



**2·3**

**29 / 1981**

***Slovenský  
národopis***

Na obálke: Str. 1. Žena v kotúčke s kápkou z Čierneho Balogu. Foto K. Plicka  
1947

Str. 4. Krstinový koláč. Čataj, okr. Bratislava. Foto J. Dérer

*Koncovky na stranách 172, 188, 199, 212, 219, 223, 233, 239, 245, 249, 254, 258, 281,  
292, 297, 317, 350, 359, 377, 389, 478 sú ukážky výtvarného prejavu pastierov na  
Slovensku. Archív NÚ SAV*

HLAVNÁ REDAKTORKA

Božena Filová

VÝKONNÁ REDAKTORKA

Viera Gašparíková

REDAKČNÁ RADA

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

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](http://www.ebsco.com)  
[www.cejsh.icm.edu.pl](http://www.cejsh.icm.edu.pl)  
[www.cceol.de](http://www.cceol.de)  
[www.mla.org](http://www.mla.org)  
[www.ulrichsweb.com](http://www.ulrichsweb.com)  
[www.willingspress.com](http://www.willingspress.com)

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



## ČASOPIS SLOVENSKEJ AKADEMIE VIED

OBSAH  
ŠTÚDIESPOLUPRÁCA SOCIALISTICKÝCH  
KRAJÍN V RÁMCI MEDZINÁROD-  
NEJ KOMISIE PRE VÝSKUM LU-  
DOVEJ KULTÚRY KARPÁT A BAL-  
KÁNU (MKKKB)

- Ján Podolák: Kultúrne spoločenstvo  
obyvateľov Karpát ako predmet etno-  
grafického bádania . . . . . 174
- Václav Frolec: K niektorým teore-  
tickým a metodologickým otázkám  
syntézy o lidovej architektúre v kar-  
patsko-balkánskej oblasti . . . . . 189
- Bronislava Kopczyńska - Ja-  
worska — Ján Podolák: Prí-  
prava etnografickej syntézy pastier-  
stva v Karpatoch a na Balkáne . . . . . 200
- Boris N. Putilov: Metodologické a  
teoretické aspekty štúdia zbojníckeho  
a hajdúckeho folklóru . . . . . 207
- Viera Gašparíková: Syntéza o fol-  
klóre so zbojníckou tematikou v kar-  
patsko-balkánskej oblasti . . . . . 213
- Viktor Je. Gusev: K metodologickým  
otázkam medzinárodnej syntézy o fol-  
klóre so zbojníckou tematikou v kar-  
patsko-balkánskej oblasti . . . . . 220
- Oskár Elschek: Ludové piesne a lu-  
dové hudobné kultúry Karpát a Bal-  
kánu . . . . . 224
- Bagra Georgieva: Výskum ľudovej  
architektúry v Bulharsku . . . . . 234
- Breda Vlahović: Prieskum bytov  
a kultúry bývania v novovybudova-  
ných sídlach v oblasti Železných  
vrát . . . . . 240
- Lasta Djapović: Výskum zmien  
v kultúre bývania prímestských sídiel  
priemyslových centier . . . . . 246
- Anton Melov: Niektoré metodologic-  
ké otázky výskumu ovčiarstva v Ro-  
dopách . . . . . 250
- László Földes: Karpatské elementy  
v stavbách maďarských pastierov  
oviec . . . . . 255

- Valentin S. Zelenčuk: Obradovosť  
pastierskeho obyvateľstva Moldav-  
ska v 19. a na zač. 20. stor. . . . . 259
- Ján Podolák: Ovčiarstvo na Sloven-  
sku . . . . . 268
- Vera K. Sokolova: K výskumu  
ukrajinských karpatských povestí  
o zbojníkoch . . . . . 282
- Imola Küllös: Predbežné poznámky  
o maďarskom zbojníckom folklóre  
v súvislosti s vydaním medzinárod-  
nej teoretickej monografie . . . . . 288
- Marta Šrámková — Oldřich Siro-  
vátka: Otázky nad českým zbojní-  
ckým folklórom . . . . . 293
- Magdaléna Paríková — Peter  
Slavkovský: Tradičné formy žat-  
vy a mlatby na slovensko-maďar-  
skom pomedzí Hontu . . . . . 298
- Emília Horváthová: Zvyky a ob-  
rady zimného slnovratového cyklu  
v Honte . . . . . 318
- Zora Apáthyová - Rusnáková:  
Charakteristika kmotrovskej skupiny  
v lokalite Dačov Lom . . . . . 351
- Soňa Burlasová: Integračné aspek-  
ty regionálneho piesňového štýlu  
v Honte . . . . . 360
- MATERIÁLY
- Ladislav Ťažký: Odievanie a stravo-  
vanie drevorubačov a uhliarov na  
Čiernom Balogu koncom 19. a začiat-  
kom 20. storočia . . . . . 378
- DISKUSIA-GLOSÝ
- Oľga Danglová: Pokus o analýzu vý-  
tvornej kultúry bývania na súčasnej  
dedine . . . . . 390
- ROZHLADY
- Za Pavlom Tonkovičom (Soňa Burla-  
sová) . . . . . 405
- Za László Földesom (Ján Podolák) . . . . . 407
- Jaroslav Štika päťdesiatročný (Ján Po-  
dolák) . . . . . 409
- Mezinárodní konference MKKKB ve  
Smolenicích (Václav Frolec) . . . . . 411
- Protokol zo zasadnutia medzinárodné-  
ho predsedníctva MKKKB . . . . . 413



Správa o činnosti Československej sekcie MKKKB za rok 1980 a plán na rok 1981 (Ján Botík) . . . . .	414	i pasterstwo v Beskidzie Sądeckim (Ján Podolák) . . . . .	454
VIII. medzinárodná konferencia o Celokarpatskom dialektologickom atlase (Ivor Ripka) . . . . .	416	Landwirtschaft und Kapitalismus (Ema Drábiková) . . . . .	456
Pracovný seminár Subkomisie MKKKB pre ľudové obyčaje (Peter Salner) . . . . .	418	A. H. Danyluk — I. D. Krasovskij — V. J. Rybak — V. Z. Janov: Muzej narodnoji architektury ta pobutu u Lvovi (Mikuláš Mušíinka) . . . . .	457
Konferencia o ľudovej strave (Rastislava Stoličná) . . . . .	419	Tri anglické knihy o výrobe a remeslách (Jarmila Paličková-Pátková) . . . . .	458
Seminár „Socializace vesnice a proměny lidové kultury“ (Peter Salner) . . . . .	421	V. P. Ďakonovova: Pogrebaľnyj obrjad Tuvincev kak istorikoetnografičeskij istočnik (Lubica Chorváthová) . . . . .	460
II. medzinárodná konferencia o výskume národností v Békéscsabe (Ján Botík) . . . . .	422	V. A. Akcorin: Marijskaja narodnaja drama (Lubica Chorváthová) . . . . .	462
Seminár „K súčasným problémom paremiológie“ (Dušan Ratica) . . . . .	423	Skarb w garncu (Zora Vanovičová) . . . . .	463
Činnosť Slovenskej národopisnej spoločnosti pri SAV v roku 1980 (Peter Salner) . . . . .	424	Gudrun Langer: Das Märchen in der tschechischen Literatur von 1790 bis 1860 (Jaromír Jech) . . . . .	464
Výstava sociálnej fotografie v Čadci (Adam Pranda) . . . . .	426	Dionizjusz Czubala: Folklor garnczary polskich (Mikuláš Mušíinka) . . . . .	466
<b>RECENZIE A REFERÁTY</b>		Česki i slovacki prislivja ta prikazki (Zuza Profantová) . . . . .	467
V. Ju. Bromlej: Etnos a etnografia (Bohuslav Beneš) . . . . .	427	Kazky odnoho sela (Mikuláš Mušíinka) . . . . .	468
Jaroslav Štika: Lidová strava na Valašsku (Rastislava Stoličná) . . . . .	425	Alois Kammermeier: Taubenhäuser — Taubenschläge (Helena Tomečková) . . . . .	469
Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti (Václav Frolec) . . . . .	430	Ch. Apothéloz: Meisterwerke des Scherenschnitts (Helena Tomečková) . . . . .	470
Soňa Burlasová: Ej, prišli sme, prišli sme na pole družstevné (Ján Michálek) . . . . .	432	I. U. Könz — E. Widmer: Sgrafito im Engadin und Bergell (Tatiana Štibrániová) . . . . .	471
Kysuce (Adam Pranda) . . . . .	434	L. F. Arfuch: Ukrajinska narodna kulinarija (Sylvia Dillnbergerová) . . . . .	471
Josef Macúrek: Z minulosti východní Moravy v 18.—19. století (Richard Jeřábek) . . . . .	435	Nordic institute of Folklore — Newsletters 1972—1978 (Mária Kosová) . . . . .	474
Peter Krahulec: Minerálne vody Slovenska (Adam Pranda) . . . . .	437	Folklor a umenie dneška (Dušan Ratica) . . . . .	475
Eva Toranová: Cinárstvo na Slovensku (Iveta Zuskinová) . . . . .	439	A. Elscheková — O. Elschek: Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba (Eva Krekovičová) . . . . .	478
Jan Heřman: Židovské hřbitovy v Čechách a na Moravě (Vladimír Turčan) . . . . .	440		
Etnografija na Blgarija (Jelena Marušíaková) . . . . .	441	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	
Ethnographica et Folkloristica Carpathica (Juraj Podobá) . . . . .	442	Milada Kubová: Bibliografia slovenskej etnografie a folkloristiky za rok 1977 . . . . .	480
Acta scansenologica I. (Václav Frolec) . . . . .	445		
Etničeskije processy i obraz žizni (Peter Salner) . . . . .	446	<b>СОДЕРЖАНИЕ</b>	
Etnografski i folkloristični izsledvanija (Magdaléna Paríková) . . . . .	448	СТАТЬИ	
Béla Gunda: Ethnographica Carpatho-balkanica (Ján Podolák) . . . . .	449	СОТРУДНИЧЕСТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН В РАМКАХ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОМИССИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ КАРПАТ И БАЛКАН (МКККБ)	
Szlovákok Békéscsabán (Magdaléna Paríková) . . . . .	451	Ян Подолак: Культурная общность	
Milovan Gavazzi: Vrela i sudbine narodnih tradicija (Ján Podolák) . . . . .	452		
Anna Kowalska-Lewicka: Hodowla			



населения Карпат как предмет этнографических исследований . . . . .	174
Вацлав Фролец: О некоторых теоретических и методологических вопросах обобщающего труда по народной архитектуре в карпато-балканской области	189
Ян Подолак — Бронислава Копчинска-Яворска: Подготовка этнографического ситезирующего труда о пастушестве в Карпатах и на Балканах . . . . .	200
Борис Н. Путилов: Методологические и теоретические аспекты изучения збойничьего-гайдуцкого фольклора . . . . .	207
<b>Вера Гашпарикова: Обобщающий труд о фольклоре с разбойничьей тематикой в Карпато-балканской области</b>	<b>213</b>
Виктор Е. Гусев: К методологическим вопросам международного обобщающего труда с разбойничьей тематикой в Карпато-балканской области . . . . .	220
Оскар Элшек: Народные песни и народные музыкальные культуры Карпат и Балкан . . . . .	224
Багра Георгиева: Исследование народной архитектуры в Болгарии . . . . .	234
Бреда Влахович: Исследование квартир и культуры жилища в новых жилых районах области Железных ворот	240
Ласта Джапович: Исследование изменений в культуре жилища поселков, расположенных вблизи промышленных центров . . . . .	246
Антон Мельов: Некоторые методологические и методические вопросы исследования родопского овцеводства . . . . .	250
Ласло Фёлдеш: Карпатские элементы в постройках венгерских пастухов . . . . .	255
Валентин С. Зеленчук: Обрядность пастушеского населения Молдавии в XIX — начале XX вв. . . . .	259
Ян Подолак: Овцеводство в Словакии	268
Вера К. Соколова: К исследованию украинских карпатских преданий о разбойниках . . . . .	282
Имола Кюллеш: Предварительные замечания о венгерском збойничьем фольклоре в связи с изданием международной теоретической монографии . . . . .	288
Марта Шрамкова — Ольдржих Сираватка: Вопросы над чешским збойничьим фольклором . . . . .	293
Магдалена Парикова — Петер Славковски: Традиционные формы жатвы и молотбы на словацко-венгерской границе Гонте . . . . .	298
Эмилия Хорватова: Обычай и обряды цикла зимнего солнцеворота в Гонте	318
<b>Зора Апатиова-Руснакова: Ха-</b>	

<b>рактеристика кумовской группы в местонахождении Дачов-Лом . . . . .</b>	<b>351</b>
<b>Соня Бурласова: Интегральные аспекты регионального песенного стиля в Гонте . . . . .</b>	<b>360</b>
<b>МАТЕРИАЛЫ</b>	
Ладислав Тяжки: Одежда и питание дровосеков и углежогов на Чиерни-Балоге в конце 19 и начале 20 века . . . . .	378
<b>ДИСКУССИЯ — ГЛОССЫ</b>	
Ольга Данглова: Попытка анализа культуры художественного оформления жилища в современной деревне . . . . .	390
<b>ОБЗОРЫ</b>	
Памяти Павла Тонковича (Соня Бурласова) . . . . .	405
Памяти Ласло Фёлдеша (Ян Подолак) . . . . .	407
Ярославу Штике — 50 лет (Ян Подолак) . . . . .	409
220 Международная конференция МКККБ в Смоленнице (Вацлав Фролец) . . . . .	411
224 Протокол заседания международного президиума МКККБ . . . . .	413
234 Отчет о деятельности Чехословацкой секции МКККБ за 1980 г. и план работы на 1981 г. (Ян Ботик) . . . . .	414
240 VIII международная конференция по Общекарпатскому диалектологическому атласу (Ивор Рипка) . . . . .	416
Рабочий семинар подкомиссии МКККБ по обычаям (Петер Салнер) . . . . .	418
246 Конференция по народному питанию (Рагислава Столична) . . . . .	419
Народ и народная культура национального возрождения (Вацлав Грничко) . . . . .	419
255 Семинар „Социализация деревни и перемены народной культуры“ (Петер Салнер) . . . . .	421
259 II международная конференция по исследованию народностей в Бекешчабе (Ян Ботик) . . . . .	422
282 Семинар „К современным проблемам паремиологии“ (Душан Ратица) . . . . .	423
Деятельность Словацкого этнографического общества при САН в 1980 г. (Петер Салнер) . . . . .	424
288 Выставка социальной фотографии в Чадецце (Адам Пранда) . . . . .	426
<b>РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ</b>	
<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b>	
Милада Кубова: Библиография словацкой этнографии и фольклористики за 1977 г. . . . .	480
<b>INHALT</b>	
<b>STUDIEN</b>	
218 Ján Podolák: Die Kulturgemeinschaft der Karpatenbewohner als ge-	



genstand der ethnographischen Forschung . . . . .	174
Václav Frolec: Einige theoretische und methodologische Fragen zur vorbereiteten Synthese über die Volksbaukunst im karpatisch-balkanischen Raum . . . . .	189
Bronisława K o p c z y ń s k a - J a w o r s k a — Ján Podolák: Vorbereitung der ethnographischen Synthese der Hirtenschaft in den Karpaten und auf dem Balkan . . . . .	200
Boris N. Putilov: Methodologische und theoretische Aspekte des Studiums der Räuber-Hajduken-Folklore . . . . .	207
<b>Viera Gašparíková: Synthese über die Folklore mit Räuberthematik in dem Karpaten-Balkan-Gebiet . . . . .</b>	<b>213</b>
Viktor Je. Gusev: Zu den methodologischen Fragen der internationalen Synthese über die Folklore mit der Räuberthematik des Karpaten-Balkan-Gebietes . . . . .	220
Oskár Elschek: Volkslieder und Volksmusik der Karpaten und des Balkans . . . . .	224
Bagra Georgieva: Studium der Volksarchitektur in Bulgarien . . . . .	234
Breda Vlahović: Erforschung der Wohnungen und der Wohnkultur in den neuerbauten Siedlungen auf dem Gebiete des Eisernen Tores . . . . .	240
Lasta Djapović: Forschung der Veränderungen der Wohnkultur der stadtnahen Siedlungen der Industriezentren . . . . .	246
Anton Meljov: Einige methodologische und methodische Fragen der Forschung der Schafzucht in den Rhodopen . . . . .	250
László Földes: Karpaten-Elemente in den Bauten der ungarischen Schäfer . . . . .	255
Valentin S. Zelenčuk: Festgebräuche der Hirtenbevölkerung in der Moldau im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts . . . . .	259
Ján Podolák: Die Schafzucht in der Slowakei . . . . .	268
Vera K. Sokolova: Zur Forschung der karpaten-ukrainischen Räubersagen . . . . .	282
Imola Kúllós: Vorläufige Anmerkungen über die ungarische Räuberfolklore im Zusammenhang mit dem Herausgeben der internationalen theoretischen Monographie . . . . .	288
Marta Šrámková — Oldřich Si-	

rovátka: Fragen der tschechischen Räuberfolklore . . . . .	293
Magdaléna Paríková — Peter Slavkovský: Traditionelle Ernte- und Druschformen im slowakisch-ungarischen Grenzgebiet der Hont-Region . . . . .	298
Emília Horváthová: Bräuche und Riten der winterlichen Sonnwendfeier im Hont-Gebiet . . . . .	318
<b>Zora Apáthyová-Rusnáková: Charakteristik der Gevatterschaftsgruppe in der Ortschaft Dačov Lom . . . . .</b>	<b>351</b>
<b>Soňa Burlasová: Integrationsaspekte des regionalen Liedstils im Hont-Gebiet . . . . .</b>	<b>360</b>
<b>MATERIALIEN</b>	
Ladislav Ťažký: Kleider und Nahrung der Holzfäller und Kohlenbrenner im Dorf Čierny Balog am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts . . . . .	378
<b>DISKUSSION — GLOSSEN</b>	
Oľga Danglová: Analyseversuch über die bildende Wohnkultur im gegenwärtigen Dorf . . . . .	390
<b>RUNDSCHAU</b>	
Pavol Tonkovič ist gestorben (Soňa Burlasová) . . . . .	405
László Földes ist gestorben (Ján Podolák) . . . . .	407
Jaroslav Štika fünfzig Jahre alt (Ján Podolák) . . . . .	409
Internationale Konferenz IKKKB in Smolenice (Václav Frolec) . . . . .	411
Protokoll von der Sitzung des internationalen Präsidiums der IKKKB . . . . .	413
Bericht über die Tätigkeit der Tschechoslowakischen Sektion der IKKKB im Jahre 1980 und Plan für das Jahr 1981 (Ján Botík) . . . . .	414
VIII. internationale Konferenz über den Dialektologischen Atlas der gesamten Karpaten (Ivor Ripka) . . . . .	416
Arbeitsseminar der Subkommission der IKKKB für Volksbräuche (Peter Salner) . . . . .	418
Konferenz über Volksnahrung (Rastislava Stoličná) . . . . .	419
Volk und Volkskultur der nationalen Wiedergeburt (Václav Hrníčko) . . . . .	419
Seminar „Sozialisierung des Dorfes und Umwandlungen der Volkskultur“ (Peter Salner) . . . . .	421
II. Internationale Konferenz über die Forschung der Nationalitäten in Békéscsaba (Ján Botík) . . . . .	422
Seminar „Zu den gegenwärtigen Problemen der Parömiologie“ (Dušan Ratica) . . . . .	423

## INTEGRAČNÉ ASPEKTY REGIONÁLNEHO PIESŇOVÉHO ŠTÝLU V HONTE

SOŇA BURLASOVÁ

Národopisný ústav SAV, Bratislava

V tejto štúdiu chceme ukázať, ktoré vlastnosti melódií hontianskych ľudových piesní prispievajú k tomu, že sa táto regionálna kultúra diferencuje ako štýlová vrstva, teda ako určitý celok odlišujúci sa od iných celkov. Pod pojmom *štýl* ad hoc rozumieme súhrn hudobnoštrukturálnych charakteristík, ktoré sú stelesnením noriem, podmieňujúcich tvorbu a ďalšie tradovanie jednotlivých piesňových organizmov. Keďže v piesňach ide o množinu drobných útvarov, ktoré žijú dlhý čas popri sebe, treba počítať s časovými aj miestnymi výkyvmi v ich živote a chápať regionálny štýl ako dynamickú kategóriu podliehajúcu vývinu a zmenám nielen v makrorozmeroch, ale aj v mikrorozmeroch. Vzhľadom na to, že piesňová tvorba nepredstavuje fixované útvary, ale neprestajný kolobeh individuálnych variácií určitého kolektívneho-invariantného fondu, musíme sa zmieriť s tým, že postihneme iba určité štýlové tendencie, pretože zachytiť stav v úplnosti nie je možné. Jednotlivé varianty celkového regionálneho repertoáru fixované výskumnou dokumentáciou nám umožňujú ich analýzu a približnou štatistikou dospieť k určitému celostnému pohľadu. Ten by sme mohli sproblematizovať, ak berieme do úvahy relatívnu náhodnosť a neúplnú reprezentatívnosť informácií z terénu. Ak si však uvedomíme formulový charakter ľudovej piesňovej tvorby, ako

aj jej normatívny základ, môžeme aj zo sociologicky nereprezentatívnej vzorky vyťažiť v podstate hodnoverné závery.

Všetky tieto úskalia si uvedomujeme, keď sa pokúšame načrtnúť charakteristiku regionálneho hudobného piesňového štýlu, takú, ktorá poukáže na vlastnosti materiálu integrujúceho ho vo vnútri oblasti, ale aj na vlastnosti spájajúce ho navonok s materiálom ostatných oblastí Slovenska, ako aj s materiálom susediaceho etnika.

Termín štýl budeme používať tak ako je to v praxi bežné, vo viacerých významoch, užších aj širších, v závislosti na rozličných úrovniach analýzy a jej zovšeobecnenia.

Prvostupňová aplikácia pojmu štýl na hudobnú zložku ľudovej piesne vyúsťuje do analýzy hudobnoštrukturálnych postupov, pomocou ktorých sa vytvára *jedno konkrétne individuálne znenie* piesne. Vyším stupňom štýlovej diferenciácie je charakteristika piesňového *typu* ako reprezentanta *súboru* (paradigmy) *variantov jedného radu*. Typ môže zastupovať reálne znenie piesne, ale aj abstraktný model, obsahujúci všetky charakteristické formálne a funkčné znaky. Typ je modelom, ku ktorému môžeme vzťahovať všetky obmeny podmienené vertikálne aj horizontálne, teda geneticko-vývinove aj priestorove. *Trieda prvkov — piesní s prevažujúcimi rovnakými štrukturálnymi vlastnos-*



ťami, ktorá sa historicky formovala v závislosti na svojej funkcii, tvorí žáner. Žánrom sú napríklad trávniče, detské piesne, chorovody, pohrebné plače, svadobné piesne a i. I keď sme si zvykli v prípade piesne hľadať na žáner ako na synkretický hudobno-textový útvar, čo má samozrejme svoje odôvodnenie, môžeme z metodických príčin hovoriť aj o hudobných žánroch. V tomto prípade nepôjde vždy o rovnaké chápanie, pretože štýlovo príbuzné melódie presahujú do viacerých žánrov, napríklad melódie detských a obradových piesní sú príbuzné.

Pojem objemovo nadradený žánru tvorí *štýlová vrstva*. Je to pojem, ktorý je metodologicky podmienený zámerom autora, cieľom jeho skúmania. Štýlové vrstvy sa teda môžu vyčleňovať podľa rozličných kritérií. Autor si môže postaviť prísnejšie alebo voľnejšie meradlo, podľa ktorého vyčleňuje jednotlivé vrstvy. V slovenskej hudobnej folkloristike je bežné<sup>1</sup> hovoriť o vývinových štýloch alebo o vývinových vrstvách slovenskej ľudovej piesne. Základné členenie je na piesne starého a nového štýlu, ktoré sa vnútorne ešte ďalej členia (staré predharmonické piesne sa delia na sekundtonálne, terctonálne, kvarttonálne, kvinttonálne; prechodnú vrstvu tvoria piesne modálne; nové harmonické piesne sa delia na starý a novší typ, na piesne novouhorské, ako aj na piesne západoeurópskeho typu<sup>2</sup>). Toto geneticko-štrukturálne chápanie štýlu vychádza predovšetkým z tonálnych charakteristík, ktoré sú pre slovenskú ľudovú pieseň dominantné, príznačné.

Dimenziu štýlovosti dodáva niektorým štýlovým vrstvám aj spôsob interpretácie, ktorý patrí často medzi regionálne charakteristiky. Tonálne rovnaké alebo príbuzné piesne možno interpretovať jednohlasne alebo viachlasne, giusto (rytmicky pravidelne), alebo parlando (voľne, blízko rečovej deklamácii). Prednes niektorých melódií je ovplyv-

nený nástrojovým štýlom (napr. piesne spievané a hrané na píšťale či fujare). Ak sa berú do úvahy aj hudobnoštrukturálne parametre, prednes spoluvytvára štýlovú vrstvu. Ak sa autor obmedzí iba na skúmanie prednesových techník a manier, ide o parciálne chápanie štýlovosti.

Najširším chápaním štýlu v našom prípade<sup>3</sup> bude jeho regionálne poňatie, ktoré je dané konfiguráciou jednotlivých charakteristických piesňových vrstiev, bližšie určených svojím vlastným špecifickým štýlom. Dominantné piesňové vrstvy tak spoluvytvárajú syntetický regionálny štýl.

Pri výklade jednotlivých hierarchických úrovní chápania pojmu štýl sme vychádzali od jednej piesňovej jednotky cez typ, žáner a vývinovú, či štýlovú vrstvu, až po syntetický pojem regionálny štýl. Pri konkrétnej charakteristike oblasti Hont budeme tieto roviny podľa potreby striedať.

Piesňová kultúra Hontu v súhrne tradičných prejavov reprezentuje rovinnú roľnícku kultúru stredoslovenského typu. Prednes piesní je zásadne jednohlasný a regionálny štýl spoluvytvárajú vývinové vrstvy, ktoré neboli podstatne zasiahnuté vplyvom pastierskych horských štýlov, ani v tonalite, ani v interpretácii, ani v hudobnom inštrumentári.

Medzi najstaršie vývinové vrstvy sa zaraďujú recitatívne piesne, ktoré deklamujú text ostinátym spôsobom, opakujúc niekoľko melodických formúl nevelkého ambitu, zväčša bez ohľadu na prirodzenú textovú deklamáciu, ba neraz v priamom protiklade k nej. Aj táto vrstva je vnútorne dosť výrazne členená. V Honte sú napr. pomerne zriedkavé recitatívne typy s melodickým ambitom v rozsahu tercie, ktoré sú časté v iných oblastiach v rámci detských a výročných piesní. Tu sa recitatívnosť častejšie kombinuje s kvarttonalitou a kvinttonalitou, ako to vidieť na výroč-

1.



Ja som ma - lá pan - na, ví - tan Krista pá - na ví - tan ho ja, ví - tan...

2.



Haj - šou, haj - šou, đe si ko - ňa naj - šou, v bukovi - ňe, do - lí - ňe...

nej piesni z Dolných Rykynčíc (príklad 1) a na detskej piesni z Cerova (príklad 2).

Úzkorozsahová, sekundtonálna recitatívna pieseň veľmi archaického typu bola ojedinele zaznamenaná v Sebechleboch ako výročná pieseň na Blažeja. Ide o netypický príklad, v ktorom sa vývinovo starší hudobný typ spája s novšou hudobnou príležitosťou, i keď treba

povedať, že tento príklad blažejskej piesne nie je ani po textovej stránke taký, ako ariózne piesne k tejto príležitosti z iných obcí Hontu. Tie majú totiž cirkevný ráz, kým sebechlebský príklad má charakter koledy, ktorá je iba na začiatku uvedená do súvisu s dňom Blažeja, v ďalšom texte sa však viac približuje fašiangovým koledám (príklad 3).

3.



Na deň sva - té - ho Blaže - ja zachová - va - jú sa o - bi - ča - je, a - bi žia - ci cho - di - li...

Sebechlebský príklad sa odlišuje od ostatných výročných a detských recitatívnych piesní nielen úzkym sekundovým rozsahom, ale aj odlišnou rytmikou, ktorá nedodržiava stereotypnú formulu, naopak, vychádza viac z deklamácie slova a rytmický priebeh piesne je preto nepravidelný. Tak isto nepravidelný je aj textový podklad piesne, ktorá sa skladá z heterosylabických veršov a v prvej časti má poloprozaický ráz. Povaha ostinátneho recitatívneho princípu sa však ešte zreteľne prejavuje v použití jednoduchého rytmu, rozlišujúceho iba tri druhy hodnôt — osminky, štvrtové a trioly.

Odlíšny spôsob deklamačného princípu sa uplatňuje v pohrebných plačoch,

ktoré vlastne prednášajú lyrizovaný prozaický text. V nich má descendenčná melodika veľmi pestrý a premenlivý rytmický priebeh, pretože prednes sleduje v zásade hovorovú deklamáciu a okrem toho je vždy nanovo improvizovaný. V pohrebných plačoch je v prevahe kvart a kvinttonalita. K výrazným charakteristikám oblasti patrí fakt, že tento prejav možno v Honte bohato dokumentovať, aj keď predstavuje reliktoú vrstvu, ktorá sa vo svojej prvotnej funkcii vyskytuje len ojedinele u starých ľudí. Paródie pohrebných plačov však reprezentujú obľúbenú vrstvu žartovných prejavov a v takejto podobe sa možno s nimi stretnúť ešte aj u stredných vekových vrstiev informátorov. Príklad 4 je z Dačovho Lomu.

4.



íh! Ondrí - čok muoj miléj, bavúzke mo je premi - lenéj, krásnej, kučeravéj, čiernéj...



Ťažisko predharmonickej vrstvy piesní čo do počtu, ale aj čo do bohatstva podôb a vzájomnej skĺbenosti, predstavujú kvart a kvinttonálne piesne ariózneho typu, ako aj bohatá medzivrstva tak medzi nimi navzájom, ako aj smerom k harmonickým piesňam. Pod arióznosťou rozumieme opak recitatívnosti, čiže piesne s rozvinutou melodickou krivkou a tvárnym neostinátnym rytmom, ktoré spolu vytvárajú miniatúrnu piesňovú formu s väčšou alebo menšou pravidelnosťou, ktorá sa opakuje v súvisi so strofickou štruktúrou textu. V Honte sme sa v rámci tohoto tonálneho typu stretli s rudimentárnymi archaickými piesňovými a strofickými formami. Takýto je príklad svadobnej piesne z Dačovho Lomu (príklad 5), v ktorom sa strofa utvára z jedného verša textu opakovaním posledného slova. Textová štruktúra má svoj verný pen-

dant vo forme melódie. V príklade svadobnej piesne z tej istej obce (príklad 6) sa napriek krátkosti textu črtá už jeho dvojdielna skladba, ktorá je v melodickej forme zdôraznená totožným finálnym tónom oboch častí. Plynulosť tejto veľmi krátkej formy naznačuje priefážny tón, ktorý spája prvý a druhý diel piesne.

Kvarttonálne piesne v základnom tvare sa v Honte vyskytujú pomerne zriedka, častejšie sa možno stretnúť s melódiami, v ktorých je použitá translácia tetrachordu. Ešte častejšie sú prechodné kvart-kvinttonálne typy. Najmä v svadobnom repertoári sú obe tieto vrstvy blízke nielen štruktúralne, ale aj konkrétnym melodickým materiálom. Tak nám príklad 7 z Dačovho Lomu určite pripomenie príklad 5, hoci v jeho závere ide už o kvintovú stavbu.

5.



6.



7.



Veľmi kompaktnú skupinu vytvára výrazný melodický typ s prechodnou kvartovo-kvintovou tónalitou. I keď ide vzhľadom na vedenie melódie v jednotlivých príkladoch o značne individuálne podoby, ich tonálna štruktúra je výraznou zložkou, ktorá ich spája ako typologickú skupinu. Vedúcim organizačným princípom týchto piesní je kvarttonalita, ktorá je mnohonásobne zdôrazňovaná tak vzťahom iniciálnych a fi-

nálnych tónov jednotlivých dielov, ako aj celkovým rozsahom nepresahujúcim kvartu, i kvartovými skokmi s viacnásobným opakovaním, či časovým predlžovaním prvého a štvrtého tónu. Práve preto pôsobí prekvapujúco významný finálny tón v polovici piesne (na konci druhého dielu) na VII. tóne, teda o tón nižšie od hlavného, koncového finálneho tónu. V závislosti na celkovom vedení melódie pôsobí potom druhý diel piesne

8.

Ha - ja - že mi ha - ja, ————— bu - d' em s te - bou aj ja,  
ak mi ti ňe - bu - deš, ňe - bu - d' em a - ňi ja.

9.

Ob - zri - že sa, Zus - ka, gďe Ťa so - bá - ši - ľi,  
v ľa - dzianskom kos - to - ľe pri pek - nom ol - tá - ri.

10.

Do - ža - ľi sme, do - ža - ľi, u - do - máš sme vi - hra - ľi,  
ej, pá m náš, na - ľej - že nám za sto zla - tých u - do - máš.

bud' ako translácia tetrachordu (príklad 8 zo Senohradu)<sup>4</sup>, alebo ako kvinttonálny diel (príklad 9 z Ladzian)<sup>5</sup>, alebo dochádza aj k iným vzťahom. Napríklad v piesni *Dožali sme, dožali* (príklad 10 z Dačovho Lomu) má prvý diel piesne iba terciový rozsah, pričom však zdôrazňuje základný tón kvarty, na ktorej je postavený druhý diel piesne. Prechodné kvart-kvinttonálne útvary sú v slovenskom ľudovom speve veľmi časté, nie však v takejto podobe. Obyčajne ide o tonálne rozšírenie v druhom dieli piesne (prvý diel je kvarttonálny, druhý je kvinttonálny), pričom sú finálne tóny prvého a druhého dielu navzájom vo vzťahu 2—1. Uvedený typ s finálnymi tónmi VII-1 v iných regiónoch nie je bežný, v Honte je však naopak veľmi frekventovaný, pričom je zaujímavá aj jeho rozmanitá melodická a formová

tvárnosť, ktorú nemôžeme na tomto mieste bohatšie dokumentovať.<sup>6</sup> Už aj spomenuté príklady naznačili, že sa tento hudobný typ spája predovšetkým s textami svadobných piesní, ale aj uspávaniek, dožinkových a vojenských piesní.<sup>7</sup>

Vrstva kvinttonálnych piesní je v Honte reprezentovaná veľkým množstvom typov s rozmanitou melodickou aj rytmickou stavbou. Časté sú melodicky descendenčné typy v *giusto* aj *parlando* prednese, nevybočujúce z rozsahu kvinty, ale aj typy melodicky ascendenčné, rovnako bohato vnútorne stvárnené. Častá je aj kvintakordálna kostra tonálne pregnantná, množstvo typov má však aj charakter prechodný, zdôrazňujúci v jednotlivých dieloch kvarttonalitu, alebo naopak, rozširujúci tónový materiál piesne a ukazujúci vývojový



krok k vyššiemu stupňu. Príklad kvintónálnej svadobnej piesne (príklad 11) so zriedkavou slabičnou stavbou 4, 4, 3, je z Krnišova-Kráľoviec. Uspávanka zo Stredných Plachtiniec (príklad 12) má kvintovú tonalitu, i keď jej ambitus tento rozsah prestupuje. Semiditónický charakter kvintakordu sa dodržiava iba pri descendenčnom melodickom pohybe.

V rámci kvintónálnych a kvintakorálnych piesní sa ukazuje ako veľmi produktívny štruktúrálny typ, v ktorom ako príznačný prvok vystupuje melo-

dický krok z kvinty na sextu zväčša hneď na začiatku piesne, pri celkovom descendenčnom charaktere ďalšieho melodického priebehu. Uvádzame príklady prvého dielu (okrem piesne *Viskoč vo z Dunaja*, kde ukážka tvorí celú melostrofu) piesní k veľkonočným hrám dievčat z Hrušova (príklad 13a a b) a z Dačovho Lomu (príklad 13c), fašiangovej a gajdošskej piesne zo Stredných Plachtiniec (príklad 13d a e) a piesní spievaných deťom zo Stredných Plachtiniec (príklad 13f a g).

11.

Ďa - ku - jen vám, to - va - riš - ke, — da - ku - jem,  
už jasvami viac g ol - tá - ru — ňe - puoj - d'em.

12.

Ha - ja - že mi, ha - ja, du - ša mo - ja — ma - lá, —  
du - ša mo - ja ma - lá tvr - do ví - cho - va - ná. —

13.

a)

Hr - lič - ka, be - lič - ka, u - mí - vaj sa ...

b)

Je - dom, ňi dva, ňi šti - ri, ňi peť, do de - via - tej ...

c)

Vi - skoč vo z Duna - ja, za - se do Du - na - ja, mi - lá mo - ja ľa - ľu - ja.



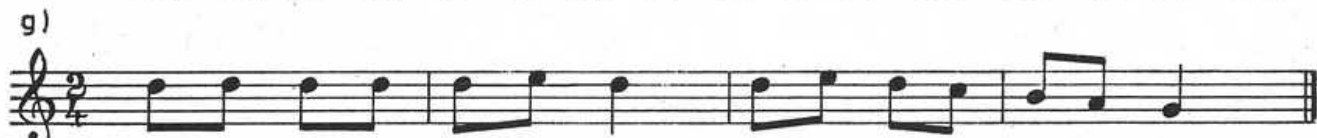
Fa - šan - ge sa krá - ťia, viac sa ňe - na - vrá - ťia...



Na - ú - čaj ju, na - ú - čaj, na tú bes - nú o - bi - čaj...



Hop - že, čup - že, ňe - ba - nuj - že, že si spa - dov do ka - lu - že...



Ho - pon, ču - pon, ču - pon, šup, za - mo - čiv som e - don šúb...

Príznačný krok z kvinty na sextu v spojení s kvintakordovou melodickou kostrou je známy predovšetkým z vianočných piesní (kolied, ale aj piesní k betlehenským hrám) z roličných krajov Slovenska. Ascendenčný charakter melódie postupujúcej cez kvintakordálny zdvih k sexte, ešte častejšie však zahŕňajúci kvintu aj spodným citlivým tónom, dáva týmto piesňam známy pastoraálny ráz. V nami citovaných príkladoch ide o sémanticky odlišné použitie príbuznej štruktúry. Vo všetkých citovaných príkladoch ide o typy piesní determinovaných pohybom, či už pohybom hry, tanca, alebo hojdania detí.

Jednoduchých kvinttonálnych piesní (bez kombinácie kvintakordov) je v Honte veľa a spájajú sa predovšetkým s príležitostnými výročnými a rodinnými piesňami.

Svojím melodickým ambitom rozmernejšie, avšak princípom hudobného myslenia archaické, sú typy s kombináciou tetrachordov. V Honte ide predovšetkým o autentické spájanie tetrachordov, ktoré v dôsledku vytvára kvintovanie, prvá polovica piesne je v hornom tetrachorde a druhá polovica sa pohybuje v tetrachorde položenom o kvintu nižšie. Najznámejší je typ takejto piesne s textom *Ej, dubi, dubi*. Piesne s autentickým spájaním tetrachordov z hontianskych obcí sú vo väčšom počte zachytené v zbierke Bélu Bartóka<sup>8</sup>, nachádzajú sa však aj v súčasných zápisoch. Nie je to početná vrstva, avšak je tu relatívne silnejšie zastúpená než v iných regiónoch, preto ju nechceme vypustiť z pozornosti. Príklad 14 je z Cerova.

14.



Ej, du - bi, du - bi, ze - ľe - nie du - bi, ze - ľe - ná du - bi - na,



pí - še mi mi - lí ľís - to - ček bie - ľi ho - re od Bu - d'í - na.



Modálne piesne sa v Honte nachádzajú v rozličných podobách. Početne nie mnohými, zato však zaujímavými príkladmi sú zastúpené mixolydické piesne. Ich ojedinelé varianty s pastierskym textom sú natoľko valaské, že ich chápeme ako dôsledok priameho kontaktu s Podpoľaním. Stretli sme sa však s nimi aj v melódiách balád, kde pôsobia veľmi

nekonvenčne, čím ozvlášťujú text rozšírený v podstate na celom Slovensku. Príklad 15 zo Stredných Plachtiniec predstavuje v metroritmike zaujímavý kompromis medzi parlandovým a pravidelným taktovo členeným prednesom. Repetícia druhého dielu pridaním citslovca *hej* zdôrazňuje mixolydickú septimu.

15.

Sto - jí hruš - ka v sa - de, vrch sa jej ze - le - ná,

tan sa mo - ja mi - lá s mi - lím na kar - ti hrá,

hej, tam sa mo - ja mi - lá s mi - lím na kar - ti hrá.

Pre Hont sú príznačné gajdošské piesne, ktoré majú viacero modifikácií, pričom spojúcim článkom je jednoduchá, rytmicky často až strohá melódia, koncentrujúca sa prevažne do durového kvintakordu, rozprestierajúca sa však aj na celú oktávu. Medzi týmito piesňami sú tak kvintakordálne typy, ako aj typy modálne a harmonické durové. Ich prostá melodika je zväčša descendenčného charakteru, forma zásadne dvojdielna alebo štvordielna a rytmus, odvodený od tanečnej funkcie, sa najčastejšie pohybuje v štvrtových notách, osminkách a pólových notách, spestrujúc tento štan-

dardný pohyb triolami alebo archaickými bodkovanými hodnotami. Tak, ako je pre píšťalkové inštrumentálne typy piesní príznačný parlando rytmus, tak je pre gajdošské piesne charakteristický rytmicky pregnantný giusto prednes. Gajdošská pieseň (príklad 16 zo Stredných Plachtiniec) je reprezentantom rozvinutejších typov, kombinujúcich väčší melodický rozsah s descendenčnosťou a využívajúcich bohatší, i keď v jednotlivých dieloch opakovaný rytmus. Text s pastierskou tematikou sa opiera o klasický šesťslabičník.

16.

Ko - zič - ka ja - lo - vá, bu - deš na rok doj - ná,

a - le už ňe - bu - deš, nuožku si zlo - mi - la.

Je zaujímavé, že v Honte je pomerne málo harmonických piesní novšieho typu, teda durmolových piesní s príznačnou trojdíelnou formou. Väčšina harmonických piesní je dvojdielnych alebo štvordielnych, formovo inklinujú

teda buď k starším predharmonickým piesňam, alebo k piesňam novouhorským. Príklad 17 zo Stredných Plachtiniec zastupuje dvojdielne formy, príklad 18, taktiež zo Stredných Plachtiniec, trojdíelne formy.

17.

Pod ob-loučkom fa - ja-luočka tra - sie sa, tra - sie sa,

mo - ja mi - lá sa - ma do - ma bo - jí sa, bo - jí sa.

18.

Šti - ri nuoc - ke ňe - spa - la son, ba - za - lič - ku tr - ha - la son,

tej na - šej za - hra - de škep - ňi - ci,

priš - li ko mŕe tra - ja švár - ni mlá - den - ci.

Veľmi závažnú vrstvu ľudového hontianskeho spevu predstavujú piesne novouhorskeho typu, a to z dvoch vzájomne konvergujúcich dôvodov. Táto vrstva je najmladšou vývojovou štýlovou vrstvou a patrí zároveň aj medzi najobľúbenejšie, o čom svedčí početnosť záznamov. Ešte v zbierke B. Bartóka<sup>9</sup> je pomerne málo novouhorských piesní, a pokiaľ sú zaznamenané, nejde v nich o také eklatantné, jednoznačné typy, aké nachádzame v Honte v súčasnosti. Z parametrov novouhorskeho štýlu je v Bartókových zápisoch z Hontu zastúpené predovšetkým kvintovanie a štvordielnosť, forma je však neštandardná a jednotlivé melodické riadky sú pomerne krátke, nerozvinuté, čo svedčí o nadväznosti na staršie štýly slovenskej ľudovej

piesne. V novších záznamoch máme naopak zachytené melodicky rozvinuté typy, prevažne s variabilným bodkovým rytmom, a okrem formovo atypických znení sa tu stretávame aj so štandardizovanou štvordielnou formou.

Vrstvu hontianskeho spevu ešte výraznejšie izolovanú od vplyvov novouhorskeho štýlu uchovávali o dvadsať až tridsať rokov staršie zápisy zo Slovenských spevov.<sup>10</sup> To umožňuje predpokladať, že do prvej svetovej vojny prebiehal vývoj regionálneho štýlu prevažne autenticky, bez väčších vplyvov zvonku. Prvá svetová vojna však znamenala medzník v živote národa, a teda aj vo vývoji jeho kultúry. Kontakty jednotlivých národov Uhorska nadobúdajú väčšie rozmery a dlhšie trvajú. Odchody



z domova, pobyt v cudzom prostredí a návraty domov sa nedotýkajú iba jednotlivcov, ale prevažnej časti mužského obyvateľstva. Zážitky a osvojené poznatky preto majú tiež väčší rádius vplyvu. Toto je zrejme obdobie, keď sa v najväčšej miere porušuje v niektorých miestach ešte takmer feudálna uzavretosť obce. Novinky majú príchut' senzácie a hlbšie sa vrývajú do pamäti. Nový piesňový štýl má navyše fascinujúce vlastnosti, „iskrivý rytmus, ... čerstvosť melodickéj línie, ... modernosť“, ako ho charakterizoval B. Bartók.<sup>11</sup> Začínajú sa ujímať melódie viacerých maďarských piesní, niektoré sa preberajú kompletne tak, že sa prekladá text a vznikajú určite aj miestne skladby v tomto štýle. Novouhorskú pieseň reprezentujú nielen vojenské a regrútske pesničky, sentimentálne lúboštné piesne, v ktorých je jej ťažisko, ale preniká aj do tradičných obradových vrstiev, najmä medzi piesne svadobné, v rámci ktorých tvorí v súčasnosti neodmysliteľnú populárnu zložku.

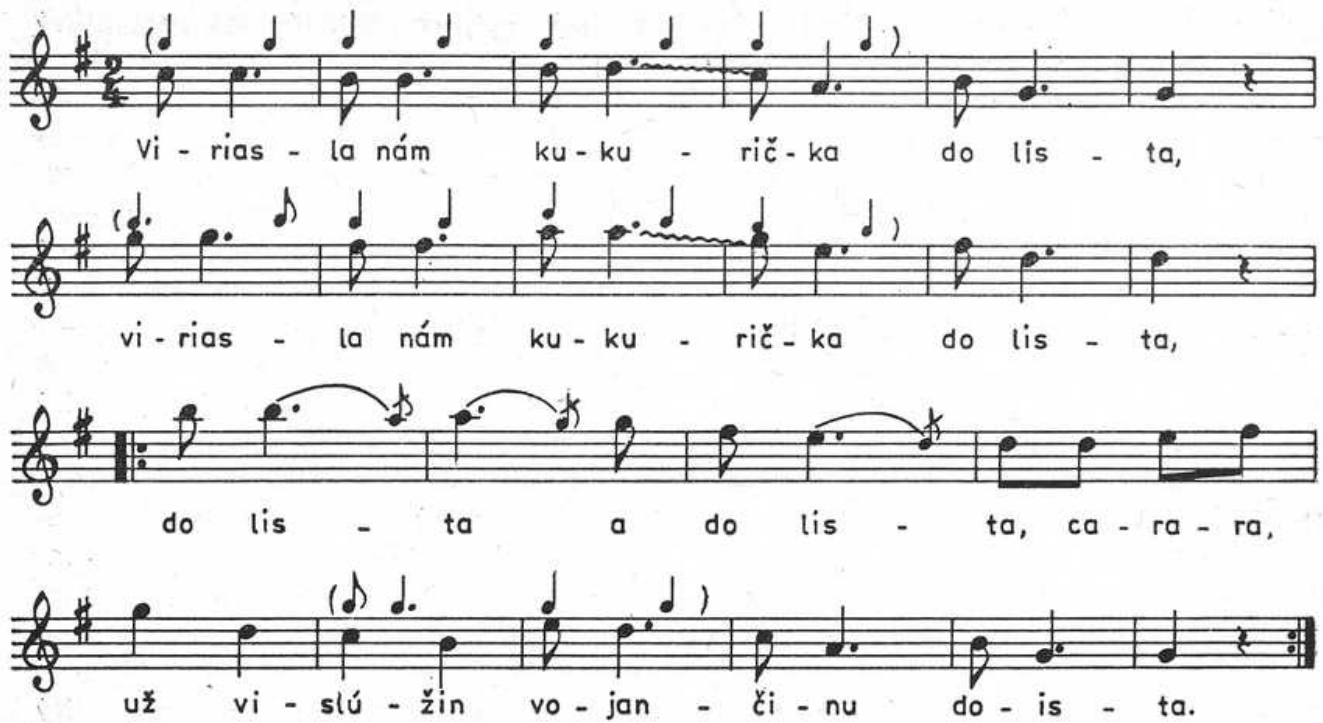
Okrem sociálnych dôvodov spočíva príčina rýchleho a masového rozšírenia novouhorského piesňového štýlu v kvalitách štýlu samého, ktorý je vo svojej základnej osnove veľmi prehľadný, fra pantný a teda aj nákazlivý. Zhrnieme si tieto jeho vlastnosti.

Melódie novouhorských piesní majú väčšie rozpätie, čo sa prejavuje tak v ambite, v dĺžke melodických riadkov, ako aj v stavbe melódie, v ktorej sú časté veľké melodické skoky, napríklad oktávový skok nahor, kvintové a kvartové skoky nadol aj nahor. Novouhorská melodika má početné kliše, medzi ktoré patrí ďalej aj dlhšie zotrvávanie na jednom tóne, začiatok na hornej oktáve a zostup v osminkách na základný tón, krúženie okolo základného tónu a mnohé ďalšie. Pre rytmus je príznačné využívanie bodkovaných hodnôt, v taktoch nasledujúcich za sebou často usporiadaných v zrkadlovom obraze. Bod-

kovaný rytmus, ktorý je variabilný od strofy ku strofe a vymeniteľný za pravidelné štvrtkové hodnoty, sa strieda s hustým osminkovým, ako aj retardujúcim polovým rytmom. Forma novouhorských piesní je najčastejšie uzavretá štvordielna. Pre výstavbu formy sú charakteristické taktiež určité kliše. Klasickú formu predstavuje štvordielnosť nasledujúcej štruktúry: v prvom dieli piesne sa exponuje melódia, druhý diel tvorí kvintová transpozícia prvého melodického riadku, tretí diel býva kontrastný a štvrtý diel je doslovnou repetíciou prvého dielu, teda expozície melódie. Formová schéma sa v praxi rozlične naplňa. Štvordielnu pieseň možno postaviť aj z jednoriadkového nápadu. Prvý diel — expozícia melódie, druhý diel — jej kvintová transpozícia, tretí diel — opakovanie kvintovej transpozície melódie iba s obmenou v kadenčnej časti, čím sa pripraví nástup pre štvrtý diel — repetícia základnej melódie. V takomto prípade ide o najväčšiu kompozičnú úspornosť. V iných prípadoch sa naopak základná formová schéma obmieňa, niektoré diely sú neproporčné, alebo sa jeden diel vynecháva. Na pozadí predpokladanej štandardnej schémy pôsobia takéto piesne prekvapujúco. Nepravidelné štruktúry však určite nevznikli zo zámeru využiť finesy daného štýlu, ale skôr ako dôsledok kombinácie viacerých skladobných princípov v jednej piesni, kombinácie starších i novších prvkov.

Prvý z príkladov (príklad 19 z Krnišova-Kráľoviec), ktoré uvádzame na ilustráciu novouhorských piesní z Hontu, predstavuje klasický typ s mierne skráteným tretím dielom, pričom štvrtý diel neopakuje doslovne diel prvý, ale ho variuje.

Príklad 20 zo Stredných Plachtiniec predstavuje svojrázny trojdielny útvar vystavaný na voľne prispôbenom novouhorskom princípe. Druhý diel začína mechanickou transpozíciou o kvintu



Vi - rias - la nám ku - ku - rič - ka do lis - ta,  
vi - rias - la nám ku - ku - rič - ka do lis - ta,  
do lis - ta a do lis - ta, ca - ra - ra,  
už vi - slú - žin vo - jan - či - nu do - is - ta.



Bos - ňa, Bos - ňa, čo si ta - ká bo - ľa - vá,  
Bos - ňa, Bos - ňa, čo si ta - ká bo - ľa - vá,  
že cez ťe - bä ťe - čie vo - da kr - va - vá.

vyššie, ktorú však po dvoch taktach opúšťa a kontrahuje tak zároveň v jednom riadku aj diel tretí, pripraviac nástup posledného riadku, ktorý variuje expozíciu melódie tým spôsobom, že v jej prvej časti uplatní zrkadlový postup, nie z dolného g na c, ale z horného g na c. Ako protiváha k takémuto skratkovému formovému postupu pôsobí pravidelné opakovanie tretieho riadku v šiestich strofách piesne.

Novouhorské piesne predstavujú v Honte štýlovú vrstvu, ktorá sa ešte nepocituje ako prekoná, využitá, stará, naopak, tieto piesne sú v popredí oblu-

by, nachádzajú odozvu u počúvajúcich. Preto tvoria v súčasnosti závažný podiel repertoáru, predstavujúci akýsi protipól úhrnu starších predharmonických štýlov. Ich obľúbenosť iste podporuje aj susedstvo s maďarským etnikom, priame kontakty s ktorým stimulujú obeh populárnych typov. Rovnováha predharmonických a novouhorských piesní v hontianskom repertoári je jedným z hlavných príznakov regionálneho štýlu v jeho globálnom chápaní.

Náš prístup k skúmanému materiálu vychádzal z jeho hudobnej stránky. Treba však dodať, že hudobný ráz via-



cerých piesní je priamo podmienený ich funkciou. Týka sa najmä tých piesní, ktoré sú súčasťou širšieho synkretického útvaru, ako sú piesne k obradom, k tancom, alebo k detským hrám. Preto si pohľad na hontianske piesne ešte doplníme evidenciou hudobnoslovesných žánrov, pri vzniku ktorých funkcia piesne zastávala určujúce miesto.

Z výročných obradových piesní v Honte chýbajú piesne k stavaniu a váľaniu májov, iba ojedinele sú dokumentované aj piesne k vynášaniu Kyselá, piesne jánske, dožinkové a žatevné. Žáner trávnic tiež chýba. Naproti tomu sú však početne a zaujímavé dokumentované piesne dievčat k jarným hrám, v ktorých sú uchované širšie známe slovanské typy. Rodinné obradové piesne sú zastúpené v celej šírke. Medzi nimi vynikajú piesne svadobné, ktorých súčasťou *spievanie na zore* sa ukazuje pre Hont príznačné. Svadobné piesne predstavujú vzácne rozvinutý žáner, nielen z hľadiska uplatnenia piesní v rámci široko rozvetveného obradu, ale aj z hľadiska zastúpenia vývinových vrstiev. V ich rámci sa nachádzajú veľmi archaické typy, ale aj celá stupnica na ne nadväzujúcich prechodných útvarov, harmonických piesní, ako aj piesní novouhorských. Na iných druhoch nemožno pozorovať takýto vývinový rozptyl, akoby ich dynamika vývinu obišla. Tak sú napr. pohrebné plače známe iba v jednej vývinovej forme. Z piesní neobradných sú pre Hont charakteristické gajdošské piesne, ktoré sú podmienené tanečnou funkciou a na ktorých možno tiež pozorovať tonálny vývin. Pomerne bohatý a melodicky tvárny je funkčne nevyhranený žáner balád, zastúpený od archaických typov cez klasické až po úpadkové jarmočné a najnovšie sentimentálne kvázibalady. Ich štýlové triedenie umožňujú melódie, ale aj texty. Zaujímavý je žáner vojenských a regrútskych piesní, v ktorom sa nachádza niekoľko starobyľných typov, ale inak tu

prevládol novouhorský štýl. Úhrn piesňových druhov hontianskej oblasti dopĺňajú v najnovšom období aj obľúbené sentimentálne, predovšetkým ľúbostné piesne nedomáceho pôvodu, ktorými sa tu implantoval štýlovo cudzí prvok, trojdobý a trojosminový takt.

Žánrový systém ľudových piesní nie je vo všetkých obciach rovnaký, v niektorých je veľmi kompletný a bohato doložený, v iných redukovaný alebo úplne zlomkový. Závisí to na viacerých historicko-kultúrnych, etnických, sociálnych, geografických, ako aj demografických podmienkach. Na tomto mieste si nemôžeme všimnúť túto vnútornú štrukturáciu oblasti, pretože nám tu ide iba o globálny syntetický pohľad na regionálny štýl. Uvedomujeme si zároveň aj úskalia takéhoto syntetického pohľadu. Jednotlivé typologické vrstvy ľudových piesní sú totiž rozptýlené po celom Slovensku, ba aj v širších etnických a územných meradlách. Zdôrazňujeme preto, že pri jednotlivých spomínaných štýlových vrstvách a typoch nám nejde o jednoduchú existenciu, ojedinelý výskyt, ale sa sústreďujeme na vrstvy, ktoré sú v rámci oblasti typické. Za závažný doplnok pritom považujeme informáciu o tom, ktoré štýlové vrstvy sa tu nevyskytujú.

Jednou z najvšeobecnejších vlastností hontianskeho regionálneho piesňového štýlu je jednohlasné podanie. Z hľadiska vývinových vrstiev chýbajú v materiáli Hontu melódie s najužším rozsahom sekundy a tercie (citovaný sebachlebský príklad bol ojedinelý). Naproti tomu sa ukazuje ako reprezentatívna vrstva kvarttonálnych a kvinttonálnych piesní, rozvinutá do bohatých tvarov a relatívne početná. Keďže v nej ide zároveň o základnú slovanskú vrstvu, rozšírenú na veľkom území, zdôraznili sme niektoré osobité melodické typy, charakteristické pre túto oblasť. Pozornosť na seba púta tiež recitatívnosť uplatnená v rámci tejto tonality. Po bohatstve

kvart-kvinttonálnych piesní predstavuje ďalšiu dominantu vrstva novouhorských piesní. Novouhorské piesne sú aj v iných regiónoch Slovenska, nie však v takom kvantitatívnom zastúpení ako sú zvlášť v južných častiach Hontu. Spôsobuje to medziiným blízkosť maďarskej ľudovej kultúry, s ktorou Honfania udržiavali kontakt okrem iného aj prostredníctvom maďarských ľudových kapiel. Viaceré pôvodné maďarské piesne sa preto udomácnili v slovenskom prostredí. Vzhľadom na tieto okolnosti je však o to závažnejšie, že sa tu nachádzajú aj mnohé autentické typy, v ktorých sa kombinujú vlastnosti starších domácich vývinových vrstiev s novouhorskými princípmi. Vplyv pastierskeho hudobného nárečia stredného Slovenska sa v obmedzenej miere prejavuje v niektorých severnejšie položených obciach na príkladoch niekoľkých modálnych piesní. Časté kvartové závery v giusto piesňach súvisia s formulovým charakterom novouhorskej melodiky a nie s východoslovenskou hypotonalitou. Nepozorovať tu ani výrazný vplyv záposlovenského harmonického dvojhlasu.

Ako nám hovorí vyššie uvedená

stručná charakteristika, výrazné štýlové vrstvy zjednocujúce Hont, nie sú ani v rámci celoslovenskej piesňovej kultúry iba diferenciačným, ale aj unifikačným činiteľom. Všetky spomínané typy už v súčasnosti nepatria k aktívnej vrstve ľudového spevu, pretože piesňová kultúra Hontu prežíva dnes v regionálnych modifikáciách tie etapy procesu, ktoré sú typické aj pre ostatné kraje Slovenska v súvisi s jeho prudkým spoločenským vývinom po druhej svetovej vojne. Je to isté odcudzovanie sa tradícii, ktorá postupne zaniká s jej staršími nositeľmi, napriek vedomému úsiliu zachovať ju pre budúce generácie. Ďalej je to pocit celoslovenskej etnickej spolupatričnosti, podporovaný komunikačnými prostriedkami, ako aj súborovou činnosťou, ktorý vo svojom dôsledku rúca pomyselné regionálne hranice, ktoré sú v prípade Hontu aj tak dosť otvorené voči susedným oblastiam. Napokon nový životný štýl na jednej strane síce vytvára nové spevné príležitosti, na druhej strane však nepomerne viac starých príležitostí opúšťa a celkove tým redukuje zástož spevu vo všedných, ako aj sviatočných dňoch.

## POZNÁMKY

- 1 Počnúc od vydania knihy KRESÁNEK, J.: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného. Bratislava 1951.
- 2 Hudobnovývinové triedenie slovenských ľudových piesní ďalej prepracovali Alica a Oskár Elschekovci, ktorí na túto tému napísali viacero štúdií. Praktická aplikácia tohoto systému je napr. v práci ELSCHEK, O.: Piesne a hudba. In: Slovensko. Lud, II. časť. Bratislava 1975, s. 1069—1097.
- 3 Nebudeme sa totiž na tomto mieste zaoberať celonárodným štýlom.
- 4 Pozri aj príklady č. 19 a 33 uvedené v štúdiu BURLASOVÁ, S.: Svadobné piesne z Dačovho Lomu a ich súvis s obradom, Slov. Národop., 25, 1977, s. 31 a 37.
- 5 Podobne sa to javí v piesni *Zore da moje zore* z obce Patvarc, bývalé Potvorice, teraz v MLR, okr. Balassagyarmat.

- 6 Pozri tiež príklad č. 6 v štúdiu S. Burlasovej cit. v pozn. 4.
- 7 BARTÓK, E.: Slovenské ľudové piesne, zv. I. Bratislava 1959, s. 142.
- 8 TAMTIEŽ, zv. I, Bratislava 1959, zv. II. Bratislava 1970.
- 9 B. Bartók zapisoval slovenské ľudové piesne v rokoch 1906—1918.
- 10 Zápisy z Hontu sa nachádzajú v I. a II. zväzku edície Slovenské spevy, Turč. Sv. Martin 1880, 1890. Podľa údajov pri jednotlivých piesňach tento materiál pochádza z rokov 1880—1892. Zbierka vychádzala pôvodne v zošitoch, preto rok vydania druhého zväzku (1890) neznamena aj rok uzavretia zväzku.
- 11 BARTÓK, B.: Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov. In: Hudobnovedný zborník I. Bratislava 1954, s. 107. Originál práce vznikol v r. 1934.



Резюме

Целью работы является показать, какие свойства мелодий народных песен способствуют тому, что областная культура Гонта дифференцируется как стилевой слой. Под понятием „стиль“ *ad hoc* мы подразумеваем совокупность музыкально-структурных характеристик, которые служат воплощением норм, обуславливающих творчество и дальнейшее распространение отдельных песенных организмов. Региональный стиль мы понимаем как динамическую категорию, претерпевающую развитие и изменения в макро- и микромасштабах, что позволяет уловить только стилевые тенденции, а не определенное состояние. Характеристика регионального стиля ставит себе целью показать свойства материала, интегрирующие его внутри области, но и извне, с материалом остальной Словакии.

Термин „стиль“ используется во многих значениях, узких и более широких, в зависимости от различных уровней анализа. Первостепенчатое применение понятия „стиль“ выливается в анализ музыкально-структурных процессов, при помощи которых создается одно конкретное индивидуальное звучание песни. Высшей ступенью стилевой дифференциации является характеристика песенного типа как представителя парадигмы вариантов одного ряда. Класс элементов — песен с преобладающими одинаковыми структурными свойствами, который исторически формировался в зависимости от своей функции, образует жанр. Вышестоящим понятием по отношению к жанру является стилевой слой. Это понятие может быть методологически обусловлено замыслом автора, целью его исследований. В словацкой музыкальной фольклористике в качестве дифференцирующего фактора принято понятие эволюционного слоя или эволюционного стиля, который исходит прежде всего из тональных характеристик, являющихся доминантными для словацкой народной песни. Наиболее старым понятием, применяемым на этом месте, будет синтетическое понятие „региональный стиль“, под которым автор подразумевает конфигурацию

отдельных песенных слоев, точнее определяемых своим специфическим стилем.

Песенная культура Гонта в принципе представляет равнинную земледельческую культуру среднесловацкого типа. Исполнение песни одноголосное, а в создании регионального стиля совместно участвуют эволюционные слои, на которые не оказали существенного влияния пастушеские горские стили как в тональности, исполнении, так и в музыкальном инструментарии.

К древнейшим эволюционным слоям относятся песни-речитативы, для которых характерно многократное повторение формулы мелодического мотива в простом оstinатном ритме. Хотя вообще для этого стиля характерна терциальная тональность, в Гонте речитативность чаще связывается с квартовой и квинтовой тональностью (примеры 1 и 2) укороченные секундовые и терциальные тональные типы здесь представлены незначительно. Опубликованный пример 3 является исключением. Более старший по своему развитию музыкальный принцип соединен в нем с новейшей песенной возможностью „на Блажея“. К речитативным песенным проявлениям без регулярной музыкальной формы относятся и похоронные причитания, в которых лирический прозаический текст исполняется в форме декламации и мелодии нисходящего ряда квартового или квинтового диапазона (пример 4). Хотя речь идет о реликтовом слое, который в своей первичной функции уже почти не встречается, однако пародии похоронных плачей служат в Гонте популярной формой шуточных проявлений.

Центр тяжести догармонического слоя песен как по количеству, так и по богатству форм, представляют квартовые и квинтовые тональные типы с развернутой певучей мелодической линией, изменчивым ритмом и правильной, строфической формой. Они представляют стилевой слой, распространенный на значительной славянской территории. В Гонте в рамках этой тональности встречаются редкие архаические песенные формы (примеры 5, 6, 7), и весь этот слой отличается

большой взаимной сочлененностью. Компактную и регионально характерную группу в нем образует переходный кварт-квинттональный тип с необычной связью финальных тонов первой и второй строки VII-I. (Примеры 8, 9, 10). Он связывается прежде всего с текстами свадебных песен, колыбельных, дожиночных и военных.

Слой квинттональных песен является весьма пестрым, есть в нем типы *parlando* и *giusto*, мелодика нисходящая и восходящая, опирающаяся на различные модусы. Чаще всего это обрядовые календарные и семейные песни (примеры 11, 12). Продуктивным является тип с мелодическим шагом из квинты на сексту сразу же в начале песни (пример 13 a, b, c, d, e, f, g.).

Архаическим по принципу музыкального мышления является тип с комбинацией тетракордов — первая половина песни в верхнем тетракорде, вторая половина — в тетракорде на квинту ниже, в результате чего возникает так называемое квинтование (пример 14).

Модальные песни как переходный слой между догармоническими и гармоническими песнями представлены разнообразными примерами. Миксолидийскую мелодию баллады автор считает влиянием фольклорного творчества населения расположенного севернее Подполянья (пример 15).

Песни под волынку, частые в Гонте, так же как и в соседнем Текове, представляют собой танцевальные песни с простым ритмом и мелодией, хотя часто только квинтаккордовой, но достигающей и диапазона октавы (пример 16).

Гармонично-мелодический стиль новейшего времени стремился к замкнутой трехчастной форме (пример 18), однако в Гонте и песни в мажор-миноре большей частью двухчастные или четырехчастные (пример 17).

Значительный слой гонтского пения представляют песни новоугорского типа, поскольку они являются самым младшим стилевым слоем и поэтому относятся к наи-

более популярным. В количественном отношении они образуют противовес совокупности старших догармонических стилей и представлены более богато, чем в других областях. Наибольшего распространения они достигли в период первой мировой войны. Это было вызвано более тесным контактом с венгерским этносом, откуда приходило это влияние, но и привлекательностью и легкостью освоения этого стиля, в рамках которого возникали и оригинальные отечественные сочинения, представляющие синтез старшего и нового стиля. Для новоугорского стиля типична квинтовая транспозиция первой части песни, сверкающий пунктирный ритм и четырехчастная замкнутая форма AA<sup>3</sup>BA. Мелодии имеют большой подъем, удлиняются и отдельные мелодические строчки. Эти основные принципы в конкретных песнях модифицируются различным образом (примеры 19, 20).

Упомянутые стилевые слои при различных событиях, сопровождающихся пением, интегрируют в единое целое, в котором иногда более отчетливо проступают одни, а иногда — другие песенные типы, в зависимости от различных моментальных, но и более устойчивых исторических, социальных, или же и интерэтнических данных обстоятельств. Вследствие такого взаимодействия нескольких стилевых слоев образуется динамическая категория регионального песенного стиля.

В настоящее время все упомянутые стилевые слои уже не являются активными элементами народного пения в Гонте, поскольку песенная культура этой области переживает этап процесса, типичного и для остальных областей Словакии в связи с ее бурным общественным развитием после второй мировой войны. Это постепенный отход от некоторых традиций, стирание региональных границ (которые в случае Гонты и так не были настолько резкими, как в некоторых других регионах) и общая редукция возможностей для пения.

## Zusammenfassung

Zweck der Studie ist zu zeigen, mit welchen Eigenschaften ihrer Melodien die hiesigen Volkslieder dazu beitragen, daß sich die regionale Kultur des Volksliedes im Hont-Gebiet als Stilschicht differenziert. Unter dem Begriff Stil verstehen wir hier den Komplex der musikalisch-strukturellen Charakteristiken, die die Verkörperung jener Normen darstellen, welche die Schöpfung und Überlieferung der einzelnen Liedorganismen bedingen. Den regionalen Stil fassen wir als dynamische Kategorie auf, die der Entwicklung und den Veränderungen im Makro- und Mikroausmaß unterworfen ist, was nur ein Festhalten von Stiltendenzen ermöglicht, jedoch nicht das Fixieren eines bestimmten Zustandes. Die Charakteristik des regionalen Stils hat den Zweck die Eigenschaften des Materials aufzuzeigen, das den Stil innerhalb der betreffenden Region, aber auch nach außen hin mit dem Material aus anderen slowakischen Gebieten integriert.

Den Fachausdruck „Stil“ verwenden wir in mehreren Bedeutungen, engeren und breiteren, je nach den verschiedenen Ebenen der Analyse. Die erste Stufe der Anwendung des Begriffes „Stil“ mündet in einer Analyse der musikalisch-strukturellen Methoden, mit deren Hilfe eine konkrete individuelle Fassung des Liedes entsteht. Eine höhere Stufe der Differenzierung ist die Charakteristik eines Liedtyps als eines Repräsentanten des Paradigmas der Varianten einer Reihe. Eine Klasse von Elementen (Liedern) mit überwiegend gleichen strukturellen Eigenschaften, die sich historisch und gemäß ihrer Funktion herausbildete, stellt ein Genre dar. Ein dem Genre übergeordneter Begriff ist die Stilschicht. Dieser Begriff kann methodologisch durch die Absicht des Autors und durch das Ziel seiner Forschung bedingt sein.

In der slowakischen Musikfolkloristik hat sich der Begriff „Entwicklungsschicht“

oder „Entwicklungsstil“ als Differenzierungsfaktor eingebürgert, der vor allem von Toncharakteristiken ausgeht, die für das slowakische Volkslied als dominant erscheinen. Der umfassendste Begriff, der in diesem Bereich verwendet wird, ist der synthetische Begriff „regionaler Stil“, unter welchem wir die Konfiguration der einzelnen charakteristischen Liedschichten verstehen, die durch ihren spezifischen Stil näher definiert sind.

Die Volksliedkultur des Hont-Gebietes stellt im wesentlichen eine Flachland-Bauernkultur mittelslowakischen Typs dar. Der Liedvortrag ist einstimmig und der regionale Stil wird von Entwicklungsschichten mitgestaltet, die in der Tonalität, in der Interpretation und im Instrumentarium nur unwesentlich vom Einfluß der Gebirgshirtenstile berührt wurden.

Zu den ältesten Entwicklungsschichten in dieser Region gehören rezitative Lieder, für die ein mehrfaches Wiederholen des formelhaften Melodiemotivs in einem einfachen ostinaten Rhythmus bezeichnend ist. Obwohl für diesen Stil die Terztonalität allgemein charakteristisch ist, verbindet sich die Rezitativität im Hont-Gebiet häufiger mit der Quart- und Quinttonalität (Beispiele 1 und 2). Engumgrenzte sekundtonale und terztonale Typen sind in dieser Region schwach vertreten; das angeführte Beispiel 3 ist eine Ausnahme. Das entwicklungsmäßig ältere Musikprinzip verbindet sich in ihm mit einer neueren Singgelegenheit am St.-Blasiustag. Zu den rezitativen Gesangsäußerungen ohne regelmäßige musikalische Form gehören auch die Klagelieder bei Begräbnissen, bei denen der lyrisierte Prosatext in gesprochener, deklamierender Weise und in einer deszendierenden Melodie im Quart- oder Quintumfang vorgetragen wird (Beispiel 4). Obwohl es sich bei diesen Klageliedern um Relikte handelt, die in ihrer primären Funktion fast überhaupt nicht mehr vorkommen, sind Parodien auf die Klagelieder im Hont-Gebiet eine beliebte Form der Scherzlieder.

Den Schwerpunkt der präharmonischen



Liedschicht sowohl in bezug auf die Anzahl als auch in bezug auf die Mannigfalt der Formen stellen quart- und quinttonale Typen mit einer ausgebildeten Melodiekurve, mit einem plastischen Rhythmus und mit einer regelmäßigen strophischen Form dar. Es handelt sich bei ihnen um eine Stilschicht, die über ein größeres, von Slawen bewohntes Gebiet verbreitet ist. Im Hont-Gebiet gibt es im Rahmen dieser Tonalität seltene archaische Liedformen (Beispiele 5, 6, 7); charakteristisch für diese Liedschicht ist ihre starke gegenseitige Verflechtung. Eine kompakte und für die genannte Region bezeichnende Gruppe innerhalb dieser Liedschicht ist der vorübergehende quart-quinttonale Typus mit einer nicht allgemein üblichen Beziehung der Finaltöne zwischen der ersten und zweiten Reihe VII—1 (Beispiele 8, 9, 10). Dieser Liedtypus verbindet sich meist mit den Texten der Hochzeits-, Wiegen-, Erntedankfest- und Militärliedern.

Die Schicht der quintttonalen Lieder ist sehr mannigfaltig, sie umfaßt Parlando- und Giustotypen; die deszendente und aszendente Melodik stützt sich auf verschiedene Modi. Am häufigsten sind zeremonielle Lieder des Jahres- und Familienbrauchtums (Beispiele 11, 12). Besonders produktiv ist der Typus mit einem melodischen Übergang von der Quint zur Sext gleich am Anfang des Liedes (Beispiel 13 a, b, c, d, e, f, g).

Ein Prinzip des archaischen musikalischen Denkens ist der Typus mit einer Kombination von Tetrachorden; die erste Hälfte des Liedes liegt im oberen Tetrachord, die zweite Hälfte im Tetrachord um eine Quinte tiefer, wodurch das sog. Quintieren entsteht (Beispiel 14).

Modale Lieder als Übergangsschicht zwischen den präharmonischen und den harmonischen werden durch verschiedene Lieder repräsentiert. Die mixolydische Melodie der Ballade halten wir für eine Folge des Einflusses des nördlicher gelegenen Podpolanie-Gebietes (Beispiel 15).

Die im Hont- und im benachbarten Tekov-Gebiet häufigen Dudelsacklieder sind Tanzweisen mit einem einfachen Rhythmus und mit einer oft nur quintakkordalen

Melodie, die jedoch auch den Umfang einer Oktave erreichen kann (Beispiel 16).

Der harmonisch-melodische Stil der neueren Epoche strebte eine geschlossene dreiteilige Form an (Beispiel 18), im Hont-Gebiet sind jedoch auch die Dur-Moll-Lieder meist zwei- oder vierteilig (Beispiel 17).

Eine wichtige Schicht der Volkslieder im Hont-Gebiet bilden die Lieder vom neuungarischen Typ, denn diese Lieder sind die jüngste Stilschicht und gehören deshalb zu den beliebtesten. Quantitativ stellen sie das Gegengewicht zur Gesamtheit der älteren präharmonischen Stile dar; sie sind im Hont-Gebiet stärker vertreten als in anderen slowakischen Gegenden. Hier begannen sie sich während des ersten Weltkriegs zu verbreiten. Es war dies eine Folge der engeren Kontakte der hiesigen slowakischen Bevölkerung mit dem madjarischen Ethnikum, von dem dieser Einfluß ausging, aber auch eine Folge ihrer Attraktivität und ihres leicht anzueignenden Stils. Im Rahmen der neuungarischen Lieder entstanden auch ursprüngliche einheimische Kompositionen, die eine Synthese des älteren und des neuen Stiles darstellen. Typisch für den neuungarischen Stil ist die Quintstransposition des ersten Liedteiles, sein funkeln-der, scharf punktierter Rhythmus und seine vierteilige geschlossene Form AA<sup>5</sup>BA. Die Melodie hat einen größeren Ambitus und auch die einzelnen Melodienreihen sind länger. In den konkreten Liedern werden diese grundlegende Prinzipien verschiedenartig abgewandelt (Beispiele 19, 20).

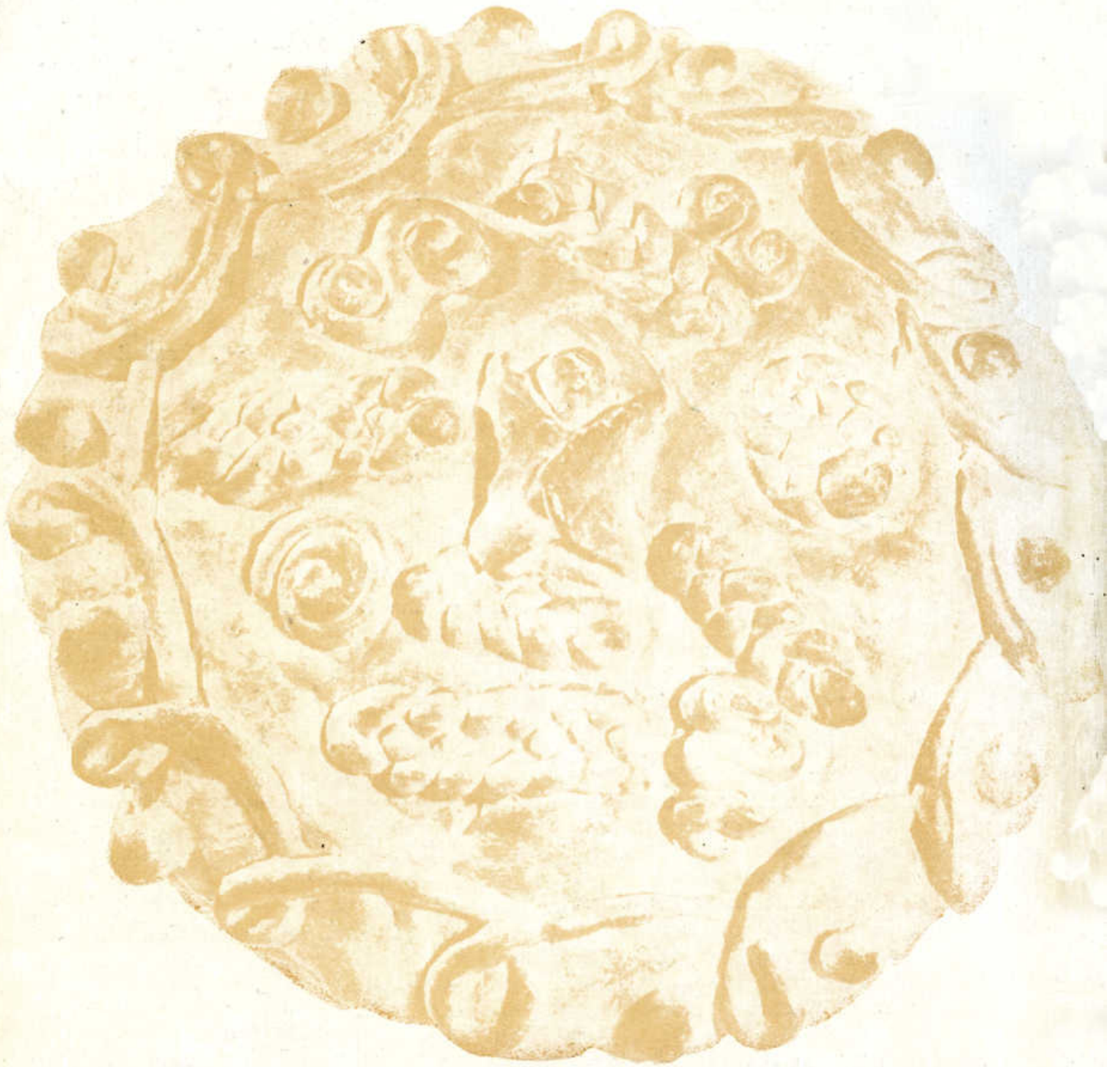
Diese erwähnten Stilschichten vereinigen sich bei verschiedenen Singgelegenheiten zu einem einheitlichen Ganzen, in dessen Rahmen bald dieser, bald jener Liedtypus stärker hervortritt, je nach den unterschiedlichen augenblicklichen Bedingungen oder auch nach den durch die historische Entwicklung oder durch die sozialen Verhältnisse gegebenen Umständen. Durch diese gegenseitige Interaktion mehrerer Stilschichten entsteht die dynamische Kategorie des regionalen Liedstiles.

Gegenwärtig gehören bereits alle Stilschichten nicht mehr zu den aktiven Kom-

ponenten des volkstümlichen Gesanges, denn die Volkskultur des Hont-Gebietes macht heute die gleichen Etappen einer Entwicklung durch, die auch für die anderen Gegenden der Slowakei infolge ihrer stürmischen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung nach dem zweiten Weltkrieg typisch ist. Dieser Prozeß

äußert sich im allmählichen Aufgeben mancher Traditionen, in der Verwischung der regionalen Besonderheiten, die im Hont-Gebiet niemals so scharf ausgeprägt waren, wie in manchen anderen Regionen, und in einer allgemeinen Verminderung der Singgelegenheiten.





Index 49616