

slovenský národopis

2 | 25

VEDA, VYDAVATELSTVO
SLOVENSKEJ
AKADÉMIE VIED, 1977



V prezentovanom čísle Slovenského národopisu sú online sprístupnené iba publikácie pracovníkov Ústavu etnológie SAV (v obsahu farebne odlišené).

Ostatné práce, na ktoré ÚEt SAV nemá licenčné zmluvy, sú vynechané.

Slovenský národopis je evidovaný v nasledujúcich databázach

www.ebsco.com

www.cejsh.icm.edu.pl

www.ceeol.de

www.mla.org

www.ulrichsweb.com

www.willingspress.com

Impaktovaná databáza European Science Foundation (ESF)
European Reference Index for the Humanities (ERIH): www.esf.org

OBSAH

ŠTÚDIE

- Elena Várossová: Dimenzie kultúry. K vzťahu filozofie a etnografie . . . 201
Viktor Kochol: Literatúra a folklór 214
Soňa Burlasová: Nestrofické útvary v slovenskom ľudovom speve 226
Peter Salner: K niektorým otázkam súčasného svadobného cyklu 244
Ján Podolák: Pôvod a rozšírenie ovčieho syra zvaného bryndza na Slovensku 261

MATERIÁLY

- Viera Urbanová: Národopisné práce Gustáva Reussa 287

DISKUSIA GLOSÝ

- Milan Leščák: Miesto štruktúrálnej analýzy v etnografii 316
Ján Sládkovič: Motív z aspektu gnozeologického 320

ROZHLADY

- In memoriam prof. Juliana Krzyżanowského (Viera Gašparíková) 335
Za Orestom Zilynským (Mikuláš Nevrlý — Soňa Burlasová) 336
Osmdesiatiny Christa Vakarelského (Václav Frolec) 339
Medzinárodné sympóziu: Etnokartografická metóda a jej miesto v súčasnej vede (Peter Slavkovský) 341
VII. seminarium ethnomusicologicum (Eva Orsáryová-Krekovičová) 344
XXI. folklórny festival maďarských pracujúcich, Želiezovce 1976 (Izabela Tóthová) 346
Konferencia o problémoch vývoja priemyselných oblastí v Trinci (Peter Salner) 347

- III. národná prehliadka bulharskej ľudovej tvorivosti a medzinárodná konferencia na tému Folklór a estetická výchova v Sofii (Eva Orsáryová-Krekovičová) 349
K výstave habánskej keramiky v Mestskom múzeu v Bratislave (Ester Plicková) 351
Diplomové práce obhájené na Katedre etnografie a folkloristiky FFUK v Bratislave v rokoch 1975–1976 (Ján Ušák) 352

RECENZIE A REFERÁTY

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

- Елена Варошова: Размеры культуры. К отношению философии и этнографии . . . 201
Виктор Кохол: Литература и фольклор 214
Соня Бурласова: Астрофические формы в словацкой народной песне 226
Петер Салнер: К некоторым вопросам современного свадобного цикла 244
Ян Подолак: Происхождение и распространение овечьего сыра, называемого «брындза», в Словакии 261

МАТЕРИАЛЫ

- Вера Урбанцова: Этнографические работы Густава Реussa 287

ДИСКУССИЯ, АННОТАЦИИ

- Милан Леščак: Место структурного анализа в этнографии 316
Ян Сладкович: Мотив с гносеологического аспекта 320

ОБЗОРЫ

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Na 1. strane obálky: Dekoratívny tanier s prelamovaným okrajom, majolika. Výzdoba nadväzuje na tradičné habánske motívy. Keramikár V. Labaj, Modra 1975. Farebná snímka E. Plicková.

Auf der Vorderseite des Umschlages: Dekorativer Teller mit durchbrochenem Rand, Majolika. Der Aufputz knüpft an traditionelle Habaner Motive an. Keramiker V. Labaj, Modra 1975. Farbphoto von E. Plicková.

NESTROFICKÉ ÚTVARY V SLOVENSKOM ĽUDOVOM SPEVE

SOŇA BURLASOVÁ

Národopisný ústav SAV, Bratislava

K zamysleniu nad otázkami nestrofických útvarov v slovenskom ľudovom speve ma podnietil predovšetkým príspevok A. Elschekovej. Motivická, riadková a strofická forma,¹ v ktorom sú postavené veľmi výstižné a vzhľadom na predchádzajúce štádium bádania nové kritériá pre klasifikáciu piesňového materiálu z hľadiska formy, jej jednotlivých stavebných prvkov a techniky ich spájania. Medzi vyčlenenými formovými ústrojenstvami ma zaujali nestrofické útvary, pretože aj vzhľadom na ostatné ich vlastnosti predstavujú rudimentárnu vrstvu slovenského ľudového spevu. Preto som vyšla z nich ako zo základnej kategórie, vykazujúcej ďalšie charakteristiky a zákonitosti súvisiace s formovou výstavbou.

Vo svojom príspevku sa chcem pokúsiť o systematizáciu nestrofických útvarov slovenského ľudového spevu z hľadiska štruktúry ich textu i hudby,² funkcie a interpretácie, ktoré medzi sebou súvisia a navzájom sa podmieňujú.

Každý, kto sa pokúša o nejaký spôsob klasifikácie, či systematizácie ľudového hudobného materiálu, zdôrazňuje jeho dynamický charakter, nestálosť, premenlivosť a variabilnosť, spolužitie rozličných štýlov a typov, čo dohromady spôsobuje, že možno hovoriť o jednotlivých útvaroch ako o výrazných

predstaviteľoch určitých klasifikačných skupín, a zároveň o iných príbuzných ako o zástupcoch útvarov menej pregnantných, prechodných. Alebo možno stavať otázku všeobecnejšie, zároveň však zásadnejšie³ a pripomenúť, že kultúrne javy majú typologický charakter, bránia sa striktnému deleniu. Tieto okolnosti musíme mať na mysli pri sledovaní navrhnutého členenia.

Úvodom považujem za potrebné upresniť, ako chápem niektoré terminologické výrazy, s ktorými budem častejšie narábať.

Nestrofickými nazývam hudobnotextové útvary s jednosegmentovou, až polysegmentovou vnútornou stavbou, pri ktorých interpretácii neprichádza k viacnásobnému opakovaniu hudobnoformového celku s novým textom. Toto určenie nevyklučuje vnútorné opakovania hudobných segmentov, čo je jedným z prostriedkov utvárania celku.

Nestrofické útvary delím prvostupňovo na pevné alebo stále, a voľné alebo improvizované. Za pevné útvary považujem tie, ktoré sú v pamäti zafixované v konkrétnom znení, a teda pri opätovnom zaspievaní tým istým, v niektorých prípadoch aj iným informátorom si uchovávajú principiálne zhodný výzor. Za voľné považujem útvary, ktoré sú uložené v pamäti speváka iba vo forme modelu, či čiastkových formúl, ktoré

slúžia ako opora alebo podklad improvizácie. Carl Allan M o b e r g, ktorého citujú autorky výberu švédskych nestrofických piesní určených na experimentálnu klasifikáciu,⁴ hovorí v súvisi s pastierskou hudbou o dvoch druhoch melodiky: o dynamickej, ktorá sa utvára ako improvizácia, a o statickej, ktorá je opakom prvej. Ide zrejme o vystihnúť rovnakých princípov tradovania. O improvizačné zásahy do výzoru piesne môže ísť prirodzene aj pri strofických útvaroch, lenže v tomto prípade musia byť pri improvizovanom opakovaní základného útvaru jeho prevažné vlastnosti stabilné, kým pri improvizovaných nestrofických útvaroch sa ani jedna veličina (melódia, rytmus, forma) nekodifikuje ako nemenná norma.

Nie bez významu vzhľadom na voľnosť, či pevnosť spevného útvaru je spôsob jeho interpretácie, najmä to, či sa prednáša sólove, alebo kolektívne. I keď je v ľudovom speve známy aj spôsob kolektívnej improvizácie, týka sa skôr vnútorných obmien v rámci určitej formy, kým pri improvizácii sólovej prichádza aj k uvoľneniu formovej stavby. Tieto poznámky sa však týkajú improvizácií akcidentálnych, nie takých, ktoré sú jedným z hlavných štruktúrnych znakov prejavu. Pri voľných útvaroch je improvizácia základný tvorivý princíp, tak ako som to už naznačila v ich charakteristike. Takýto typ improvizácie je v zásade možný iba pri sólovom prednese. Preto je pre útvary improvizované typický individuálny prejav, kým pevné nestrofické útvary sa najčastejšie prednášajú kolektívne (myslím tu prirodzene na okolnosti ich primárnej funkcie, hoci môžu sa práve tak spievať aj sólove).

Spôsob podania a štruktúra súvisí ďalej s funkciou jednotlivých typov spevov, či piesní. Pevné nestrofické útvary patria zväčša medzi výročné – kalendárne obradové piesne. Sú to napríklad vianočné a novoročné koledy,

betlehemské piesne, fašiangové, pri vynášaní Moreny, pri prinášaní „letečka“, veľkonočné, jánske piesne. Túto podskupinu treba považovať za otvorenú, pretože ďalšie výskumy ešte môžu rozšíriť stupnicu výročných dní, na ktoré sa viažu piesne. Celkove sa však predbežne zdá, že sa nestrofické formy viažu viac ku kalendárnym sviatkom majúcim súvis s agrárnym rokom ako ku sviatkom cirkevného charakteru. Napríklad trojkráľové piesne sú prevažne strofické, aj betlehemských piesní je veľa strofických. Pritom treba brať do úvahy, že v súčasnosti už ťažko možno sledovať predpokladané prvky verbálnej mágie vo výročných piesňach.

V skupine pevných nestrofických útvarov ide prevažne o uplatnenie motivickej formy. Pre motivickú formu je príznačné, že sa určité kratšie, či dlhšie úseky, motívy, opakujú niekoľkokrát za sebou nezmenené, vo variovannej podobe, alebo sa kombinuje viacero motívov do jedného predneseného celku. I. Zemcovskij vo svojej najnovšej práci *Melodika kalendárnych piesní*⁵ upozornil, že opakovanie toho istého elementu je sémanticky závažné. Ju. M. Lotman v práci *Struktura chudožestvennogo teksta*⁶ hovorí, že práve opakovanie (slov, rytmov, rýmov) potvrdzuje všeobecne platnú estetickú zákonitosť, že „v umení sa všetko štruktúrne významné sémantizuje“. Opakovanie toho istého elementu v poézii nie je iba mechanickým opakovaním aj toho istého pojmu, ale vedie ku inému, komplexnejšiemu, prípadne jedinečnému významu. Túto zákonitosť si treba uvedomiť aj v prípade opakovania melodicko-textových úsekov v skupine piesní, o ktorých hovoríme. Princíp opakovania bude tu mať viaceré, navzájom možno aj rozporné genetické korene. Jednoduché opakovanie môže byť dôsledkom primitívneho myslenia (núka sa tu do pozornosti obdoba tvorenia prvých slov deťmi zdvojením slabík), ale môže ísť v ňom aj o zlo-

žitejší zámer. Melodicko-rytmickým opakovaním možno vyjadriť napríklad hravosť, naliehavosť, nástojčivosť (týka sa to najmä magických textov), pohybovú oštinátnosť a i., pričom spolupôsobí ešte kontext, v akom pieseň vystupuje (dramatický výstup, hra, v susedstve iných piesní, či ako protiklad hovoreného slova a pod.). V podstate ide o vplyv funkcie na formovanie piesňového útvaru.

Nestrofické útvary s motivickou formou sú typické predovšetkým pre výročné obradové piesne, medzi nimi sa nachádzajú v najvyššej miere (aj keď na Slovensku existuje veľa kalendárnych piesní aj so strofickou formou). V rámci obradov možno hovoriť nielen o formálnej, ale aj o bližšej motivickej príbuznosti piesní. Funkčná príbuznosť piesní prejavuje sa teda v štrukturálnej a hudobnoobsahovej nadväznosti. Aj keď sú kalendárne piesne bohato vnútorne členené podľa jednotlivých sviatkov, predsa len sa určité konkrétne funkčné spojenia, napríklad piesne obchôdkového typu, koledy, chorovodné piesne opakujú v zimnom, jarnom, či letnom kalendárnom cykle. Bude úlohou ďalších skúmaní zistiť mieru vnútornej, najmä melodickej a rytmickej príbuznosti formove a štrukturálne blízkych typov kalendárnych, ako aj detských piesní v súvislosti s ich funkciou a sémantikou.

Pre pevné nestrofické útvary je ďalej charakteristický prevažne pevný, pravidelne členený rytmus. Pôvod tohto javu možno hľadať vo funkčnej alebo genetickej povahe ľudového spevu. V niektorých prípadoch vyplýva pravidelné rytmické členenie piesne priamo z jej funkcie a nemožno mať o tom ani pochybnosti, napríklad v typoch chorovodov, betlehemských piesní spojených s chôdzou, tanečných fašiangových piesní alebo detských hier. V iných prípadoch však táto otázka nie je taká jasná. Rozhodne je však závažné, že ide

o rytmizáciu veršovaných textov. Pre pevné nestrofické útvary je totiž typické, že v nich ide o spievanú poéziu, o text členený niekedy na izosylabické, inokedy na heterosylabické veršové segmenty, najčastejšie združené rýmované. Chcela by som upozorniť na substanciálnu vlastnosť viazaného, teda veršovaného prejavu, t. j. opakovanie veršov. Izolovaný verš ťažko rozoznať od prózy. „Verš je svojrázny celok...“, ale jeho zameranie ako protikladu prózy je objektívne vyznačené jeho zapojením do radu celkov podobne ustrojených.“⁷ Podstatnou zložkou verša je metrický impulz, ktorý spôsobuje, že po odznení jedného verša očakávame, že bude nasledovať ďalší podobný verš. Všetky jazykové prostriedky, ktoré sú vo verši systemizované, slúžia na vyznačenie spôsobu, akým je jazykový prejav členený na verše. Sú to napríklad prvky akustické, eufonické, medzi ktorými na prvom mieste stojí rým, prvky syntaktické, ako aj tematické. Hierarchicky najvyšším a zároveň základným prvkom metrického impulzu je však intonácia, nazývaná tiež tónovým prízvukom alebo kadenciou, slovom základná zvuková zložka, obsiahnutá vo všetkých druhoch veršov. Nemožno nevidieť kompozičný paralelizmus medzi metricko-rytmickou bázou a intonačnou tendenciou textovej a hudobnej štruktúry pevných nestrofických útvarov, aj keď nemusí ísť v každom prípade o ich vzájomnú zhodu, pretože práve schválnosť vzájomného napätia, nesúhlasu pôsobí niekedy poeticky. Najjednoduchšie zo skúmaných útvarov však tvoria natoľko celistvé, synkretické celky, že v týchto prípadoch nemožno hovoriť najmä o emancipácii hudobnej zložky. Preto medzi týmito útvarmi ani neexistuje prax tzv. „všeobecnej nôty“, fluktuácie textov a nápevov, ale jestvujú len fixné kompozičné celky. Možno tu však hovoriť o praxi „všeobecného kompozičného princípu“, či hudobného

myslenia, ktorým je najjednoduchšia pravidelná rytmizácia, pulzácia verša v obmedzenom melodickom rozsahu. Tento spôsob hudobného myslenia zdá sa pravrstvou ľudového spevu, a preto je ono v prenesenom význame vlastné aj mikrokozmu detského chápania. V tomto bode sa tiež prepletajú úvahy o sémantickom a genetickom charaktere ľudového hudobného myslenia, ktorých jednu súčasť tvorí aj otázka viacnásobného návratu, opakovania určitých segmentov.

Charakteristiku pevných nestrofických útvarov v slovenskom speve by som chcela uzavrieť pripomienkou, že v nich ide zásadne o útvary tonálne neharmonické, aj keď je ich intonačný objem rozličný, od intonovania textu na jednom tóne, cez uplatnenie dvoch tónov v pomere veľkej sekundy alebo tercie (čo je najčastejší prípad), kvarty alebo kvinty. S väčším rozsahom sa stretávame už len ojedinele, často iba v kadenciách alebo v niektorých motívicky vybočujúcich segmentoch.

Od paralelného charakterizovania oboch základných typov nestrofických spevných útvarov sme sa odčlenili pri opisovaní ich funkčnej spätosti, preto tu budeme pokračovať v sledovaní druhého, improvizáčného typu. Do tejto skupiny patria predovšetkým spevy výrazne zamerané na prednes vo voľnej prírode, alebo v areáli obce, počnúc od jednoduchých zvolaní s textom bez konkrétneho obsahu, ako sú húkania, ujúkania, pokračujúc cez zvolania pastierov, lesných robotníkov, hrabačiek, vyvolávania predavačov, remeselníkov, niektoré hlásnické spevy, až ku pastierskym dialógom, ktoré predstavujú v tomto rade štruktúrne najzložitejšie útvary. Vo všetkých prípadoch týchto spevov ide o uplatnenie základnej komunikatívnej funkcie. Aj pri húkaní a ujúkaní, ktoré sú jasne zamerané na zvukovosť, ide o zámer speváka ohlásif sa niekomu, kto je na okolí, oznámiť mu

svoju prítomnosť. Na takéto signály sa obyčajne podobne odpovedá. Zvolania pastierov a lesných robotníkov majú jednak tú istú funkciu, skontaktovať sa s inými pracovníkmi, jednak sú to rovné signály, súvisiace so stínaním, či spúšťaním stromov, s približovaním sa dravých zvierat a pod. Zvolania hrabačiek a pastierok bývajú rozsiahlejšie, po začiatočných signáloch si oznamujú miesto, kde sa ktorá nachádza, čo majú so sebou na jedenie, alebo sú akousi formou prekáračiek. Sem patria ešte informatívne zvolania podomových predavčov, opravárov, handrárov, ako aj večerné spevy hlásnikov. Druhú podskupinu improvizovaných spevov tvoria pohrebné plače.

Pre celú skupinu improvizovaných útvarov je typické, že v nich ide o spievanú prózu. To ich určuje na jednej strane funkčne v tom zmysle, že ťažisko je na komunikatívnom zámere, na druhej strane ich tento fakt podmieňuje štruktúrne a výrazove. Prozaickým charakterom textu sú podmienené krátke, fragmentárne zvolania, ale aj skladba dlhších spevov, zložených z viacerých segmentov. Tu už nemožno hovoriť o opakovaní rovnako dlhých častí, naopak rozmery jednotlivých segmentov sú odlišné, bez nejakého zrejmeho intencionálneho hudobnoskladobného zámeru. Členenie dlhších prejavov je podmienené textom, jeho syntaktickým charakterom, teda dĺžkou jednotlivých viet, polviet, vložených interjekcií, alebo naň vplývajú fyziologické možnosti, hlasové, dychové a pod. Prozaický text vplýva aj na rytmickú stránku prejavu. O metrickej tendencii tu nemožno hovoriť, ostáva len rytmické členenie segmentov, ktoré je viac alebo menej voľné. Rytmický charakter prozaických spevov sa mení podľa jednotlivých spevných typov. Tak pre spevy a zvolania v prírode sú charakteristické dlho držané tóny na začiatku alebo na konci zvolania, na začiatku alebo na konci

každého segmentu dlhších spevov. Tieto rytmické predĺženia na konci majú v kombinácii s viac-menej stálymi záverovými intonačnými formulami aj kadenčnú funkciu. Rozmerová nestálosť segmentov a ich variabilné rytmické stvárnenie hovoria pre začlenenie týchto útvarov k typu formy tónových skupín.⁸

Nie všetky útvary, ktoré sme zatriedili ako improvizované, sú interpretačne úplne zhodné. Medzi zvolaniami hrabačiek a pastierok sú napríklad úplne improvizované prejavy, vznikajúce momentálne v určitej situácii, ako aj určité viac-menej ustálené zvolania, aj keď veľmi jednoduché (*hibáj, hore, hibáj dolu*), ktoré sa obyčajne doslova mechanicky opakujú. Každopádne je však ich štruktúra voľná, aj keď sa natoľko neuplatňuje improvizovaný moment. Podobná charakteristika sa týka aj zvolaní podomových predavačov, remeselníkov, handrárov, ako aj spevov obecných hlásnikov.⁹ V nich sa taktiež zväčša uplatňuje určité klišé (najmä, ak sa spev opakuje viackrát za sebou bez časového odstupe), aj keď v súvislosti so štruktúrou hudby aj textu, ako aj v súvislosti s rytmom, možno bezpodmienečne hovoriť o voľnom charaktere. Rozdiel tu spočíva predovšetkým vo tvorivom momente, v stupni viazanosti na predobraz spevu, na jeho formulu – klišé. Na tento moment pôsobí predovšetkým situácia (tak ako aj v speve hrabačiek a pastierok), len čo sa vytvorí provokujúci kontext, interpret svoj prejav improvizácie rozvíja.

Všeobecne pomerne málo známe sú slovenské pohrebné plače. Ich funkčné určenie nie je také jednoduché, ako pri predchádzajúcich druhoch. Na jednej strane sú výrazom smútku nad stratou člena rodiny, čo ukazuje na ich lyrický charakter (ten podporuje fakt, že niektoré ženy vykladali aj osamote, bez poslucháčov), na druhej strane sú však aj prostriedkom okázalého vyjadrenia

žiaľu pred inými, tu dominuje oznamovacia funkcia, kým plače aj nad mŕtvymi, ktorých odchod nespôsobil rodine skutočný žiaľ, ukazujú na udržiavanie rituálneho charakteru nariekania, ktoré, ako sa to javí v súvislosti s ostatnými zvykmi pri pohrebe, malo za cieľ pravdepodobne pôsobiť magicky, zaistiť pokojný a definitívny odchod mŕtveho z domu. Hierarchia uplatnenia jednotlivých funkcií z celkového synkretizmu nemusela byť vždy taká ako dnes. Lyrickosť sa napríklad môže naplno uplatniť až po vymanení sa spevu z úplného područia rituálu. O čistej lyrickosti však možno aj dnes hovoriť iba v súvislosti s jednotlivými konkrétnymi, jedinečnými príkladmi plačov, nie v súvislosti so samým žánrom. Textový charakter plačov zachytených v súčasnosti je prevažne lyricko-epický, čo zodpovedá ich uplatneniu v zhode so všetkými tromi spomenutými funkciami.

Nielen vzájomná skladba funkcií, ale aj sama rituálna funkcia prekonala určité vývoj, ktorý sa odrazil v obsahovej aj formálnej stránke plačov. Najstaršie správy zo 16. storočia hovoria, žiaľ, o nich príliš všeobecne. Cenný je však aj náznak toho, aká bola ich interpretačná podoba, ako aj poukaz na ich niektoré obsahové črty.¹⁰ Veľmi málo vieme o spôsobe tradovania plačov, hoci podľa analógie s ruskými, či srbskými plačmi by sme mohli usudzovať, že vzhľadom na príležitostný charakter tohto prejavu bolo sa treba doň zaúčať.¹¹ V súčasnosti informátori zdôrazňujú vplyv situácie, ktorá vyvolá to pravé citové rozpoloženie, ktoré nariekačke pomáha nájsť vhodné témy aj výraz.¹² Plačka sa pri prednese opiera o predstavu modelu nariekania, tak ako je tradovaný v kolektívnom vedomí obce. V tematickej oblasti textu spočíva v zameraní sa na posledné obdobie života mŕtveho, na jeho vlastnosti, na citový aj materiálny vzťah k nemu, na situáciu pozostalých, prípadne na frag-

mentárne konkrétne situácie z jeho ži-
vota, čo všetko je popretkávané vzdych-
mi vo forme citosloviec, oslovovania
mŕtveho a pod. Z hudobnej stránky je
vo vedomí zafixovaná určitá melodická
formula, ktorá je tonálne prevažne stá-
bilná, jej vnútro-melodický priebeh sa
však rozmanito obmieňa, čo je závislé
od deklamačných kvalít textu, od jeho
rozmeru a pravdaže od citového rozpo-
loženia. Oslovovania mŕtveho a vzdychy
sa expresívnejšie intonujú ako epické
časti. Výrazová stavba jedného plynu-
lého vykladania má aj svoju dramatur-
gickú líniu. Obyčajne sa začína pomer-
ne pokojne, vzrušenie sa postupne zvy-
šuje až dosiahne kulminačný bod, po
ktorom nasleduje zanedlho záver. Nie-
ktoré nariekačky prechádzajú vo fáze
upokojenia do hovorového prednesu, po
ktorom sa môžu v závere vrátiť k nie-
koľkým spevavým vetám. Aj v rámci
jednej obce možno pozorovať u rozlič-
ných nariekačiek odlišný prístup k de-
klamácii textu. U niektorých badať ten-
denciu k typicky hudobnému rytmu,
kým u iných o rytmus bližší hovorové-
mu, ktorý je dosť ťažko notačne presne
vystihnúť. Aj keď je v plačoch hovorová
deklamácia tak zastúpená ako ani v jed-
nom hudobnotextovom prejave, predsa
podľa mňa nemožno hovoriť o výlučne
slovnej, vetnej, či hovorovej deklamá-
cii, ale ide o prechodný typ.

Okrem takýchto voľne utváraných
plačov existujú aj príklady na plače
v ustálenej podobe, veršované, prípadne
aj strofické. Medzi nimi možno rozlíšiť
dva typy, vážne plače, zodpovedajúce
prvotnej funkcii, a paródie. Vážnych
plačov tejto kategórie, ktoré mohli slú-
žiť ako pomôcka pri nedostatku inven-
cie, je zachytených veľmi málo. Naopak
paródií je zachytených viacero. Relatív-
na ustálenosť a prozodickými zákonitos-
ťami spútaný tvar mali určite význam-
nú úlohu ako okolnosti uľahčujúce ich
zaznamenanie. Paródie vznikli zo záme-
ru reprodukovat, či napodobňovať cu-

dzie vykladanie, v čom je obsiahnuté
popretie ich prvotnej, autentickej funk-
cie. Aj keď sa pritom prejavuje úsilie
nedeštruovať, ale naopak, verne citovať
pôvodný text, jeho podanie v sémantic-
ky odlišnej, neprimeranej situácii pôso-
bí parodizačne.¹³ Medzi zápismi sa vy-
skytuje najviac paródií, pretože tie sa
vzhľadom na naznačené okolnosti preja-
vu najľahšie získajú.

V improvizáčnom charaktere druhej
skupiny nestrofických spevných preja-
vov spočíva príčina, prečo sú iba vo veľ-
mi malej miere zachytené, či už vo
zvukovom, alebo notačnom zápise. Tak
v tlačných zbierkach, ako aj v rukopis-
ných archívoch tvoria ich záznamy veľ-
mi malý podiel. Pritom záznamy plačov
sú pravdepodobne bez výnimky rekon-
štrukcie, ani jeden nebol zachytený pri
jeho primárnom funkčnom uplatnení,
ale vyvolaním vhodnej situácie. Sú teda
akýmsi modelom prototextu, teda meta-
textom. Tým sa však ich dokumentárna
hodnota neznižuje, pretože informátor
štylizujúci vlastný prednes, zachytáva
maximálne množstvo medzitextových
invariantných prvkov.

Celkový pohľad na materiál bohato
funkčne členený cez jeho štruktúru nie
je náhodný. Ako som sa už na začiatku
zmienila, ide v ňom o rudimentárnu
vrstvu slovenského ľudového spevu. Na
chápanie týchto útvarov ako vývinovo
starších ukazuje podaná charakteristika,
potvrďuje ho však aj doteraz používa-
ná terminológia. Ešte donedávna sa vše-
obecne hovorilo o „predstrofických“
piesňach (útvároch). Keďže je však otáz-
ka vývinového členenia ľudovej kultúry
špecifická a obťažná, vzhľadom na sú-
časné spolužitie historicky vzniknutých
štýlov a typov, v úsilí o spresnenie ter-
minológie začal sa používať výraz „ne-
strofické“ útvary, ktorý je vývinovo in-
diferentný.¹⁴ Jednako však, vzhľadom
na neskorší všeobecný vývin sloven-

ských ľudových piesní, možno pokladať nestrofické útvary za formovo menej pregnantné, jednoduchšie, s primitívnejším hudobným myslením. Tieto útvary pritom netvorí nejakú izolovanú vrstvu, ale naopak, stretávame sa s množstvom prechodných tvarov, čo svedčí o organickom postupnom vývine.

Načrtnutím uvedenej systematizácie nestrofických útvarov slovenského ľudového spevu som sa usilovala uplatniť viacaspektové kritérium, ktoré bralo do úvahy synkretizmus slova, hudby, funkcie a interpretácie, a tento postup mi umožnil zadeliť ich do dvoch hlavných skupín, obsahujúcich druhy vnútorne viacnásobne späté.

Do prvej skupiny patria predovšetkým pevne tradované piesňové typy s veršovaným textom, úzkorozsahovou recitatívnou melodikou a pevne členým metrorytmickým priebehom, ktoré sú funkčne viazané na kalendárne obrady, magické a detské piesne. V tejto skupine môžeme hovoriť o predomínancii metrického princípu, ktorý pôsobí ako vedúca sila, organizujúca, či tvarujúca materiál. Do druhej skupiny patria improvizované deklamačné typy, tak isto prevažne neharmonické, bez citeľnej metrickej normy, s rytmom blízkym hovorovej reči, ktoré vychádzajú z funkcie rozličných oznamova-

cích zvolaní, dialógov na diaľku, ako aj z funkcie obradových lyricko-epických pohrebných plačov. Tu je organizujúcim princípom hovorovosť, expresívnosť podania, čo sa javí v dôraze na väčšom odlišení tónových výšok a vo forme v spájaní segmentov rozličnej dĺžky a rozmanitého počtu, v závislosti od prozaického textu. V oboch skupinách je charakteristickým spôsobom výstavby celku technika voľného priraďovania totožných, variovaných, či transponovaných, ako aj odlišných úsekov, ktoré majú v prvej skupine povahu pevnejších motívov, v druhej skupine povahu voľnejších tónových skupín.¹⁵ Tonálne súvisia nestrofické útvary s reliktnými obradovými typmi slovenského piesňového materiálu.

Načrtnutím takéhoto členenia som sa usilovala zachytiť typologické vlastnosti, teda medzi oboma skupinami nie je neprestupná hrádza. Približovanie útvarov prvej a druhej skupiny deje sa najmä na platforme rytmu a verša, ktorý je v oblasti štruktúry najvýraznejším delidlom. Pre obe skupiny ako celok platí zase, že nachádzame rad príkladov, ktoré ukazujú na prechod medzi nestrofickosťou a strofickosťou. To sú však zákonité vlastnosti materiálu, ktorý je svojou povahou dynamický v synchronických aj diachronických dimenziách.

¹ ELSCHÉKOVÁ, A.: Motivická, riadková a strofická forma. *Musicol. Slov.*, 1, 1969, č. 2, s. 249–282.

² Pojem štruktúra tu chápem v takom zmysle, ako ho spresňuje W. SUPPAN v článku *Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Modell und Typus in der Musikethnologie*. In: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien. Bericht über die 3. Arbeitstagung der Study Group of Folk Music Systematization beim International Folk Music Council vom 24. bis 28. Oktober 1967 in Radziejowice*. Herausgegeben von Doris Stockmann und Jan Sęszewski. Kraków 1973, s. 46: „Na rozdiel od analýzy útvaru, ktorá je zameraná na celok diela a sleduje tie sily, ktoré spôsobujú, že sa dielo javí ako celok, analýza štruktúry sleduje otázku spôsobu melodickej (tonálnej, harmonickej), rytmickej a formálnej osnovy jednotlivých častí, alebo celého diela.“ „Poznávanie formy ide od častí súvisiacich, ohraničených a tým určených ako štruktúrotvorné, ktoré navzájom porovnáva“ (s. 47).

³ Pozri BIELAWSKI, L.: *Formale Aspekte der Ordnungsmethoden bei Volksliedweisen*. In: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien, c. d.*, s. 37.

⁴ HJELMSTRÖM-DAHL, B. – JERSILD, M.: *Schwedische (und norwegische) Liedauswahl*. In: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien, c. d.*, s. 127.

⁵ ZEMCOVSKIJ, I.: *Melodika kalendar-ných pesen*. Leningrad 1975, s. 91.

⁶ Moskva 1970. Túto prácu som čítala v nemeckom preklade *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972. Princípov opakovania sa dotýka najmä kapitola *Wiederholung und Sinn*, s. 179–202, citujem zo s. 188–189.

⁷ HRABÁK, J.: *Úvod do teórie verše*. Praha 1970, s. 8 n. Aj ďalej sa opieram o túto prácu.

⁸ Terminologicky vychádzam z cit. štúdie A. Elschekovej.

⁹ Spevy obecných hlásnikov majú prevažne prechodný charakter, ktorý sa ukazuje v texte akýmsi medzistupňom medzi poéziou a prózou s tendenciou rýmu, v hudbe zase ide

o prechod medzi nestrofickou a riadkovou formou.

¹⁰ CHORVÁT, K.: *Smrt, pohrab a mrtví v tradícii a zvykoch ľudových*. *Slov. Pohl.*, 15, 1895, s. 18: „V slovenskej osnove art. XVII. (štítnickej synody duchovenstva 1591 – dopl. aut.): Pohanskje to nad mrtvým telom narjekanie do uvíkanie, kvílení, rukama lámání, ktoré býva s vyčítovaním kde jakových skutkou a účinkou mrtvého, to sa má zanechati.“

¹¹ V cit. článku K. Chorváta je zmienka, že na Orave učí matka svoju dcéru, ako má „vyčítovať“, keď jej zomrie dieťa alebo niekto iný, predriekava jej a dcéra za ňou opakuje.

¹² Možno to súvisí aj s tým, čo potvrdzujú novšie etnografické výskumy (napr. MJARTAN, J.: *Sebedražie*. *Sborník Mat. slov.*, 2, 1924, s. 166), že oplakať mŕtveho bolo povinnosťou starších žien, ktorým mohli vojsť miestne modely oplakávania do povedomia častejšou prítomnosťou pri pohrebných obradoch. O tom, že boli aj v tomto nadaní a menej schopní jednotlivci, svedčí to, že sa na pohreb plačky aj najímali. Ohlasy o tom sú v niektorých zaznamenaných textoch alebo v kompletných piesňach, v ktorých sa vymenúvajú odmeny za plač, napr. BARTÓK, B.: *Slovenské ľudové piesne I*. Bratislava 1959, č. 264, s. 459, taktiež vlastný rukopisný záznam z Horehronia.

¹³ POPOVIČ, A.: *Teória metatextov*. Nitra 1974, s. 16.

¹⁴ Viaceré príspevky v zborníku *Analyse und Klassifikation* (pozri pozn. 2) používajú striedavo termín *predstrofické* a *nestrofické* formy. V diskusii k môjmu reeferátu na VI. etnomuzikologickom seminári v Kočovciach 6.–10. okt. 1975 správne pripomenul J. Sęszewski, že ako sa ustálil termín „*nestrofický*“ oproti termínu „*predstrofický*“, tak by bolo dôslednejšie používať aj termín „*neharmonický*“ namiesto „*predharmonický*“.

¹⁵ Ako to bližšie opisuje a základné termíny hudobnoformovej stavby definuje ELSCHÉKOVÁ, A.: v cit. štúdii: *Motivická, riadková a strofická forma*.

<p>a) ÚTVARY PEVNÉ – VERŠOVANÉ</p>	<p><i>obradové kalendárne</i> na Ondreja na Luciu vianočné a novoročné koledy betlehemske fašiangové pri vynášaní Moreny pri prinášaní <i>letečka</i> veľkonočné Jánske</p> <p><i>magické</i> zariekania</p> <p><i>detské</i> hry rečňovanky vyčítanky uspávanky</p>	<p>forma motivická ton. neharm. rytmus pevný</p>	<p>} kolektívny prednes</p>
	<p>b) ÚTVARY VOLNÉ – PROZAICKÉ</p>		

NOTOVÉ PRÍKLADY

I. Útvary pevné

1. Na Luciu, Terchová, inf. Viktorka Martin-
ková, zap. J. Fišer 1942.



Lu - ci - ja, Lu - ci - ja,
kde si pre - bý - va - la,
u pá - na fa - rá - ra
hru - šky o - bie - ra - la.

2. Na Štedrý deň — koleda, Selenča — Juho-
slávia, inf. Mária Malinová, nar. 1958, zap.
zap. S. Burlasová 1967.

$\text{♩} = 69$

Já sem ma-li žá - ček, spi-vám ja-ko tá - ček,
ftá - čko - vé spi - va - jú, pá - na Kris-ta vi - ta - jú,
a ja si ho vi - tam, pe-ňa-šček si pí - tam,
pe - ňia-šček mi daj - ťe, zdra-ví o - stá - vaj - ťe.


3. Na Vianoce — betlehemska, Váľkovňa, inf.
Viktor Komora, nar. 1887, zap. S. Burla-
sová 1060.

$\text{♩} = 152$


Za-spau sta - ri ve - li - ce, ve - li - ce,
ob - stre - bau sa žin - či - ce, žin - či - ce,
stá - vaj, sta - ri, stá - vaj ho - re, ja - ká ja - snosť ve - li - ká,
či ňe - vi - díš ja - ké zo - re,
jak vlk ov - cu od - mi - ká, mi mu ov - cu od - ni - me - me,
za ňu pla - ťit' ňe - bu - d' e - me,
pod - skoč, ba - ča, kuš - ňe - ro - vi, či ju on kú -
val' - kar - ski - mu krč - ma - ro - vi,
pi, či je ňe skú - pi.

4. Na fašiagy, Hrochof, inf. Z. Dorotovičová,
nar. 1875, Slov. ľud. piesne IV, č. 391.

$\text{♩} = 120$




Na - ša kap - sa u - bo - ha, šec - ko be - rie



čo boh da, aj sla - ňin - ki, aj re - bra.

5. Pri vynášaní Moreny, Závadka n./Hronom,
inf. Z. Zubáková, nar. 1891, zap. S. Bur-
lasová 1962.

$\text{♩} = 108$



O - ko - lo mli - na hu - sta vr - bi - na,



hej, Ma - rej - na, ze - ľe - ni haj

6. Na Kvetnú nedeľu pri donášaní „nového
leta“, Lamač, inf. Július Vozár, nar. 1897,
zap. S. Burlasová 1962.



Bud' - te vi,, ba - bič - ki, ve - se - lé,
už vám to le - te - čko ne - se - me,



pie - kné ze - le - ně, se - dzi pa - ňi v ko - ši
roz - ma - ri - no - vé, a pán sa ji pro - sí,



v piv - ňi - ci na la - vi - ci, v čer - ve - nej, bi - lej če - pi - ci.

už sa ho-ri ze-le-ňa-jú, sva-ti Jur vo-lá,
 mod-rím kvit-kem roz-kvi-ta-jú, zem sa o-tvá-ra,
 šla Ma-ri-ja šla-pa-ju-ci,
 svě-ho si-na hle-da-hu-ci,
 še-li-ja-ké kví-cí, ru-ža, fi-ja-la.

7. Pri veľkonočnom „klapaní“, Veľká Lesná,
 inf. Štefan Michna, nar. 1895, zap. A. Su-
 litka 1974.

♩=92

Ľu-dže, mo-dli-če še an-gel pa-na, hej.

8. Na Jána v poli, Batizovce, inf. Anna Paštr-
 náková, nar. 1893, zap. E. Čulenová 1959.

♩=144

Jan, Jan, sva-ti Jan, po-že-hnaj nam ten-to ľan,
 po-že-hnaj nam do pa-si, ta-ki cen-ki jak vla-si.

9. Zariékanka, Mólča, inf. Daniel Hrebešek,
 zap. E. Hula.

Ham-po-ra, ham-po-ra di-vo-ká, ži-dia v pia-tok
 ne-na-rasť, ne-na-rasť ši-ro-ká,
 ce-snak je-dia, o-ni te-ba i-ste ze-dia!

10. Hra detí „na refaz“, Batizovce, inf. Anna Pastrnáková, nar. 1908, zap. E. Čulenová 1959.

$\text{♩} = 56$

ó re - cias, ó re - cias, pre - daj mi tu re - cias,

ne - pre - dam, ne - pre - dam, bo ne - mam.

11. Detská rečňovanka, Pohorelá, inf. dieťa, zap. S. Burlasová 1956.

$\text{♩} = 120$

Cip, cip, ci - pu - ru - ški, mak, mak, ma - ku - ru - ški,

ma - ku - ra sa po - hŕe - va - la, že s Pe - tri - kom tan - co - va - la.

12. Uspávanka, Selenča — Juhoslávia, inf. Mária Malinová, nar. 1932, zap. S. Burlasová.

$\text{♩} = 104$

Ha - ja, ba - ja, poj - d' e - me do há - ja,

na - tr - há - me kví - ci, po - kví - ci - me dze - ci.

U - hú - hu - hú U - hú - hu - hú _____

2. Pri senných prácach na lúkach, Východná, inf. žena, zap. E. Orsáryová 1975.

Hi - báj, — hi - báj ka - šu va - riť !

3. Na lúkach - vykrikovanie, Východná, inf. dve skupiny žien, zap. E. Orsáryová 1975.

Na tí, mo - je sr - ce, sta - rie - ho ot - ca
k rp - ce, na, u - hú - chu. Daj ho len, daj.

4. Na lúkach pri senných prácach. Východná, inf. skupina žien č. 1, 2, 3, 4, zap. E. Orsáryová 1975.

Hu - hú - hu, na, — tí, Dzurbis-ka, fra-je-ra, na, hu - hú - hu.

Daj ho len, daj, u - hú - hu.

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

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

5. Vyvolávanie oknára – rekonštrukcia, Horné Otrokovce, zap. S. Burlasová.



O - kná-ro-vi o - kná!

6. Vyvolávanie handrára – rekonštrukcia, Horné Otrokovce, zap. S. Burlasová.



Han - dri, ko - sti, sta - ré že - le - zo za - ta - ní - re,

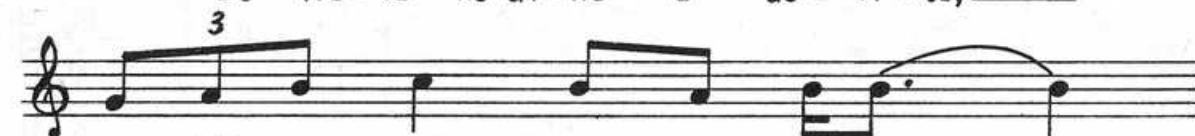


za šál - ky!

7. Spev nočného strážnika, Veľká Lesná, inf. Jozef Gonsorčík, nar. 1906, zap. S. Burlasová 1967.



Ďe - via - ta ho - d'í - na u - de - ri - la,



Je - žiš, Jo - zef i Ma - ri - ja,



has - ťe ľu - d'om svet - lo, o - heň,



a - bi ňe - bol ľu - d'om ško - d'en.

$\text{♩} = 92$

Jaj, a - pi - čok muoj do - bri,

jaj, na ko - ho s'te ma, na ko - ho na - ha - ľi,

chto - že sa o mňa, a - pi - čok muoj, bu - d'e sta - re - ťi. —

Jaj, kã - d'e - že si ja pri - d'en k vám, a - ňi o - blok, a - ňi dve - re,

kã - d'e - že ja pri - d'en k vám. A - pi - čok muoj do - bri,

na ko - ho s'te ma, na ko - ho na - ha - ľi,

chto - že mňa bu - d'e o - pa - tro - va - ťi. —

Jaj, a - pik muoj praj - ni, a - pi - čok muoj do - bri. —

Jaj, ved' mi ňe - bu - d'e - ťe de - ľa - ko, a - ľe mi

bu-d'e-ťe hl - bo - ko. Še - tke kvie - tke zo ze - me,
i - ba muoj a - pi - čok do tej čier - nej ze - me.
Jaj, a - pi - čok muoj u - ľe - ťe - nej, a - pi - čok muoj do - bri.

АСТРОФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В СЛОВАЦКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

Резюме

Астрофическими автор называет музыкально-текстовые формы с односегментной вплоть до полисегментной внутренней структурой, при интерпретации которых не происходит многократного повторения музыкальной формы с новым текстом. Это определение не исключает внутреннего повторения музыкальных сегментов, что представляет одно из средств формирования целого. Сегмент образован выделяющейся структурообразующей частью целого, которой может быть мотив или строка.

Нестрофические формы она делит сначала на устойчивые или постоянные и свободные или импровизированные. Устойчивыми формами она считает те, которые зафиксированы в памяти в конкретном звучании и, таким образом, при повторном пении тем же самым, а в некоторых случаях и другим информатором, они сохраняют принципиально похожий вид. Свободными она считает формы, которые сохраняются в памяти певца лишь в форме модели или рабочих формул, служащих в качестве опоры или основы для импровизации.

К первой группе относятся прежде всего устойчивые традиционные песенные типы со стихотворным текстом, с узкодиапазонной речитативной мелодикой и устойчиво расчлененным метроритмическим течением, которые функционально связаны с календарными обрядами, магическими и

детскими песнями. В этой группе можно говорить о преобладании метрического принципа, который воздействует в качестве руководящей силы, организующей или формирующей материал.

Ко второй группе относятся импровизированные декламационные типы, точно так же преимущественно негармонические, без заметной метрической нормы, с ритмом, близким к разговорной речи, которые следуют из функции различных сообщающих восклицаний, диалогов на расстоянии, а также и из функции лирико-эпических погребальных плачей. Здесь организующим принципом служит разговорность, экспрессивность подачи, что проявляется в большем акценте отличий высоты тона, а в форме — в соединении сегментов различной длины и разного числа, в зависимости от прозаического текста.

Характерным способом построения целого в обеих группах служит прием свободного присоединения тождественных, варьированных, или же транспонированных, а также и отличающихся частей, которые в первой группе носят характер более устойчивых мотивов, во второй — характер более свободных тональных групп. По тональности нестрофические формы связаны с реликтовыми обрядовыми типами словацкого песенного материала.

Наброском такого членения автор стремилась охватить свойства типологические, так что между

двумя группами нет непреодолимого барьера. Сближение форм первой и второй группы происходит главным образом на платформе ритма и стиха, который в области структуры служит наиболее выразительным разделителем. Для обеих групп как целого мы опять же находим ряд при-

меров, показывающих наличие переходов между строфичностью и нестрофичностью. Однако это закономерные свойства материала, который по своему характеру динамичен в измерениях синхронических и диахронических.

NICHTSTROPHISCHE GEBILDE IM SLOWAKISCHEN VOLKSGESANG

Zusammenfassung

Nichtstrophisch nennt die Autorin musikalisch-textliche Gebilde mit monosegmentalem bis polysegmentalem inneren Aufbau, bei deren Interpretation der musikalisch-formale Komplex nicht mehrmals mit einem neuen Text wiederholt wird. Diese Definition schließt jedoch keinesfalls eine innere Wiederholung der Musiksegmente aus, die eines der Mittel beim Aufbau des Komplexes ist. Das Segment ist ein logisch abgesonderter strukturbildender Teil des Komplexes; es kann eine Zeile oder ein Motiv sein.

Die nichtstrophischen Gebilde teilt die Autorin in *feste* oder ständige und *freie* oder improvisierte ein. Zu den festen Gebilden rechnet sie solche, die mit einem konkreten Wortlaut im Gedächtnis des Interpreten fixiert sind und die daher auch bei wiederholtem Absingen durch denselben, im manchen Fällen auch durch einen anderen Interpreten ein prinzipiell völlig gleiches Aussehen bewahren. Als freie Gebilde betrachtet die Autorin solche, die im Gedächtnis des Sängers nur in der Form eines Modells oder einzelner Formeln fixiert sind, die dem Interpreten nur als Gedächtnisstütze oder Vorlage bei der Improvisation dienen.

Zur ersten Gruppe gehören vor allem die festüberlieferten Liedformen mit einem Vers-
text. Sie haben eine engbegrenzte rezitative Melodik und einen fest gegliederten metrorhythmischen Verlauf und sind funktionell mit den Jahresbräuchen, mit den magischen und mit den Kinderliedern verknüpft. Bei dieser Gruppe können wir von einer Prädominanz des metrischen Prinzips sprechen, das wie eine Leitkraft wirkt, die das Material organisiert und gestaltet.

Zur zweiten Gruppe gehören improvisierte, überwiegend unharmonische Typen zum De-

klamierten, ohne ersichtliche metrische Norm, deren Rhythmus der gesprochenen Sprache ähnelt. Sie sind aus verschiedenen avisierenden Ausrufen, aus den Zwiegesprächen auf größere Entfernung und aus den lyrisch-epischen Begräbnisliedern hervorgegangen. Organisierendes Prinzip bei diesen Gebilden ist die Sprechbarkeit, die Expressivität der Wiedergabe, was sich im Nachdruck auf eine markantere Unterscheidung der Tonlagen und formal im Verbinden mehrerer Segmente von unterschiedlicher Länge und verschiedener Anzahl je nach dem Prosatext äußert.

Bei beiden Gruppen ist ein freies Aneinanderreihen identischer, variiertes oder transponierter, manchmal auch abweichender Abschnitte die charakteristische Methode, nach der das ganze Gebilde aufgebaut ist. Die Abschnitte haben in der ersten Gruppe den Charakter festerer Motive, in der zweiten Gruppe sind es losere Tongruppen. Tonal hängen die nichtstrophischen Gebilde mit Relikten zereemonieller Typen des slowakischen Liedermaterials zusammen.

Mit ihrem Entwurf einer solchen Einteilung versuchte die Autorin typologische Eigenschaften festzuhalten, denn zwischen den beiden Gruppen gibt es keine unübersteigbare Grenze. Die Annäherung beider Gruppen aneinander vollzieht sich besonders auf der Ebene des Rhythmus und des Verses, der im Bereich der Struktur das markanteste Unterscheidungsmittel ist. Für beide Gruppen als Ganzes gilt jedoch, daß es eine Reihe von Beispielen gibt, die Übergänge zwischen den nichtstrophischen und den strophischen Gebilden darstellen. Das sind jedoch gesetzmäßige Eigenschaften des Materials, das seinem Wesen nach in synchronischen und diachronischen Dimensionen dynamisch ist.

СЛОВАЦКАЯ ЭТНОГРАФИЯ

Журнал Словацкой Академии Наук

Год издания 25, 1977, № 2

Издается четыре раза в год

«ВЕДА», издательство Словацкой Академии Наук

Редакторы Д-р Божена Филова и Павол Стано

Адрес редакции: 884 16 Братислава, Клеменсова 19

SLOWAKISCHE VOLKSKUNDE

Zeitschrift der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Jahrgang 25, 1977, Nr. 2. Erscheint viermal im Jahre

Herausgegeben vom VEDA, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Redakteure PhDr. Božena Filová und Pavol Stano

Redaktion: 884 16 Bratislava, Klemensova 19

SLOVAK ETHNOGRAPHY

Journal of the Slovak Academy of Sciences
Volume 25, 1977, No. 2

Published quarterly by VEDA, the Publishing House of the Slovak Academy of Sciences
Managing Editors PhDr. Božena Filová and Pavol Stano

Editor: 884 16 Bratislava, Klemensova 19, Czechoslovakia

L'ETHNOGRAPHIE SLOVAQUE

Revue de l'Académie slovaque des sciences
Anné 25, 1977, No. 2. Parait quarte fois par an
Editions de VEDA, maison d'édition de l'Académie slovaque des sciences

Rédacteurs: PhDr. Božena Filová et Pavol Stano

Rédaction: 884 16 Bratislava, Klemensova 19

SLOVENSKÝ NÁRODOPIS

Časopis Slovenskej akadémie vied

Ročník 25, 1977, číslo 2 — Vychádza štyri razy do roka

Vydáva VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied

Hlavná redaktorka PhDr. Božena Filová

Výkonný redaktor Pavol Stano

Redakčná rada: PhDr. Ján Botík, PhDr. Soňa Burlasová, CSc., doc. PhDr. Václav Frolec, CSc., doc. PhDr. Emília Horváthová, CSc., PhDr. Soňa Kovačevičová, CSc., Igor Krištek, CSc., PhDr. Milan Leščák, CSc., doc. PhDr. Ján Michálek, CSc., PhDr. Ján Mjartan, DrSc., doc. PhDr. Štefan Mruškovič, CSc., PhDr. Viera Nosáľová, CSc., PhDr. Adam Pranda, CSc., doc. PhDr. Antonín Robek, CSc.

Výtvarná redaktorka Viera Miková

Redakcia: 884 16 Bratislava, Klemensova 19
Vytlačili Tlačiarne Slovenského národného povstania, n. p., Martin

Jednotlivé číslo Kčs 20,—; celoročné predplatné Kčs 80,—

Výmer SÚTI č. 8/6

Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky vrátane do zahraničia a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6/VII, 884 19 Bratislava. Možno objednať aj na každej pošte alebo u doručovateľa.

© VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1977

Distributed in the socialist countries by SLOVART Ltd., Leningradská 11, Bratislava, Czechoslovakia. Distributed in West Germany and West Berlin by KUBON UND SAGNER, D-8000 München 34, Postfach 68, Bundesrepublik Deutschland. For all other countries, distribution rights are held by JOHN BENJAMINS, N. V., Periodical Trade, Amsteldijk 44, Amsterdam, Netherlands.