

slovenský národopis

1 | 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

Na margo druhého súboru štúdií o Hontě	3
Soňa Burlasová: Svadobné piesne z Dačovho Lomu a ich súvis s obradom	5
Viera Gašparíková: Monografické štúdium ľudovej prózy v jednej lokalite (Dačov Lom)	45
Ester Plicková: Príspevok k štúdiu ľudového divadla v montánnom regióne Hontu	77
Viera Nosáľová: Strieborné ľudové šperky v okolí Levíc	107
Jan Novotný: Řemesla a řemeslníci v Hontě v 1. polovině 19. století	126
Vojtech Korčan: Hontianska stolica v dobe osmanskej expanzie	145
Marie Majtánová — Milan Majtán: Tradičná kultúra Hontu v zrkadle súpisov pozostalostí	153

ROZHLADY

Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti (Andrej Sulitka)	163
Zasedání předsednictva MKKK (Václav Frolec)	165
Zasadanie medzinárodnej redakčnej rady diela Etnografia Slovanov (Emília Horváthová)	168

RECENZIE A REFERÁTY

BIBLIOGRAFIA

Milada Kubová: Bibliografia slovenskej etnografie a folkloristiky za rok 1974	177
---	-----

СОДЕРЖАНИЕ

Замечания по второму собранию статей о Гонтě	3
Соња Бурласова: Свадебные песни из с. Дачов-Лом и их связь с обрядом	5
Вера Гашпарикова: Монографическое изучение народной прозы одного местонахождения (Дачов-Лом)	45
Эстер Плицкова: К изучению народного театра в горном регионе Гонтя	77
Вера Носалёва: Серебряные народные украшения в окрестностях г. Левице	107
Ян Новотный: Ремёсла с ремесленники в Гонтě в первой половине 19 века	126
Войтех Корчан: Гонтянский комитат в период османской экспанзии	145
Мария Майтанова — Милан Майтан: Традиционная культура Гонтя в зеркале описей наследства	153

ОБЗОРЫ

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

БИБЛИОГРАФИЯ

Милада Кубова: Библиография словацкой этнографии и фольклористики за 1974 г.	177
--	-----

slovenský národopis

ČASOPIS SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
25/1977

VEDA
VYDAVATELSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA

HLAVNÁ REDAKTORKA
Božena Filová

VÝKONNÝ REDAKTOR
Pavol Stano

REDAKČNÁ RADA
Ján Botík, Soňa Burlasová, Václav Frolec,
Emília Horváthová, Soňa Kovačevičová, Igor
Krištek, Milan Leščák, Ján Michálek, Ján
Mjartan, Štefan Mruškovič, Viera Nosálová,
Adam Pranda, Antonín Robek

SVADOBNÉ PIESNE Z DAČOVHO LOMU A ICH SÚVIS S OBRADOM

SOŇA BURLASOVÁ

Národopisný ústav SAV, Bratislava

Materiál k tejto štúdiu som zozbierala v rámci základného výskumu piesní v Honte, ktorý bol súčasťou plánovaného regionálneho národopisného výskumu. Záujem o svadobné piesne nebol teda motivovaný nejako prioritne, ale vznikol ako výsledok súvahy celkového materiálu, v ktorom tvoria svadobné piesne z Dačovho Lomu relatívne uzavretú, funkčne výraznú, pomerne objemnú a umelecky hodnotnú súčasť.

Ak hľadáme na celý súbor piesní zachytených v Dačovom Lome, tak z hľadiska zastúpenia jednotlivých druhov, ako aj z hľadiska zachovania jednotlivých vývinových vrstiev táto lokalita je v rámci skúmaného regiónu jednou z najvýraznejších lokalít. Svadobné piesne sú reprezentatívne už svojím množstvom. Po vyčlenení tých, ktoré sa spievajú pri svadobnej hostine za stolom, a pri sústredení sa iba na obradové, ostalo mi 38 piesní, ktorými sa zaoberám vo svojom príspevku. V rámci týchto 38 hudobnotextových celkov možno hovoriť o 30 hudobných typoch. To predstavuje bohatý repertoár pri porovnaní s inými obcami. Na porovnanie s najbližším okolím môžeme použiť materiál, ktorý je uverejnený v II. zväzku *Slovenských ľudových piesní*.¹ Uverejnené sú tu piesne zo zrušených obcí Lešť a Turie Pole, ktoré s Dačovým Lomom pôvodne

susedili, a to z Lešti 12 a z Turieho Poľa 7 obradových svadobných piesní. Vzhľadom na to, že sa tu robil jednorazový, tzv. „záchranný výskum“, nepredpokladáme, že by bol zachytený piesňový repertoár v úplnosti. Zaujímavé bude preto porovnávať aj širšie. Túto možnosť nám poskytuje III. zväzok *Slovenských ľudových piesní*,² v ktorom sú uverejnené malé piesňové monografie šiestich obcí. Svadobné obradové piesne sú v nich zastúpené nasledovne: Turá Lúka 11, Liptovské Sliache 15, Podkonice 26, Bajerov 27, Veľké Zalužice 9, Rejdová 17. Ak predpokladáme, že pri výbere podľa kritérií uplatňovaných v edícii *Slovenské ľudové piesne I–IV*, kde platila zásada neuvieňňovať blízke varianty, by niektoré z piesní, ktoré som vybrala, vypadli, aj tak by sa repertoár svadobných piesní z Dačovho Lomu umiestnil medzi najbohatšie.

Druhou zaujímavou stránkou skúmaných piesní je ich plastické začlenenie do štruktúry svadobného obradu. Ak hodnotíme túto okolnosť najprv iba kvantitatívne, treba povedať, že také množstvo situácií, na ktoré sa piesne pevne viažu, nebolo doteraz zistené. Pre porovnanie znovu niekoľko údajov: V slovenskej obci Selenča³ v Juhoslávii som zistila 9, v obciach Veľká Lesná a Haligovce⁴ 10 a na Horehroní⁵ 13 ta-

kýchto situačných uzlov, v Dačovom Lome je ich 17. Kvôli objektivite treba pripomenúť, že to pravdepodobne neodráža iba skutočný stav vecí, ale je vo veľkej miere aj dôsledkom použitej výskumnej metódy. Preto sa o nej v krátkosti zmienim.

Po skúsenostiach s výskumom rodinných zvykov a piesní viazaných na ne v obciach Veľká Lesná a Haligovce,⁶ začali sme výskum svadby v Dačovom Lome spoločne so s. E. Horváthovou. Pracovali sme metódou rozhovoru so súčasným kladením otázok informátorom, pričom sme sledovali cieľ získať syntetický obraz o tomto rozsiahlom a vnútorne zložitom ľudovom obrade. Spoločný postup predstavoval iba východiskovú fázu, ďalej sme pokračovali každá osobitne, čo bolo zase nevyhnutné kvôli prehĺbeniu pohľadu na vlastnú vyčlenenú tému.⁷ Spoločný výskum však bol nesporne obojstranne užitočný. Pokiaľ ide o výskum svadobných piesní, zdalo by sa snáď samozrejmé, že sa skúmajú v súvisi s obradom, ku ktorému patria. Isteže sa tak aj robí, lenže prakticky sa môže pri tomto výskume postupovať na rozličných úrovniach. Sledovanie celého svadobného obradu v podrobnostiach je veľmi zdĺhavé a zdá sa pre hudobného folkloristu zbytočné, avšak iba trpezlivým sústredením sa na celok predstavovaný rozmanitými detailami sa súčasne vytvára priaznivá situácia na vybavovanie piesní, ktoré pri povrchnejšom prebehnutí obradu informátorovi ani nezídu na um, ani ich spoľahlivo nezačlení. V nemalej miere ide aj o vek informátorov a ich celkové inteligenčné schopnosti. V Dačovom Lome sme mali vynikajúce informátorky, pohotové, dobré rozprávačky a dobré speváčky, prevažne príslušníčky staršej generácie, veľmi spoľahlivo diferencujúce starší úzus od súčasného.⁸ Konfrontácia poznatkov získaných od jednotlivcov s výsledkami získanými výskumom

skupín poskytla potrebnú kontrolu. Priaznivé podmienky výskumu v súhre s použitou metodikou vytvorili predpoklady na získanie plastického obrazu o ľudovej svadbe v Dačovom Lome. E. Horváthová uplatnila výsledky výskumu v príspevku *K svadobným zvykom troch hontianskych obcí*.⁹ Nepodáva tu iba statickú podobu svadby, ale upozorňuje aj na vývinové aspekty, teda na transformáciu obradu v priebehu určitého sledovateľného obdobia (zhruba od začiatku tohto storočia do súčasnosti). V podstate podáva dva vývinové modely hontianskej svadby — tradičný, pri ktorom rozlišuje archaickejšie a novšie momenty niektorých častí obradu, a súčasný, ktorý nemožno považovať za ustálený, pritom však v ňom možno pozorovať rovnaké tendencie.

MODEL AKO METODICKÉ VÝCHODISKO

Obradové svadobné piesne tvoria v rámci komplexu svadobného obradu subsystém. Majú svoju logiku a svoje miesto, ale len v súvisi s im nadradeným systémom. Preto považujem za primárnu informáciu roztriedenie piesní, vychádzajúce z ich funkčného uplatnenia v rámci obradu. Kvôli prehľadnosti tohto roztriedenia som vytvorila modelovú schému, v ktorej sú zachytené tie časti obradu, pri ktorých sa záväzne uplatňuje spev. Táto modelová schéma vznikla sumarizáciou údajov od viacerých informátorov a obsahuje všetky situácie, pri ktorých sa podľa jednotlivých informátorov spieva, a ku ktorým uviedli zároveň piesne. Ani najlepší informátori¹⁰ neobšiahli totiž vo svojich výpovediach všetky situácie. Model spevných situácií svadby v Dačovom Lome nie je náhradkou predstavy konkrétneho priebehu svadby, ale obsahuje popri individuálnych črtách aj všeobecné črty. To, že nejde o svojvoľnú konštrukciu, dokazuje

nám aj opis svadby uverejnený E. Horváthovou, ktorý potvrdzuje principiálne zhody. Môj model vznikol na základe porovnania údajov získaných vlastným výskumom piesní s údajmi uvedenými v príspevku E. Horváthovej. Pritom treba brať do úvahy, že napriek povedomiu určitého konkrétneho modelu svadby v rámci obce v príslušnom vývinovom období, odjakživa v nej pôsobili protiklady kolektívneho a individuálneho chápania a určité, celkovým vývinom podmienené zmeny pôsobili aj v rámci jednej generácie. Toto chápanie podopiera aj pasus v príspevku E. Horváthovej, z ktorého časť citujem: „Nie je potrebné zvlášť zdôrazňovať, že svadba, rovnako ako iné zložky kultúry, nikdy nebola nemenným komplexom úkonov, ale sa menila s celkovým vývojom spôsobu života a so zmenami, ktoré tento proces prinášal. Aj v rovnakom období boli v jednotlivých svadbách určité odchýlky, ktoré sa síce netýkali jej štruktúry, ale rôznych drobných úkonov, najmä takých, ktoré sa realizovali individuálne alebo čo v najužšom kruhu ľudí. Konečne významným činiteľom boli hospodárske možnosti rodín, ktorými sa riadilo trvanie svadby.“¹¹

Načrtnutý model funkčného uplatnenia svadobných piesní v Dačovom Lome nie je obrazom jednej určitej, konkrétnej, praktickej situácie, ale sumarizáciou zachytených možností uplatnenia svadobných piesní. Zdôrazňuje teda paradigmatický aspekt tradície.¹² Možnosť uplatnenia piesní v rámci svadobného obradu siaha samozrejme iba po tie hranice, ktoré nám poskytujú jednotlivé konkrétne zápisy.

Takto použité modelovanie chápem ako jednu z metód vedeckého poznania. Použitie modelu musí byť odôvodnené jeho vyššou poznávacou hodnotou. Ako hovorí D. S p a s o v,¹³ rozdiely v chápaní modelovania sú u rozličných autorov veľké. Podstata týchto variantov je však predsa tá istá,¹⁴ skúmaný objekt

nie je pre isté príčiny úplne prístupný; tie jeho aspekty, ktoré nás zaujímajú, sú pomiešané s vedľajšími javmi a pod. Preto si vytvárame model, ktorý sa v istom zmysle podobá originálu, ale zároveň sa od neho aj líši. Keby bol model totožný s originálom, nemohli by sme hovoriť o modelovaní, pri ich úplnej nezhode takisto. Dôležitá je teda miera podobnosti modelu s originálom, ktorá je zároveň ukazovateľom spoľahlivosti získaných poznatkov.

Modelovanie sa ukazuje ako veľmi užitočná metóda pri skúmaní javov ľudovej kultúry,¹⁵ podliehajúcich dynamizmu tradovania vo variačnom procese, refazovitému vzniku a zániku, transformácii a preskupovaniu, plynulému nadväzovaniu a inovácii. Modelovanie je tiež metódou potrebnou na pochopenie celosti javu, ktorý skúmame na základe jeho jednotlivých častí, prípadne neúplných, ak jav zachytávame v štádiu čiastočného rozpadu alebo odumierania. Vo veľkej miere sa to týka ľudových obradov či zvykov, ktoré si ešte informátori pamätajú, v súčasnosti však už nežijú; ideálny celok treba teda zostaviť z jednotlivých častí pochádzajúcich od viacerých informátorov. Niekedy sa viaceré informačné pramene dopĺňajú, inokedy naopak, popierajú. Často sme v situácii, že v predpokladanom celku ostávajú medzery, ktoré si musíme logicky doplniť, pretože niet ku nim primárnych údajov, iba údaje pomocné, ukazujúce na ich existenciu. Hodnovernosť modelu vytváraného za takýchto okolností je priamo závislá od množstva podkladových informácií zopnutých v súvislú refaz, dávajúcich predpoklad, že spoje nebudú umelé, ale naopak odporované zo skutočnosti.

Vo vytvorenom modeli musí byť tiež primeraný vzťah všeobecného a jedinečného, vzhľadom na kolektívny charakter ľudovej tradície, ktorý sa pri piesňovej tvorbe realizuje v dialektickom súhlase a napätí medzi repertoárom jednotlivcov

a skupín. Myslím, že pri svadobných piesňach v Dačovom Lome sa tento aspekt dostatočne rešpektuje konfrontáciou údajov od viacerých informátorov. Modelovanie za takýchto okolností je aj istou formou rekonštrukcie. Plne to platí aj na môj model spevných situácií v svadbe Dačovho Lomu.

Užitočnosť modelu a teda množstvo informácií, ktoré poskytuje, je závislá od toho, čo je o systéme známe mimo tohto modelu.¹⁶ V našej situácii sme z tejto stránky vo výhode, pretože svadobný obrad na Slovensku je dostatočne známy a navyše je dobre známy aj jeho krajový variant zo skúmanej obce. Keďže najzávažnejšou okolnosťou je cieľ poznania, ktorý skúmaním sledujeme, nebudem natoľko zdôrazňovať vzťah subjekt—model—originál, ako nadradený vzťah subjekt—informácia—model—cieľ.¹⁷ Pri skúmaní svadobných piesní z Dačovho Lomu zdôrazňujem osnovu obradu, na ktorej sa tieto piesne uplatňujú a aj keď si všimam aj ďalšie závažné vlastnosti ukazujúce originalitu alebo súvislosti tunajších piesní s inokrajový-

SPEVNÉ SITUÁCIE SVADBY

Spevné situácie tradičnej svadby nie sú navzájom rovnocenné. Možno ich v podstate rozdeliť do troch skupín. Do prvej patria tie, ktoré tvoria kľúčové uzly samého obradu a ktoré sú aj v celoslovenskom rámci najviac známe. Znamená to, že štatistický priemer najviac zaznamenaných svadobných piesní by sa vzťahoval práve na ne. Ide o piesne pri prevážaní výbavy (tzv. piesne periniarske), piesne rozlúčkové, cestou na sobáš a zo sobáša, pri príchode nevesty do domu ženícha, pri čepčení a pri prvom tanci začepčenej nevesty. Tieto všetky sú zastúpené aj v Dačovom Lome.

Okrem nich je však obrad v Dačovom

mi, iste nezachytávam všetky stránky ich existencie.

Z modelu spevných situácií svadobného obradu v Dačovom Lome vypúšťam diachronické hľadisko, pretože pri jeho rešpektovaní by som musela vytvoriť viaceré modely. Ak by sa pritom bral ohľad aj na individuálne varianty, stalo by sa skúmanie javu neprehľadným. V podstate možno pripustiť, že daný model je kombináciou viacerých modelov, ktoré mi sprostredkovali sami miestni informátori.¹⁸ Fakt, že som nerobila výskum pri autentickej príležitosti, ale vo všetkých prípadoch som sa opierala o výpovede miestnych obyvateľov, sám vysvetľuje toto tvrdenie. Ani jeden z nich neopisoval vlastnú svadbu alebo svadbu inej konkrétnej dvojice, ale iba kombinoval niektoré časti takejto určitej svadby do modelu, ktorý bol zrejme v príslušnom čase normatívny, alebo naopak vo výnimočných prípadoch aj poukazoval na odlišnosť pragmatického modelu od dobovej normy.¹⁹ Môj model prirodzene nie je normatívny, naopak je informatívny, inštruktívny, sprostredkúva interpretáciu originálu.

Lome obohatený ešte spievaním „na zore“, družbovi pri príchode do domu nevesty a pri odchode, počas sobáša, pri odovzdávaní darov (košele ženíchovi, uterákov ženíchovej družine) a pri zábavných tancoch „na paličke“ alebo „zvončekoví“.²⁰ Tieto situácie, ktoré patria do druhej skupiny, prispievajú k odlišeniu miestneho, príp. regionálneho variantu svadby.

Okrem viac alebo menej obligátnych piesní, ktoré sú vyznačené v prehľadnej tabuľke, pojí sa ku svadbe ešte celý rad piesní, ktoré sa spievajú počas svadobnej zábavy „za stolom“, ako aj piesne, ktoré spievajú družice, keď pripravujú pierka. To sú situácie tretej skupiny a piesňový repertoár, ktorý sa počas nich spieva, nemá striktné svadobný

MODEL SPEVNÝCH SITUÁCIÍ SVADBY V DAČOVOM LOME

<i>Sobota večer:</i> (u nevesty)	<i>Nedeľa večer:</i> (u nevesty)	<i>Pondelok na svitaní „na zore“:</i> (u nevesty)	<i>Pondelok ráno:</i> (u ženícha)
„Spevárki“ — družice robili pierka a veniec neveste <i>Rozličné piesne</i>	Prenášanie perín 1. <i>Priadla som celý rok</i>	2. <i>Ráno stávajúce</i> <i>S Bohem já chci začítí</i> I 3. <i>Keď ma manka zapletala</i> 4. <i>Zore moje, zore</i> 5. <i>Zornej ták</i> 5. <i>Varovalo diouča</i> 6. <i>Na záhumňi</i> 7. <i>Aňička dioučička</i> II 8. <i>Znášaj, manka, znášaj</i> 9. <i>Zore moje, zore</i> 10. <i>Zornej ták</i> 11. <i>Lietala mi lastovienka</i> 12. <i>Pred Gulášovci na rovňi</i> III 13. <i>Zore moje, zore</i> 14. <i>Zorní ták</i> 15. <i>Lietala mi lastovienka</i> 16. <i>Hrozno zraje</i> 17. <i>Letí, letí roj</i>	Keď prinesú „košeliarke“ od nevesty košelu ženíchovi 18. <i>Košeluočka tenká</i>

<i>Pondelok predpoludním:</i> (u nevesty)	<i>Pondelok popoludní:</i>	<i>Pondelok večer po hostine:</i> (u nevesty)
Ženíchov družba prichádza upozorniť nevestu, aby sa pripravila na sobáš, u nevesty ho vítajú piesňou 19. <i>Valí sa nám, valí</i> Keď odchádza spievajú: 20. <i>Choj ta, družba, choj</i>	Pred odchodom do kostola: (u nevesty) 21. <i>Už ideme na sobáš</i> Cestou do kostola: 22. <i>Pred Hlivárovci na rovňi</i> 23. <i>Seďi vrabec na kostole</i> Pred kostolom, kým sa mladí sobášia: 24. <i>Tancovala bi som</i> Cestou zo sobáša: 25. <i>Už je Ana sobášená</i> 26. <i>Ľebola, ľebola</i> 26. <i>Obzri že sa, Ana</i>	Pri rozdávaní „klinovníkov“ členom ženíchovej družiny: 27. <i>Saďilo mi diouča</i> 28. <i>Prečo bi son si ja ňevipila</i> Pri tanci „na paličke“ alebo „zvončekoví“: 29. <i>Zecťe ma, vlčki, zecťe</i> 30. <i>Poviedala manka</i> 31. <i>Sej, haj, spala bi</i> Pri odobierke nevesty: 32. <i>Od Dunajka tichí vetrik povieva</i>

<i>Utorok nad ránom:</i> (u ženícha)	<i>Utorok ráno:</i> (u ženícha)	<i>Utorok pred obedom:</i>	<i>Utorok popoludní, večer, ale tiež v pondelok</i> pri zábave svadobčanov „za stolom“:
Pred domom ženícha pri príchode nevesty: 33. <i>Otvárajte dvere</i> Keď nevestu posadili ku stolu: 34. <i>Mal som ženu tmulavú</i>	Snímanie venca, keď nevestu vodia okolo kláta: 35. <i>Strařila som pártu</i> Keď družba rozpletá neveste vrkoč: 36. <i>Ľinto toho tarara</i>	Čepčenie — „zavíjan-ka“, keď privedú za-čepčenú nevestu medzi svadobčanov, tanec „vikrúcan-ka“: 37. <i>Na zelenej lúki kopa sena</i> 38. <i>Vikvitla mi biela ruža</i>	<i>Rozličné piesne</i>

charakter. Ide o rôzne piesne ľúbostné, žartovné, pravdaže aj s tematikou svadobnou, ale takého typu, ktorá sa neviaže priamo na svadobný ceremoniál, môže sa teda spievať aj inokedy. Preto som piesne tretej skupiny ani nezaznačovala v prehľade spevných situácií, lebo svadba nie je výlučnou príležitosťou, kde sa tieto piesne spievajú. Množstvom však môžu presahovať všetky svadobné piesne obradové.

Tri typy spevných situácií sú navzájom odstupňované hlavne podľa toho, akú závažnosť má sama obradná situácia v rámci svadobného aktu. Súbor situácií prvej skupiny tvorí obligátnu osnovu, ktorej dodržiavaním je podmienené chápanie obradu v miestnej tradícii ako plnohodnotného. Ide o situácie, ktoré tvoria podstatné dejové uzly obradu. Akcie súvisiace s nimi posúvajú jeho priebeh systematicky k jeho vyústeniu, uskutočneniu manželstva. Ich závažnosť sa prejavuje aj v tom, že základný súbor piesní, ktorý sa pri nich spieva, je obsahovo viazaný na tieto situácie. Konkrétne povedané to znamená, že pri piesňach cestou na sobáš sa spieva o ceste na sobáš, po sobáši sa spieva o tom, že je nevesta už sobášená, pri rozlúčkových piesňach sa spieva o lúčení nevesty s rodičovským domom, pri čepčení o čepčení atď. Tieto piesne sa tak pevne viažu k daným situáciám, že ich spievanie pri inej príležitosti neprichádza do úvahy, majú svoje pevné miesto v systéme svadobných obradov, a tým nadobúdajú charakter znaku.²¹ Z tohto úzkeho spojenia vyplýva, že príslušné piesne sú plnohodnotným, autonómne fungujúcim znakom, ale aj symbolom²² danej obradovej situácie tiež v inom kontexte, napr. pri spomienkovom rozprávaní, referovaní o určitej svadbe a pod. pre osoby aktívne či pasívne zúčastnené na tradovaní daného zvykového modelu. Zmienka o konkrétnej piesni tu nahrádza zmienku o príslušnej fáze

obradu, bez ujmy na zrozumiteľnosti kontextu.

Ku kľúčovým situáciám svadobného obradu sa pripája jedna alebo viaceré piesne. Ak je k jednej situácii viacero piesní, alebo sa spievajú všetky (ak to dovoľí čas a iné okolnosti), alebo sa z nich robí výber. Výber ovplyvňuje hodnotenie potencionálneho repertoáru, pri ktorom sa uplatní aj estetický názor spevákov. Keďže pieseň je polyfunkčný jav, čo platí aj pre obradové piesne, vo fakte výberu sa môže prejavíť priorita jednej funkcie. Pre repertoár obradových svadobných piesní je príznačná nasledovná skladba dominantných funkcií: obradná, slávnostná, estetická, zábavná, pričom prvé dve a druhé dve dvojice ku sebe navzájom inklinujú. Ak sa robí výber z viacerých piesní obsahovo rovnako viazaných na danú situáciu, znamená to, že estetická funkcia je s obradnou takmer v rovnováhe. Ak však jedno spoločenstvo pozná ku každému uzlu obradu iba jednu pieseň, alebo ak sa u neho považuje za záväzné vyspievať zakaždým všetky k tejto príležitosti známe piesne, výber fakticky neexistuje. V dôsledku to znamená silnú prevahu obradovosti vo funkcii piesne. V Dačovom Lome sa pri prevažnej časti situácií prvej skupiny spieva iba po jednej piesni. Mimo iného je to spôsobené aj tým, že sú jednotlivé situácie ešte ďalej vnútorne členené. Snímanie venca je napríklad fázované na chodenie okolo kláta a rozpletanie vrkoča, pričom ku každému z týchto úkonov patrí iná pieseň. Spievanie pri príchode nevesty do ženichovho domu je zase rozdelené na spievanie pred domom a v dome, pričom ku týmto dvom momentom patria taktiež dve odlišné piesne. Aj v tejto kategórii sú však situácie, pri ktorých sa spievajú viaceré piesne. Je to tak cestou na sobáš a zo sobáša, ako aj pri tanci po začepčení mladuchy. Trvanie oboch situácií je závislé od variabilných okolností — od dĺžky trasy zo sobášneho do-

mu do kostola a od množstva hostí, ktorí sú povinní s mladou ženou tancovať. V niektorých obciach sa tieto situácie riešia iba postupným nadstavovaním textu na jednu a tú istú melódiu, kým v iných sa vystriedajú aj viaceré melódie. Piesne zaznačené v Dačovom Lome ukazujú na možnosti obojakého riešenia. Keď sa texty nadkladajú (svedčia nám o tom záznamy piesne od viacerých informátorov), vždy sa pridávajú vedúceho obsahu. Týka sa to napríklad piesne po sobáši a piesne pri príchode nevesty do domu ženícha. Spôsob rozvíjania textov nám dovoľujú sledovať uverejnené príklady č. 26 a 33.

V tých prípadoch, keď sa k jednej obradovej situácii spievajú viaceré piesne, nemožno u všetkých mechanicky počítať s obradnou funkciou ako dominantnou. Striktne obradné sú iba piesne, ktoré sú záväzné, čo znamená, že sú alebo jediné k danej situácii, alebo stoja na začiatku radu vypsievanych piesní. Pri piesňach, ktoré sa ku obligátnym pridávajú, ide o rozmanitú kombináciu funkcie obradnej, slávnostnej, estetickej a zábavnej, čo je závislé od okolností a odzrkadľuje sa dosť prehľadne v texte piesní. *Pre ľudové obradné piesne je totiž typické, že sú do najvyššej miery verbálne (textom piesne) späté so spevnou situáciou.*

Treba povedať, že nie vo všetkých piesňach k spevným situáciám prvej skupiny badať pevnú súvislosť s obradom, ktorá je pre ne ako pre celok typická. Týka sa to hneď v poradí prvej piesne *Priadla som celí rok*, ktorá so situáciou iba voľne tematicky súvisí.²³ Keďže však túto pieseň spievali a charakterizovali ako periniarsku viaceré informátorky, je možné, že sa doňho dostala postupným vývinom obradu, a to v tej jeho fáze, keď sa vzťah piesní k obradu už nepočítal ako celkom pevný. Pri niektorých ďalších piesňach je tematický vzťah vyjadrený iba symbolicky, nie priamo,²⁴ pritom však ide

vzhľadom na tradíciu o eminentne svadobné piesne.

Svadobné situácie druhého stupňa, ktoré sme charakterizovali ako také, ktoré prispievajú k špecifikácii miestneho variantu svadby, nie sú vzhľadom na svoju závažnosť jednotné. Dalo by sa povedať, že tvoria prechodnú skupinu, pretože časť z nich inklinuje k prvej, časť k druhej skupine. Afinita k prvej skupine sa prejavuje jednak aktívnym dejovým charakterom situácie, teda takým, ktorý speje k postupnému napĺňaniu základnej obradovej osnovy a na druhej strane sa prejavuje aj sémantickou zhodou piesňovej zložky. Ako najvýraznejší príklad nám môže slúžiť spievanie „na zore“. Ide o situáciu vzhľadom na napĺňanie obradovej osnovy aktívnu, pretože nezačína iba formálne svadobný deň, ale sa spája s obradovým obliekaním nevesty do svadobného rúcha, čo je podmienkou pre uskutočnenie slávnostného aktu. K tejto situácii sa viaže variabilný počet piesní, ktorých časť je jej verbálnym výrazom,²⁵ kým ďalšia časť je s ňou spojená iba prostredníctvom symboliky.²⁶ Najzávažnejším však je, že ani jedna z týchto piesní nie je funkčne indiferentná a každá z nich je aktívnym znakom svadobnej situácie, ai keď nie výlučne iba jej fázy „na zore“.²⁷ Vzhľadom na povedané treba zdôrazniť, že hlavná príčina, pre ktorú sme túto situáciu nezaradili do prvej skupiny je jej pomerne zriedkavý výskyt v rámci Slovenska.²⁸ K situáciám prvej skupiny inklinuje aj spievanie družbovi, ktorý príde upozorniť rodinu nevesty, aby sa pripravovala na sobáš. Text týchto dvoch piesní *Choj ta, družba, choj...* a *Valí sa nám valí...* je priamo podmienený dejovými okolnosťami, sama situácia má však v rámci obradu podružný charakter. Inak je to pri piesňach, ktoré sprevádzajú odovzdávanie darov. Tie inklinujú skôr k svadobným situáciám tretej skupiny. Pieseň pri odovzdávaní košele ženíchovi

(č. 18) je príkladom mechanického tematického spojenia so situáciou, svojím rázom je to vojenská pieseň a hudobne patrí do mladšej vývinovej vrstvy piesní novouhorských, čo svedčí tiež o jej neskoršom včlenení do obradu.

Prvá z piesní pri odovzdávaní „klinovníkov“ *Sađilo mi điouča šalviju, lađuju* súvisí so svadobnou tematikou prostredníctvom rastlinnej symboliky (polámaná ľalia a rozmarín), kým druhá z nich *Prečo bi son si ja ňevipila* patrí medzi typické zábavné piesne lascívneho charakteru, ktoré sú na svadbe časté, predstavujú však piesne tretej situačnej skupiny. Tá istá charakteristika sa týka aj piesní pri tanci „na paličke“.

Aj pri situáciách druhej skupiny je to s výberom piesní v podstate rovnaké. V niektorých momentoch sa spieva iba po jednej piesni, v tých prípadoch text piesne priamo súvisí s akciou, kým v iných momentoch je možnosť výberu. Špecifickým príkladom spájajúcim naraz záväznosť aj voliteľnosť piesne je spievanie „na zore“. Pri tejto príležitosti sa vždy spievalo viac piesní, ich sústava však nemá konštantný počet a je okrem toho aj variabilná. Záväzný základ tvoria 1–2 cirkevné piesne na úvod (*Ráno vstávajújce*) a svetská pieseň *Zore moje, zore*. Variabilný zvyšok (podľa záznamu od troch informátoriek) má veľmi príbuzné časové proporcie a súhlasné tematické zameranie. Možnosť obmeny, ktorú pri ostatných situáciách naznačujú viaceré uvedené piesne, v tomto prípade naznačujú tri repertoárové bloky, ktoré v modeli spevných situácií oddeľujem rímskou číslicou. Pieseň *Zore moje, zore*, ktorá obligátne vystupuje v každom z týchto blokov, je textovo jednotná, kým hudobne sú č. 4 a 9 vo variantnom vzťahu a č. 13 predstavuje odlišný melodický typ.²⁹ Odlišné piesne k tej istej situácii uvádzali najčastejšie informátorky, ktoré nepatrili do jednej generačnej skupiny.

Piesňami tretej skupiny sa osobitne

nezaoberám, ako som sa o tom už zmienila, ani ich vo výbere materiálu neuvádzam, pretože nejde o obradové piesne sensu stricto. Pri ich tradovaní sa nemožno opierať o nejaké pevnejšie kombinácie, ale naopak, pri ich výbere vládne improvizácia, aj keď treba pripustiť, že silne ovplyvnená asociáciami podmienenými príležitosťou.³⁰

Rozdelenie spevných situácií pri svadbe v Dačovom Lome na tri skupiny vychádza jednak zo závažnosti jednotlivých fáz obradu, sleduje však aj cieľ odlišiť miestne, prípadne regionálne črty od celoslovenských. Za súčasného stavu uverejnených piesní, ako aj doteraz preskúmaných obcí Hontu, ktorých piesne sú v rukopise, prípadne iba v zvukových záznamoch, možno považovať za miestne špecifikum dve piesne družbovi, piesne pri odovzdávaní košele ženíchovi a uterákov ženíchovej družine, ako aj piesne pri tanci „na paličke“ alebo „zvončekoví“. Spievanie „na zore“, ktoré je tak raritne dokumentované v rámci ostatného Slovenska, je pomerne frekventované v oblasti Hontu, v tomto prípade ide teda o regionálne špecifikum. Spievanie „na zore“ je doteraz v rámci Hontu zachytené v obciach Lešť, Turie Pole, Senohrad, Cero vo a Stredné Plachtince. Na zore sa spievalo aj v južnej časti Hontu, v obci Patvarc (bývalé Potvorice), ktorá patrí v súčasnosti do Maďarskej ľudovej republiky.³¹

Rozdelenie spevných situácií v Dačovom Lome na tri skupiny nie je ukazovateľom, keď sledujeme ich hudobný ráz, starobylosť, či tonálne novší charakter melódií. V oboch skupinách sú zastúpené staršie i novšie typy piesní, čo je argumentom podporujúcim mienku, že miestny obrad sa rozvíjal rovnomerne v celej šírke a neprebíhal ako postupné obohacovanie akejsi širšie na Slovensku uplatňovanej kostry miestnymi, či regionálnymi doplnkami. Najmä príležitosť spievania „na zore“ viaže na

seba celý rad hudobne aj textovo archaických typov piesní. Zaujímavé je bližšie sledovanie jednotlivých typov, ako aj ich vzájomnej súvislosti.

CHARAKTERISTIKA PIESNÍ

Prvoradou otázkou, ktorá nás zaujme pri skúmaní svadobných piesní z Dačovho Lomu z hudobnej stránky, je zastúpenie jednotlivých vývinových typov v celkovom materiáli. Toto zastúpenie nám totiž napovie, nakoľko sa v tunajšom obraze uchovali archaické typy a naopak, nakoľko doň prenikli piesne novšej vrstvy. Keďže tonalita piesní je takou určujúcou vlastnosťou, ktorá sa organicky spája s celým okruhom základných hudobných parametrov, ako je forma a rozmer nápevu, rytmus a prednes, pričom nemenej významná je aj väzba na typologicky odlišné texty, vychádzame pri základnej sumarizácii celkového materiálu z aspektu tonality. Z tohto hľadiska materiál vytvára nasledujúce vrstvy. Tónálne najjednoduchšie, úzkorozsahové melódie sú zastúpené dvoma kvarttonálnymi, tromi kvartkvinttonálnymi a štrnástimi kvinttonálnymi piesňami. Kvinttonálne piesne sú početne vôbec najobsiahlejšou skupinou. Ďalšiu vrstvu tvoria prechodné typy reprezentované jednou piesňou kvartsextakordálnou a piatimi predharmonickými piesňami, bez možnosti ich presnejšieho určenia na základe zaužívaného triedenia. V jedenástich piesňach je zrejmé harmonické cítenie, pričom štyri z nich majú niektoré prvky novouhorskej formy. Z tohto prehľadu jasne vyniká prevaha vývinovo starších predharmonických typov, medzi ktorými je silno zastúpená vrstva kvinttonálnych piesní.³²

Spomedzi hojného počtu jednoduchších typov najväčšmi zaujmú tie, v ktorých sa uplatňuje rudimentárna, jednoriadková strofická forma.³³ Táto ar-

chaická forma sa najzreteľnejšie uplatňuje v kvarttonálnej piesni *Lietala mi lastovienka*, č. 15. Textový pôdorys tvoria 11-slabičné verše, ktorých koncové trojslabičné slovo sa opakuje po interjekcii *hej*. Toto opakovanie je typickým prostriedkom, ktorý z jedného veršového celku vytvára strofu. Niet tu vnútorného rýmu a vzhľadom na krátky rozsah celkového textu nemožno hovoriť ani o rýmoch medzistrofických. Jednoriadkovosť sa manifestuje tak textovými, ako aj hudobnými prostriedkami. Jednoduchej strofickej forme zodpovedá aj úzkorozsahová, kvarttonálna melódia, pri ktorej nemožno hovoriť o symetrickosti v rámci hudobného riadku. Ba naopak, melodická stavba rešpektuje veršovú štruktúru a špecifickými hudobnými prostriedkami kadencuje presne v úseku opakovaných slov. Aj z hľadiska melódie možno teda hovoriť o jednom plynulom melodickom riadku. Veľmi zaujímavé je porovnanie tejto piesne s jej rozšíreným variantom č. 11. Tu sa 11-slabičný verš opakuje celý a ešte navyše jeho posledné slovo po interjekcii *ej*. Pieseň tým nadobúda takmer dvojnásobný rozsah a tieto okolnosti nie sú bez dosahu ani pre formu a tonalitu piesne. Pieseň sa začína v oboch prípadoch rovnako (odhliadnuc od melizmatického obohatenia v jej jednoriadkovom variante), v príklade č. 11 však signalizuje záver prvého dielu rytmická kadencia na druhom stupni.³⁴ Za tým nasleduje nové melodické rozvedenie, rozširujúce aj ambitus jednoduchšieho príkladu o terciu, ústiace však napokon do rovnakého záveru. Porovnaním ľahko prideme na to, že rozšírený príklad 11 je totožný s príkladom 15, ktorý však nadkladá v časti textu, ktorý podčiarkujeme: *Lietala mi lastovienka, Lietala, Lietala mi lastovienka, Lietala, ej, Lietala*. Rozšírený variant tým nadobúda nepravidelnú formu, v ktorej po rozsahovo vyrovnaných 11-slabičných dieloch nasleduje skrátená 4-slabičná záverová

časť. Treba povedať, že variantový súvis naznačeného typu nie je bežný a možno ho považovať za svojrázny spôsob obmeny piesne, v svadobnom obrade pravdepodobne obľúbenej.

Ďalším príkladom jednoriadkovej strofickej formy je pieseň *Sedí vrabec na kostole ako mláďeňec*, príkl. 23. Text sa skladá z 13-slabičných veršov s jasnou cézurou po ôsmej slabike. Toto textové členenie ide ruka v ruke s hudobným, tak ako v predchádzajúcich príkladoch. Pieseň je hudobne úzkorozsahová, v časti zodpovedajúcej 8-slabičnému úseku kvarttonálna, so začiatkom melódie zhodným s príkladom 15. Päťslabičnému záverovému úseku zodpovedá kadenčná časť, ktorá sa začína horným kvintovým tónom, od ktorého melódia vedie krokom nadol k základnému tónu. V texte sa taktiež nevyskytuje vnútorný rým, ale na rozdiel od prvých príkladov, badať takmer pravidelný rým združujúci dve a dve susedné strofy. V tejto okolnosti vidieť tendenciu vytvárať aspoň pomocou textu väčšie celky, bližšie symetrickým strofickým formáciám. Z vývinového hľadiska považujeme preto tento typ za novší.³⁵ Oba jednoriadkové príklady, č. 15 aj 23 sú charakteristické zvieracou tematikou, ktorá priamo nesúvisí so svadbou.

Ďalšiu zaujímavú skupinu tvoria piesne s dvojriadkovou krátkou formou. Ide o príklady č. 22, 3, 12 a variantovú skupinu č. 21, 36 a 25. Na prvý pohľad ako by išlo o jednoriadkové piesne, pretože celá strofa je veľmi krátka. Všetky tieto piesne majú dvojriadkovú textovú strofu, zloženú z 8 alebo 7 slabičných izosylabických veršov združene rýmovaných. Ich tematika je jasne svadobná. Z hľadiska tonality ide prevažne o kvinttonálne piesne, iba č. 22 možno považovať za kvarttonálnu, pričom aj táto pieseň dosahuje ambitus kvinty. Pre všetky tieto piesne je príznačná rytmická kadencia na konci prvého dielu, teda predĺženie záverového tónu. K tomuto tónu sa pri-

pájajú aj zväčša prieťažné tóny. Pri č. 22 možno hovoriť o descendenčnej melodi-ke, v č. 3 a 12 aspoň v prvom dieli. Pri takej krátkej forme veľmi markantne vystúpi úloha finálnych tónov. V č. 22 a č. 3, kde sa končí aj prvý diel na prvom tóne (finálne tóny 1,1), vnímame formu ako vyrovnanú skladbu z dvoch rovnocenných priradených dielov, i keď je melodický priebeh druhého dielu dosť odlišný. K tendencii jeho odlišenia prispel možno práve zámer narušiť pocit vyrovnávania uskutočňovaný zhodnými finálnymi tónmi. Vo variantnej skupine 21, 36 a 25 je totiž situácia iná. Tu ide vlastne iba o transpozíciu kadenčnej časti o tón nižšie v druhom dieli, inak sú si oba diely podobné. Prvý diel však finalizuje na druhom tóne, druhý diel na prvom. Tým sa medzi oboma dielmi vytvára príznačný vzťah predvetia a závetia, typický pre rozvinutejšie strofické štruktúry. Tri príklady tohto typu, ktoré sme nie najvýstižnejšie nazvali variantnou skupinou, sa líšia vlastne iba potrebou melodicky vyriešiť odlišnosť slabičnej stavby (8, 7). Okrem toho je však odlišné aj ich funkčné uplatnenie (cestou na sobáš, cestou zo sobáša, pri snímaní venca). Možno teda povedať, že v tomto prípade ide o typickú svadobnú nôtu, ktorú odlišný text predurčuje za stať funkciu sprievodnej piesne v rozličných fázach obradu. Takýchto piesní nie je v Dačovom Lome veľa. Ďalej sa zmienime ešte o dvoch. Rada by som ešte na záver o skupine piesní s najjednoduchšou jednoriadkovou a dvojriadkovou strofickou formou zdôraznil, že vo všetkých prípadoch išlo o úzkorozsahové melódie, čo ukazuje na vzájomnú spätosť menej rozvinutých tonálnych a formových organizmov a teda nie na jav náhodný, ale na uchovávanie vzácnej staršej vrstvy piesní. Všetky tieto piesne bez výnimky sú parlandové a pozoruhodný je aj väčší výskyt ligatúrou spojených tónových dvojíc, čo je v slovenskej ľudovej piesni zriedkavé.

V slovenskej piesňovej kultúre majú zvláštne postavenie šesťslabičné verše v štvorriadkových alebo v dvojriadkových strofách, pričom sa každý verš opakuje. Takýto rozmerove štandardný tvar piesne umožňuje vymeniteľnosť textov a melódií, ich fluktuáciu. Béla Bartók považuje šesťslabičné verše za typicky slovenské a voľnú fluktuáciu textov a melódií rovnakého rozsahu za znak starobylosti piesne. Je fakt, že tieto verše sa najčastejšie spájajú s rozličnými obradovými a pracovnými piesňami, ktoré predstavujú aj hudobne archaické vrstvy, J. Kresánek však považuje šesťslabičné verše už za výsledok určitého vývinového procesu. Takýto názor nám podopiera aj tu zhrnutý materiál svadobných piesní z Dačovho Lomu, v ktorom sa najjednoduchšie formové (ale aj tonálne) typy spájajú s inými veršami ako šesťslabičnými (pozri príklady 15, 23, 22, 3, 12, 21, 36, 25). Piesne so šesťslabičnými veršami však tvoria taktiež veľmi výraznú skupinu. Hoci sa v nej bohato opakujú verše toho istého rozsahu, nie je vôbec stereotypná, ale naopak, veľmi tvárna. Strofa sa napríklad utvára zo štyroch rozličných veršov, z dvoch opakovaných veršov typu /:6:/, /:6:/, ako aj z troch veršov, pričom stredný sa opakuje. Tonálne sa tieto piesne radia taktiež k okruhu vývinovo starších typov. Ide prevažne o piesne kvinttonálne, v niekoľkých prípadoch aj o typy jednoduchšie (45), ako aj rozvinutejšie (7). Iba po jednom prípade nachádza sa strofa z izosylabických šesťslabičných veršov aj medzi harmonickými piesňami staršieho typu, ako aj medzi novouhorskými.

Pri piesňach *Valí sa nám, valí* a *Otvárajte dvere* (č. 19 a 33) ide o melodicky zhodný kvart – kvinttonálny typ, rozdiel je v podstate iba v rytmickom pulze, ktorým je v č. 19 štvrťová nota pomalého tempa (MM-69), kým v č. 33 osminová nota v tempe o niečo rýchlejšom. Ako vidieť, toto chápanie má vplyv na

celkové rytmické tvarovanie piesne, ktoré inklinuje v č. 19 ku triolám, v č. 33 k jednoduchému priradovaniu štvrtých hodnôt. Obe melódie mám zachytené s väčším množstvom textov. Príklad 19 spievala tá istá informátorka s textom spievaným pri troch fázach svadobného obradu (družbovi, keď prichádza pýtať nevestu, cestou na sobáš, cestou zo sobáša) a s jedným dvojstrofickým dožinkovým textom. Príklad 33 spievali (úplne zhodne) 3 speváčky približne rovnakého veku, iba so svadobným textom, avšak taktiež ku dvom fázam svadobného obradu. Text tvorí jednoduché štvorriadkové strofy, pričom rým spája druhý a štvrtý verš. Hudobná forma združuje dva a dva verše do jedného celistvého riadku s plynulým tokom melódie a vytvára tak pravidelnú dvojdielnu formu, s odlišným druhým dielom. Prvý diel kadencuje na veľkej sekunde pod záverečným finálnym tónom a utvrdzuje tak prechodný kvart-kvinttonálny charakter melódie. Ide o veľmi produktívny melodický typ, pretože textov k nemu nie je len viacero, ale sú aj rozsiahle. Je to zároveň jediný príklad svadobnej piesne, ktorú som zachytila aj s nesvadobným textom (dožinkovým).³⁶ Nie bez významu je okolnosť, že práve tento text spievala veľmi stará informátorka.

Dvojica piesní *Ráno stávajúce* č. 2 a *Sađilo mi điouča šalviu, laľuju* č. 27, predstavuje taktiež zhodný melodický typ. V prvom dieli je zhoda takmer úplná, rozdiel je iba v bohatej melizmatike čísla 27.

V druhom dieli je už odlišnejšie vedenie melódie, upúta najmä absencia skoku z lýdickej kvarty na základný tón v cirkevnej piesni. V nej sa tiež stáva citlivý tón k základnému tónu, ktorý je v svetскеj piesni iba tónom melizmatickým, plnovýznamným melodickým tónom, čo nás aj viedlo k zaradeniu tejto piesne v prehľadnej tabuľke do kategórie 7 (predharmonické piesne prechodného typu a v cirkevných toninách). Svetský

variant tejto piesne upúta bohatou melizmatikou v prvom dieli, ktorú speváčka podáva spôsobom plnohodnotných melodických tónov (ako to zachytáva aj zápis), na rozdiel od druhého dielu, kde majú ozdobné tóny charakter prietážných tónov. Možno povedať, že v tomto type ide o najplnšie uplatnenie rozvinutej arióznej melodiky v rámci jednoduchej dvojdielnej formy. K osobitnému pôvabu tejto piesne prispieva zrejma lýdickosť. Jasnú melodickú súvislosť možno pozorovať medzi touto piesňou a príkladom č. 3. Strofa svetského variantu je trojriadková (čo nie je bežné) s opakovaním stredného verša a v texte badať viaceré archaizmy (ypsilon, 3. os. pl. s konc. -e — vlámale, polámale). Cirkevný variant je rannou piesňou z Transcicia a na jeho strohejší melodický priebeh pôsobil zaiste práve tento fakt. Pokiaľ ide o pôvod melódie, tá má všetky prvky ľudovej tvorby, nielen formové, ale aj melodické, čo nám potvrdzuje najmä jej priamy súvis s ďalšou svadobnou piesňou. V tomto prípade ide teda o prispôsobenie cirkevného textu potrebám obradu prostredníctvom ľudovej melódie. Som o tom presvedčená tým viac, že tento prípad nie je v Dačovom Lome ojedinelý. Stretla som sa s ním aj v rámci pohrebných plačov, do ktorých sa občas vkladali úseky cirkevných piesňových textov z Transcicia, pričom sa však nezmenil typický ľudový deklamačný spôsob podania, prameniáci v príslušnej ľudovej tradícii.

Ďalšia dvojica kvinttonálnych piesní *Znášaj, mamko, znášaj*, č. 8 a *Zore moje, zore*, č. 13 sú už reprezentantmi štvordielnej formy, aj keď ich veršový pôdorys je rovnaký. Odlišná je však už formácia strofy. Strofu tvoria dva opakované verše. Tento princíp opakovania je v úplnom súlade s hudobnou stavbou, v ktorej sa taktiež opakuje motivický materiál prvého dielu nezmenene v druhom dieli. Tretí diel prináša nový hudobný motivický prvok, ktorý je v štvr-

tom dieli akoby rozvedený. Obe piesne sú zhodné tonálne (5), formové (malorozmerná štvordielnosť), ale do veľkej miery aj melodicky. Aj ich miesto v svadobnom obrade je blízko seba, boli však spievané rozličnými speváčkami. Príklad 8 neprekračuje rozsah kvinty ani v ambite, kým príklad 13 má v prvom a druhom dieli vybočenie o sekundu hore. Aj vzhľadom na rytmický priebeh možno hovoriť o jednom piesňovom type.

Kvinttonálne príklady č. 4 a 9 predstavujú typ rannej piesne odlišný od č. 13, s ktorým sa textove zhodujú. Odlišnosť je jednak v lýdickosti tónorodu, ale aj v rytmickom tvarovaní melódie, ktoré je bohatšie a dôslednejšie. Rozdiel medzi podaním č. 4 a 9 je asi taký, ako sme naznačili pri číslach 19 a 33 — v prvej vnímame štvrťový, v druhej osminkový rytmický pulz. V tomto type je oproti predchádzajúcim dôslednejšia rytmická kadencia jednotlivých dielov, ktorá upevňuje princíp štvordielnosti. Medzi oboma variantami je okrem metrorytmickej odlišnosti rozdiel iba v melodickom stvárnení tretieho dielu. Tento typ predstavuje kľúčovú pieseň fázy obradu nazývanej „na zore“. Pieseň *Aňička ďioučička*, č. 7 upúta fanfárovitým vedením melodickéj línie v prvom dieli, dosahujúcej ambitus sexty. Preto ju radíme do skupiny 7. Skrátená tretia strofa neopakuje text, ale kadencuje v druhom dieli, ktorým zároveň končí. V kvinttonálnej piesni *Priadla som celý rok*, č. 1, sa po prvý raz stretávame v svadobných piesňach z Dačovho Lomu s princípom giusto spevu. Pieseň je rytmicky stereotypná striedaním dvoch osmín a štvrťovej hodnoty, pričom ich poradie dôsledne vymieňa. Niet tu výraznejšieho členenia na štyri diely, pieseň možno kvalifikovať aj ako dvojdielnu.

Rozvinutejší formový typ v rámci kvinttonality predstavuje pieseň *Šej, haj, spala bi*, č. 31. Dvojdielnosť tejto piesne sa vytvára opakovaním s nepatrnou

variáciou na začiatku dielu, pričom je tu zreteľné vnútorné členenie na tri časti. Pieseň iba začína kvintou, ďalej nepresahuje tetrachord, ako typ je však známa závažnejším uplatnením kvintového tónu.³⁷ Ten istý formový typ stelesňuje aj pieseň *Mal som ženu tmulavú*, č. 34, iba s tým rozdielom, že tu sú odlišnosti druhého dielu oproti prvému v kadenčnej časti, nie na začiatku. V tejto piesni ide, na rozdiel od prvej, o lýdický kvintakord, s typickou transgeneráciou v prvej časti druhého dielu. Vzhľadom na pomerne rozmernú formu v rámci 5-tonálnosti a zároveň vnútorný rým združujúci tretí a šiesty verš, ako aj syntaktickú a sémantickú samostatnosť trojverší, núka sa myšlienka, či nešlo o neskoršie zlúčenie dvoch a dvoch kratších strof hudobnou úpravou kadenčnej časti, čím sa vytvára v rámci väčšieho celku vzťah predvetia a závetia. Napriek pravidelnému taktovému členeniu príznačný je pre túto pieseň parlandový prednes. Touto piesňou sme zároveň opustili predharmonické príklady s izosylabickými šesťslabičnými veršami.

Zvyšok príkladov s predharmonickou tonalitou sa radí medzi útvary s nepravidelnou formou. Predovšetkým zaujme skupinka redakcií piesne *Zornej ták*, ktorá sa spieva „na zore“, po tom, čo družba cez mrváň trikrát zavolá „*Zornej ták*“. V prvom príklade, č. 5, máme v úvode piesne (neorganická časť celku) naznačené toto zvolanie, o čom nám svedčí aj nepresná intonácia tejto časti inak jednou z najlepších speváčok M. Hlivárovou. Speváčka podala aj túto časť spevne, hoci podľa jej informácií, išlo určite o imitáciu družbovho zvolania. Iní informátori podávali toto zvolanie nehudobne. I keď táto zvolávacia časť nesúvisí s piesňou, ktorá nasleduje, úmyselne sme tento celok zaznačili tak, ako ho podala skúsená speváčka a informátorka, pretože jej pamäť pevne fixovala nadväznosť piesne *Varovalo diouča hrozno zelenuo* tesne za týmto zvolaním.

V iných modeloch piesňového poriadku vo zvyku „na zore“³⁸ sa za týmto zvolaním totiž spievala pieseň začínajúca rovnakými slovami — „*Zornej ták*“. Obe piesne začínajú sa intonovaním týchto dvoch slov na intervale čistej kvarty. Družba, ktorý poznal tieto piesne, sa teda mohol už v zvolaní usilovať priblížiť sa k tejto intonácii. V modeli zvyku „na zore“ podľa M. Hlivárovej, by potom táto zvolacia časť nahrádzala celú pieseň.

Príklad č. 14 predstavuje jednoduchší variant tejto piesne, z hľadiska tonality aj formy. Pieseň je rámovaná kvartovými invokáciami, medzi ktorými je umiestená nepravidelná dvojmotivická časť (b c c — 4 6 6) na začiatku posúvajúca tetrachord dg na cf. Celkove pôsobí pieseň ako neúplná aj z hľadiska textu. Tá istá informátorka však interpretovala viacero svadobných piesní, všetky dobre. Príklad č. 10 začína sa taktiež kvartovou invokáciou, ktorá sa však už v závere nevracia. Za ňou nasleduje kvinttonálny motív, rytmickou kadenciou akoby oddeľujúci tento úvodný úsek, za ktorým sa trikrát opakuje kvartsextakordálny motív, ktorý uzaviera skrátená kadenčná časť v rozsahu tercie. Ani jedna z týchto dvoch formove nepravidelných piesní nemá ďalšiu strofu.

Iný spôsob nepravidelnosti pozorujeme na piesni *Na záhumňi*, č. 6. Tá sa začína úvodným motívom v rozsahu kvarty, ktorý sa už v druhej strofe nevyskytuje. Za ním nasleduje dvojdielna formácia motivickej skladby abcc, presahujúca kvintový ambitus iba o jeden tón dolu, avšak na dôležitej pozícii finálneho tónu prvého dielu. Pieseň má zreteľne predharmonický charakter.

Formove veľmi svojrázny útvar predstavuje pieseň *Choj ta, družba, choj*, č. 20. Celá pieseň sa člení na tri rozmerne diely. Prvý diel v rozsahu dvoch päťslabičných veršov je parlandový, s descendenčnou melódiou v rozsahu siedmich tónov. Stredný kontrastný diel je giusto, s trojčasťovým motivickým členením

v súhlase s veršami 6, 6, 5. Aj keď nedosahuje oktávy, má harmonický charakter. Tretí diel v rozsahu dvoch osemslabičných veršov tvorí znovu parlandová melódia, ktorou sme sa už zaoberali, a to ako samostatnou piesňou variantovej skupiny čísiel 21, 36, 25. V tu spomínanom znení je najbližšie číslu 25. Túto pieseň som charakterizovala ako produktívny typ, spájajúci sa s rozličnými textami a vystupujúci v rozličných fázach obradu. V tomto prípade ide o rozšírenie škály jej použitia. Skúmaný celok predstavuje v Dačovom Lome ojedinelú svojráznu kombináciu. V širších súvislostiach však nejde o výnimočný jav. S podobnou kombináciou rozmernejších parlandových a giusto zložiek sme sa stretli aj na Horehroní.

Opustením predharmonických piesní sa úplne prestávame stretať s parlandovým typom, pretože všetky harmonické piesne sú tu giusto. Zároveň však nachádzame novú črtu, s ktorou sme sa doteraz nestretli, a to mechanické opakovanie časti piesne, ktoré nemá formotvornú tendenciu, ako to bolo v niektorých predchádzajúcich piesňach, kde opakovanie určitého motivického úseku pomáhalo vytvárať symetrickú hudobnú formu. Tu iba predlžuje časové trvanie piesne, ba výnimočne formu aj narúša. Tak je napríklad v piesni *Stratila som pártu*, č. 35, ktorá patrí medzi svadobné piesne spievané všeobecne na celom Slovensku. Opakovanie tretej motivickej časti tu narúša formovú symetriu. Opakovanie celého prvého dielu, zachytené v prvej strofe melódie, sa v ostatných strofách nevyskytuje. Táto pieseň sa spieva v niektorých oblastiach v kvinttonálnej podobe, tunajšia verzia však oblúkovou melódiou a použitím citlivého tónu ukazuje na harmonický charakter, aj keď jej ambitus je prevažne kvintový.

Pieseň *Leť, leť roj*, č. 17, si naopak uchováva descendenčnú melodiku charakteristickú pre predharmonické typy, jej rozsah je však veľký. Dvojdielna for-

ma je asymetrická. Pieseň *Zecte me, vlčki, zecte*, č. 29 je príkladom jednoduchej harmonickej piesne v rozsahu oktávy, s oblúkovou melódiou a symetrickou štvordielnou formou. Harmonickou piesňou staršieho typu je aj č. 32, *Od Dunajka tichí vetrík povieva*, ktorej text má pomerne rozsiahle verše (11 slabík) novšieho typu. Trojdielnosť vzniká opakovaním druhého hudobného dielu, variovaného v kadenčnej časti na ten istý text. Melódia sa pohybuje prevažne iba v rozsahu kvintakordu.

Spomínané štyri harmonické piesne inklinovali skôr ku staršiemu typu. Nasledujúce dva, *Poviedala manka*, č. 30 a *Na zelenej lúki kopa sena*, č. 37 naopak ukazujú zase na určitú súvislosť s novouhorským typom, predovšetkým svojimi formovými vlastnosťami, pretože ich melodika je inak veľmi jednoduchá a aj úzkorozsahová. V oboch sa však nachádza transpozícia prvého dielu o terciu vyššie, v čom vidíme paralelu k typickej kvintovej transpozícii novouhorských piesní, a opakovanie tretieho dielu, v čom vidíme zase tendenciu k štandardnej novouhorskej štvordielnosti. Toto opakovanie je pri č. 30 s malou obmenou, pri č. 37 iba s textom *Prečo bi son si ja ňevipila*, č. 28. Obe piesne majú takmer zhodný prvý diel, úplne totožný druhý diel a líšia sa iba tretím, rozmernejším dielom. Typove tvoria prechod k novouhorským piesňam.

Klasický príklad novouhorskej formy nám predstavuje pieseň *Košeluočka tenká*, č. 18. Ide o uzavretú formu s transpozíciou prvého dielu o kvintu vyššie a s kontrastným tretím dielom. Inými svojimi vlastnosťami však táto pieseň ukazuje na spojitost s piesňami vývoje staršieho typu. Takými to prvkami sú melodika, ktorá nemá giusto charakter, ale stojí kdesi na prechode medzi ním a parlandom, a taktiež rytmus, ktorému chýbajú najmä výraznejšie bodkované hodnoty. Aj jej veršová stavba bazíruje na klasickom šesťslabičnom

verši, rozmanitým opakovaním rozvinutým do rozmernejšieho celku. Piesne *Tancovala bi som*, č. 24, a *Vikvitla mi biela ruža na stole*, č. 38, predstavujú iný typ uzavretej novouhorskej formy bez kvintovej transpozície, s odlišným druhým dielom, zopakovaným vo variovanej podobe, avšak na ďalší text a s výrazným bodkovaným rytmom. Ide o tanečné piesne, čím je podmienená ich pevne rytmicky aj taktovo členená štruktúra. Ich text má taktiež charakter vývinove najmladších typov, je rozmernejší s dlhšími veršami, v č. 24 heterosylabickými, v č. 38 izosylabickými.

Ako nám z uvedených charakteristík vyplýva, obradné svadobné piesne v Dačovom Lome sú konglomerátom rozmanitých typov predstavujúcich viaceré vývinové stupne počnúc kvarttonálnymi až po novouhorské piesne. Ťažisko je jasne na predharmonických typoch, pretože harmonické piesne tvoria necelú štvrtinu. Aj keď je zrejme, že svadba ako starodávna obradná príležitosť konzervuje archaické typy, je dostatočne známy aj fakt, že vývin neobchádza ani túto spevnú príležitosť a v iných lokalitách do svadby prenikli viaceré nové typy, v tomto kraji predovšetkým obľúbené čardáše. Na prevahu starších štruktúr v zachytenom materiáli určite vplývalo, že som sa obracala predovšetkým na staršie informátorky, v úsilí zachytiť hudobne bohatší materiál. Aj pri zameraní na starších informátorov však výsledky nebývajú vždy analogické toľko. Napriek všetkým okolnostiam preto považujem typovú skladbu svadobného piesňového repertoáru v Dačovom Lome za pozoruhodnú, vzhľadom na nadpriemerné množstvo archaických piesňových útvarov. Jednoriadkové piesne predstavujú napríklad dnes už veľmi zriedkavú vývinovú vrstvu, ktorú sa podarí zachytiť iba ojedinele.³⁹ Ani v malých piesňových monografiách obcí Lešť a Turie Pole, ktoré pred ich zru-

šením susedili s Dačovým Lomom a v ktorých sa inak nachádza príbuzný materiál, niet ani jednej piesne tohto typu.⁴⁰ Za tým vzácnejší považujem fakt, že som v Dačovom Lome zachytila dve takéto piesne, pričom vývinovo staršiu vrstvu predstavujú aj krátke dvojdielne piesne.

S príkladom z tejto skupiny nápevov spája sa neobyčajný spôsob interpretácie, ktorý sa týka č. 3. Speváčka spievala každú ďalšiu z troch strof o jeden tón vyššie, čím sa docielilo akési vzopätie vo výraze, istá forma psychologické gradácie, ktorá je umožnená aj rozvíjaním a vypointovaním textu, adekvátnym samozrejme jeho stručnosti.⁴¹ Jednoriadkové, ako aj im blízke krátke dvojriadkové formy, ktorých je už na počet viac (6), zároveň podopierajú mienku, že klasickému šesťslabičníku predchádzali vo vývoji iné veršové formácie, predovšetkým 8-slabičné a 7-slabičné, ako aj rozličné kombinácie 8-slabičných veršov s kratšími.

Izosylabické šesťslabičné verše ako formotvorný prvok strofy však viažu v Dačovom Lome na seba jednu kompaktnú, dosť početnú skupinu (10 piesní) predharmonickéj tonality (4, 5, 7) parlandového charakteru, s ariózne rozvinutou melodikou obohatenou prírazmi, melizmami a prieťažnými tónmi a s viackrát uplatneným lýdickým kvintakordom. Ide o typ, ktorý je v rozličných tóninových modifikáciách reprezentatívny medzi obradnými svadobnými piesňami v rámci Slovenska. Aj textovo sú tieto piesne príbuzné celoslovenskému materiálu.

V štvorriadkových strofách tejto skupiny sa v rámci jednej piesne uplatňujú rozmanité spôsoby rýmovania — rým združený, striedavý alebo obkročný. V trojriadkovej strofe čísla 27 sa stredný, teda druhý verš, rýmuje s prvým alebo tretím, alebo rým úplne chýba. Možno povedať, že je tu v rýmoch veľká voľnosť. Vo variantoch piesne *Zore moje*,

zore, kde sa text rozvíja enumeráciou rozličných súčastí oblečenia, so súčasným stereotypným opakovaním strofy *Zore moje, zore, ňesvitajle hore* (v č. 9 aj strofy *Ak hore svitnele, prian d'iouča prehráte*), sa druhý verš opakovanej strofy homonymicky rýmuje s druhým veršom strofy obmieňanej, slovom *hore*, ktoré je v oboch totožné. V čísle 4 a 13 sa tak formálne spájajú dve a dve strofy. Iná je situácia v piesni č. 8, kde sa od druhej strofy dve a dve strofy spájajú syntakticky, tvoria logický celok, ktorý je zároveň spojený formálne rýmom. Napriek štruktúre podmienenej nápevom, ktorá z dvoch opakovaných veršov vytvára strofu, cítiť tu organické štvorveršové celky. Jednoduchý šesťslabičný izosylabický verš umožňuje, ako vidno, rozličné kombinácie, rozmanitú vnútornú hru, ktorá z neho robí ohybný tvárny prostriedok, modelujúci zo základného materiálu v súčinnosti s melódiou každým iný celok.

Popri spomínaných piesňach, v ktorých sa dve a dve susedné strofy syntakticky alebo formálne navzájom spájajú, upútajú piesne č. 31 a 34, v ktorých sú rýmom tretieho a šiesteho verša spojené dva syntaktické celky, ktoré sú v č. 31 ku sebe vo vzťahu otázky a odpovede.

Táto textová flexibilita, ktorá v súčinnosti s melódiou vytvára ešte ďalšie možnosti obmieňania, vytvára zrejme z dvoj a štvorriadkových melódií spojených s izosylabickými šesťslabičnými veršami taký produktívny piesňový typ, ktorý nachádza bohaté uplatnenie v rámci celého Slovenska, v porovnávacom meradle, pravdaže, ešte širšie.

V materiáli predstavujúcom nepravidelné alebo vnútorne členitejšie formy popri krátkom rozsahu, alebo formy v zásade symetrické, či pravidelné, avšak rozsiahlejšie, s väčším a nesúhlasným počtom slabík v jednotlivých riadkoch, pozorujeme už individuálnejšie typy, pri ktorých nemôže byť reč o fluktuácii tex-

tov a melódií. Tieto piesne sú zásadne pravidelne taktovo členené, aj vtedy keď v nich ide o parlandový prednes, ktorý, pravdaže, nemožno stotožňovať so štýlom ľahavých piesní. Pomerne veľkú schematickosť rytmicko-melodickú, najmä však formovú, badať v piesňach novouhorských.

Fakt, že sme venovali takú pozornosť jednotlivým príkladom svadobných piesní v Dačovom Lome, nebol samoučelný. Okrem toho, že sa nám priblížil charakter jednotlivých piesní, osvetlila sa do veľkej miery aj vnútorná spätosť svadobného repertoáru, najmä tie jeho vlastnosti, ktoré dovoľujú nazerať naň ako na celistvý organizmus. Viaceré pozorovania okrem toho presahujú lokálnu platnosť a možno ich oprávnené vzťahovať aj na širší slovenský svadobný repertoár, s ktorým piesne z Dačovho Lomu bezosporu úzko súvisia, ba v niektorých ohľadoch ide o zákonitosti, ktoré sa uplatňujú v rámci celkového objemu slovenských ľudových piesní. Osvetlenie niektorých javov prispieva aj k riešeniu otázok všeobecnejšieho charakteru. Zpomedi nich vyberám aspoň nasledovné:

1. Pokiaľ ide o vzťah tonality a formy, skúmaný materiál poskytuje presvedčivé dôkazy na predpoklad, že najjednoduchšie tonálne kostry sa často spájajú s neštandardnými, rozmerove krátkymi a asymetrickými formami. V tejto vývinovo najstaršej vrstve piesní badať veľkú hudobno-myšlienkovú skĺbenosť.

2. Hoci sa šesťslabičné verše spájajú s archaickými melodickými typmi, celkový organizmus piesní svedčí o tom, že ide už o vývinovo vyššiu vrstvu piesní. Objemovo štandardizovaná forma, ako osnova pre veľkú fluktuáciu textov a melódií, dokumentuje vysoký stupeň zospoločenšenia spevu. Oproti počtom ustálenej slabičnosti, pôsobiacej unifikácie, uplatňuje sa protitendencia veľkej vnútornej tvárnosti týchto typov piesní, vzhľadom na vzťah textu a nápevu.

3. Rámcová tonálna osnova poskytuje veľké bohatstvo možností konkrétneho vnútorného stvárnenia. Podopierajú to najmä príklady početne zastúpených úzkorozsahových 5-tonálnych melódií.

4. Vnútrotná hudobno-motivická spätosť melódií nerešpektuje hranice tonálnych kategórií, ale pôsobí aj mimo nich. Okrem toho niektoré vlastnosti, známe ako charakteristické pre určité tonálne typy, vystupujú v odlišných tonálnych

kategóriách ako netypické (rytmus, ambitus, prednes a i.).

5. V piesňach starších vývinových vrstiev je zriedkavé opakovanie častí piesní a ak sa vyskytuje, tak máva formotvornú funkciu. V piesňach novších vývinových vrstiev je naopak časté mechanické opakovanie, ktoré, ako sa zdá, má funkciu iba predĺžiť časové trvanie piesne.

ZÁVER

Keďže každý jav, ako aj jeho význam, pochopíme najlepšie vtedy, ak ho skúmame ako súčasť vyššieho celku, v ktorom mu prislúcha určitá funkcia, úloha, aj svadobné piesne z Dačovho Lomu sme pozorovali v tých súvislostiach, ktoré ich čo najviac determinujú. Predovšetkým je to ich priama spätosť s nadradeným systémom svadobného obradu, a to tak v miestnom meradle, ako aj celoslovenskom, ale aj ich súvislosť s lokálnym piesňovým repertoárom.

Sledovanie svadobných piesní a ich funkcie nám uľahčil model spevných situácií. Uvedené situácie sú prvotne obradové, iba obrad dáva spevu zmysel, význam a miesto. Spev však obrad s ním spätý ozrejmuje, potvrdzuje, zvyrazňuje a robí zvláštnym. Kombináciou piesní od aktívnych spevákov i od pasívnych pamätníkov vznikol model, ktorý nevyjadruje syntagmatický aspekt tradície, nesleduje uplatnenie medzertextových vzťahov v konkrétnej epoche alebo situácii. Má teda informačný a inštruktívny charakter. V podstate nám predstavuje komplexný charakter zvyku so zreteľom na príslušné spevné situácie, a tým poskytuje predstavu praktického použitia všetkých zachytených svadobných piesní, bez ohľadu na konkrétny variant skutočnej svadby. Prvky, z ktorých

je model zostavený, sú reálnymi javmi. Možnosť zostavenia takéhoto modelu je uľahčená tým, že sám ľudový obrad už vo svojom princípe predstavuje „typizovaný“, nie individualizovaný jav. Spevné svadobné situácie sú navzájom vo vzťahu následnosti a vzájomnej podmienenosti, z čoho vyplýva aj nenávratnosť prvkov hierarchického radu.

Porovnanie väčšieho počtu informácií o základných typoch svadobných piesní a ojedinelej informácie o raritnejších typoch poskytlo kritérium pre posudzovanie substanciálnych a akcesórnych piesňových zložiek. Porovnanie modelu spevných situácií v Dačovom Lome s doteraz prehľadnejšie zhrnutým materiálom viacerých slovenských obcí, ako aj bližšie prihliadanie na funkciu jednotlivých piesní vyústilo do rozdelenia svadobného repertoáru na tri vrstvy:

1. Piesne sprevádzajúce základné dejové uzly obradu, čiže tzv. spevné situácie prvej skupiny: prevážanie výbavy, cesta na sobáš a zo sobáša, rozlúčka nevesty, príchod nevesty do domu ženicha, čepčenie, prvý tanec mladomanželov. Piesne k týmto častiam obradu sú v celoslovenskom rámci najčastejšie zachytávané.

2. Piesne z hľadiska dominantnej funk-

cie nejednotné, predstavujúce krajo­vú, ako aj miestnu varietu obradu: na zore, družbovské, počas sobáša, pri odovzdávaní darov, zábavný tanec „na paličke“. Tieto piesne sprevádzajú svadobné situácie druhej skupiny.

3. Piesne tematicky užšie alebo voľnejšie súvisiace so svadbou, spievané hlavne pri svadobnej zábave „za stolom“ (celoslovenský jav), ako aj pri príprave pierok. Vzhľadom na úplnú nezáväznosť a voľný výber piesní, patria tieto spevné situácie do tretej skupiny.

Dačov Lom predstavuje z hľadiska hudobných tradícií lokalitu, ktorá si v rámci Hontu zaslúži pozornosť. Nie je to iba celkový objem všetkých piesňových žánrov, ktorý vyniká v porovnaní s niektorými inými obcami, ale aj živý vzťah najmä starších spevákov k domá­cemu piesňovému fondu, čo zaujme výskumníka. Medzi viacerými výročnými a rodinnými piesňovými druhmi, baladami a predovšetkým širokou škálou príležitostí neviazaných lyrických piesní vyniká komplex svadobných piesní svojou formovou aj obsahovou skĺbe-

nosťou, početnosťou a estetickou hodnotou. Aj keď škála vývinových typov zastúpených v svadobnom repertoári svedčí o tom, že ani tento starobylý obrad sa neuzavrel vývinovým vplyvom, ale že naopak zachytáva celý rebríček vývinových typov, predsa len najväčší podiel v ňom tvoria typy staršie, ba vo viacerých prípadoch archaické. Viaceré konkrétne zápisy nám aj dokumentujú cestu, akou tento vývin v niektorých prípadoch išiel. Tieto príklady považujem za zvlášť cenné. Svadobný repertoár ako celok je inštruktívny aj svojou jasnou a prehľadnou funkčnou väzbou. Uchovanie tradície tohto stupňa nepovažujem už dnes za bežné, skôr za vzácne. Svadobný repertoár z Dačovho Lomu predstavuje nielen vedecky zaujímavý súbor, ale vzhľadom na vlastnosti typické pre staršie piesňové vrstvy, akými sú napríklad výrazová decentnosť, časté vyjadrovanie prostredníctvom symboliky, ako aj ariózne rozvinuté melódie v medziach najjednoduchších výrazových prostriedkov, predstavujú aj umelecky hodnotnú súčasť národnej tradície.

POZNÁMKY

¹ Slovenské ľudové piesne. II. Bratislava 1952, Lešť, s. 276—282, Turie Pole, s. 312—315.

² Slovenské ľudové piesne. III. Bratislava 1956.

³ BURLASOVÁ, S.: Vplyv dvojakeho osídlenia na ľudovú pieseň Selenče. Slov. Národop., 19, 1971, s. 437—476; 625—652.

⁴ BURLASOVÁ, S.: Svadobné a krstinové piesne vo Veľkej Lesnej a Haligovciach. Slov. Národop., 18, 1970, s. 453—485.

⁵ Štúdiá v rukopise.

⁶ Pozri cit. prácu.

⁷ E. Horváthová skúma svadbu z hľadiska etnografického, ako obrad.

⁸ Z hľadiska veku medzi nimi vynikla Mária Antolová, 83-ročná, ktorá intonačne veľmi čisto a interpretačne „klasicky“ zaspievala také piesne, ktoré si už mladšie speváčky nepamätali.

⁹ HORVÁTHOVÁ, E.: K svadobným zvykom troch hontianskych obcí. Slov. Národop., 22, 1974, s. 301—325.

¹⁰ Takouto bola nepochybne M. Hlivárová, nar. 1895, zom. r. 1973.

¹¹ HORVÁTHOVÁ, E.: c. p., s. 322.

¹² POPOVIČ, A.: Problémy literárnej meta­komunikácie. Teória metatextu. Nitra 1975, s. 102.

¹³ SPASOV, D.: Analýza poznania. Bratislava 1973, stať Filozofický model modelovania, s. 129—147.

¹⁴ SPASOV, D.: c. d., s. 130.

¹⁵ V ostatnom čase veľmi úspešne použil metódu modelovania vo folkloristike D. HOLÝ v štúdií Variácií postupy v ľudové písni a jejich proměňování. In: O životě písni v lidové tradici. Brno 1973, s. 15—43. Modelovanie mu bolo prostriedkom, ako vytvoríť z jednotlivých variantov obsahujúcich zakaždým inú, nekompletnú kombináciu strof piesne Vyletel vták, predstavu najobsiahlejšieho znenia, v ktorom sa stretávajú všetky typy strof, takže sa možno naň odvolávať alebo z neho vychádzať, ako z akéhosi ideálneho znenia (čo však nemožno

stotožňovať so znením pôvodným). Takéto modelové znenie mu slúžilo ako základ na porovnávanie s jednotlivými variantmi.

¹⁶ URSUL, A. D.: Metodologické aspekty informácie. Praha 1975, s. 233.

¹⁷ URSUL, A. D.: c. d., s. 235.

¹⁸ To, že sú ako informátorky svadobných piesní uprednostnené staršie ženy, viedlo k zachyteniu staršieho štádia svadobných zvykov.

¹⁹ Týka sa to napríklad informácií E. Guľášovej o spievaní „na zore“ pri svadbe jej dcéry, ktoré sa konalo na jej želanie, hoci v tom čase už táto časť obradu vypadla z bežnej normy.

²⁰ Z týchto príležitostí si vyžaduje osobitnú zmienku zvyk spievať „na zore“.

²¹ Pevná obsahová väzba nemusí byť jedinou modifikáciou piesne, ktorá funguje ako znak určitej situácie, či deja. Znakový charakter môže nadobudnúť aj pieseň obsahovo nezviazaná s danou príležitosťou, prípadne instrumentálny tanec.

²² Symbolom sa rozumie na jednej strane synonymum znaku, na druhej strane sa zdôrazňuje ich rozdiel. Nemožno sa na tomto mieste bližšie venovať problematike rozdielu medzi znakom a symbolom, i keď je to otázka v naznačených súvislostiach veľmi zaujímavá. Pozri napr. ŻÓLKIEWSKI, S.: Problémy sociológie literatúry. In: Slovo, význam, dielo. Antológia poľskej literárnej vedy. Úvodnú štúdiu zostavil a poznámky napísal A. Popovič. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1972, s. 264—266, tam je uvedená aj ďalšia literatúra.

²³ Pradenie ako činnosť potrebná na zhotovenie výbavy. V celoslovenskom meradle sú však pre tieto piesne charakteristické skôr iné reálie. Z kedysi susediacej Lešti sú uverejnené dve piesne s charakteristickými zmienkami o perinách, furmanoch a koňoch prevážajúcich výbavu. Jednu z nich *Leťi, leťi roj* začlenila informátorka z Dačovho Lomu medzi piesne „na zore“. Ani S. Št. Osuský vo svojich rukopisných „Historických a národopisných črtách z Dačovho Lomu“ (archív Umenovedného ústavu SAV) neuvádza perinárske piesne.

²⁴ Piesne č. 22 a 23, týka sa to však aj viacerých piesní „na zore“.

²⁵ Pieseň *Zore moje, zore*, v ktorej sa okrem časového upresnenia spomínajú aj jednotlivé časti odevu, pieseň *Znášaj, manka, znášaj tie diovockie rúcha* a pieseň *Keď ma manka zapleťala*.

²⁶ Piesne *Varovalo diouča hrozno zelenuo. Aňička dioučička, Lietala mi lastovienka*.

²⁷ Napr. pieseň *Pred Guľášovci na rovni* vystupuje v melodickej obmene a s prispôbením priezviska aj „cestou do kostola“.

²⁸ V rámci 32 000 jednotiek Centrálného archívu piesní Umenovedného ústavu SAV sú iba 3 zaznačené výslovné s označením príleži-

stosti „na zore“, z toho jedna z Vysokej (Kysuce) a ďalšie dve z Hontu — z Lešte a Dačovho Lomu. Čiastočne príbuzné týmto sú „šatnicke“ piesne z Terchovej, uverejnené v II. zv. Slovenských ľudových piesní (Bratislava 1952), v tomto zväzku sú aj piesne „na zore“ z Lešti a Turieho Pofa. Pri výskume v obci Patvarc (okres Balassagyarmat) v maďarskej časti Hontu zachytila som tiež spievanie „na zore“.

²⁹ O spievaní na zore je spoľahlivá informácia, že sa už dlhší čas nepraktizuje, podľa všetkého preto, že to bolo veľmi nákladné. Po speve pozvali ženy a dievky dnu a hostili zákuskami a pálenkou. V 60. rokoch sa však spievalo pri sobášii dcéry piesňovej informátorky E. Guľášovej, ktorej sa tento zvyk páčil, preto si priala, aby sa dodržal.

³⁰ Svadobná tematika takýchto piesní sa kombinuje so spoločenskými alebo ľúbostnými aspektmi, čo je príznačné pre funkčne voľnejšie lyrické druhy.

³¹ Piesne som zaznačila na výskume v roku 1971.

³² V ďalšom prehľade tonálnych typov používam číselné skratky, tak ako sú navrhnuté v štúdií A. ELSCHÉKOVEJ: Základná etnomuzikologická analýza. Hud.-ved. Štúd., 6, 1963, s. 144—145.

³³ HORÁLKOVÁ, Z.: Archaické útvary strofické v českých a slovenských ľudových piesňach. Slov. Národop., 11, 1963, s. 310—359; ELSCHÉKOVÁ, A.: Motivická, riadková a strofická forma. Musicol. slov., 1—2, 1969, s. 249—282.

³⁴ Zhodný finálny tón — 2 sa vyskytuje častejšie v dvojriadkových svadobných piesňach z Dačovho Lomu.

³⁵ HORÁLKOVÁ, Z.: c. p., s. 332.

³⁶ V tejto súvislosti by som chcela upozorniť na prácu I. ZEMCOVSKÉHO: Melodika kalendarných pesen. Leningrad 1975, ktorý rozborom širokého materiálu dokladá intonačný súvis výročných a rodinných obradných piesní v slovanskej ľudovej kultúre.

³⁷ KRÉSÁNEK, J.: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného. Bratislava 1951, s. 153.

³⁸ Podľa informácií A. Hlivárovej a E. Guľášovej.

³⁹ A. ELSCHÉKOVÁ v štúdií Motivická, riadková a strofická forma, c. p., s. 251 hovorí o predstrofických a jednoriadkových piesňach v poznámke č. 7: „Ako málo bolo publikovaných podnes piesní s takou jednoduchou formovou stavbou, svedčí skutočnosť, že sme ich až na malé výnimky museli vybrať z rukopisných zápisov.“

⁴⁰ Slovenské ľudové piesne. II. Bratislava 1952, s. 276—286, 312—319.

⁴¹ Túto interpretačnú svojráznosť som si overovala, aj iní informátori ju potvrdili ako vernú.

UKÁŽKY PIESNÍ

1

♩ = 100

(♩) Priadla som ce - ľi rok na je - den po - do - lok,
a - bi sa mi vr - ťev pod sa - mi Pre - špa - rok.

1) 3. sfo

2. Nieťen pod Prešporok,
aťe pod Sečani,
fčekko ľudia vravia,
že je požičani.

3. Nie je požičani,
mafi mi ho dala,
mafi mi ho dala,
že bi ho zodrala.

Vo variante A. Hlivárovej:

1. Priadla som tri roki
na kinteš široki,
že bi sa mi vrťev
po Baláš Ďarmoti.

4. Priadla som tri tíždne
na jedno vrefeno,
aj to som ta dala
čera za páľenuo.

2

♩ = 84

(♩) Ra - no stá - va - ji - ce Pá - na Bo - ha chvá - ľim,
že mňe o - pa - tro - val za - to jej ve - ľe - bím.

2. Po minulé noci
svú presvatú moci
ostrihal mňe snažne,
že sem spal bezpečne.

♩ = 66

Ked' ma man - ka za - ple - ta - la, hor - ko, ľaž - ko
za - pla - ka - la. Ne - za - ple - taj, man - ka, tu - ho,
ěe - bu - ďem ja tvo - ja dl - ho. Ćia - že bu - ďeš,
d'jou - ka mo - ja, Ja - ěi - ko - va mla - ďa že - na.

4

♩ = 76

Zo - re mo - je, zo - re, zo - re mo - je, zo - re,
ěe - svi - taj - ěe ho - re, ěe - svi - taj - ěe ho - re.

2. [:Pokim ěeobleěiem:]
[moju sukĽu hore:]

4. [:Kěm si ěeopášem:]
[:moju šatku hore:]

6. [:Kěm mi ěepoložia:]
[:muoj veĽoĽok hore:]

3. [:Zore moje, zore,]
[ěesvitajte hore:]

5. [:Zore moje, zore,]
[ěesvitajte hore:]

5

♩ = 66

Zor - nej ták, zor - nej ták, zor - nej ták!
Va - ro - va - lo d'jou - ěa hroz - no ze - ľe - nuo,
pri - ľe - ěe - ľi vtá - ci, vi - zo - ba - ľi ho.

2. Hej, hišta, hišta,
táč'ku jarabí,
ňezobajfe že mi
hrozno zelenuo.

4. A nak vám prikreju
šitej obrus moj
a nak vám položia
ročnej koláč muoj.

6. Ved zme mi ňeprišli
koláč krájaťi,
aľe zme mi prišli
ďiouča pejtaťi.

3. Aľe vi ta ľeffe
pred moj matki dom,
nak ván tan predložia
maľovanej stuou.

5. Krájaj da si, krájaj,
najzmiľejší muoj,
krájaj da si, krájaj
ročnej koláč muoj.

6

Na — zá-hum-ňi, na zá-hum-ňi, — na tom bie - lom hru-d'i,
tam mi pre - ľe - tu - je bie - la pre - pe - ľi - ca.

2. *Ňebola to biela prepeľica,
hej, aľe mi bola Aňička ďioučička.

*začína se od dvojitej čiary.

7

A - nič - ka d'iou - čič - ka cie - ňe vi - me - ta - la,
cie - ňe vi - me - ta - la, ru - žou po - sej - pa - la.

1) 2. str.
2) 3. str.

2. Nasiala si ruže
o'kolo kaluže,
nasiala si klincov,
ňetreba jej vencov.

3. Ňetreba jej vencov,
ľem na hlavu čepcov.

♩ = 76



Zná - šaj, man - ka, zná - šaj, zná - šaj, man - ka, zná - šaj
tie d'fo - vo - ckie rú - cha, tie d'fo - vo - ckie rú - cha.

- | | | |
|--|--|--|
| 5. [:Aj to ste ma dali:]
[:gde najďalej frklo.] | 2. [:Neska mi ich znášaj:]
[:pod vienok zelení.] | 8. [:Veď mi ju nedodá:]
[:horňia, douňia tetka.] |
| 6. [:Manka, moja, manka,:]
[:moja rada dobrá.] | 3. [:A zajtra mi znášaj:]
[:pod čepiec červení.] | 9. [:Ak mi ju nedodá:]
[:moja sladká matka.] |
| 7. [:Keď vi mne zomriete.:]
[:gdože mi ju dodá.] | 4. [:Mali ste ma, manko,:]
[:len jedinuo zrnko.] | |

♩ = 112



Zo - re mo - je, zo - re, zo - re mo - je, zo - re,
ňe - svi - taj - ťe ho - re, ñe - svi - taj - ťe ho - re.

- | | |
|--|---|
| 2. [:Kím mi ñeoblečú:]
[:moju sukňu hore.] | 7. [:Zore moje, zore,:]
[:ñesvitajte hore.] |
| 3. [:Ak hore svitñefe,:]
[:priam d'iouča prehráte.] | 8. [:Kím mi ñeučešú:]
[:moje vláski hore.] |
| 4. [:Zore moje, zore,:]
[:ñesvitajte hore.] | 9. [:Ak hore svitñefe,:]
[:priam d'iouča prehráte.] |
| 5. [:Kím mi ñeopášu:]
[:moju šatu hore.] | 10. [:Zore moje, zore,:]
[:ñesvitajte hore.] |
| 6. [:Ak hore svitñefe,:]
[:priam d'iouča prehráte.] | 11. [:Kím mi ñepoložia:]
[:aj vienoček hore.] |
| 12. [:Ak hore svitñefe,:]
[:priam d'iouča prehráte.] | |

♩ = 66

Zor-nej ták, l'ie-taj, l'ie-taj tak, čo mi šte-bo-tá-vav

rá-no na svi-ta-ňi tri-ma ho-d'i-na-mi, l'ie-taj, l'ie-taj, ták.

♩ = 72

Ľie-ta-la mi las-to-vien-ka,

l'ie-ta-la, l'ie-ta-la mi las-to-vien-ka,

l'ie-ta-la, ej, l'ie-ta-la.

2. [:Preľefela cez širokie koľaje,]
ej, koľaje.

3. [:Prečítuje svoje žltie toliare,]
ej, toliare.

♩ = 132

Pred Gu-lá-šov-ci na rov-ňi vr-tí sa

pr-sťeň strie-bor-ni.

1) 3. sfo

2. [:Ňebou to prsťeň srieborní,
aľe bou Jaňík na koňi.

3. Pred Guľášovci tri dubce,
na nich hrkútajú holubce.

4. Kerí najkrajšie hrkúta,
ten si Aňičku vipíta.

5. Jaňík najkrajšie hrkútav,
ten si Aňičku vipítav.

$\text{♩} = 76$

Zo - re mo - je, zo - re, zo - re mo - je, zo - re,

ěe - svi - taj - ěe ho - re, ěe - svi - taj - ěe ho - re.

2. [:Kím si ěeobleĉiem:]
[:aj spodňičku hore:]

8. [:Kím si ěeopášem:]
[:aj šatuoĉku hore:]

3. [:Zore hoje, zore,:]
[:ěesvitajte hore:]

9. [:Zore moje, zore,:]
[:ěesvitajte hore:]

4. [:Kím si ěeobleĉiem:]
[:aj opĹecko hore:]

10. [:Kím si ěeobleĉiem:]
[:aj kabáfik hore:]

5. [:Zore moje, zore,:]
[:ěesvitajte hore:]

11. [:Zore moje, zore,:]
[:ěesvitajte hore:]

6. [:Kím si ěeobleĉiem:]
[:aj sukňičku hore:]

12. [:Kím mi ěepoložia:]
[:muoj vieňoĉok hore:]

7. [:Zore moje, zore,:]
[:ěesvitajte hore:]

13. [:Ak hore svitňeťe,:]
[:prian ĉiouĉa prehráťe:]

$\text{♩} = 80$

Zor - ni ták, ĉo mi ra - no, ra - no na svi - ta - ňi

tri - ma ho - d'í - na - mi, zor - ni ták.

$\text{♩} = 80$

Ĺie - ta - la mi las - to - vien - ka, Ĺie - ta - la,

hej, Ĺie - ta - la.

2. Ta Ĺetela na širokie koľaje, hej, koľaje.

3. Preĉituje svoje tvrdie toľiare, ej, toľiare.

Spieva sa ako *Na záhumňi* (č. 6)

1. [Hrozno zreje,] po nom veter veje,
dolu da mi s ňebo listok oprchuje.
- 2.* A to všeko pre mojho mileho,
ej, že ja už buďem po vek-veki jeho.
3. Chítiv ju von za jej bielu rúčku
a ta ju on viedov na zeľenú lúčku.
4. Posaďiv ju do najväčšej trávi,
tam ona česala svoje žlté vlase.

5. Ťelko raze vlase prehrnula,
felko da mi raze slzami roňila.
6. Veďže ňeplač, moja najmilejšia,
dá to milí pán boh, že ňebudeš inšia.
7. Ako by ja smutná ňeplakala,
ket som si ja oca, mafer zannahala.

* od dvojitej čiary

17

le - ti, le - ti roj po - nad mi - lej dvor,
sa - dá na stro - mien - ko, klo - pe na o - kien - ko,
vin - di, mi - lá, von.

2. Milá ňevišla,
posla poslala,
[:a ti, milí posle,
vikonaj tak slušne
ako ja sama.]
3. Posol vikonav,
aj zamilovav,
[:dievča s čiernim okem,
ňískim, ňie visokem,
som zamiloval.]
4. A vi, furmaňi,
širujte koňe,
[:koňe širovali,
biče šmärovali,
dievča preč braňi.]
5. Ked šli cez poľe,
šibli na koňe,
[:obzri že sa, milá,
holubička sivá,
šecko je tvoje.]
6. Šecko je moje
to širuo poľe,
[:len som si zabudla,
len som si zabudla
prstem na stole.]
7. Prstem na stole,
vieňok komore,
[:prstenčok zo zlata,
kremňická robota,
vráf sa, sokoľe.]
8. Ja sa ňevrátim,
račej zaplatím,
[:za vieňok zeľení,
za prsten srieborní
dukát položím.]

♩ = 144

Ko - še - l'uo - čka ten - ká, ši - tá ho - re kra - jom,
 ko - še - l'uo - čka ten - ká, ši - tá ho - re kra - jom,
 ši - la ju moj mi - lá, ši - la ju moj mi - lá,
 ši - la ju moj mi - lá pod ze - ľe - ním há - jom.

2. [:Keď ju višivala,
 pekne si spievala, :]
 [/: keď mu ju dávala, :/
 žalosne plakala. :]
3. /:Načo ti, moj milí,
 tá košielka bude, :/
 [/:ti pojdeš do vojni. :]
 gdo ju nosiť bude. :]
4. /:Keď pojden do vojni,
 veznen si ju sebou, :/
 [/:buđen sa s ňou tešiť :/
 ako, milá, s tebou. :]

♩ = 69

Va - ľi sa nám, va - ľi to ma - luo druž - biat - ko,
 to ma - luo druž - biat - ko, švár - no pa - cho - ľiat - ko.

♩ = 104

Choj ta, druž - ba, choj, — vra - nej ti — je kuom,
 prej - di cez la - vič - ku, cez bis - trú vo - d'ič - ku,
 už je ko - ňik tvoj, choj ta, druž - ba,
 pre - ve - tri sa, — pre - ve - tri sa, pri - di za - sa.

♩ = 84

1. Už i - d'e - me na so - báš, — u - lej, mat - ka,
 u - do - máš. 2. U - ľia - la bi, u - ľia - la, —
 a - le ňe - muo - že od žia - la. —

♩ = 160

Pred Hľi - vá - rov - ci na — rov - ňi —
 vr - ti sa pr - sťeň srie - bor - ňi.

2. Nie je to prsten srieborní,
 ale je Jaňik na koňi.

♩ = 69

Se - d'í vra - bec na kos - to - le a - ko mlá - de - ňec.

2. Priľefela vrana k ňemu,
vzala mu veňiec.

3. A ti, vrana, ňečesaná
siedma ňeďeľa.

4. A ja ľebä, vrabec, ňekcem,
rád na kocke hráš.

5. Čo ja prehrán groš, ľebo dva,
to je ňie veľa.

6. A ti, vrana, ňečesaná
siedma ňeďeľa.

7. Ta ja poujďen do pustého
ľúna na ľem pem.

8. Tam sa buďem česávafi
kaďdej buoźne ďem.

♩ = 120

Tan - co - va - la bi som, tan - co - va - la bi som,
bo - sá som, kúp mi, mi - ľi, pan - to -
ľli - čki, tvo - ja som, ak mi mi - ľi,
pan - to - ľli - čki ňe - kú - piš, ňe - bu - ďem s ľe -
bou spať, ňe - dám sa ľi bos - kat' u - vi - d'íš.

Už je A - na so - bá - še - ná, ————— bo - žím sú - dom po - kro - pe - ná.

2. Už to ničto nerozlúči,
iba pán boh všemohúci.

Na melódiu č. 19

1. Ľebola, ľebola
naša viera stála,
kín zme ľeobišľi
okolo oltára.

2. Ale je už teraz
naša viera stála,
keď zme mi obišľi
okolo oltára.

1. Obzri že sa, Ana,
na lomiansku väžu,
ver tvoju slobodu
do ručníčka viažu.

4. Obzriže sa, Jano,
na lomiansku väžu,
ver tvoju slobodu
do ručníčka viažu.

2. Viažu ti ju, viažu,
fuho zafahujú,
ver za ľebou, Ana,
mláďenci banujú.

5. Viažu ti ju, viažu,
fuho zafahujú,
ver za ľebou, Jano,
ďioučence banujú.

3. Banujú, banujú,
majú čo banovať,
veď mali frajerku,
už ju ľebudu maľ.

6. Banujú, banujú,
majú čo banovať,
veď mali frajera,
už ho ľebudu maľ.

Sa - d'í - lo mi d'íou - ča šal - vi - ju,
l'a - l'u - ju, šal - vi - ju, l'a - l'u - ju,
ze - ľe - ni roz - ma - rím.

2. A keď ju sadilo,
/: na kofená klaklo, :/
bohu sa modľilo.

3. Dajže, bože, dajže
/: fíchího vetrika, :/
ľetňího dožd'íka.

4. Že by sa prijala
/: šalvia, ľaľuja, :/
zeľený rozmarím.

6. Čo by ich vimieňav,
/: ňebole mi škoďe, :/
choďia po sľobode.

5. Vlámala sa ta nu
furmanove koňe,
furmaňe, furmaňe,
vimieňaj si koňe.

7. Tam mi polámale
/: šalviu, ľaľuju, :/
zeľený rozmarím.

28

Na melódiu č. 37

1. Prečo bi son si ja ňevipila,
ket son si ja čera zarobila
/: na tom našon chľieve,
muoj muž a tom ňevie,
ľiter vína. :/

29

$\text{♩} = 126$

1) Zec - te ma, vl - čki, zec - te, už ma mo - ja

2) mi - lá ňek - ce, vi - trč - te, vl - čki, zu - bi,

3) 3. sfa už ma mo - ja mi - lá ľú - bi.

2) 3. sfa 3) 4. sfa 3

2. Vispala som sa iste
na javori, aj na ľište,
vispala som si muža
červeného ako ruža.

3. Alebo ma vidávajúťe,
alebo ma zatvárajťe,
lebo ja mám chľapcou rada,
namojdušu to je praua.

4. Mala som p . . . , mala,
ta son ju za soľ dala,
soľi mi málo daľi
a p . . . mi ta zodraľi.

$\text{♩} = 126$

Po - vie - da - la man - ka, že son ťen - ká,
že son ja ňie sú - ca pod mlá - d'en - ca,
a ja sa aj za - bo - žím, že mu ja tak za - dr - žím
a - ko veľ' - ká, a ja sa aj za - bo - žím,
že mu ja tak za - dr - žím a - ko veľ' - ká.

31

$\text{♩} = 84$

Šej, haj, spa - la bi, ke - bi pri - šou, da - la bi
Ja - ňí - ko - vi po - spať, ko - ňí - ko - vi ob - ro - ku,
čo bi ská - kau do sko - ku a - ko mla - dá že - na.

2. Šej, haj, mladí pán,
ďe si poďel tuľipán,
čo son ti ja dala.
Ket som išou po poli,
vipadou mi z nohavíc,
voda mi ho zala.

3. Šej, haj, Jaňičok,
ďe si poďel ručníčok,
čo son ti ja dala.
Ke som išou po poli,
zvítajúci na koňi,
víchrica ho vzala.

$\text{♩} = 84$

(b) Od Du - naj - ka ľi chi ve - trik po - vie va,

už sa d'iou - ča od ro - d'i - čou od - be - rá,

už sa d'iou - ča od ro - d'i - čou od - be - rá.

2. Ešte sa ja mojej manki spítať mám,
/: či ja s vami, manko moja, bývať mám. :/

3. Ej, ňi so mňou, d'iovka moja, ňi so mňou,
/: koho si si vivoľila, ten s tebou. :/

4. Ešte sa vás, apíčok muoj, spítať mám,
/: či ja s vami, apíčok muoj, bývať mám. :/

5. Ej, ňi so mňou, cerka moja, ňi so mňou,
/: koho si si vivoľila, ten s tebou. :/

6. Ver son si ja vivoľila z ruži kvet,
/: ľepší je muoj najzmliejší vo ten svet. :/

7. Ver son si ja vivoľila sokola,
/: zajtra puojden k ňemu bývať z kostola. :/

$\text{♩} = 168$

ot - vá - raj - te dve - re, — no - vot - ná ro - d'i - na,

z d'e - ľa - ka i - d'e - me, ve - ru nán je zi - ma.

2. Zima nán je, zima,
zima nás prejala,
dajte že nám piťi
z veľkého pohára.

3. Puste že nás, puste
aspom pred čeluste,
ak nás ňepustíte,
zváľame čeluste.

4. Otvárajte bránu,
bránu maľovanú,
veď vám mi veďieme
Anku viplakanú.

5. Vindi že ti, Anka,
vonka predo dvere,
či sa ti to priznáš
tej tvojej roďiňe.

6. Priznán sa jej, priznám,
aj jej hospodu dám,
aj jej hospodu dám,
aj si ju nachovám.

7. Tá svadobná mama
rozdriapaním bruchom,
veď jej ho zašije
ňevesta s kožuchom.

8. Tá svadobná mama
do mlina cúdila,
za dobrú nevestu
bohu sa modfíla.

9. Daj že, bože, daj že
dobrú nevestičku,
že bi mi prijala
z mojich rúk riečičku.

10. Ton svadobnon dvore
Ten skala na skafe,
beda tej nevesfe,
čo sa tan dostaže.

11. Beda je jej, beda,
aj jej beda buďe,
ked jej tá cudzia mať
rozkazovať buďe.

34

$\text{♩} = 92$

Mal som že - nu tmu - ľa - vú, klád - la mi - su
pod hla - vu, jaj, zľe - som sa o - že - ňiu,
gdo mi ju bou na - ra - dňu, boh - daj hla - vu
vi - lo - miu, jaj, zľe som sa o - že - ňiu.

2. Ked rezance varíla,
na varaci šídila,
jaj, zľe som sa ožeňiu,
gdo mi ju bou naraďiu,
boh daj hlavu vilomiu,
jaj, zľe som sa ožeňiu.

3. Brezina, brezina,
dolu zaviesená,
Aňičkina maťi
veľmi zarmúčená.

4. Aňičkina maťi
má za čem plakaťi,
Jaňíkova maťi
má sa radovaťi.

♩ = 104

(♩) *Stra - ľi - la som pár - tu, ze - ľe - ni ve - ňec,*

naj - šou mi ju druž - ba, švár - ni mlá - d'e - ňec.

2. A ja febä, družba,
pekňe fa prosím,
/:daj mi domou pártu, :/
rada ju nosím.

3. Čerta si ju kedi
rada nosila,
/:naveki si sa Ien :/
za ňu vadila.

♩ = 100

(♩) *Ňin - to to - ho ta - ra - ra, čo moj vr - koč o - tá - ra.*

2. Ňinto toho na svefe
čo moj vrkoč odpľetie.

3. Už ten prišou zo sveta,
čo moj vrkoč odpľetá.

*/otára — rozpletie

♩ = 120

(♩) *Na ze - ľe - nej lú - ki ko - pa se - na,*

na ze - ľe - nej lú - ki ko - pa se - na, če - ra bo - la

d'iou - ka, če - ra bo - la d'iou - ka, ňe - ska že - na.

2. /: Čera bola diouka pod venčokom. :/
/: a ňeska je žena :/ pod čepčokom.

$\text{♩} = 126$

Vi - kvit - la mi bie - la ru - ža na sto - le,
 pla - ka - la som če - ra ve - čer v ko - mo - re,
 pla - ka - la som keď mi vie - ňok skla - da - li
 a čep - čok mi na mú hlav - ku dá - va - li.

2. Prišov bračok pod obločok, zaklopav,
 jaj, sestrička, ved som ta ja nepoznav,
 /: jaj, bračok muoj, ved som ja už neňi tá,
 strafilá som muoj vieňočok zo zlata. :/

INFORMÁTORKY PIESNÍ:

Mária Antolová, nar. 1886, č.: 4, 16, 19, 20, 22,
 25, 26, 27, 34, 35, 36, 37.
 Mária Hlivárová, nar. 1895, č.: 1, 2, 3, 5, 6,
 7, 21, 24, 26, 29, 30, 33.
 Anna Ratkovská, nar. 1899, č.: 23.
 Elena Guľášová, nar. 1909, č.: 8, 9, 10, 11, 12,
 18, 31, 33.
 Anna Hlivárová, nar. 1907, č.: 1, 13, 14, 15, 16,
 17, 28, 32, 33, 38.

INDEX PIESNÍ

Číslo	Incipit	Príležitosť	Tona- lita	Hudobná forma	Strofa
1	Priadla som celý rok	keď prídu pre periny	5	AB (abcd)	6 6 6 6
2	Ráno stávajúce	na zore	7	AB (abcd)	6 6 6 6
3	Keď ma manka zapľetala	na zore	5	AB	8 8
4	Zore moje, zore	na zore	5	abcd	/:6:/ /:6:/
5	Zornej ták; Varovalo ďiouča	na zore	5	AB (abcd)	6 5 6 5
6	Na záhumní	na zore	7	a bcdd	4 4 6 6 6
7	Aňička ďioučička	na zore	7	AB (aabb _v)	6 6 6 6
8	Znášaj, manka, znášaj	na zore	5	aabc	/:6:/ /:6:/
9	Zore moje, zore	na zore	5	abcc _v	/:6:/ /:6:/
10	Zornej ták	na zore	6 5 4	Abbbc	8 6 6 6 5
11	Lietala mi lastovienka	na zore	7	ABc	11 11 4
12	Pred Guľášovci na rovňi	na zore	5	AB	8 8
13	Zore moje, zore	na zore	5	aabc	/:6:/ /:6:/
14	Zorní ták	na zore	4 (5)	abcca	3 4 6 6 3
15	Lietala mi lastovienka	na zore	4	A	8 3 1 3
16	Hrozno zreje (melódia č. 6)	na zore	7	a bcdd	4 4 6 6 6
17	Lefí, Ietí roj	na zore	8	AB (ab[:c ⁴ _v cá:])	5 5 6 6 5
18	Košeluočka tenká	pri odovzdávaní košele ženichovi	8 ⁵	A A ⁵ B A	/:6 6:/ /:6:/6
19	Vaľí sa nám, vaľí	družbovi ženicha	4 (5)	abcd	6 6 6 6
20	Choj ta, družba, choj	družbovi ženicha	7 5	AB (abccd) AB	5 5 6 6 5 8 8
21	Už ideme na sobáš	pred odchodom do kostola	5	AB	7 7
22	Pred Hľivárovci na rovňi	cestou do kostola	4	AB	8 8
23	Sedí vrabec na kostole	cestou do kostola	5	Ab	8 5
24	Tancovala bi som	počas sobáša pred kostolom	8 ⁵	A B B _v A	15 11 11 15
25	Už je Ana sobášená	cestou zo sobáša	5	AB	8 8
26	Ľebola, ľebola; Obzri že sa, Ana (mel. č. 19)	cestou zo sobáša	4 (5)	abcd	6 6 6 6
27	Saďilo mi ďiouča	pri odovzdávaní uterákov	5	AB (abcd)	6 6 6 6
28	Prečo bi son si ja ľevipila (mel. č. 37)	pri odovzdávaní uterákov	8 ³	A A ³ B	10 10 6 6 4
29	Zecfe ma, vlčki, zecfe	pri tanci „na paličke“	8	A B A _v C	7 8 7 8
30	Povedala manka	pri tanci „na paličke“	8	A A ³ (:B:)	10 10 /:7 7 4:/
31	Šej, haj, spala bi	pri tanci „na paličke“	45	AA _v (ava b a a b)	5 7 6 7 7 6
32	Od Dunajka tichí vetrík povieva	pri odobierke nevesty	8	A B B _v	11 /:11:/
33	Otvárajfe dvere	pri príchode nevesty	45	A B (abcd)	6 6 6 6
34	Mal som ženu tmuľavú	keď sa posadila nevesta za stôl	5	A A _v (abcabc _v)	7 7 7 7 7 7
35	Stratila som pártu	pri snímaní venca	8	AB (ab[:c:]d)	/:6 6:/ /:6:/6
36	Ľinto toho tarara	pri snímaní venca	5	A B	7 7
37	Na zelenej lúki kopa sena	po začepčení nevesty	8 ³	A A ³ B	/:10:/ /:6:/ 4
38	Vikvitla mi biela ruža	po začepčení nevesty	8 ⁵	A B B A	11 11 11 11

Резюме

Статья основывается на материале, полученном в рамках регионального исследования Гонта. Свадебные песни привлекли мое внимание как относительно замкнутая, функционально выразительная, довольно многочисленная и ценная в художественном отношении составная часть всего песенного репертуара села. Изучение этих песен я проводила в начальной фазе совместно с этнографом, чтобы получить как можно более точную картину народной свадьбы, которая представляет собой обширный и внутренне сложный обряд. В следующей фазе собственно песенного исследования я сопоставляла результаты исследования отдельных лиц с результатами группового исследования.

По сравнению с окрестными селами, здесь отмечено большее количество записанных песен, а также и более сложное внутреннее расчленение в зависимости от случаев, по которым поются песни. Поэтому я попыталась составить модели песенных ситуаций свадьбы, которые стали для меня методическим исходным пунктом интерпретации песни. Моделирование оказывается полезным методом при изучении явлений народной культуры, которые подчиняются динамизму передачи из поколения в поколение, возникновения, отмирания и трансформации. Модель помогает охватить целостность явлений, которые мы изучаем на основе его отдельных частей, поэтому она является и определенной формой реконструкции. Комбинация песен от активных певцов и от пассивных памятников составила модель, которая не выражает синтагматический аспект традиции, не прослеживает использование межтекстовых отношений в конкретной эпохе или ситуации. Таким образом, она носит информативный, инструктивный характер. Намеченная модель представляет нам комплексный характер обычая, принимая во внимание соответствующие певческие ситуации и, таким образом, дает представление о практическом применении всех записанных свадебных песен, вне зависимости от конкретного варианта действительной свадьбы. Элементы, из которых составлена модель, — это реальные явления. Возможность составления такой модели облегчается тем, что народный обряд как таковой уже в своем принципе представляет собой «типизированное» явление. Песенные свадебные ситуации находятся в отношении взаимной последовательности и обусловленности, из чего следует и невозвратность элементов иерархического ряда.

Сравнение большего числа информации об ос-

новных типах свадебных песен и отдельной информации о типах более редких дает нам критерий для оценки субстанциальных и акцессорных песенных элементов. Сравнение модели песенных ситуаций из села Дачов-Лом с опубликованным до сих пор и рукописным материалом песен, а также и более подробное изучение функции местных песен, привело к распределению свадебного репертуара на три слоя:

1. Песни, сопровождающие основные узловые действия обряда, то есть так называемые песенные ситуации первой группы: перевозка приданого, дорога к венчанию и с венчания, прощание невесты, приход невесты в дом жениха, надевание чепца, первый танец молодоженов. Песни к этим частям обряда в рамках всей Словакии чаще всего фиксируются и наиболее прочно связаны с обрядом.

2. Песни, сопровождающие свадебные ситуации второй группы. В отношении прочности связи с обрядом они не одинаковы, часть из них склоняется к первой, а часть — к третьей группе. Эти песни создают региональную, в некоторых случаях — местную разновидность обряда: на заре, шаферские, перед церковью во время венчания, при передаче подарков, забавный танец перед прощанием невесты.

3. Песни, сопровождающие свадебные ситуации третьей группы. Эти песни имеют свадебную или же и другую тематику. Этот репертуар не обязательный, делается свободный выбор из местного песенного фонда. Чаще всего он исполняется при свадебном веселье «за столом», что представляет собой общесловацкое явление, однако в с. Дачов-Лом свободный выбор песен наблюдается и при подготовке свадебных перышек.

При некоторых ситуациях поется друг за другом несколько песен, из которых не все имеют характер обрядных песен. Обрядными являются лишь те песни, которые на соответствующем месте обязательны, что означает, что они являются или единственными к данной ситуации, или же стоят в начале ряда пропетых песен. В случае песен, которые добавляются к обязательным, речь идет о разнообразной комбинации функции обрядовой, торжественной, эстетической и забавной, что зависит от обстоятельств и довольно заметно отражается в тексте песни. Дело в том, что для народных песен типично, что они в максимальной мере вербально (текстом песни) связаны с песенной ситуацией.

Zusammenfassung

Die Studie fußt auf dem Material, das bei der regionalen Erforschung des Hont-Gebietes gesammelt wurde. Die Hochzeitslieder aus Dačov Lom fesselten die Autorin, weil sie ein relativ geschlossener, funktionell hervorstechender, ziemlich häufiger und künstlerisch wertvoller Teil des gesamten Liederrepertoires der genannten Gemeinde sind. Zu Beginn wurden die Lieder unter Mitwirkung eines Ethnographen erforscht, um ein möglichst genaues synthetisches Bild der volkstümlichen Hochzeit zu gewinnen, die eine umfangreiche und innerlich reichgegliederte Zeremonie darstellt. Bei ihren weiteren Studien konfrontierte die Autorin die Ergebnisse, die sie bei der Untersuchung einzelner Personen erzielt hatte, mit den Resultaten der Erforschung ganzer Gruppen der Einwohner von Dačov Lom.

Verglichen mit den Hochzeitsliedern aus der Umgebung zeichnet sich das Liedmaterial aus Dačov Lom durch eine größere Anzahl der aufgezeichneten Lieder sowie durch eine kompliziertere innere Gliederung nach den einzelnen Singgelegenheiten aus. Die Autorin stellte deshalb ein Modell der Singsituationen der Volkshochzeit auf, das ihr dann bei der Interpretation der Lieder als methodischer Ausgangspunkt diente. Das Aufstellen von Modellen erweist sich als nützlicher Behelf bei der Erforschung solcher Erscheinungen der Volkskultur, die einem bestimmten Dynamismus der Überlieferung, der Entstehung, der Transformation und des Unterganges unterworfen sind. Das Modell hilft uns die gesamte Erscheinung zu erfassen, die wir an ihren einzelnen Teilen studieren, es ist deshalb auch eine gewisse Form der Rekonstruktion des betreffenden Phänomens. Durch Kombination der Lieder von aktiven Sängern mit Angaben solcher Informanten, die sich an die Lieder nur passiv erinnern, entstand ein Modell, das nicht den syntagmatischen Aspekt der Tradition ausdrückt und auch nicht die Applikation zwischentextlicher Beziehungen in einer konkreten Epoche oder Situation verfolgt. Dieses Modell hat nur einen informativen und instruktiven Charakter, es stellt also den komplexen Charakter des Brauches in bezug zur entsprechenden Situation dar und ermöglicht dadurch eine Vorstellung über die praktische Verwendung aller aufgezeichneten Hochzeitslieder ohne Rücksicht auf die konkrete Variante der wirklichen Hochzeit. Die Elemente, aus denen das

Modell aufgebaut ist, sind reale Erscheinungen. Der Aufbau eines solchen Modells wird dadurch wesentlich erleichtert, daß der Volksbrauch als solcher schon in seinem Prinzip ein „typisiertes“ Phänomen ist. Die Singsituationen in der Hochzeit stehen zueinander in einem Verhältnis der Konsequenz und gegenseitigen Bedingtheit, daraus entspringt auch die Unwiederholbarkeit der Elemente der hierarchischen Reihe.

Beim Vergleichen einer größeren Anzahl von Informationen über die Haupttypen der Hochzeitslieder mit vereinzelt Informationen über die selteneren Typen ergab sich ein Kriterium für die Beurteilung der substantiellen und akzessorischen Komponenten der Lieder. Der Vergleich des Modells der Singsituationen aus Dačov Lom mit dem bisher veröffentlichten und dem handschriftlichen Liedmaterial sowie die eingehendere Erforschung der hiesigen Lieder ermöglichte die Aufteilung des Hochzeitsliederrepertoires in drei Schichten:

1. Lieder, die die Hauptmomente der zereemoniellen Handlung, die sog. Hochzeitssituationen der ersten Gruppe begleiten: das Überführen der Brautausstattung, der Gang zur Trauung und von der Trauung, der Abschied der Braut von ihren Eltern, die Ankunft der Braut im Haus des Bräutigams, das Hauben der Braut, der erste Tanz des jungvermählten Paares. Die Lieder, die man bei diesen Knotenpunkten der Hochzeitzeremonie singt, wurden in der Slowakei am häufigsten aufgezeichnet, sie sind am engsten mit der Zeremonie verknüpft.

2. Lieder, die die Hochzeitssituationen der zweiten Gruppe begleiten. Was ihre Bindung an die Zeremonie betrifft, sind sie nicht einheitlich, ein Teil inkliniert zur ersten, ein anderer zur dritten Gruppe. Diese Lieder sind eine regionale, in manchen Fällen auch eine lokale Varietät der Zeremonie: sie werden im Morgengrauen, vor der Kirche während der Trauung, bei der Übergabe der Hochzeitsgeschenke, beim Unterhaltungstanz vor dem Abschied der Braut gesungen, zu ihnen gehören auch die Lieder der Hochzeitslader und Brautführer.

3. Lieder, die die Hochzeitssituationen der dritten Gruppe begleiten. Diese Lieder behandeln nicht nur Hochzeits-, sondern auch andere Themen. Die Auswahl der Lieder ist unverbindlich, man wählt sie frei aus dem lokalen Liederschatz. Am meisten wird wäh-

rend des Hochzeitsschmauses „bei Tisch“ gesungen, das ist in der ganzen Slowakei so üblich; in Dačov Lom werden jedoch auch die Lieder, die man beim Vorbereiten der Hochzeitssträuße singt, frei gewählt.

Bei manchen Singsituationen werden mehrere Lieder nacheinander gesungen, die nicht alle den Charakter zeremonieller Lieder haben. Zu den zeremoniellen Liedern zählen wir nur solche, die für den betreffenden Moment der Zeremonie verbindlich sind. Dies bedeutet, daß sie ausschließlich für die gegebene Situation bestimmt sind oder am Anfang aller Lieder stehen, die in dieser Phase der Hochzeit gesungen werden. Die Lieder, die auf die obligaten Lieder folgen, werden verschieden kombiniert, sie haben eine zeremonielle, feierliche, ästhetische und unterhaltende Funktion. Die Auswahl dieser Lieder hängt von den jeweiligen Umständen ab, ihr Zweck geht ziemlich offensichtlich aus dem Text der Lieder hervor. Für die volkstümlichen zeremoniellen Lieder ist ja gerade der Umstand typisch, daß sie in höchstem Maße verbal (durch ihren Text) mit der Singsituation verbunden sind.

Hinsichtlich ihrer Musiktradition ist die Gemeinde Dačov Lom eine Lokalität, die im Rahmen des Hont-Gebietes besondere Aufmerksamkeit verdient. Unter den zahlreichen Liedern des Jahres- und Familienbrauchtums, unter den Balladen und der breiten Skala der

an keine Gelegenheit gebundenen Lieder ragt der Komplex der Hochzeitslieder durch seine formale und inhaltliche Geschlossenheit, durch seine große Anzahl und seinen künstlerischen Wert hervor. Die Verschiedenheit der Entwicklungstypen, die im Repertoire der Hochzeitslieder vertreten sind, zeugt davon, daß sich die Hochzeitszeremonie vor den Einflüssen der Entwicklung nicht verschlossen hat. Das gesamte Repertoire enthält eine ganze Stufenleiter von Entwicklungstypen. Der größte Teil von ihnen gehört zu den älteren, manche sogar zu den archaischen Typen. Es sind dies vor allem die kurzen und engbegrenzten Melodien mit einem ein- oder zweizeiligen Text. Trotz ihres geringen Umfangs ist die Melodik dieser Lieder arienmäßig gut entwickelt, sie haben einen freien Parlando-Vortrag und sind mit Zuschlägen und Durchzugstönen ausgeschmückt. In den Texten ist die reiche Tier- und Pflanzensymbolik und die sprachlichen Archaismen bemerkenswert.

Eine derart zähe Bewahrung der Tradition, wie sie sich in den Hochzeitsliedern aus Dačov Lom offenbart, ist heute nicht mehr alltäglich, eher ist sie eine seltene Erscheinung. Das Hochzeitsliederrepertoire in dieser Gemeinde ist deshalb nicht nur ein für die Wissenschaft interessanter Komplex, sondern auch ein künstlerisch wertvoller Teil unserer nationalen Tradition.

СЛОВАЦКАЯ ЭТНОГРАФИЯ

Журнал Словацкой Академии Наук

Год издания 25, 1977, № 1

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. 1. 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. 1

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. 1. Paraît quatre 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

Casopis Slovenskej akadémie vied

Ročník 25, 1977, číslo 1 — Vychádza štyri razy do roka

Vydáva VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied

Hlavná redaktorka PhDr. Božena Filová, CSc.
Výkonný redaktor Pavol Stano

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

Výtvarná redaktorka Viera Miková

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

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

Výmer SÚŤI 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 objednávať 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.