so svadobným obradom a na ich štýlové znaky považovať za jadro žánru sva- dobných piesní. Analýza textových motívov a ich spojenia s obradnými fázami svadby poukázala na sémantickú koherenciu medzi poetickými výpoveďami a rituálnymi as- pektmi. Čo sa týka hudobnej stránky piesní, v predchádzajúcej časti sa mi vari podari- lo na jednej strane potvrdiť uvedenú hypotézu A. Elschekovej, podľa ktorej svadobné nôty fungujú ako hudobný symbol lokálnej svadobnej tradície, na druhej strane som predostrela vlastnú hypotézu o fungovaní svadobných nôt ako melodického symbolu stability v tradičnej svadbe, počas ktorej dochádzalo k významným sociálnym a biolo- gickým procesom prechodu. Melodická stabilita sa vskutku javí ako hlavný, až iko- nický prvok týchto nápevov. Avšak zostáva ešte položiť si otázku, či je možné v týchto melódiách identifikovať aj hudobnoštýlové aspekty, ktoré by teoretické predpoklady nastolené v predchádzajúcich častiach potvrdzovali.

Hudobnoštrukturálna analýza súboru 50 nápevov svadobných nôt, zaznamena- ných počas terénneho výskumu vo vybraných obciach Slovenska a severovýchodného Chorvátska, doplnených porovnávacím materiálom svadobných nôt zo zbierok slo- venských ľudových piesní, ukázala, že väčšina z nich obsahuje štýlové znaky typic- ké pre staršie vrstvy slovenských ľudových piesní.⁴⁰ Na základe historicko-genetickej

⁴⁰ Pri porovnávačej analýze boli použité tieto zbierky: BARTÓK, Ref. 39; *Slovenské ľudové piesne I–IV*, Ref. 39; JÁREK, Marián – LUTHER, Daniel: *Svadobné piesne a obyčaje z okolia Nitry*. Bra-

teórie vývinu slovenskej ľudovej hudby Jozefa Kresánka,⁴¹ ktorú neskôr rozpracovali Alica a Oskár Elschekovci v teórii o vývine hudobno-štylových vrstiev,⁴² možno vysloviť predpoklad, že archaickosť a homogénnosť hudobnoštylových znakov svadobných nôt korešponduje s konceptom o ich melodickej stabilnosti a zároveň napomáha ich rituálnosti.

Ako základné východisko hudobnoštylovej analýzy som si zvolila – v súlade s tradíciou etnomuzikologického výskumu na Slovensku – hľadisko tonálne. A. Elscheková vo svojej komplexnej štylovej analýze 571 svadobných piesní (obradných i neobradných) poskytla štatistiku tonálnych typov, ktorá ukazuje takýto obraz: až 61 % svadobných piesní bolo v jej vzorke postavených na predharmonických tonalitách typických pre staršie vrstvy ľudových piesní, z toho 13 % piesní bolo kvarttonálnych a 48 % piesní bolo kvinttonálnych.⁴³ Najmä kvinttonalitu označila A. Elscheková, ako i ďalší vedci za charakteristický prvok svadobných piesní, dokonca aj v širšom stredoeurópskom a východoeurópskom kontexte.⁴⁴ Spomedzi 50 svadobných nôt transkribovaných z mojich terénnych nahrávok až 17 melódií (34 %) je založených na kvarttonalite a 24 melódií (48 %) na kvinttonalite a prechodných modálnych princípoch, t. j. spolu až 82 % svadobných nôt charakterizujú predharmonické tonality, zatiaľ čo len 18 % melódií je založených na harmonickom dur-molovom myslení. Tieto čísla poukazujú na to, že predharmonické tonálne prvky boli skôr charakteristické pre melódie, ktoré mali funkciu svadobných nôt, než pre ostatné subžánre svadobných piesní (t. j. tých, ktoré sa spievali na individuálne melódie, či už viazané na konkrétny obrad alebo nie). Všimnime si zopár príkladov svadobných nôt a spôsoby, akými sa v nich tonálne aspekty kombinujú s ďalšími analytickými parametrami, akými sú melodická línia, forma a rytmicko-metrická stránka.

Ako vidno zo štatistických výsledkov zastúpenia tonálnych typov v svadobných piesňach vo všeobecnosti – a v svadobných nôtach osobitne – **kvarttonalita**, ktorá sa považuje za vývinovo staršiu, je oveľa vyššie zastúpená v piesňach fungujúcich ako svadobné nôty, hoci v niektorých prípadoch je preniknutá prvkami, ktoré naznačujú rozširovanie tonálnej kostry ku kvinte. Svadobné nôty zo Selca a Ochodnice v príkladoch č. 1 a 2 predstavujú prototypické ukážky kvarttonálnej štruktúry. V oboch príkladoch sa kostrové tóny c^2 a g^1 zdôrazňujú melodickým pohybom ostatných tónov i štrukturálnou pozíciou. V kvarttonálnej svadobnej note z Dolného Badína (príklad č. 3, ktorý zároveň predstavuje melodický variant príkladu č. 2 z Ochodnice) melódia na konci druhej frázy sklzáne na subtoniku, čo naznačuje jednu z možností prechodu

tislava : Krajské osvetové stredisko, 1989. ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba* (Antológia). Bratislava : Osvetový ústav, 1982.

⁴¹ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997.

⁴² ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 40. ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005. ELSCHÉKOVÁ, Ref. 36. ELSCHÉK, Oskár: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. In: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. Ed. Alica Elscheková. Bratislava : Veda, s. 15-31.

⁴³ ELSCHÉKOVÁ, Svadba a svadobné piesne, Ref. 3, s. 103-104.

⁴⁴ ELSCHÉKOVÁ, Svadba a svadobné piesne, Ref. 3, s. 112-113. Taktiež pozri: VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Ref. 3, s. 65-66.

ku kvinttonalite. Kvartová kostra predstavuje tonálny základ aj v skupine variantov melódie veľmi rozšírenej na Kysuciach, Orave, ako aj u chorvátskych Slovákov (ktorí sa sťahovali na Dolnú zem v 19. storočí prevažne z Kysúc). Za všetky varianty uveďme príklad z Kysúc (príklady č. 4 a 6) a jeden z chorvátskeho Josipovca (príklad č. 5). Pohľad na tieto dva varianty ukazuje, ako viachlasná interpretácia mohla prispievať k prenikaniu elementov harmonického myslenia, napríklad dominanty na spodnej kvarte (d^1) a citlivého tónu (fis^1). Aj napriek viachlasnej interpretácii si však melódia zachovala svoj kvarttonálny charakter, čo vidno na nepatrnom výskute týchto dvoch harmonických prvkov a na záveroch fráz, ktoré končia na finálnom tóne v unisone. Napokon ako posledný príklad, ktorý predstavuje flexibilný prechod od kvarttonality ku kvinttonalite, možno uviesť svadobnú nôtu zo Starej Bystrice (príklad č. 7), ktorej tonálna kostra osciluje medzi kvartou (a^1-d^2) a kvintou (g^1-d^2), až kým neprevládne kvinttonalita v kadenčnom zostupe od d^2 k finálnemu g^1 .

Všetky tieto kvarttonálne svadobné nôty pozostávajú z dvoch alebo štyroch melodických riadkov tvoriacich repetitívnu alebo aditívnu formu (AAAB, AABB, AAvBBv, AABC, ABCC, ABCD). Typické opakovanie alebo variovanie krátkych melodických motívov možno analogicky pozorovať i v rytmickej forme, ktorá pozostáva len z opakovania či striedania dvoch rytmických motívov. Tieto sú poväčšine descendenčného charakteru. Okrem jednej výnimky všetky kvarttonálne piesne z môjho výskumu spievali ženy parlandovým prednesom s cezúrami na koncoch fráz. Za viac či menej recitatívnu deklamáciu sa takmer vo všetkých nôtach tejto skupiny skrývalo dvojdobé metrum. Melodické riadky zodpovedajú šesťslabičným a sedemslabičným poetickým veršom, pričom však sedemslabičnosť v texte vzniká prispôbením sa melodickému rytmu prostredníctvom pridaného citoslovca „ej“.

V rámci skupiny **kvinttonálnych** svadobných nôt bolo možné identifikovať relatívne veľmi homogénnu skupinu 13 piesní, ktorých melódie sa pohybovali výlučne v rozsahu g^1-d^2 , zdôrazňujúc tóny durového kvintakordu (príklady č. 8, 9, 10 a 11). Úvodný melodický motív väčšinou predstavuje skok zo spodného kostrového tónu na terciu alebo na kvintu. Finálny tón vo všetkých týchto nôtach je totožný so spodným tónom kvintovej kostry. Pri všetkých piesňach možno pozorovať homogénnu formu, ktorá pozostáva zo štyroch šesťslabičných melodických riadkov ako ABCB (8 piesní), ABBC, ABAB alebo ABCD a korešponduje s rytmickou formou abab s taktovým členením 2 + 3 + 2 + 3.

Tu by som sa ešte rada pristavila pri šiestich melodických variantoch svadobnej nôty z nitrianskeho regiónu (príklad č. 11), ktoré som excerpovala zo zbierky nitrianskych svadobných piesní pod seba tak, aby sa tak umožnilo ich melodické porovnanie.⁴⁵ Na tomto príklade totiž možno demonštrovať dva dôležité, navzájom súvisiace aspekty svadobných nôt. Po prvé, je to variatívnosť melódie pri zachovaní stabilných prvkov, na základe ktorých je melódia v komunite identifikovateľná ako lokálna svadobná nôta, a po druhé, je to vzťah medzi fenoménom svadobnej nôty a konceptom geograficky vymedzených **melodických typov**. Z porovnávacieho excerptu variantov z niekoľkých obcí dolného Ponitria a Hontu v príklade č. 11 možno určiť: po prvé, stabilné prvky, t. j. také, ktoré sú identické v každom variante a ktorých prítomnosť je nevyhnutná pre melodickú a rytmickú identifikáciu daného variantu ako v geografickom

⁴⁵ Tieto ukážky nepochádzajú z môjho výskumu, sú použité zo zbierky: JÁREK – LUTHER, Ref. 40.

rámci vymedzeného (v tomto prípade regionálneho) melodického typu, a po druhé, premenlivé prvky, t. j. odlišné v každom variante, ale iba do tej miery, kým nenarúšajú jeho integritu ako melodického typu. K stabilným prvkom v týchto nitrianskych melódiách patrí prvá melodická fráza, finálny tón g^1 , melodický pohyb od d^2 cez h^1 po g^1 v druhej fráze, dôraz na druhom stupni (a^1) v tretej fráze a rytmické motívy. Tieto prvky predstavujú jeden melodický typ,⁴⁶ ktorý je rozšírený po celom nitrianskom regióne a v častiach Hontu, ale ďalej už neprekračuje hranice tohto geografického priestoru. Ostatné svadobné nôt možno takisto rozdeliť podľa melodických typov, ktorých rozšírenie a identifikovanie dedinským obyvateľstvom s lokálnymi variantmi svadobných nôt sa viac alebo menej kryje s hranicami jednotlivých hudobnonárečových regiónov.⁴⁷ Do tohto kontextu možno vsadiť i chápanie svadobnej nôt v povedomí dedinského spoločenstva – ako symbolu lokálnej svadby i symbolu lokálnej identity. Navyše takto chápaný vzťah medzi konceptom svadobnej nôt a konceptom melodických typov osvetľuje ďalšiu z možných funkcií svadobných nôt, a to z hudobnoanalytického hľadiska. Totižto svadobné nôt vnímané ako geograficky určené melodické typy pomáhajú definovať hranice lokálnych a regionálnych hudobnonárečových štýlov.

Čistou kvinttonalitou s podobnými formálnymi a rytmickými znakmi, aké som definovala v predchádzajúcom príklade, sa vyznačujú i varianty svadobnej nôt, ktorá je na rozdiel od nitrianskych svadobných nôt rozšírená po celom Slovensku, ako aj medzi slovenskými Chorvátmi v Slavónii (príklad č. 12).⁴⁸ Od predchádzajúcich kvinttonálnych nôt sa táto líši trojdielnou otvorenou melodickou formou ABBv, s ktorou korešponduje rytmická forma abb. Trochu odlišný druh kvinttonality poskytuje materiál svadobných nôt zo Spiša, ktorý charakterizuje tendencia k modálnosti a spojenie s tancom.⁴⁹ Výsledkom sú zaujímavé melodicko-modálne vybočenia z kvinttonálneho rámca (ako to možno vidieť v príkladoch z Jakloviec a Veľkého Folkmára uvedených v druhej časti štúdie alebo v príkladoch č. 13 a 14), ako aj symetrická metricko-rytmická štruktúra. Melodická línia v príklade č. 12 z Jakloviec je stavaná do oblúka, čo už je znak typický pre harmonické myslenie.

⁴⁶ Pod **melodickým typom** tu rozumiem abstraktný melodický model postavený na súhrne podobností v rámci skupiny melódií, ktoré majú príbuznú melodickú líniu definovanú štruktúrne dôležitými tónmi, melodickú formu a sčasti aj rytmické motívy, tonálne aspekty a rozsah. K výskumu melodickéj typológie pozri: DOBSZAY, László – SZENDREI, Janka: *Catalogue of Hungarian folksong types : Arranged according to styles*. Zv. I. Budapest : Magyar Tudományos Akadémia, 1992. SHAPIRO, Ann Dhu: *The tune-family concept in British-American folk-song scholarship*. [Dizertačná práca.] Harvard : Harvard University, 1985. COWDERY, James: *The melodic tradition of Ireland*. Kent : Kent State University Press, 1990. U nás naposledy pozri najmä: URBANCOVÁ, Ref. 26, kde možno taktiež nájsť prehľad výskumu melodických typov.

⁴⁷ Hoci som vo svojej dizertačnej práci (VAŽANOVÁ, Ref. 1) venovala celú jednu kapitolu melodickéj typológii svadobných nôt (kap. 8: „Svadobné nôt in the context of local and regional music traditions“), tu sa môžem tejto témy dotknúť len okrajovo, hoci je to téma natoľko rozsiahla a dôležitá, že si zaslúži rozpracovanie v rámci samostatnej štúdie.

⁴⁸ Pozri tiež: varianty v zbierkach *Slovenské ľudové piesne III*, Ref. 39, piesne č. 252 a 267; *Slovenské ľudové piesne IV*, Ref. 39, piesne č. 150 a 254. Všetky tieto varianty sa spájajú so spevom v rámci jednotlivých obradov svadby, najmä však ako prekáravé a žartovné svadobné piesne.

⁴⁹ Spojenie svadobných nôt s tancom a s inštrumentálnym sprievodom je ďalšou témou, ktorú som podrobnejšie rozpracovala v dizertačnej práci (Ref. 1, kap. 7) a ktorej slovenskú verziu pripravujem v ďalšej štúdii.

Pre harmonické vrstvy slovenských ľudových piesní je vo všeobecnosti typický široký melodický rozsah (väčšinou presahujúci interval oktávy), dôraz na centrálnom tóne podporenom citlivým tónom a harmonickými funkciami, oblúková sekvencovitá melódia, uzatvorená forma, melodicko-rytmická kulminácia v strede piesne, ako i počet slabík vo verši zväčša presahujúci osem. V materiáli svadobných nôt sa síce v menšej skupine harmonických piesní tieto znaky vyskytujú, ale koexistujú s vývinovo staršími prvkami, a tak robia pojem „harmonického“ menej jednoznačným. Ako príklad možno uviesť melódiu z Malého Zálužia (príklad č. 15), ktorá sa spája jednak s množstvom lyrických ľúbostných textov, ako aj svadobných textov ku konkrétnym obradovým fázam. Melódia postupuje v molovom mode so zväčšenou sextou v tretej a štvrtej fráze. Štyri šesťslabičné verše (založené na opakovaní slov), ktoré by boli v harmonickom tonálnom a melodickom kontexte príliš strohé, sa rozširujú pridaním dodatočnej melodickej frázy (ABC₆DD). Ako celok je melodická línia postavená na oblúku, avšak jej jednotlivé motívy sú založené na opakovaní a melódia postupuje zväčša descendenčným smerom. V tejto melódii možno zároveň pozorovať princíp descendenčného rytmického motívu, ktorý český muzikológ Otakar Zich označil ako typický znak slovenských ľudových piesní.⁵⁰ Tento motív tvorí päťtaktová fráza, ktorá vznikla z dvoch šesťslabičných melodických veršov tak, že prvý sa vmestí do dvoch taktov a druhý sa rytmicky „natiahne“ do troch.

Analýza a prehľad hudobnoštruktúrnych znakov svadobných nôt v kontexte vývinu hudobnoštýlových vrstiev založeného na tonalite ukázala, že svadobné nôty majú svoje dôležité miesto medzi predharmonickými, staršími vrstvami slovenskej ľudovej hudobnej kultúry. Skutočnosť, že mnohé svadobné nôty majú tendenciu k prechodným tonálnym štruktúram, vôbec neprotirečí tvrdeniu o ich štýlovej homogenite. Naopak, svedčí to o vzájomnom pôsobení dvoch protikladných aspektov, ktoré oba formovali tradičnú hudobnú kultúru na Slovensku. Po prvé, bola to schopnosť výberu, prijímania a vytvárania nových prvkov, čoho výsledkom bola životaschopnosť a dynamickosť piesňového repertoáru. Po druhé, ako protiklad voči tomu pôsobila tendencia pridržať sa tradície a uchovávať najmä tie jej prvky, ktoré boli nerozlučne späté s funkčnými až existenčnými aspektmi dedinského života. Stretanie sa týchto dvoch síl možno azda pozorovať i v prelínaní sa harmonických a predharmonických prvkov v obradných piesňach.

Svadobné nôty majú hudobnoštýlové prvky príbuzné s inými žánrami starej roľníckej kvarttonálnej kultúry a pastiersko-valaského kvinttonálneho štýlu. Popritom sa väčšina svadobných nôt skladá z krátkych šesťslabičných melodických riadkov, zoskupených v otvorenej melodickej forme. Melódia poväčšine postupuje krokmi a prevažuje v nej descendenčný princíp. Podobne sú stavané i rytmické motívy, ktoré sú založené na dvojdobom metre. Svadobné nôty sa spievajú antifonálne a v oblastiach, pre ktoré je typický viachlasný spev, sa spievajú dvojhlasne až trojhlasne.

Záverom teda možno zhrnúť, že archaickosť, žánrová homogénnosť a regionálna špecifickosť hudobnoštýlových znakov svadobných nôt korešponduje s ich funkciou symbolu tak lokálnej identity, ako aj melodickej stability, potrebnej na vyváženie prechodového charakteru svadobného obradu.

⁵⁰ ZICH, Otakar: O slovenské písní lidové. In: *Slovenská čítanka*. Praha : Emil Šolc, 1925. ZICH, Otakar: O rytmu tanečných písní slovenských. In: *Hudba*. Praha, 1920.

Záverom

Na základe výskumu: 1. svadobných nôt ako fenoménu fungujúceho v rámci sociálneho a kultúrneho kontextu slovenskej dediny, 2. interpretácie sémantických vzťahov medzi tradičnými svadobnými obradmi a hudobno-textovými aspektmi svadobných nôt, 3. štúdia spomienok dedinských žien na svadobné praktiky prvej polovice 20. storočia i na žánrovú štruktúru svadobných piesní, by som si dovoľila vysloviť niekoľko relevantných záverov o funkciách, ktoré mohlo spievanie svadobných nôt v minulosti plniť.

Po prvé, tieto melódie, lokálne identifikovateľné ako svadobné nápevy, manifestovali lokálnu, popri prípade regionálnu identitu dedinskej komunity. Po druhé, prostredníctvom svadobných nôt sa vyslovovali významy a posolstvá nahromadené v sémantickom poli tradičnej dedinskej svadby, a tak sa prenášali na mladšie generácie. Po tretie, svadobné nôty – ako jeden z mála stabilných prvkov svadby – sprevádzali jej obradovým prechodom najmä nevestu zo stavu slobodného dievčaťa do stavu vydatej ženy. Po štvrté, svadobné nôty predstavovali obradný nástroj potvrdenia manželstva. Po piate, keďže tradičná svadba bola priestorom na symbolické vyjadrenie princípov patriarchálneho sociálneho zriadenia, prostredníctvom svadobných nôt dedinské ženy nielen reprodukovali toto zriadenie, ale nimi pomáhali aj uvoľňovať napätie a protiklady patriarchálneho systému. Po šieste, svadobné nôty – ako melodický symbol stability – pôsobili ako ekvilibrium voči dynamickému charakteru svadby ako prechodového rituálu.

Ak o interpretácii svadobných nôt hovorím v minulom čase, mám na mysli skutočnosť, že ich spev v pôvodnom kontexte tradičnej svadby dnes už takmer zanikol spolu s väčšinou svadobných obradov. Dnes sa svadobné piesne ešte spievajú v rámci rekonštrukcií tradičných svadiieb i ako súčasť svadobnej zábavy v podobe prekáračiek či piesní za stolom. Iba nedávno sa objavili aj v celkom nových kultúrnych kontextoch, akým je napríklad slovenská scéna world music.⁵¹ V každom prípade funkcie, ktoré tieto piesne pravdepodobne v minulosti plnili, dnes nahradili iné funkcie, najmä estetická, zábavná, reprezentačná či emocionálna. Hlbšia analýza vplyvu nedávnych zmien na tradičnú svadbu a svadobné piesne zostáva zatiaľ pre ďalší výskum otvorená. Nateraz mi zostáva aspoň dúfať, že som interpretáciou tohto žánru v historickom kontexte svadobných tradícií, ako si ich ešte pamätali slovenské ženy na dedinách, doplnenej reflexiou etnologickej literatúry a piesňových zbierok, položila pre ďalšie štúdium nedávnej transformácie a nových interpretačných kontextov svadobných nôt solídny základ.

⁵¹ Zuzana Mojžišová vo svojom CD albume *Zuzana Mojžišová a jej družina* (Bratislava : Pyramída, Slovenský rozhlas, 2002) aranžovala pieseň, ktorá je svadobnou nôtou z nitrianskeho regiónu (č. 3 *Neni som pes*).

PRÍLOHA⁵²

Príklad č. 1: Selec (okr. Trenčín). Spev Katka Ondrišková (nar. 1918), František Žovinec (nar. 1932), Anna Žovincová (nar. 1939), Júlia Vlková. Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

**Pred domom nevesty:**

Otvárajte dvere
svadobná rodina, hój.

Vitajte, vitajte,
čo scete, pítajte, hój.

Aničku, Aničku,
zeleném vínečku, hój.

Dajte nám ju dajte,
máte nám ju dati, hój.

Poslala nás pre nu
Janičkova mati, hój.

Cestou na sobáš:

Slniečko ohrálo,
dieuča zaplakalo, hoj.

Svatí Mikulášu,
žehnaj cestu našu, hoj.

Žehnaj, prežehnávaj,
nás tu nenehávaj, hoj.

Tí selecké babi,
roboti nemajú, hoj.

Roboti nemajú,
na nás sa dívajú, hoj.

⁵² Texty piesní, ktoré tu uvádzam, predstavujú len výber z oveľa väčšieho množstva textov, ktoré poznajú ľudia v skúmaných lokalitách k jednotlivým fázam svadby.

Cestou zo sobáša:

Už si ti Anička,
už si ti raz naša, hój.

Už sme zaplatili
od tvojho sobáša, hój.

Príklad č. 2: Ochodnica (okr. Kysucké Nové Mesto). Spev Anna Vydrová (nar. 1929), Justína Gábo-
rová (nar. 1926). Nahrávka a transkripčia J. Važanová, 2001.

$\text{♩} = 98$

Hej, po - zri, sa A - ňi - čka ho - re po po - va - ľe,
hej, že bi tvo - je d'ě - ťi, čie - rne o - či ma - ľi.

Pozri sa Haňička,
z postele na kameň,
čo si prisahala,
Jaňičkovi na niem.

Príklad č. 3: Dolný Badín (okr. Krupina). Spev Mária Čiaková (nar. 1932), Agnesa Oremová (nar. 1929), Anna Mitterová (nar. 1928). Nahrávka a transkripčia J. Važanová, 2000.

$\text{♩} = 101$

Bo - že nám po - má - haj, pa - ňe Je - zu Kri - st'ě,
aj mla - dé - mu za - ťu, aj mla - dej ňe - ve - st'ě.

Keď sa prišlo pre nevestu:

Otvárajte bránu,
novotná rodina,
zďaleka ideme,
veľká nám je zima.
(Húúhuhuhúú)

Čože ste vi prišli,
badínčania pišní,
mi ňemáme dieuča
vedľa vašej misli.

Veď zme mi ňeprišli,
pre vaše koláče
ale zme mi prišli
pre to dieuča vaše.

Keď sa išlo na sobáš:

Svetí Mikulášu,
žehnaj cestu našu,
žehnaj, že ju žehnaj,
k svetímu sobášu.

Obzri sa, Aňička,
na badňinsku vežu,
tam tvoju slobodu
do ručníčka viažu.

Obzri sa, Haňička,
na badňinski zvončok,
tam je uviazaní,
tvoj zelení venčok.

Prekáračky:

Stará Kováčová
s roztrhaním bruchom
veď jej ho obšije
nevesta s kožuchom.

Príklad č. 4: Radôstka (okr. Čadca). Spev Emília Chrenová, Pavlína Brandisová, Ľudmila Panáková, Mária Knapcová. Nahrávka a transkripčia J. Važanová, 2000.

$\text{♩} = 100$

O, ve - ru ze - le - né, to naj - ze - le - nej - šie,
ej, vi - dá - va sa dieu - ča, ej, to naj - pá - rad - nej - šie.

Vidáva sa dieuča,
vidáva sa dieuča,
ej, to najparádnejšie,
ej, to najparádnejšie.

Keď sa pripravoval veniec (dávali peniaze na tanier):

Štrngaju, brnkaju,
peňiaški po stole,
ej, ber si ich Anička,
ej, veď su to už tvoje.

Keď sa išlo na sobáš:

Upeč, mamka, koláč,
 ideme na sobáš,
 ej, upeč mamka veľkí,
 ej, ideme na vekí.

Upeč, mamka, veľkí,
 upeč, mamka, veľkí,
 ej, ideme na vekí,
 ej, ideme na vekí.

Keď prišla nevesta ku svokre:

Hibaj z toho voza,
 ňeseď ako koza,
 ej, dost si sa nastala,
 ej, kim si ho dostala.

Príklad č. 5: Josipovac (Đakovo, Chorvátsko). Spev Tonka Kuricová (nar. 1940), Katica Kuricová (nar. 1953), Róza Labaková (nar. 1935), Rozika Kukučková (nar. 1947). Nahrávka a transkripčia J. Važanová, 1996.

$\text{♩} = 75$

Pre - čo s'te nás pre - čo za stol u - sa - d'e - li, ej, keď s'te
 nám a - ňi jest, ej, a - ňi pit' ňe - da - li.

Keď s'te nám aňi jest,
 keď s'te nám aňi jest,
 ej, keď s'te nám aňi jest,
 ej, aňi piť ňedali.

Cestou na sobáš:

Svetí Mikulášu,
 rovnaj cestu našu,
 ej, veď mi už ideme,
 ej, k svätému sobášu.

Veď mi už ideme,
 veď mi už ideme,
 ej, k svätému sobášu,
 ej, k svätému sobášu.

Pred domom nevesty/ženícha:

Otvárajte dvere,
novotná rodina,
ej, ideme zďaleki,
ej, veľmi nám je zima.

Ideme zďaleki,
ideme zďaleki,
ej, veľmi nám je zima,
ej, veľmi nám je zima.

(bez určenia príležitosti)

Tedi sa pánboško
na ňebi raduje,
ej, keď sebe Haňička
ej, ze chlapom tancuje.

Príklad č. 6: Klubina (okr. Čadca). Spev Alojzia Koňuchová (nar. 1929). Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

$\text{♩} = 115$

Sta - rej - ší, sta - rej - ší, kte - rí si mú - drej - ší, ej, tam - ten

od tej ste - ni, ej, lú - bi eú - ze že - ni.

Keď idú po nevestu:

Ideme, ideme,
chodníčka ňevieme,
ej, dobrí ľudia vedľa,
ej, oňi nám povedľa.

Dobrí ľudia vedľa,
dobrí ľudia vedľa,
ej, oňi nám povedľa,
ej, oňi nám povedľa.

Neveste:

Pozri sa, Haňička,
do kutíka za pec,
ej, abi sa ťi držel,
ej, ten najprvší chlapec.

Kuchárkam:

Ja veru kuchárki,
veru sťe rovnaké,
ej, jedna ako dieža,
ej, druhá ako veža.

Prekáračky:

Veru Kukučkovia,
vrbinu kúrite,
ďaleko zme od vás,
už dimom smrdíte.

Veru Kukučkovia,
možete sa pratať,
vedieme vám tchora,
buďte kuri lapať.

Príklad č. 7: Stará Bystrica (okr. Čadca). Spev Sidónia Dubovická (nar. 1930), Oskár Dubovický. Nahrávka a transkripčia J. Važanová, 2001.



Jako tá Aňička
za ňimi plače,
za ňimi plače.

Príklad č. 8: Jelisavec (Našice, Chorvátsko). Spev Hanka Kanderová (nar. 1913). Nahrávka a transkripčia J. Važanová, 1996.



Spievalo sa po tom, ako nevesta bozkávala rohy stola v ženíchovom dome:

Bolože mi dobre,
u mamičky mojej,
jakože mi bude,
šuhajko, u tvojej?

U mojej mamičky
chlebíček na stole,
u tvojej, šuhajko,
ňamá ho f komore.

U mojej mamički
ribečki na stole,
u tvojej, šuhajko,
krvavé služečki.

U mojej mamički
pečené, varené,
u tvojej, šuhajko,
tri dňi ňekúrené.

K tancu „na taňier“:

Ale sa pánboško
na ňebi raduje,
keď sebe Aňička
ze mamu tancuje.

Po svadbe:

Bola som na svadbe
u Kandëri tri dňi,
bolo nám tam dobre
ňezabudem ňigdi.

Príklad č. 9: Veľký Folkmár (okr. Gelnica). Spev Margita Ledváková. Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

$\text{♩} = 122$



Ñe - zle - kňi - ce še nas, sva - do - bna ma - mi - ěko,
šak nás tu ñe - i - dze, ve - ľa ľem ku - šťi - ěko.

Keď sa prichádzalo k ženíchovmu domu:

Ñeveľo nás idze,
ñeveľo nám treba,
po židľu pálenki,
po faľatce chľeba.

A či sce nás radzi,
či sce nás ňeradzi,
ket sce nás ňeradzi,
ta pojďeme stadzi.

Príklad č. 10: Fačkov (okr. Žilina). Spev Eva Ševčíková (nar. 1923), Cecília Ďurišová (nar. 1936).
Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

$\text{♩} = 115$

O - tvá - raj - t'e dve - re, ví no - vá ro - d'i - na,

i - d'e - me zd'a - le - ka, ve - ru nám je zi - - ma.

Keď sa prišlo k ženíchovmu domu:

Vedeme, vedeme,
kura ňevedomé,
ono bude čičať
f Šefčíkovom dvore.

Keď sa išlo na sobáš:

Pozri sa, Haňička,
pozri sa na vežu,
tam tvoju slobodu
do ručníčka viažu.

Už ju uviazali,
na štiri zlíki,
už vás ňerozviaže
celí svet širokí.

Príklad č. 11: Veľký Lapáš, Veľké Zálužie, Dražovce, Sokolníky, Komjatice (okr. Nitra). JÁREK, Marián – LUTHER, Daniel: *Svadobné piesne a obyčaje z okolia Nitry*. Bratislava : Krajské osvetové stredisko, 1989, piesne č. 1, 5, 9, 21, 77 a 156 (pozri texty k týmto piesňam v uvedenej zbierke).

Pr. 1 Bo - hu vás po - ru - čam, ma - mi - ťki - ne kľu - ťki, kto - ré o - tvá - ra - li mo - je bie - le rá - ťki.

Pr. 5 Ma - li s'te ma mam - ka len je - dnu je - di - nú, aj to s'te ma - da - li na dru - hú d'e - di - nu.

Pr. 9 Drá - žo - vskí pán fa - rár veľ - ké plá - ňe se - je, pre - dsa od so - bá - ša dva - dsať ko - rún be - re.

Pr. 21 Po - zri sa A - ňi - ťka na tú na - šu va - žu, už tvo - ju slo - bo - du do ru - ční - ťka vá - žu.

Pr. 77 Už som sa vi - da - la, že mi bu - d'e do - bre, a čiľ mo - sím cho - diť s hra - com po d'e - di - ne.

Pr. 156 Už i - d'e - me od - vás vi - ou - di - me na vás, na va - šu d'e - d'í - nu, nech vás tu psi že - rú.

Príklad č. 12: Josipovac (Đakovo, Chorvátsko). Spev Tonka Kuricová (nar. 1940), Katica Kuricová (nar. 1953), Róza Labaková (nar. 1935), Rozika Kukučková (nar. 1947). Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 1996.

♩=79

Sta - rá Ku - ri - cku - ľa, ej, za dve - ra - mi

sto - jí, ej, za dve - ra - mi sto - jí.

Prekáračky:

S kijom opálením
ej, nevesti sa bojí,
ej, nevesti sa bojí.

Hore háj, hore háj,
ej, hore hájom cesta,
ej, hore hájom cesta.

Jak bude dobrá mať,
ej, bude aj nevesta,
ej, bude aj nevesta.

Mamička je dobrá,
ej, a nevesta zbojník,
ej, a nevesta zbojník.

Ukradla mamičke,
ej, ze štrika povojník,
ej, ze štrika povojník.

Príklad č. 13: Jaklovce (okr. Gelnica). Spev Mária Papcunová (nar. 1933), Anna Kráľová. Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

Ej, na Ja - kl'o - vskej tur - ňi, ej, dva ho - lú - pki še - dzia,
ej, tak še ra - dzi vi - d'ia, ej, do - bre še ňie - zje - dzia.

Cestou z kostola:

Ej, do koscela jedno,
ej, a z koscela dvoj,oj,
ej, už sme paňi matka,
ej, obidvoj,oj svojo.

Po sobáší:

Ej, už sce me, mamičko,
ej, už sce me vidali,
ej, jak bi ste me buli
ej, na kartoch prehrali.

Ej, na kartoch prehrali,
ej, na ríne prepili,
ej už ste me mamičko,
ej, napoli zabili.

Príklad č. 14: Žakarovce (okr. Gelnica). Spev: členky dedinskej speváckej skupiny. Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

$\text{♩} = 125$

(Na) Ža - ka - rov - skej tu - rní švie - ci še kri - ži - čok.

Ke - ri šu - muí chla - pec bu - de moj mu - ži - čok?

Už idzeme z hori,
zakrivajce stoli,
stoli javorovo,
obrusi kvetavo.

Pred domom nevesty/ženícha:

Otvorže nám, otvor,
svadobná matičko,
veď nás tu ňeidě,
veru ľem kuštičko.

Neveľo nás ide,
ňeveľo nám treba.
Po pekľu pálenki,
po palátku chleba.

Cestou do kostola:

Do kostela jedno,
a z kostela dvoj,
už sme paňi matko,
obidvoj tvojo.

Príklad č. 15: Malé Zálužie (okr. Nitra). Spev Katarína Fusková (nar. 1907). Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2000.

$\text{♩} = 96$

Ka-de k vám, ka-de k vám, ka-de k vám cho - dit mám, či o-knom,

či dver-mi, či o-knom, či dver-mi, du - ša má, o - tvor mi.

Kebi ja vedela,
gde budem nevestú,
zametala bi som,
zametala bi som
pred tím domom cestu.

Nezametala bih,
brezovú metličku,
lež bih zametala,
lež bih zametala,
šípovú ružičku.

Zametala bi som,
abi bola hladká,
abi sa neutkla,
abi sa neutkla,
šuhajova matka.

Lahko je sa vidať,
ťažšie odvidávať,
neni to len Bože,
neni to len Bože,
chleba požíčavat.

Chlebíček sa požčá,
chlebíček sa vráti,
a moja sloboda,
a moja sloboda,
viac sa nenavráti.

Vitajte, vitajte,
len ništ nepítajte,
nevestu nemáme,
nevestu nemáme,
dívku vám nedáme.

Dajte nám ju, dajte,
máte nám ju dati,
poslala nás pre nu,
poslala nás pre nu,
Janenkova mati.

Mi vám ju nedáme,
mi ju radi máme,
až keď jej zelení,
až keď jej zelení,
víneček zjednáme.

Už ste jej vi mohli
vínček zjednati,
vi nám čiľ musíte,
vi nám čiľ musíte,
nevestu vidati.

Príklad č. 16: Zborov nad Bystricou (okr. Čadca). Spev p. Labaková. Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

♩ = 100

I - d'e - me, i - d'e - me, cho - d'í - čka ňe - vie - me,

do - brí ľu - d'ia ve - d'ia, o - ňi nám po - ve - d'ia.

Pochválen pán Ježiš,
jako sa tu máte,
keď vi nade dvermi
svätého ňemáte.

Pozri sa, Aňička,
hore pod povali,
abi tvoje deti,
čierne oči mali.

Sedajme, sedajme
za títo dva stoli,
ñech sa tej Haňičke,
rodínečka schodí.

SUMMARY

Svadobné nôty: Ceremonial wedding tunes in the context of Slovak traditional culture

Within the varied repertoire of songs sung in the course of the traditional wedding ceremony in Slovakia specific songs were performed—usually by women without instrumental accompaniment—at particular, mostly ritual moments with context-appropriate texts to one or two recurring, locally identified wedding tune(s), called *svadobné nôty*. This phenomenon of a common local wedding melody seems to be central to the whole genre of wedding songs and is spread among the wedding traditions of central, southern, and eastern Europe, sharing the name (*svadobný hlas*, *svadbarski glas*, *svatovski glas*) and similar features.

As one of the most stable elements of the wedding ceremony, recognized as such by village performers and remaining a part of the traditional repertoire even after the disappearance of the ceremonial moments they were formerly associated with, *svadobné nôty* trigger a number of questions that have not been addressed in previous studies of wedding songs. Socio-cultural, musical, poetical, and melodic-typological aspects of *svadobné nôty* are explored in order to hypothesize on the functions these melodies may have played in the traditional wedding ceremony and in the context of patriarchal village culture, the principles and values of which were, in turn, embodied in and articulated through that ceremony as the most crucial family and community event.

Several functions of *svadobné nôty* can be identified: (1) they are ritual means of confirmation of the matrimony; (2) they communicate meanings and messages accumulated in the semantic field of the traditional village wedding ceremony; (3) they symbolize the bride's personal identity during the process of her change in status; (4) they manifest a local/regional identity of the community; (5) as melodic symbols of stability, they complement the transitional character of the wedding ceremony as a rite of passage; and (6) as the wedding ceremony was an arena for symbolic articulation of the principles of the patriarchal system, *svadobné nôty* may have alleviated contradictions of the patriarchy.