



XXXVIII. Medzinárodný
akademický festival
folklorických súborov
AKADEMICKÁ
NITRA International
Academic Folk Groups
Festival

**Hudobno-tanečný
folklorizmus:
problémy
a ich riešenia**

**Zborník
z vedeckej
konferencie**

**Jana Ambrózová
(ed.)**



Hudobno-tanečný folklorizmus: Problémy a ich riešenia

Jana Ambrózová (ed.)

**Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF
Nitra 2014**

OBSAH

- 7 Predhovor /*Jana Ambrózová*
- 11 Ludová hudba a prístupy k jej spracovaniu na pôde folklorizmu
/Alžbeta Lukáčová
- 29 Proces aranžérskeho spracovania ľudovej hudby pre konkrétne
choreografické dielo: víťazná choreografia FS Technik
/Peter Obuch
- 39 K vybraným problémom speváckej praxe vo folklórnych súboroch
a dedinských folklórnych skupinách
/Margita Jágerová
- 55 Vybrané pastierske ľudové hudobné nástroje a ich hudba
v minulosti a súčasnosti /*Karol Kočík*
- 76 Teoretické východiská k scénickému spracovaniu
krúživých tancov /*Barbora Morongová*
- 101 Analýza ľudového tanca /*Agáta Krausová*
- 139 Improvizácia ako jedna zo schopností interpreta
ľudového tanca /*Stanislav Marišler*
- 148 Organické prepojenie hudby a tanca v priebehu tradičnej tanečnej
príležitosti a otázka ich inscenovania v rôznych stupňoch štylizácie:
poznámky a skúsenosti z praxe /*Jozef Lehocký*
- 165 Systém celoštátnych súťažných prehliadok folklórnych kolektívov
a sólistov v súčasnosti /*Katarína Babčáková*
- 191 Choreografická tvorba a úroveň štylizácie v amatérskych folklórnych
súboroch na Slovensku /*Ján Blaho*
- 200 Folklor na scéne – čo s ním? /*Juraj Hamar*

Recenzenti: Prof. PhDr. Oskár Elschek, DrSc.
Mgr. art. Vladimír Kysel

Zostavovateľka a zodpovedná redaktorka: Jana Ambrózová
Grafická úprava a sadzba: Jana Ambrózová
Návrh obálky a fotografie © Lubo Balko
Vydanie prvé. Rozsah 206 s.
Vydavateľ: Katedra etnológie a folkloristiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

© Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2014

© Jana Ambrózová, Katarína Babčáková, Ján Blaho, Juraj Hamar, Margita Jágerová,
Karol Kočík, Agáta Krausová, Jozef Lehocký, Alžbeta Lukáčová, Stanislav Marišler,
Barbora Morongová, Peter Obuch

Všetky príspevky vrátane mediálnych príloh sa nachádzajú na internetovej
stránke www.ketno.ff.ukf.sk (Publikačná činnosť).

ISBN 978-80-558-0187-2

EAN 9788055801872

Predhovor

Konferencia s názvom *Hudobno-tanečný folklorizmus: Problémy a ich riešenia* sa konala v dňoch 2. – 3. 7. 2012 v rámci Medzinárodného akademického festivalu folklórnych súborov Akademická Nitra. Organizátorom podujatia bola Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, odborným garantom Katedra etnológie a etnomuzikológie Filozofickej fakulty UKF v Nitre.¹ Primárnym cieľom konferencie bolo vytvoriť vhodný priestor pre konfrontáciu poznatkov, ideí a skúseností odborníkov a tvorcov/interpretov z prostredia scénického folklorizmu, resp. pre identifikáciu a teoretickú analýzu diskutabilných a problematických aspektov aktuálnej scénickej tvorby na Slovensku.

Problematika folklorizmu (v tomto prípade hudobno-tanečného, resp. scénického) je stále aktuálna nielen v akademickom prostredí. Divácka atraktivita a spoločenské funkcie folklóru predvádzaného v rámci rôznych typov podujatí sa výrazne neoslabil ani napriek zásadným politicko-ekonomickým a kultúrnym zmenám, ktoré sa u nás iniciovali na prelome 80. a 90. rokov 20. storočia. Zborníky príspevkov z konferencií, monotematické čísla odborných etnologických časopisov, vedecké monografie z posledných rokov² prinášajú hodnotný teoretický materiál a sú okrem ostatných publikovaných odborných výstupov dobrým základom pre pochopenie rozsiahlosti tejto problematiky a poznanie jej teoretických východísk a terminológie.

Ako naznačuje názov konferencie, svojím obsahom sa zámerne odklonila od výsostne akademického diskurzu a priblížila sa sfére praktického predvádzania folklórneho umenia na scéne, a to najmä dôrazom na aplikovateľnosť prezentovaných informácií v praxi. V tomto zmysle by bolo možno vhodné označiť podujatie za odborno-metodický seminár. Cielene zvolených prednášajúcich, ktorí láskavo súhlasili s navrhnutým tematickým zameraním svojich príspevkov, reprezentovali jednak vedci a zástupcovia kľúčových kultúrnych inštitúcií, jednak taneční a hudobní pedagógovia, úspešní cho-

¹ Aktuálny názov katedry je Katedra etnológie a folkloristiky.

² *Folklorizmus na prelome storočí*. V. Kysel (ed.). Bratislava: Prebudená pieseň, 2001; *Etnologické rozpravy : Folklor a folklorizmus*, 2005, roč. 12, č. 1.; *Etnologické štúdie 12 : Folklor v kontextoch*. H. Hlôšková (ed.). Bratislava: Ústav etnológie SAV – Katedra etnológie a kultúrnej antropológie FF UK – Národopisná spoločnosť Slovenska, 2005; *Současný folklorizmus a prezentace folkloru : Sborník příspěvků z 22. strážnického symposia konaného ve dnech 13. – 14. září 2006*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2006; Leščák, M. *Folklor a scénický folklorizmus*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2007; *Folklorizmus a jeho fenomény včera a dnes*. A. Lukáčová (ed.). Banská Bystrica: Stredoslovenské múzeum – Múzeum ľudového tanca, 2009.

reografi a interpreti folklóru s dôležitou skúsenosťou s terénnym výskumom.³ Tí z nich, ktorí sa na konferencii neprezentovali prostredníctvom samostatných príspevkov, sa do rozpravy aktívne zapájali z pozície tzv. odborných diskutérov. Pozvanie v tomto ohľade prijali: A. Vargicová, E. Bartko, O. Demo, O. Elschek, M. Urban a V. Urban. Ich komentáre (zvukovo zaznamenané a transkribované) významne dopĺňajú obsah zborníka. V blízkej budúcnosti budú najdôležitejšie z nich v autorizovanej podobe zverejnené na internetovej stránke katedry.⁴

Posledné roky sme svedkami intenzívnych diferenciačných a transformačných procesov, ktoré sú výrazom dôležitých zmien v charaktere umeleckej tvorby v rámci scénického folklorizmu. Systém náhľadov a teoretických východísk, v zmysle ktorých sa dlhé obdobie spracovával, predvádzal a hodnotil folklórny materiál v umeleckých telesách, je počas posledných dvoch dekád čoraz častejším predmetom polemík a kritiky. Práve z tejto živej, pretrvávajúcej diskusie postupne vyplynulo mnoho dôležitých otázok a problematických nedorozumení, pre ktoré sa neustále hľadajú odpovede a vhodné riešenia. O tom, že doteraz nestratili na aktuálnosti a že tento zborník nie je prvým pokusom o sprehľadnenie situácie, svedčí aj mnoho relatívne nedávnych akademických aj mimoakademických diskusných podujatí.⁵

Podstatou konferencie bolo prepojiť odborný diškurz so sférou umeleckej tvorby aktérov scénického folklorizmu. Pozvaní odborníci mali snahu prispieť do debaty predovšetkým s cieľom (1) nanovo definovať, resp. opäť pripomenúť významy problematických a súčasne frekventovaných pojmov a obsahovo vymedziť sporné termíny a kategórie; (2) ponúknuť zrozumiteľným jazykom koncipovaný vzdelávací materiál k vybraným aspektom ľudovej hudobnej a tanečnej tradície na Slovensku. Nároky na tvorcov scénického umenia sú totiž v súčasnosti pomerne veľké, na rôznych fórach, kde prezentujú svoju tvorbu, sa od nich očakávajú uspokojivé teoretické znalosti z oblasti hudobno-tanečného folklóru, tanečnej pedagogiky a choreografie. V tomto zmysle možno na rovinu konštatovať, že zdrojov informácií vhodných pre spomenutú skupinu interpretov, tvorcov a záujemcov o scénickú tvorbu nie je dostatok.⁶

3 Okrem autorov textov v tejto publikácii na konferencii vystúpili: B. Garaj, F. Morong a J. Ambrózová.

4 Internetová adresa: www.ketno.ff.ukf.sk (sekcia *Aktivity – Publikačná činnosť* – zborník z konferencie).

5 Išlo o odborné semináre, konferencie a záverečné hodnotiace semináre v rámci celoštátnych choreografických súťaží, ktoré sa konali v Banskej Bystrici, Kokave nad Rimavicou, Rimavskej Sobote, Košiciach, Liptovskom Mikuláši, Bratislave, naposledy v Leviciach.

6 Veľké úsilie a intenzívnu publikačnú činnosť v minulosti – najmä v 70. a 80. rokoch 20. storočia – úspešne vyvíjal Osvetový ústav, v súčasnosti Národné osvetové centrum v Bratislave. Výsledkom boli série populárno-náučných a didaktických skrípt, antológií a odborných textov, určených choreografom, umeleckým vedúcim folklórnych telies a ľudových hudieb.

Zborník má ambíciu stať sa v tomto kontexte drobným príspevkom, a to aj napriek tomu, že niektoré jeho časti jasne pomenúvajú viaceré „biele miesta na mape“ a poukazujú na nie celkom uspokojivú situáciu v oblasti vedeckého výskumu a úrovne poznania niektorých javov.

Takmer každý príspevok možno pomyselne rozdeliť na dve časti. Prvá v sebe sústreďuje teoretické poznatky k zvolenej téme, v druhej sa autori textu pokúšajú dané informácie prepojiť s vlastnými podstatnými skúsenosťami so scénickým folklorizmom tak, aby výsledné pojednanie, úvaha alebo rozbor mohli záujemcom slúžiť ako inšpirácia a referenčný teoretický materiál.

Kompozičnej, resp. upravovateľskej tradícii a typom hudobných telies v rámci folklórnej scény sa vo svojom príspevku venuje A. Lukáčová; jednotlivé kroky procesu tvorby hudobnej úpravy k tanečnej choreografii predstavuje P. Obuch. Fenoménu speváckych skupín a nepísaným pravidlám predvádzania speváckeho výkonu na scéne venuje pozornosť M. Jágerová. K. Kočík sa z pohľadu interpreta a akoby etnografa zaoberá problematikou genézy, výroby, herného štýlu a scénickej prezentácie (hudby) pastierskych ľudových hudobných nástrojov. Autorkou obsažného odborného textu o historickom vývoji, regionálnych osobitostiach a formálnych a motivických znakov tzv. krúživých tancov ako najdôležitejšej vývojovej vrstvy tanečnej kultúry na Slovensku je B. Morongová. A. Krausová vo svojom príspevku predstavuje detailnú motivickú analýzu čardáša z Parchovian ako nevyhnutný predpoklad choreografickej a pedagogickej práce s týmto tanečným typom. Vlastnú metódu výučby improvizácie v ľudovom tanci zrozumiteľným spôsobom prezentuje S. Marišler. Text jeho príspevku dopĺňajú inštruktážne videá (sú zverejnené na internetovej stránke katedry, viď pozn. 4). Mimoriadne obsažný príspevok o tzv. ekológii hudobno-tanečného folklóru a mnohé parciálne informácie z terénnych výskumov pripravil J. Lehocký.

K. Babčáková venuje sústredenú pozornosť problematike propozícií súťažných a nesúťažných prehliadok folklórnych kolektívov a sólistov – zásadnému prvku v aktuálnej debata o smerovaní folklórneho „hnutia“ na Slovensku. Záver zborníka tvoria dve eseje: prvá, z pera J. Blaha, sa venuje hodnotám, cieľom a vybraným problematickým aspektom folklórnej choreografickej tvorby súčasnosti; druhá – autorom je J. Hamar – je zameraná na sémantické objasnenie pojmov „autenticita“ a „autentifikácia“ prostredníctvom vybraných folkloristických, estetických, filozofických prác.

Úprimne veríme, že zborník príspevkov, ktorý držíte v rukách, Vám bude aspoň trochu nápomocný.

Jana Ambrózová



Ľudová hudba a prístupy k jej spracovaniu na pôde scénického folklorizmu

ALŽBETA LUKÁČOVÁ

*Katedra hudobnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave
/ alzbeta.lukacova@stateopera.sk*

Abstrakt

Hudobno-folklórny materiál slúžil ako zdroj inšpirácie a tvorivá provokácia pre skladateľskú tvorbu vo viacerých štýlových obdobiach, s väčším dôrazom v 19. a 20. storočí. Práca s hudobno-folklórnymi témami sa však historicky odohrávala predovšetkým na pôde artificiálnej hudby zasahujúcej väčšinu jej druhov a žánrov. Zásadnú zmenu v kontexte využívania ľudovej hudby mimo jej prirodzené prostredie prinieslo nové spoločenské zriadenie po 2. svetovej vojne a s ním aj mohutný rozvoj folklorizmu. Práve prezentácia folklórnych javov na javisku, resp. pre divákov a poslucháčov a snaha podrobovať ich rôznemu stupňu štylizácie priniesli nové otázky z hľadiska spôsobu aranžárskej a skladateľskej práce. Zjednodušene povedané, problém prístupu k spracovávaniu a prezentácii tradičného hudobného folklóru spočíva v miere rešpektovania alebo narúšania autentickú predlohu a v zastúpení individuálneho umeleckého vkladu toho, kto s ňou pracuje. Príspevok sa pokúša priniesť obraz o variabilite foriem práce s hudobno-folklórnym materiálom, a to jednak v spätnom pohľade na povojnový vývoj, jednak z hľadiska ich perspektív a možností v budúcnosti. Rieši problematiku citácie a imitácie v hudobnej tvorbe, a to v kontexte prezentovania ďalších folklórnych javov v rámci scénického folklorizmu.

Kľúčové slová: *tradičná ľudová hudba, hudobná úprava, umelecká štylizácia, amatérske a profesionálne hudobné telesá, populárna hudba, worldmusic*

Potreba sprostredkovať poslucháčom hudobný folklór pomocou jeho štylizácie nie je nová. Jej dejiny siahajú kdesi tam, kde stoja začiatky scénického folklorizmu, i k začiatkom skladateľskej tvorby, ktorá sa hudobným folklórom inšpirovala. Takáto potreba vznikala z mnohých dôvodov, no jedným z hlavných sa stalo preferovanie estetickú funkciu folklóru. Hudobno-folklórne prejavy sa tým začali uplatňovať akoby oddelene od prostredia, v ktorom vznikli, mimo väzby na ustálené herné a spevné príležitosti, vzdialené od svojej pôvodnej funkcie. Ludová hudba teda začala vstupovať do nových vzťahov, získavala nové významy a strácala tie, ktoré mala v čase a priestore, v ktorých vznikala. Tieto procesy možno najvypuklejšie sledovať v priebehu 20. storočia a najčastejšie sa súhrnne označujú ako folklorizmus (resp. hudobný folklorizmus). Ten bol jedným z dôsledkov spoločensko-kultúrnych javov, ktoré viedli k narušeniu jednoty tvorby, reprodukcie, času a miesta realizácie folklóru. Smerom do súčasnosti sa stále viac začal stávať prejavom masovej kultúry (Leščák, 2007, s. 10 – 11). Pod pojmom „hudobný folklorizmus“ sa dnes obyčajne asociuje predstava kapely hrajúcej mestskému tanečnému súboru. To je nepochybne, pravda, no v skutočnosti ide o pojem omnoho širší a má aj viacero výkladov.

Definície hudobného folklorizmu sú viaceré, no v zásade môžeme hovoriť o dvoch základných pohľadoch: z hľadiska hudobnej vedy sa hudobný folklorizmus vyskytuje v štyroch modalitách tak, ako ich vymedzili Jiří Vysloužil a Bohuslav Beneš: 1. Folklórne prejavy sú osvojované amatérskymi a profesionálnymi folklórnymi súborami, skupinami a jednotlivcami. V ich rekonštrukcii, reprodukcii alebo štylizácii folklórnej predlohy nedochádza k jej zásadnému umeleckému povýšeniu na individualizovaný prejav. 2. Voľnejšie narábanie s folklórnymi predlohami typické pre nefolklórne súbory zo sféry tzv. nonartificiálnej hudby (jazz, folk a pod.). 3. Rôzne prvky hudobného folklóru sú syntakticko-sémanticky prepracované individuálnym tvorivým aktom a vstupujú do hudobného diela. Vzniká modalita folklorizmu, zahrnujúca umelecké prejavy štylizácie folklóru.¹ 4. Pri výraznom uplatnení tvorivej individuality sa stráca priama väzba na folklórne hudobné prejavy (citácia a štylizácia). Tvorca intuitívne alebo na základe štúdia využíva základné idiomy folklórnej hudby a tvorivým prístupom formuje svoj vlastný štýlový princíp. Ide o umelecky najautonómnejší typ hudobného folklorizmu² (Vysloužil – Beneš,

1 Hudobno-štýlové vlastnosti folklórnej predlohy určujú znenie aj žánrovú orientáciu skladby, no procesom individuálneho tvorivého vkladu sa diela zaraďujú do druhov a žánrov artificiálnej, umeleckej hudby.

2 V artificiálnej hudbe sa pojem *folklorizmus* používa i vo vzťahu k tvorbe spadajúcej do prúdu tzv. *národnej hudby* formujúcej sa v 19. storočí. Vysokú mieru tzv. *produktívneho folklorizmu* dosiahli skladatelia, ktorí vedecké štúdium folklórnej hudby pretavili do svojej kompozičnej práce (predovšet-

1997, s. 223 – 224). Najvzitejší pohľad na hudobný folklorizmus je však taký, ktorý reflektuje rôzne stupne štylizácie folklórnej hudby potiaľ, pokiaľ skladateľ cituje najmenej melodickú líniu konkrétnej piesne tak, ako to sledujeme napr. v diele J. Cikkerera, A. Moyzesa a ďalších v tvorbe pre SEUK v 50. rokoch 20. storočia (Móži, 1989, s. 53 – 56).

Práve tento najzaužívanejší pohľad sa stal základom i tohto príspevku, ktorý primárne reflektuje tému hudobného folklorizmu a jeho súčasných podôb. V centre pozornosti stoja teda predovšetkým javy, ktoré priamo súvisia so scénickým folklorizmom a hudbou šírenou masmédiami, vynechávajú autonómnou skladateľskú tvorbu. Zahŕňa produkciu folklórnych súborov a skupín, profesionálnych umeleckých tanečných telies, profesionálnych ľudových hudieb a orchestrov, všímajúc si pritom prvok upravovateľa, aranžéra či skladateľa, ktorý vtlačá folklórom inšpirovanému dielu pečat' svojho umeleckého prístupu. Príspevok poskytuje základný výberový prehľad nástrojových obsadení, ich repertoáru a jeho premien tak, ako ich vidíme optikou 21. storočia. Má zároveň i metodický rozmer, a to predovšetkým v kapitolách, ktoré hovoria o práci v ľudových hudbách (orientujúc sa na tzv. súborové hudby), o výbere hudobného materiálu a možnostiach jeho spracovania. Chce priblížiť náplň pojmu *hudobný folklorizmus* ako fenoménu, ktorý sa stal nositeľom nových konvencií, noriem, ale hlavne nových kontextov, ktoré sú príznačné pre iný typ kultúry, ako bolo tradičné ľudové prostredie. Nechce však byť návodom na to, čo je správne a čo nie: keďže je reč o estetických a umeleckých kategóriách, asi to ani nie je dosť dobre možné. Chce len prispieť k poznaniu základnej práce s hudobno-folklórnym materiálom, k jej možným podobám, resp. zhodnotiť ich stav v súčasnosti. Príspevok je zároveň odrazom mojich vlastných interpretačných a pedagogických skúseností: k štúdiu teda pristupujem ako insiderka – účastníčka folklórneho hnutia, aktívna hudobníčka a spracovateľka ľudovej hudby i vedúca detských ľudových hudieb.

K povojnovému vývoju hudobného folklorizmu a jeho podobám

Masívny nárast povojnového hudobného folklorizmu bol spojený so zmenou kontextov fungovania folklórnej hudby (čomu podliehali aj základné mechanizmy posudzovania jej kvality).³ Na druhej strane však celkom prirodzene pribudli nové kon-

kým B. Bartók, Z. Kodály, L. Janáček, I. Stravinskij) a vytvorili tak jeden zo základných smerov hudby 20. storočia. Pojem *folklorizmus* si osvojila najmä česká a nemecká muzikologická obec, v iných európskych školách tento termín nahradil novší názov *neofolklorizmus*, príp. sa tieto termíny zamieňajú. Pozri aj: Pecháček, 2009.

3 V produkcii kapiel, ktorých hudba bola vysielaná rozhlasom, napr. prestalo byť dôležité to, či muzikanti dokážu dobre hrať k tancu; do popredia vystúpili estetické kritériá v zmysle presnej intoná-

texty, ktoré prebrali zásadný význam pri ďalšom chápaní a prijímaní folklórnej hudby (Toncrová, 2008, s. 9 – 23). Vznikli i nové, v tradičnom ľudovom prostredí neznáme fenomény ako folklórna produkcia a tvorba určená pre televízne a rozhlasové vysielanie, folklórna súborová „šou“ obohatená o divadelné prvky, ako sú zvukové experimenty, svietenie, hudobno-slovné umelecké pásma a pod. Predvádzanie folklórnej hudby publiku, snaha o jej artificializovanie, komercializovanie či popularizovanie preto nevyhnutne so sebou priniesli celú plejádu prístupov k narábaniu s tradičnou predlohou. Tieto prístupy súviseli s variabilitou v rámci obsadenia ľudových hudieb (či orchestrov), s voľnosťou v rámci uplatňovania piesňových žánrov a v neposlednom rade i v samotnom mieste folklórnej predlohy v hudobnej štruktúre predvádzaného diela. Pre zjednodušenie orientácie v tom, aké typy združení produkujúcich folklórnu hudbu priniesol folklorizmus po roku 1989, uvádzam stručný prehľad, ktorého obsahnejšia podoba už bola publikovaná (Lukáčová, 2010, s. 86 – 97).⁴

Kapely, ktorých produkcia vychádza z tradičnej hudby v širšom ponímaní – teda z vidieckej tradície. Aj ich hra však môže byť (a vo väčšine prípadov aj je) kontaminovaná ďalšími vplyvmi: inoregionálnym repertoárom, uplatňovaním rozvinutého harmonického myslenia, prítomnosťou muzikantov s iným hudobným myslením, spoluprácou so spevákmi z iných regiónov a pod. (napr. Pokošovci z Valkovne, Ďatelinka z Detvy, Paľáčovci z Hrochote, Šimičákovci zo Zuberca). Pôsobia samostatne, no môžu byť aj súčasťou folklórnych skupín alebo súborov.

Kapely, ktorých produkcia nie je regionálne/lokálne ukotvená, sú hudobnými združeniami, ktoré pôsobia komerčne v občerstvovacích zariadeniach, kúpeľných domoch, prezentujú sa ako koncertné zoskupenia a pod., pričom základ ich repertoáru tvoria ľudové piesne rôznych regiónov, a to ako nefolklórna tanečná a kaviarenská produkcia. Takými sú napr. Anyalaiovci pôsobiaci v Piešťanoch, kapela Cigánske husle, ale aj nerómske kapely, napr. LH Michala Lazara z Nitry, kapela bratov Kuštárovcov. Do tejto skupiny patria i také kapely, ktoré hrávali folklórny repertoár v necimbalom obsadení; ešte aj dnes v niektorých obciach zaznamenávame tzv. džez. Rovnako sem patria aj kapely rôzneho nástrojového obsadenia, tzv. svadobné kapely vy-

cie, uhladených inštrumentálnych výkonov a pod. V kapelách existujúcich zase pri folklórnych súboroch začali pôsobiť i hudobníci, ktorí by v sa prirodzenej muzikantskej praxi nikdy nepresadili. Často nemali schopnosť hrať bez notovej predlohy, improvizovať, hrať „pod nohy“ a pod.

⁴ Vynechávam problematiku dychových hudieb, ktorá sa našej témy dotýka len okrajovo. Jednotlivé skupiny sú vymedzené na základe deliaceho kritéria regionálnosti. Práve „regionálnosť“, resp. „lokálnosť“ prítomná v hernom štýle historicky úzko súvisí s procesmi tradovania. Ich výsledkom je osobitý hudobný prejav viazaný na miestny repertoár, nástrojové zloženie kapiel, tradičné herné príležitosti a pod.

chádzajúce z džezov (od 60. rokov kombinované s elektrofonickými nástrojmi, neskôr aj syntetizátormi).

V rámci hudobného vývoja po roku 1989 zaznamenávame doslova expanziu vzniku zoskupení produkujúcich folklórom inšpirovanú hudbu bez využitia tradičných nástrojov slovenskej ansámbovej hudby (Senzus, Profil a i.). Popri týchto zoskupeniach sa začal presadzovať i samostatný hudobný prúd zvaný **rom-pop** (Belišová, 2011).

Súčasná prax svedčí o tom, že v oblasti pôsobenia kapiel mimo folklórneho hnutia sa skupina regionálne ukotvených kapiel znižuje, narastá počet **kapiel, ktoré na tradíciu priamo nenadväzujú**.

Hudby v mestských folklórnych súboroch a profesionálne „ľudové orchestre“ a ich produkcia v rámci folklórneho hnutia tvoria samostatnú problematiku, ktorá ich vymedzuje spomedzi tých, ktoré pôsobia na prirodzenej báze ponuky a dopytu. Napriek tomu, že mnohé začali tvoriť pred niekoľkými desaťročiami, stále nachádzajú medzi priaznivcami folklórnej hudby svojich pokračovateľov. V tejto skupine po roku 1989 nachádzame v rámci prístupov k spracovávaniu folklórnych predlôh niekoľko vkusových a štýlových tendencií (Lukáčová, 2008, s. 51 – 58):

- » Jedným z najzásadnejších fenoménov, ktoré ovplyvnili interpretačný štýl súborových ľudových hudieb, bolo pôsobenie OLUN-u.⁵ Táto produkcia na dlhé obdobie určila smer vývoja hudobného folklorizmu na Slovensku.
- » Hudobná produkcia Štefana Molotu (dnes skôr obmedzená), resp. jeho spôsob aranžovania je dnes medzi mladými muzikantmi zrejme najpopulárnejší a má veľa napodobňovateľov (napr. v súčasnosti asi najvýraznejšie LH FS Technik z Bratislavy a LH SLUK-u). Vychádza z hudobného jazyka, ktorý si Štefan Molota vyprofiloval ako koncertný majster a aranžér OLUN-u.
- » Produkcia maďarsko-cigánskeho kaviarenskeho repertoáru, na ktorý sa viaže aj špecifický spôsob jeho hudobnej interpretácie. Prostredníctvom pôsobenia v SLUK-u a rozhlasového vysielania sa takto stala známou napr. kapela Farkašovcov z Bratislavy, ktorej hudobno-estetický vplyv sa šírila hlavne prostredníctvom rozhlasového vysielania a gramofónových platní.
- » Samostatnú kapitolu v oblasti štylizovaného hudobného folklóru predstavuje produkcia známeho primáša Rinalda Oláha a jeho inšpirácie virtuóznymi dielami pre husle hudobnej literatúry 19. storočia.
- » Pred rokom 1989 bolo vo folklórnych súboroch bežné, že necháva-

⁵ Orchester ľudových nástrojov (OLUN) vznikol v roku 1976 v Československom rozhlase v Bratislave. Jeho starším ideovým predchodcom bol Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů (BROLN) založený v roku 1952 v Brne.

li hudobné úpravy tvoriť takým spôsobom, ktorý sa tradičnou folklórnou predlohou inšpiroval len vzdialene, a celkovým poňatím úpravy nadväzovali na kompozičné postupy klasickej hudby. Tento spôsob práce uplatňovali však hlavne profesionálne folklórne orchestre SLUK, Lúčnica, OLUN a na Morave BROLN. Pre folklórne súbory v minulosti často tvorili kompozície tohto charakteru napr. Jozef Pálka, Július Letňan, Karol Béla a i.

» V tzv. súborových kapelách vkusovú orientáciu ovplyvňovala aj lokálna, resp. až komunitná (súborová) tradícia. Ide o proces odovzdávania si herných návykov a repertoáru v rámci relatívne malej komunity pohybujúcej sa v prostredí konkrétneho folklórneho súboru.

» V polovici 90. rokov sa predstava o hudobnej interpretácii folklóru začala u verejnosti meniť, a to predovšetkým vďaka kapelám, ktoré sa v tomto období začali snažiť o tzv. *štýlovú interpretáciu*.⁶ Najvýraznejšími predstaviteľmi „nového folklórneho hnutia“ sa v oblasti hudby stali predovšetkým kapely Muzička z Bratislavy a LH FS Železiar z Košíc. Dnes týmto spôsobom pracuje stále viac kapiel, pričom možno povedať, že sa tešia veľkej obľube vo folklórnom hnutí.

Uvedená klasifikácia aranžérskych a kompozičných prístupov spolu s kapelami, ktoré sú ich reprezentantmi, vychádza z ich orientačného vymedzenia, a teda i plánujete čierno-bieleho videnia. Je samozrejmé, že mnoho kapiel patrí do viacerých kategórií, napr. OLUN v minulosti produkoval diela priamo nadväzujúce na autentickú predlohu, Muzička dnes príležitostne siahne po experimente hraničiacom s world-music.

Hudobný folklorizmus, niektoré jeho podoby a „problémy“

„Siahnuť na ľudovú pieseň iba zo zápisu, bez poznania všetkých hudobných i nehudobných súvislostí by malo byť trestné... Ľudové piesne sú ako mapy – treba sa v nich vyznať, správne orientovať, nájsť si svoju cestu a potom nemôžem zablúdiť. Ale cesty môžu byť trnité aj dláždené, môžu byť kľukaté, môžu byť rovné. A táto pestrosť v tvorivom putovaní je veľmi lákavá“ (Dubovec, 1997, s. 18). Takto emotívne sa na margo svojej tvorby v rozhovore s redaktorom Jurajom Dubovcom vyjadril hudobný skladateľ Svetozár Stračina. Aj keď na jeho tvorbu sú rôzne názory (a ne jeden

⁶ Pokusy o precíznejšiu prácu s tradičným hudobno-folklórnym materiálom evidujeme už v skoršom období v prípade FS Partizán zo Slovenskej Lupče, Vršatec z Dubnice nad Váhom, Marína zo Zvolena a ďalších, no tieto nevyvolali vlnu masového záujmu o tento spôsob práce tak ako kapely po roku 1989.

hovorí o gýči), tieto slová naznačujú podstatu dlhodobo diskutovanej otázky, ako pristupovať k hudobno-folklórnej predlohe pri jej ďalšom spracovávaní: skladateľ totiž už vo svojom článku *Najpálčivejšie problémy* z roku 1971 (Stračina, 1971, s. 16 – 18) horlí za návrat k tradičnému folklóru. Kritizuje marazmus, v akom sa nachádza hudobný folklorizmus na Slovensku, považuje ho za úpadkový. Dnes, po 41 rokoch od vyjdenia tohto článku, popisujeme tie isté základné problémy práce s folklórnou predlohou, s vhodnosťou či nevhodnosťou jej štylizácie a pod.

Na tomto mieste je vhodné poznamenať, že hudobný folklorizmus nemožno považovať za (výsostne) negatívny jav, aj keď je významnou časťou spoločenského spektra takto chápaný. Kritické hlasy hovoriace o „zničení tradičnej hudby“, o stieraní jej regionálnych rozdielov či gýčovitej produkcii sú síce čiastočne opodstatnené, no každá minca má dve strany: bez folklorizmu by niektoré folklórne javy nepochybne zmizli z nášho života omnoho skôr. Okrem toho folklorizmus nie je fenoménom len 20. storočia. Jeho začiatky siahajú omnoho viac do histórie (porovnaj Zálešák, 1982). To, ako dnes vyzerá produkcia interpretácie muzík, je výsledkom zákonitého vývoja, v ktorom sa odrážajú dlhodobé spoločenské procesy. Jedným z významných faktorov je napr. niekoľkogeneračné dedičstvo, ktoré nám sprostredkúva (bez ohľadu na spôsob štylizácie tradičnej hudby), hoci často ide o kompozične a ideovo nezvládnuté diela.

Ich obraz sa stal neraz normou bežnej súborovej produkcie. Forma a spôsob štylizácie hudobno-folklórnej predlohy totiž vždy závisí od individuálneho a tvorivého prístupu aranžéra či skladateľa a jeho vedomého narábania s „tradičnou predlohou“. S tým súvisia i kvalitatívne rôznorodé výsledky, ktoré boli dosiahnuté.

Pri rôzne disponovaných aranžéroch stoja interpreti, ktorí často neboli podkutí technicky, odborne ani empiricky. Ak prirovnám vývoj nášho hudobného folklorizmu k maďarskému, javí sa mi z hľadiska znalostí o hudbe, z ktorej vychádzam, ako pohodlnejší: pohodlnejší v tom zmysle, že autori hudobných úprav ani samotní muzikanti si často nedali žiadnu námahu, aby pristupovali k tradičnej hudbe ako znalci so snahou uchopiť jej podstatu a inscenovať ju v nových podmienkach. Opäť však pripomínam, že generalizujem, berúc do úvahy fakt, že spôsob narábania s folklórnym materiálom tiež podliehal módnym vlnám a že sa menili estetické kritériá odborníkov a verejnosti (čiže to, čo sa nám dnes javí ako neprijateľné, mohlo mať pred 30 rokmi veľký úspech a byť kladne hodnotené odborníkmi).

Nivelizácia tradičných interpretačných štýlov prebiehala a prebieha postupne nielen zvonka, napr. vplyvom masmédií, ale aj zvnútra: súčasní muzikanti absolvovali spravidla rovnaký typ hudobného vzdelávania (v hudobných školách, detských či dospelých ľudových hudbách, počúvali rovnaké zvukové nosiče a pod.). Z tohto dôvodu ich hra vychádza z klasického školenia a herných stereotypov nadobudnutých

vo folklórnom hnutí (Uhlíková, 2001, s. 80). Nízku mieru vplyvu profesionálneho umenia na interpretov ľudovej hudby tak, ako to bolo v minulosti, sa už nikdy nepodarí prinavrátiť.

Práca s hudobným folklórom ako predmetom prezentácie sa teda stala racionalizovanou činnosťou. V rámci nej L. Leng rozlišuje tri možnosti, resp. stupne štylizácie tradičnej hudobnej predlohy (podľa Leščák – Sirovátka, 1982, s. 255):

- » **Citácia** – rešpektuje autentické znenie folklórnej predlohy. K nej patrí účinkovanie tzv. nositeľov tradícií. Pri citácii vznikajú odchýlky, ktoré sa podobajú procesu, ktorý vzniká v rámci živého tradovania – vzniká variačný proces. Ten sa potom môže uplatňovať v rôznych stupňoch štylizácie pôvodnej hudobno-folklórnej predlohy.
- » **Imitácia folklóru** – upravovateľ chce určitým zásahom do štruktúry folklórneho diela zvýrazniť niektoré jeho stránky.
- » **Prekomponovanie** – upravovateľ mení štruktúru folklórnej predlohy a využívajúc postupy príslušného umeleckého druhu, uplatňuje svoj individuálny výklad.

Je otázne, či v súčasnosti nie je vhodné tieto tri často citované kategórie prehodnotiť. Skupina „nositeľov tradícií“ sa znižuje a i tí pôsobia hlavne v prostredí folklorizmu – mladšie generácie vo folklórnych skupinách už sami nepoznajú tradičné folklórne prejavy z autopsie. Z folklórneho hnutia vyvstáva ako samostatná skupina tá, ktorá uvedomelo pracuje s pramenným materiálom, najčastejšie s nahrávkami a videozáznamami. Jej základnou technikou a zároveň metódou práce je prenášanie transkripcie (hudobnej i tanečnej) na javisko. Tá je niekedy priamo citovaná, niekedy predstavuje východiskový hudobno-tanečný materiál. Tento prístup býva často kritizovaný na postupových súťažiach, a to hlavne z dôvodu absencie samostatného tvorivého prístupu. Tu však vzniká i otázka, či doslovný prepis, transkripcia (a jej predvádzanie v polohe „nositeľa tradícií“), nie je v skutočnosti rovnakou štylizáciou ako menej „poučené“ choreografie a hudobné úpravy. Nech už je však prezentácia folklóru na scéne štylizovaná viac alebo menej, faktom ostáva to, že folklór sa tu stáva **umeleckým dielom**. Stráca teda pôvodné historické a spoločenské kontexty, pričom pribúdajú nové – kontexty scénického diela. Tieto sú pre prezentáciu folklórnych javov rovnako dôležité ako tie pôvodné. Dá sa povedať, že samotný žáner folklórnej hudby a tanca akoby strácal svoju jedinečnosť v tom, že žije v nových podmienkach tak ako iné, žánrovo rozmanité diela. Preto mnohí milovníci folklóru obyčajne volajú po „starom svete“ márne: javy, ktoré existovali v kontexte tradičnej ľudovej kultúry, už žijú nie vo folklórnych, ale v koncertných podmienkach (Tyllner, 2006, s. 10).

Ak berieme do úvahy folklórnu produkciu ako umelecké dielo a konfrontujeme ju

so súčasným dňom v prostredí folklorizmu, môžeme vymedziť tri základné skupiny, vychádzajúc s Lengovej typológiou:

- » Hudobná produkcia, ktorá vychádza priamo z **tradičnej ľudovej hudby**, pričom herné zručnosti muzikantov i interpretačný štýl sú podmienené lokálnou tradíciou. Počet takýchto kapiel sa neustále znižuje a dnes často pôsobia pri niektorých folklórnych skupinách na Slovensku. Do tejto kategórie možno zaradiť i hudobné zoskupenia, ktoré sa snažia o čo najvernejšiu rekonštrukciu tradičnej hudby. Ich hudobníci a aranžéri pracujú s historickými prameňmi – s nahrávkami, písomnými prameňmi, orálnou históriou a pod. Výsledkom je prezentácia, ktorá môže pripomínať „ľudovú zábavu“ či iné tradičné hudobné a spevné príležitosti. Pri zvládnutom programe možno hovoriť o strhujúcich výkonoch, pri ktorých verejnosť pociťuje skutočný návrat k vlastným tradíciám, pričom citlivo vníma ich pravdivé podanie. Nebezpečenstvo tohto prístupu (ak hovoríme o tzv. poučenej hudobnej produkcii) tkvie v tom, že má tendenciu sklznúť do vzdelávacích programov, ktoré s verejnosťou komunikujú často problematcky. Obyčajne tento typ hudobnej produkcie najviac oceňujú tí poslucháči, ktorí sa o ňu hlbšie zaujímajú a programovo ju vyhladávajú.
- » **Strednoprúdová folklórna produkcia** predstavuje všeobecne akceptovanú hru kapiel v rámci folklórnych súborov aj mimo nich. Ide o typ interpretácie, ktorá je zväčša ovplyvnená rozhlasovým vysielaním a nahrávkami tzv. vzorových kapiel (v minulosti OLUN⁷, dnes SLUK, Železiar a i.), a to vrátane repertoáru či celých piesňových setov. Táto produkcia máva obyčajne podobu menej alebo viac zložitých aranžmánov založených na zaužívaných klišeovitých postupoch. Táto skupina je z hľadiska kvantity hudobnej produkcie do nej patriacej najväčšia a aj vkusovo predstavuje pre väčšinu spoločnosti podvedome prijatú normu toho, ako by mala folklórna hudba znieť.
- » Tzv. **world music**⁸ a vysoká štylizácia ľudovej hudby, ktorá vykazuje folklórne inšpirácie implantované do tvorby v rámci rôznych hudobných žánrov. V povojnovom období to boli napr. kompozície Tibora Andrašovana alebo Alexandra Moyzesa pre SLUK, diela Svetozára Stračinu pre Lúčnicu, SLUK či pre rozhlasové vysielanie, divadlo a film. V súčasnosti medzi najvýraznejších

⁷ Rovnaké procesy sa diali i na Morave, kde folklórne hnutie zásadne ovplyvňoval už od roku 1952 BROLN – Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů (Uhlíková, 2001, s. 80).

⁸ Pozn.: http://cs.wikipedia.org/wiki/World_music [5. 2. 2013].

autorov s tvorbou zapadajúcou do širokého pojmu world music patria Stano Palúch, Henrich Leško, Andrej Kalinka. Táto tvorba býva prezentovaná profesionálnymi a poloprofesionálnymi telesami, ktoré čoraz viac zdôrazňujú, že nie sú „folklórne“ (napr. SEUK, PULS, Lúčnica, Čarovné ostrohy). Verejnosť sa v prijímaní takejto produkcie obyčajne delí na dve skupiny: jedna ju obdivuje a zdôrazňuje jej progresivitu, druhá býva nezriedka pohoršená a viní ju z prznenia folklóru. Tu sa objavuje otázka, či tvorba skladateľov klasickej hudby inšpirovaná folklórom nie je v skutočnosti umelecky hodnotnou podobou folklorizmu (Tyllner, 2006, s. 14).

Poznámky k práci s ľudovými hudbami

V súčasnosti existuje celá škála prístupov k práci s ľudovými hudbami. Rôznorodé sú názory na ich obsadenie, spôsob práce, narábanie s hudobným materiálom a pod. Odborníkmi akceptované sú zvládnuté štylizácie a experimenty rozvíjajúce kreativitu, ale citelná je i snaha o návrat k tradíciám a pochopeniu pôvodných funkcií a významu ľudovej hudby.⁹ Z rôznych (často veľmi nekvalifikovaných) pohľadov na túto problematiku vzniká spleť názorov a odporúčaní, čo a ako by sa malo s ľudovými hudbami robiť. V nich sa však často stráca základná podstata významu ľudovej hudby a princípov jej životaschopného fungovania v intenciách zachovania kultúrneho dedičstva a rôznorodosti hudobno-folklórneho materiálu, ktorý na Slovensku máme.

Nie každý vedúci ľudovej hudby je etnomuzikológom. Toto konštatovanie nielenže platí, ale je dokonca takmer železným pravidlom. Vedeniu kapiel sa venujú muzikanti, ktorí pôsobili alebo pôsobia v dospelých ľudových hudbách (nemusia to byť vždy primáši), učitelia hudobnej výchovy či jednoducho nadšenci pre folklór nezriedka i bez hudobného vzdelania. Spôsob práce v kapelách, jeho postupy a metódy už boli viackrát publikované (napr. Móži, 1978, s. 14 – 15). Ideovo je však dôležité prijať to, že mechanizmus výučby a koncipovania repertoáru tak, ako to bolo v minulosti, je dnes narušený, preto by mal by každý pedagóg, aranžér či vedúci hudby disponovať určitou sumou vedomostí o tradičnej ľudovej hudbe. Od vedúcich kapiel sa, samozrejme, neočakáva, že sa stanú odborníkmi v oblasti etnomuzikológie (napokon ani ten najlepší vedec nemusí mať schopnosť pracovať s ľuďmi), no táto kvalifikácia nesie v sebe určitú obsahovú náplň, ktorú by si mali vedúci kapiel osvojiť. Rozdiel je, samoz-

⁹ Propozície celoštátnej súťažnej prehliadky detských ľudových hudieb, speváckych skupín, sólistov spevákov a inštrumentalistov pozri na internetovej adrese <http://www.nocka.sk/ludova-kultura/celostatne-prehliadky/festival-hudobneho-folkloru/2013/propozicie/info> [5. 2. 2013].

rejme, v práci s kapelami v mestskom a vidieckom prostredí, v tom, či pôsobia pri folklórnych súboroch alebo nie, v ich celkových personálnych i materiálnych podmienkach. Bez ohľadu na zázemie a okolnosti práce s ľudovými hudbami (ktoré sú v slovenských podmienkach diametrálne odlišné) by táto práca mala do určitej miery reflektovať filozofiu práce v zmysle zachovania kultúrneho dedičstva a jeho rôznorodých podôb. S tým, pochopiteľne, súvisí nutnosť vzdelávania ľudí, ktorí s muzikami pracujú.

Vo vzťahu k mojim vlastným interpretačným skúsenostiam, ale i pedagogickým skúsenostiam s prácou s deťmi i dospelými sa vo všeobecnosti riadim určitými „univerzálnymi“ zásadami. Tie sa vzťahujú na formálne stránky práce s mladými muzikantmi, ale i na jej obsah. Pri systematickej práci s mladými ľuďmi sa dá takto pestovaním estetického cítenia predísť tomu, aby si vybudovali interpretačný ideál v intenciách túžby po prehnanej virtuozite či v intenciách predvádzania gýča, t. j. javom, s ktorými sa bežne stretávame v produkcii folklórnych súborov, na folklórnych podujatiach rôzneho druhu a, žiaľ, i v masmédiách. Moja skúsenosť je taká, že systematickou prácou s muzikantmi a trvaním na základných princípoch tejto práce možno dospieť k tomu, že ich mladí ľudia prijmú za „svoje“ a zvyknú si pracovať v ich intenciách. Tým zároveň dostávajú určitý esteticko-herný základ do svojho hudobného pôsobenia v budúcnosti.

Ak sa pozrieme bližšie na súčasnú produkciu súborových kapiel, zistíme, že ich hra znie obyčajne rovnako, ale to nielen vďaka rovnakej sonórnosti, ale i vďaka využívaniu rovnakého aranžérskeho kliše šíreného už spomínanými orchestrami a kapelami (využívanie princípu solo (soli) – tutti, zavádzanie postupov klasickej harmónie, modulácie, dynamika, striedanie arco – secco v hre sprievodných nástrojov, motivická práca, predohry, medzihry, znásobovanie herných postov, zložité formové útvary a pod.). Prostredníctvom týchto prostriedkov sa pomerne rýchlo dá do cieľiť efekt orchestrálnosti, ktorý len umocňuje mnohopočetné personálne obsadenie kapiel. Chcenou devízou je teda „veľký“, profesionálne znejúci zvuk s mnohými výrazovými možnosťami, no obyčajne k nemu pribúda nevýhoda akademického znenia, ťažkopádnosti, spoločné cifrovanie huslistov pôsobí ako etuda a hra zvyčajne chýba vnútorný dynamizmus a esprit.

Z hľadiska kompozičných princípov sa stretávame s viacerými prístupmi: imitáciou, variáciou, kolážou či inšpiráciou. Celkové poňatie hudby sa môže meniť, pričom jedinou kvalitou, ktorá sa zachováva, je text (aj ten často nebýva dôsledne naštudovaný v nárečí). Keby sme sa mali inšpirovať prácou Svetozára Stračina, museli by sme zachovať postup, ktorý podľa vlastných slov vždy dodržiaval: prvý bol výskum, počas ktorého sa snažil nahrávaním zaznamenať čo najširšie spektrum repertoáru

hudby alebo speváka. Potom z magnetofónového pásu hudbu transkriboval, vytvoril si formovú schému diela, napísal skicu alebo klavírny výťah a posledným krokom bola inštrumentácia a vytvorenie partitúry. Tento postup sa javí ako najefektívnejší bez ohľadu na to, či hudobný folklór slúži ako podklad k aranžmán, alebo sa stáva inšpiráciou pre svojbytné hudobné dielo (Stračina, 1971, s. 16).

Výber hudobného materiálu a spôsob jeho spracovania

V kontraste s výrokom Leoša Janáčka, ktorý vo svojom fejtóne pod názvom *Nota* napísal „notou dílo lidového skladatele skončeno“ (Janáček, 2009, s. 373), stojí spôsob práce väčšiny ľudových hudieb v súčasnosti. Tie hrajú vopred pripravené piesňové sety – rundy – aranžované formou zápisu poskytujúceho melodickú líniu s druhým hlasom a akordmi alebo konkrétnejšie rozpísanú partitúru s partom každého hráča. V tomto prípade je, samozrejme, kontrola autora nad dielom najväčšia. Vyzerá to tak, že dnes sa bez notového zápisu folklórna interpretácia jednoducho nezaobíde, a to ani v prípade kapiel, ktoré pracujú spôsobom blížiacim sa tomu, ako sa ľudovej hudbe priúčali muzikanti v prirodzenom prostredí. Časy, keď sa muzikanti učili hrať bez nôt, zrejme definitívne pominuli – tvorba inšpirovaná folklórom však nie. Aj keď o tvorcovi už obyčajne nehovoríme ako o „ľudovom“. Každá kapela potrebuje niekoho (v minulosti to bol obyčajne primáš), kto hudobný materiál pripraví – obyčajne do notovej podoby. Práve takýto výber patrí v každej kapele ku kľúčovým otázkam. Prostredníctvom neho dostáva zoskupenie svoju „tvár“ a je vnímané verejnosťou. Hlavne v prípade mladších kapiel je výber repertoáru doménou ich vedúcich, ktorí by mali zohľadňovať jeho vhodnosť z hľadiska veku a hudobno-technických schopností hráčov, z hľadiska regionálneho zastúpenia piesní a ich následného spracovania.

Základným podkladom k tvorbe hudobnej úpravy a jej interpretácii by mala byť zvuková nahrávka, v ideálnom prípade priamy kontakt s muzikantmi, ktorí sú nositeľmi vybraného hudobného štýlu. Ak je to možné, je dobré využívať čo najväčšie množstvo dostupných nahrávok: prostredníctvom viacerých záznamov sa dá pomerne spoľahlivo analyzovať, čo v hre starých muzikantov predstavuje štýlový znak, čo je náhoda alebo napr. výsledok momentálnej indispozície či neprirodzenej situácie. Na základe takéhoto poznania sa dá pristúpiť k hudobnému spracovaniu, pričom stupeň jeho štylizácie nie je v tomto prípade smerodajný. Častá je situácia, že nahrávky z vybranej lokality nie sú k dispozícii. Vtedy je vhodné inšpirovať sa nahrávkami zo susedných obcí alebo širšieho regiónu, rešpektujúc pritom všeobecné zásady folklórnej interpretácie. To isté platí aj pre prípad, že máme k dispozícii len piesňové zápisy. Upravovateľ by mal mať taký rozhľad, aby intuitívne dospel k takej

podobe rekonštrukcie, ktorá aspoň v základných znakoch zodpovedá regionálnemu štýlu.¹⁰ Ak máme málo poznatkov o tradičnej hudobnej kultúre, obyčajne je účinné pracovať s čo najširším spektrom pramenných materiálov: zaujímať sa u pamätníkov o nástrojové obsadenia kapiel, o výskyt sólových nástrojov v regióne, o spôsob ich uplatnenia, spýtať sa na charakter spevu, na to, čo sa považovalo za pekné a čo nie, pátrať po písomných prameňoch, súkromných zápisoch piesní či súkromných nahrávkach.

V prípade, že máme k dispozícii len transkripciu hry kapely (alebo primáša), je potrebné brať ju ako orientačnú notovú predlohu. Transkripcia je totiž do veľkej miery individuálnym zápisom transkribenta – pieseň v podaní jednej kapely obyčajne traja muzikanti transkribujú rôzne. Ako jedna z možností sa ponúka tá, ktorú uplatňujeme pri nahrávkach, a to analýza zápisu: zistenie, ktoré výrazové prostriedky muzikanti využívajú a ktoré nie, ktoré sa opakujú a sú súčasťou ich herného prejavu a pod.

Z môjho pohľadu by prirodzenou súčasťou folklórom inšpirovaného diela mala byť imitácia alebo citácia (vychádzajúca z transkripcie), ak je to čo i len trochu možné – opäť bez ohľadu na stupeň štylizácie diela. Práve ich využitím je možné aranžmán alebo kompozíciu pomerne jednoducho zasadiť do určitého hudobného kontextu bez toho, aby autor vymýšľal iné výrazové prostriedky. Najťažšou úlohou upravovateľa je nájsť atmosféru, „ducha“ hudby, ktorú chce divákovi a poslucháčovi sprostredkovať, a „zakódovať“ ich do svojho diela. Pri zdarnom dodržaní všetkých atribútov treba myslieť na posledný, najdôležitejší: miera štylizácie tanca by mala zodpovedať štylizácii hudby. Pokiaľ nie sú tieto dve zložky vyvážené, dielo pôsobí rozporuplne. Cieľom by malo byť dať všetky zložky diela do vzájomného súladu tak, aby sme necítili, že sa porušujú, ba dokonca že si odporujú. Iba vzájomnou symbiózou týchto zložiek sa dá dosiahnuť rovnocennosť a rovnomernosť programového čísla.

Je veľmi problematické poskytovať „univerzálne“ rady, pretože tvorba je vecou vkusu, umeleckého cítenia a nesie v sebe i rozmer predchádzajúcej praktickej skúsenosti vedúcich hudieb a ich vedomostí o nej. Vkus a prax sa odvíjajú a líšia v závislosti od regiónu pôsobenia, individuálnej hernej skúsenosti, osobnostných dispozícií a mnohých ďalších faktorov. To však neznamená, že metodika výučby ľudovej hudby nemá spoločné východiská bez ohľadu na vonkajšie okolnosti. K všeobecným zásadám práce s ľudovými hudbami patria:

- » Koncipovanie repertoáru by malo vychádzať z hudobného folklóru regiónu, resp. lokality, kde kapela pôsobí. Ten by sa mal stať kmeňovým, prostredníctvom neho sa kapela môže neskôr identifikovať. Toto odporúčanie platí naj-

¹⁰ Ak mám napr. zápis piesne z Dúbravice, kde kapela nepôsobila, nebudem ho aranžovať v zmysle viachlasného spevu, ktorý sa na Podpolaní nevyskytoval.

viac pre kapely pracujúce v obciach. V prípade mestských kapiel je vhodné čerpať hudobný materiál z blízkych regiónov. V tomto prípade nemusí ísť o pravidlo, pretože máme viacero kapiel na Slovensku, ktoré dokážu na veľmi dobrej úrovni prezentovať repertoár z viacerých geograficky vzdialených lokalít, no ak muzikanti disponujú „regionálnym počutím“, môže preferencia mentálne blízkych interpretačných štýlov veľmi pomôcť ich osvojovaniu si (ako príklad môžu slúžiť napr. kapely z Podpoľania).

» Kapely často inklinujú i k interpretácii širšieho, regionálne vzdialeného repertoáru, ktorý nadobúdajú prostredníctvom počúvania CD, médií a pod. Užitočnosť takéhoto učenia sa spočíva v tom, že i dnes platí rovnaké pravidlo ako v minulosti: čím má muzikant väčší repertoár, tým je jeho uplatnenie v praxi širšie. Ťažisko by však malo zostávať na domácom repertoári, ktorý by v prípade dedinských kapiel mal byť postupne obsiahnutý celý.

» Vo všeobecnosti je pri hre osvedčené využívanie ustálených tónin: ich ustálenie v tradícii vzniklo pod vplyvom dobrej hrateľnosti variácií, akordických sledov, vhodnosti pre spev a pod. Z tohto dôvodu je experimentovanie s ich výberom a zasadzovanie piesní do problematcky hrateľných tónin zbytočné, demotivuje hráčov a často i poslucháčov.

» Vhodné je používanie takých harmonických postupov, ktoré sú pre daný hudobný štýl, resp. repertoár príznačné.

» Vo vybranom repertoári by sa mala u hráčov uplatňovať taká variačná technika, ktorá vychádza z tradičnej ornamentiky regiónu, lokality, príp. konkrétnej kapely.

Spôsob spracovania hudobno-folklórneho materiálu je predmetom dlhodobej polemiky laickej i odbornej verejnosti. Jeho forma v histórii prezentácie hudobného folklorizmu podliehala a ešte stále podlieha určitým módnym vlnám a trendom. V prípade začínajúcich a mladých kapiel je však bez ohľadu na tieto trendy potrebné vytvoriť určitú vkusovú a skúsenostnú bázu, z ktorej môžu hráči v ďalších rokoch čerpať. Z tohto dôvodu sa ako najvhodnejšie javí:

» Začať už u menších detí s počúvaním nahrávok tradičnej hudby, resp. umožniť mladým muzikantom kontakt s nositeľmi tradičného spôsobu hry.

» Schopnosť naučiť sa počúvať ľudovú hudbu v jej autenticknej podobe a objaviť v nej kvality, čo je potrebné systematicky cibriť.

» Jednotlivé hudobné úpravy by mali vychádzať zo zásad tzv. štýlovej interpretácie, t. j. mal by v nich byť jasne rozpoznaťelný región, resp. lokalita, z ktorej je hudobný materiál spracovaný.

» Ako prvotná pomôcka pre vedúceho hudby i mladých muzikantov môže

slúžiť transkripcia hry tradičných muzík. Tá by sa spolu s počúvaním a analýzou nahrávok mala stať akousi vstupnou bránou do pochopenia vnútornej hernej logiky (štýlu) týchto kapiel a tým i širších regionálnych interpretačných štýlov. Tie vo väčšine slovenských regiónov vykazujú znaky určitej homogenity, na ktorej pochopenie je však potrebný hlbší záujem o tradičnú hudbu.

» U detí je potrebné zvoliť taký repertoár, vďaka ktorému by prirodzenou cestou postupne nadobúdali základné herné návyky, zdokonaľovali techniku hry, resp. ktorý by navádzal na pochopenie základných melodicko-harmonických vzťahov v hudbe. Riešenie otázok štýlovej interpretácie je vhodné pre adolescentných muzikantov.

» Kvalita rôznych foriem štylizácie do veľkej miery závisí od aranžérskych a kompozičných schopností ich autora. Týmito autormi sú opäť vo väčšine prípadov vedúci ľudových hudieb. Domnievam sa, že štylizácie rôzneho stupňa by mali byť doménou autorov s dostatočným hudobno-teoretickým zázemím, pričom by i v nich mali byť „priznané“ znaky pôvodnej podoby pretváraného materiálu.

» Dôležité je zväziť, či obsadenie kapely zodpovedá predstavám upravovateľa o zvuku predvádzanej skladby a či sú muzikanti schopní štylizovaný materiál zahrať tak, aby vyvolali v poslucháčovi estetický zážitok.

» Z hľadiska dlhodobej výchovy muzikantov by som neodporúčala zostavovanie ich repertoáru len z dôsledne znotovaných, štylizovaných skladbičiek (piesní). Vedúci (upravovateľ) tak vyvoláva u hráčov vysokú závislosť od notového zápisu, čím primárne narúša prirodzené princípy tvorby v ľudovej hudbe a jej základné funkcie.

» Kľúčová je práca s pôvodným hudobno-folklórnym materiálom. Tým však nechcem povedať, že sa muzikanti musia kŕčovito pridŕžiavať transkribovanej predlohy hry konkrétnej kapely na úkor rozvoja vlastnej kreativity a hudobných ambícií. Princípom by malo byť aspoň čiastočné preniknutie do logiky hudobných štýlov konkrétnych regiónov a lokalít a v rámci neho uplatnenie vlastnej interpretačnej predstavy, zvuku kapely, temperamentu a pod.

Ak chceme tradičný hudobný folklór odovzdávať v nových podobách ďalším generáciám a popularizovať ho v rámci tých súčasných, mali by sme ho dôverne poznať. V ideálnom prípade sa odovzdáva tradícia zdedená alebo dokonale osvojená. Tá je potom zárukou „zdravého jadra“, ktoré môže inšpirovať k ďalšej tvorbe. Preto je namieste označenie „poučený folklorizmus“, ktorého nositeľmi by mali byť aranžéri i hudobníci. Takto sa možno vyhnúť tomu, že svojmu okoliu a ďalším generáciám sprostredkujeme pokrivenú predstavu o hudobnom folklóre. Ako príklad dobre slúži

tvorba Svetozára Stračinu, ktorého nemôžeme označiť za nositeľa konkrétnej ľudovej hudobnej tradície, no v oblasti práce s ňou ešte aj dnes môže slúžiť ako vzor uvedomelého a ochranného prístupu k nej: “Oceňujú ma preto, že sa od iných odlišujem. A nie preto, že sa k nim približujem. Moje inšpiračné zdroje sa mi stali zárukou vlastnej tvorby – zmyslom života. Veľmi záleží na tom, kto a ako s ľudovou piesňou narába. Či je pre niekoho zdrojom na zastretie vlastnej netvorivosti, alebo silným inšpiratívnym podhubím vlastnej tvorby. Násť si vlastnú cestu k spoznávaní hudobného folklórneho materiálu, na to ani tak nie je potrebné vybudovať si systém – ten sa niekedy až vo výsledku môže prejaviť ako nesprávny a zavádzajúci, ale dôležitá je láska k spoznávanému a túžba neublížiť, ale tvorivo sa s ním stotožniť. Je to ťažšie, ale o to poctivejšie” (Dubovec, 1997, s. 12).

POUŽITÁ LITERATÚRA

- BELIŠOVÁ, J. 2011. *Neve gila – nové rómske piesne/New Roma Songs* + DVD. Bratislava: Občianske združenie Žudro – Ústav hudobnej vedy SAV. 268 s. ISBN 978-80-970748-0-7.
- DEMO, O. 2005. Folklórna hudba v médiách – rozhlas na Slovensku. In *Folklór v kontextoch*. Etnologické štúdie 12. Zborník príspevkov k jubileu doc. PhDr. Lubice Droppovej, CSc. H. Hlôšková (ed.). Bratislava: Ústav etnológie SAV, Katedra etnológie a kultúrnej antropológie FiF UK, Národopisná spoločnosť Slovenska, s. 101 – 107. ISBN 80-88997-20-8.
- DUBOVEC, J. (ed.) 1997. *Skladateľ a ľudová hudba. Hudobné dedičstvo. Rozhovory s hudobným skladateľom Svetozárom Stračinom*. Bratislava: Nadácia Prebudená pieseň a Nadácia Sveta Stračinu, 1997. 184 s. ISBN 80-967650-5-1.
- JANÁČEK, L. 2009. *Folkloristické dílo I. Studie, recenze, fejtony a zprávy*. J. Procházková, M. Toncrová, J. Vysloužil (eds.). Brno: Editio Janáček, 2009. 463 s. ISBN 978-80-904052-2-6.
- LEŠČÁK, M. 2007. *Folklór a scénický folklorizmus*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2007. 101 s. ISBN 978-80-7121-294-2.
- LEŠČÁK, M. – SIROVÁTKA, O. 1982. *Folklór a folkloristika*. Bratislava: Smena, 1982. 263 s.
- LUKÁČOVÁ, A. 2009. „Nekazte nám folklór“ alebo ako učiť folklórnu hudbu mladých muzikantov? In *Folklorizmus a jeho fenomény včera a dnes*. A. Lukáčová (ed.). Banská Bystrica: Stredoslovenské múzeum – Múzeum ľudového tanca, 2009, s. 51 – 58. ISBN 978-80-970349-7-9.

- LUKÁČOVÁ, A. 2010. Hudobno-folklórna produkcia na Slovensku po roku 1989. Náčrt niektorých trendov produkcie hudobných zoskupení. In *Etnologické rozpravy*, 2010, roč. 17, č. 1 – 2, s. 86 – 97. ISSN 1335-5074.
- MÓŽI, A. 1978. Na pomoc súborovým ľudovým hudbám. In *Rytmus*, 1978, roč. 29, č. 3, s. 14 – 15.
- MÓŽI, A. 1989. *Slovenský hudobný folklór*. Bratislava: Hudobná fakulta VŠMU, 1989. 83 s.
- PECHÁČEK, S. 2009. Neofolklorizmus jako styl hudby 20. století. In *Hudební výchova 2009 – 6. webová konference KHV PdF OU*. Dostupné na: <https://www.google.cz/search?q=neofolklorizmus&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:cs:official&client=firefox-a> [29. 1. 2013].
- STRAČINA, S. 1971. Najpálčivejšie problémy. In *Rytmus*, 1971, roč. 22, č. 6, s. 16 – 18.
- TONCROVÁ, M. Úloha zpevu a hudby v súčasnej etnokultúrnej tradícii. In *Vývojové proměny současné etnokulturní tradice*. M. Toncrová (ed.). Brno: Etnologický ústav AV ČR, 2008, s. 9 – 23. ISBN 978-80-87112-11-3.
- TYLLNER, L. 2006. Folklorizmus – teoretická reflexe. In *Současný folklorizmus a prezentace folkloru. Sborník příspěvků z 22. strážnického symposia konaného ve dnech 13. – 14. září 2006*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2006, s. 8 – 16. ISBN 80-861156-86-9.
- UHLÍKOVÁ, L. 2001. Vývojové trendy v oblasti hudobného folklorizmu na konci 20. storočia. In *Miscellanea z výročních konferencí 1999 a 2000*. J. Bajgarová (ed.). Praha: Česká společnost pro hudbní vědu, 2001, s. 79 – 82. ISBN 80-238-7956-1.
- VYSLOUŽIL, J. – BENEŠ, B. 1997. Folklorizmus. In: *Slovník české hudební kultury*. J. Fukač, J. Vysloužil (eds.). Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 223 – 224. ISBN 80-7058-462-9.



Proces aranžérskeho spracovania ľudovej hudby pre konkrétne choreografické dielo: víťazná choreografia FS Technik

PETER OBUCH

Centrum tradičnej kultúry v Myjave
/ peter.obuch@ctk.tsk.sk

Abstrakt

V príspevku autor predstavuje jeden z možných spôsobov práce s pôvodným hudobným materiálom vo folklórnych súboroch, a to na príklade hudby k choreografii „Vtáka po perí, tanec po muzike“, v ktorom bol spracovaný tradičný hudobno-tanečný folklór z obce Horné Pršany. Na základe reflexie teoretických a praktických východísk a postupov, uplatnených pri scénickom spracovaní tradičnej hudby v rámci choreografie „Vtáka po perí, tanec po muzike“ z repertoáru Folklórneho súboru Technik sa autor venuje problematike analýzy herných štýlov z filmového, resp. zvukového záznamu, osvojovaniu si princípov štýlovej interpretácie hudby s využitím hudobnej improvizácie a aranžérskym a kompozičným metódam uplatneným pri tvorbe konkrétneho hudobno-tanečného diela.

Kľúčové slová: hudobný sprievod, aranžérske postupy, choreografia, pôvodný hudobný materiál, štylizácia, štýlová interpretácia

V príspevku sa pokúsime naznačiť jeden z možných spôsobov práce s pôvodným hudobným materiálom vo folklórnych súboroch, a to na príklade hudby k choreografii „Vtáka po perí, tanec po muzike“¹, v ktorom bol spracovaný tradičný hudobno-tanečný folklór z obce Horné Pršany. Pri výbere modelového príkladu do úvahy pripadalo niekoľko spracovaní pre Folklórny súbor Technik z Bratislavy, voľba napokon padla na hudbu z Horných Pršian. Rozhodnutie okrem iného² ovplyvnil najmä fakt, že ide o materiál, v ktorom z hľadiska „moderných“ hudobno-estetických kritérií nachádzame viaceré interpretačné znaky neraz označované ako „nedokonalosti“ a „chyby“, teda materiál, pri ktorom sa upravovateľovi vynárajú otázky typu:

- » Ktoré herné atribúty možno považovať za štýlotvorné?
- » Išlo u ľudových hudobníkov o neznalosť elementárnych hudobných princípov, alebo o špecifický typ hudobného myslenia?
- » Prípadne v praktickej rovine môže človek snažiaci sa pretaviť pôvodný materiál na scénu dospieť až k elementárnej otázke: Čo mám s týmto robiť?!

Obec Horné Pršany leží juhozápadne od Banskej Bystrice. Etnograficky spadá do oblasti Pohronia. Jedným z najvýraznejších prejavov nehmotnej kultúry sú nepochybne fašiangové obchôdzky a tance. Tradičným reprezentantom ansámblovej inštrumentálnej hudby v Horných Pršanoch je, resp. v minulosti bola cimbalová hudba v zložení dvoje husle prím, husle kontra, kontrabas a cimbal. Poslednú generáciu v tejto tradícii predstavovala hudba s primášmi Matejom Chrobákom (1910) a Ondrejom Brzulom (1904). Hra tejto muziky bola i predlohou pre scénické prevedenie hudby k hornopršianskemu tancu pre FS Technik.

V prípade transformácie pôvodného materiálu na scénu považujeme za hlavné nasledujúce fenomény: **herný repertoár**, **nástrojové zloženie**, **herný štýl**. Týmto atribútom by sme chceli venovať bližšiu pozornosť, pričom popri analýze nášho konkrétneho problému (spracovanie materiálu z Horných Pršian) by sme niektoré problémy radi do istej miery rozviedli a zovšeobecni.

Herný repertoár

Máme tu na mysli ako použité typy tancov, príp. netanečnej hudby, tak i výber

¹ Záznam uvedenej choreografie je umiestnený na internetovej stránke portálu Youtube na adrese: <https://www.youtube.com/watch?v=gqsoN-HuGos> (I. časť), a https://www.youtube.com/watch?v=Y_AUqKQUy9I (II. časť).

² Udialo sa tak po dohode s Barborou Morongovou. Cieľom bolo – v rámci programu konferencie – na jednom príklade ilustrovať prácu s hudobným aj tanečným materiálom.

konkrétnych melódií. Pochopiteľne, tento proces prebieha spolu s choreografom. Vzhľadom na to, že v našom prípade išlo o celý tanečný blok, mohli sme zvoliť pomerne pestrý výber hornopršianskych tancov ako *verbunk*, *koleso*, *stará polka*, *tichí* a *šikovní čardáš*. Z netanečného repertoáru sme využili jednu melódiu z viacerých zaujímavých hornopršianskych *maršov*.

Výber samotných melódií sa riadil na jednej strane „prirodzenou selekciou“, tzn. preferovali sa melódie menej známe, invenčne cifrované, zaujímavý samotný nápev a pod. Samostatným problémom bolo určenie pôvodnosti, autochtónnosti piesňového repertoáru v archívnom materiáli. Tento problém bolo nutné riešiť aj v prípade Horných Pršian.

Výhodou bolo, že sme mali (napriek deficitu materiálu z viacerých časových období) relatívne dostatok záznamov, ktoré mapovali hru poslednej generácie hornopršianskej cimbalovej hudby. Okrem samotnej filmovej dokumentácie to bola aj surová nahrávka z jej prípravy a záznam hry oboch huslistov. Tento súbor záznamov nám pomohol vytypovať jadro herného repertoáru i mieru prienikov s repertoárom susedných regiónov. Ignorovať tieto prieniky by nebolo rozumné, obzvlášť v prípade Horných Pršian, ktoré neležia v ohnisku nejakého hudobno-tanečného dialektu, ale skôr v akejsi prechodnej oblasti. Konkrétne mnohé novouhorské piesne k čardášu sa objavujú vo väčšej miere v dolnej časti Hrona (Tekov), v prípade „duvajových“ melódií k verbunku zase badať výrazný vplyv Podpoľania.

Treba pripomenúť, že nejaké konkrétne všeobecné pravidlá pre ne/správny výber materiálu možno formulovať len neľahko. Dôležitá je dostatočná miera poznania nielen spracovávanej lokality, ale aj hudobných nárečí okolitých oblastí a v neposlednom rade aj hospodársko-spoločenských podmienok, ktoré ovplyvnili danú lokalitu.

Nástrojové zloženie

Nástrojové zloženie ako kľúčový prvok určujúci celkový zvuk a farebnosť ľudového ansámblu považujeme za znak, na ktorý by sa mal brať zreteľ. Pri spracúvaní hudobného materiálu pre folklórny súbor si treba položiť dve otázky:

- » Aké nástrojové zloženie/zloženia je/sú typické pre mnou scénicky spracúvanú lokalitu, obdobie, príležitosť?
- » Aké mám vo folklórnom súbore praktické možnosti (nástroje, hráčov na ne)?
- » Neraz totiž môže vzniknúť viac či menej nekompatibilná situácia, tzn. nemáme k dispozícii vhodných hráčov, nástroje a pod. Riešenie potom závisí od možností súboru, chuti a schopností jednotlivcov atď.

V našom prípade nebola adaptácia predlohy v súborovom prevedení proble-

matická – v Horných Pršianoch pôsobila cimbalová hudba, ktorá bola zdokumentovaná v obsadení: dva prímy, kontra (pravdepodobne husle), kontrabas a cimbal. Toto zloženie je v podstate štandardom vo väčšine folklórnych súborov a inak tomu nebolo ani v prípade Techniku. Vzhľadom na to, že hudba v tom čase disponovala väčším počtom hráčov, otázkou bolo, či doplniť druhú kontrú a zdvojiť huslistov. Tu je nutné prihliadnuť na spôsob prístupu, aký chceme voliť pri spracúvaní konkrétneho materiálu. Keďže naším cieľom bolo zachovať živelnosť a živosť prejavu, rozhodli sme sa pre päťčlenné obsadenie.

Herný štýl

Práci s interpretačnou technikou jednotlivých nástrojov – ako jednou z naj-

Tá vojnička, tá vojna (verbunk)
Mierne

Príklad 1 Tá vojnička, tá vojna (verbunk).

klúčovejších súčastí herného štýlu – venujeme pozornosť v nasledujúcich riadkoch.

Z hľadiska variačnej techniky huslistov sme v prípade Horných Pršian mali možnosť vychádzať z pomerne vykryštalizovaného herného štýlu predníkov Mateja Chrobáka a Ondreja Brzulu. Invencia huslistov sa prejavovala predovšetkým v „duvavých“ melódiách k tancu verbunk, v ktorých popri častom rozdeľovaní rytmických hodnôt využívali rôzne tvary šestnástinových obalov. Hornopršianska interpretácia týchto melódií vyznieva svojsky; stačilo len odolať prípadnému pokušeniu „vylepšovať“ ju podpolianskymi ozdobnými manierami. Pri zápise predníckych partov sme sa snažili vypísať aj varianty (Pr. 1), príp. intonačne atypické miesta (Pr. 1, takty 9 a 11).

Zmieňme sa ešte o súhre melodických hlasov. V Horných Pršianoch hrávali huslisti „na dva prímy“, tzn. nebolo zvykom vytvárať terciový typ druhého hlasu, ale každý z huslistov vychádzal z melódie, ktorú individuálne ozdoboval. Keďže sme sa rozhodli zachovať tento typ súhry, vyvstala otázka, koľko hráčov použiť, resp. do koľkých partov zapisovať huslovú hru. Nazdávame sa, že v prípade takéhoto typu ozdobnej heterofónie zdvojovanie jednotlivých hlasov neposlúži veci, pretože sa vytráca pocit „voľného hrania“ a spontaneity.

A Načo sa ti za mnou vláčiš (šikovní čardáš)
Rýchlo

B Voli, voli, sivé voli

Príklad 2 Načo sa ti za mnou vláčiš (šikovní čardáš).

Vhodnou možnosťou bolo rozpísať tri pôvodné husľové party, pričom tretí huslista by hral jednoduchý, resp. mierne zdobený obligátny hlas. My sme situáciu riešili tak, že číslo z Horných Pršian hrali len dvaja huslisti (každý samostatný part), čím sme sledovali prehľadnosť faktúry ako po melodickej, tak po rytmickej stránke. Pri rozpise sme sa totiž nevyhýbali ani nekonvenčným súzvukom (sekundy, kvarty)

Načo sa ti za mnou vláčiš (tichí čardáš)
Mierne rýchlo

Príklad 3 Načo sa ti za mnou vláčiš (tichí čardáš).

(Pr. 2), ani zachovaniu individuálneho rytmizovania (Pr. 3).

Kým uchopenie herného štýlu melodických nástrojov nebolo problematické, iná situácia bola s hrou sprievodných nástrojov, predovšetkým s harmonickou zložkou ich prejavu. Hornopršianski kontráš, basista a cimbalista často pristupovali k harmonizovaniu nápevu veľmi individuálne, pričom aj jednotliví hráči vlastnú harmonizáciu neraz postupne obmieňali; časté boli disonancie medzi jednotlivými sprievodnými hlasmi aj vo vzťahu k melódii. Pre ucho súčasníka vyznieva prejav týchto hudobníkov neraz „divoko“, možno však skonštatovať, že tu platili zákonitosti hudobného myslenia ľudového hudobníka, ako o nich píše O. Elschek (Elschek, 1984, s. 9).

Pri rozhodovaní sa, aký postup pri spracovaní zvoliť, stáli sme pred dilemou. Na jednej strane sme si boli vedomí, že budeme musieť harmonickú zložku korigovať, na strane druhej sme sa chceli vyhnúť „učesaniu“ hry sprievodných nástrojov v intenciách homofónie a funkčnej harmónie, ako sme toho neraz svedkami.³ Cieľom

³ Teda part predníka je často v podstate transkripciou, ale harmonické nástroje sa spravidla podriaďujú „modernému“ harmonickému jazyku, pričom drobné štýlové znaky u jednotlivých sprievodných nástrojov ostávajú nepovšimnuté.

bolo jednoducho urobiť materiál konsonantnejším, avšak so zachovaním pocitu a celkového zvuku archaickosti, divokosti. Nakoniec sme zvolili formu akejsi skicovej partitúry/partov. Postupovali sme tak, že sme u jednotlivých hráčov vytypovali ich zaužívané postupy⁴ a znázornili ich do partov, ktoré mali potom na istých miestach podobu viacerých, pod sebou zaznačených verzii (Pr. 4). Ďalší krok sa už odohrával na nácvičku, kde sme s muzikantmi⁵ postupne prehrávali rôzne kombinácie „verzií“, zvykali si na zvuk, za čím nasledovala korekcia (redukcia) partov. Zámerom bolo, aby aj pri faktickom harmonickom konsenze pri realizácii existovala istá harmonizačná variabilita (najmä v harmonicky slabších miestach /Trojan, 1980, s. 76/) vo väčšej miere, ako býva zvykom vo folklórnych súboroch.

V prípade hry jednotlivých sprievodných nástrojov sme sa snažili využiť čo najviac detailov, ktoré nám pomohli zachovať celkový charakter a zvuk hornopršianskej muziky. Boli to predovšetkým **v hre kontry**:

- » herná poloha (tu tzv. malej kontry, teda na strunách $g-d^1$),
- » využívanie ako konkrétnych hmatov, tak sledovanie kontextu, v akom sa používajú (v duvaji „spodné“ hmaty $a-fis^1$, $a-e$, pri hre es-tam „horné hmaty“ d^1-fis^1 , cis^1-e^1),
- » charakter rytmického sprievodu (pomerné mäkká akcentácia jednoduchého duvajaja, dvojité duvaj tiež nie je výrazne prízvukovaný, príležitostne prechádzajúci do „odrážaného“ podobne ako na Podpoľaní; es-tam má ostrý charakter);

v hre cimbalu:

- » užitý rozsah (preferovaná predovšetkým diskantová časť nástroja);
- » pedálovanie (pomerné otvorený zvuk podobný bezpedálovému nástroju. Pedál otvorený počas celého trvania harmonickej funkcie, nie na doby či takty, ako je zvykom pri novšom štýle hry. Nástroj vytvára charakteristickú zvučkovú „hmlu“);
- » príležitostné citovanie základnej melódie v jednočiarkovej oktáve;
- » rytmická štruktúra (s výnimkou melodických pasáží hrá cimbalista harmonické rozklady v osminovom pulze, a to aj v prípade pomalého čardáša(!)⁶);

v hre kontrabasu:

- » pohyblivosť (harmonicky pomerné statický);

⁴ Preferovali sme také, ktoré boli v konsonantnom vzťahu k melódii.

⁵ Po oboznámení sa s východiskovým materiálom.

⁶ Štandardne zvykne cimbal (počas akordickej hry) rytmicky vychádzať z hry sprievodných nástrojov, tzn. pri pomalom čardášu je to štvrtový pulz (zhodný s jednoduchým duvajom v kontrách a base). Napriek tomu ojedinele nachádzame aj vyššie spomínaný manier hry v osminových hodnotách.

Vil'et'eu fták (verbunk)
Mierne

Príklad 4 Vilefeu fták (verbunk).

- » herná poloha (využívané predovšetkým prázdne struny (G, D, A¹), hmaty prevažne v základnej polpolohe, zriedkavo po d);
- » ojedinele melodická citácia (v rýchlom čardáši);
- » charakter rytmického sprievodu (namiesto jednoduchého duvaja hra neviazaných štvrtových hodnôt).

V súvislosti s hrou sprievodných nástrojov, resp. harmonickou zložkou sa treba zmieniť o fenoméne harmonizovania molových nápevov durovými akordami (resp. využívaním durovej toniky), ktorý nachádzame aj v hre hornopršianskych muzikan-

tov. Vplyvom dur-molového myslenia sa tento archaický prvok z ľudového prostredia postupne vytrácal⁷ a ako „chybný“ v podstate neprenikol do priestoru folklórnych súborov. Keďže ide o interpretačný znak vzdialený súčasnému hudobnému mysleniu, pri jeho použití sme museli počítať s konfrontáciou s hudobným cítením jednotlivých muzikantov.⁸ Využívanie durovej toniky v molových piesňach sa v súborovej praxi podarilo aplikovať nakoniec čiastočne. Zaujímavé, že sa tak udialo v prípade piesne, v ktorej sa objavuje molová dominantna. Modálny charakter sprievodnej harmónie teda pomohol k odpútaniu sa od tonálneho cítenia (na rozdiel od ďalších molových piesní, kde muzikanti durový sprievod odmietli) (Pr. 1).⁹

K vzájomnej súhre nástrojov, resp. priebehu hry ešte doplníme, že spontánnosť prejavu sme sa snažili docieľiť aj tým, že pri zmenách piesní v rámci jedného typu tancu bola simulovaná živá situácia, teda druhý huslista sa na prvé takty novej melódie odmlčal, sprievodné nástroje zotrvali na harmónii z predchádzajúcej piesne.

V tomto príspevku sme sa pokúsili na príklade programového čísla FS Technik „Vtáka po perí, tanec po muzike“ prezentovať jednu z možností práce s tradičným materiálom. Ide o príklad pokusu, ako vnieť do hry súborovej muziky viac princípov tradičnej hudby a vďaka podrobnej analýze herného štýlu predlohy neostať pri osvojovaní si štýlových znakov na povrchu. Nechceli sme podať akýsi zaručený návod ani jedinou pravdu. Tento text chce byť skôr inšpiráciou či už v celkovej filozofii prístupu, alebo v čiastkových jednotlivostiach.

POUŽITÁ LITERATÚRA

ELSCHEK, O. 1984. *Hudobná individualita slovenských predníkov*. In *Variačná technika predníkov v oblasti západného, stredného a východného Slovenska*. M. Belicová (ed.) Bratislava: Osvetový ústav, 1984, 303 s.

TROJAN, J. 1980. *Moravská lidová píseň – melodika, harmonika*. Praha: Editio Supraphon, 1980, 224 s.

⁷ Tento archaický spôsob harmonizácie nebol v minulosti príliš výnimočný. Na základe archívnych nahrávok možno pozorovať, že v ľudovej hernej praxi na Slovensku sa objavuje pomerne často ešte v druhej polovici 20. storočia a dodnes je živý napríklad oblasti Sedmohradska.

⁸ Vzhľadom na to, že naším cieľom nebolo to, aby muzikanti hrali materiál s nechuťou a ne-dobrovoľne.

⁹ Miera stotožnenia sa s hudobnými postupmi postavenými na inom type hudobného myslenia, resp. aj ich prijatie ako také je zaujímavým hudobno-psychologickým problémom, ktorý by si zaslúžil samostatnú pozornosť.



K vybraným problémom speváckej praxe vo folklórnych súboroch a dedinských folklórnych skupinách

MARGITA JÁGEROVÁ

*Katedra etnológie a folkloristiky
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre
/ mjagerova@ukf.sk*

Abstrakt

Slovenská ľudová pieseň ako jedna z veľmi dôležitých zložiek scénického folklorizmu má svoje opodstatnené miesto v prezentácii jednotlivých telies, či už vo forme samostatného speváckeho prejavu, alebo ako súčasť choreografických tanečných útvarov. Príspevok prináša pohľad na skúsenosti z prezentácie spevného materiálu na folklórnej scéne v rôznych folklórnych telesách, pričom sa venuje metodickým poznámkam pri spracovaní a uvádzaní piesňových prejavov na scéne; pomenúva aj niektoré nesprávne a nevhodné postupy, navrhuje riešenia problematických aspektov tohto procesu. Taktiež stručne charakterizuje a vymedzuje základné štýlotvorné prvky piesňového materiálu s akcentom na uplatňovanie regionálnych a lokálnych špecifik spevnej kultúry. Jeho hlavným cieľom je pomenovať stav v danej oblasti a metodologicky prispieť k riešeniu niektorých vybraných otázok.

Kľúčové slová: ľudová pieseň, spevácka skupina, repertoár, spevný prejav, štylizácia, choreografia, štýlotvorný prvok

Ak chceme s piesňovým materiálom na scéne vhodne pracovať, musíme si uvedomiť a poznať základné východiská dotýkajúce sa ľudovej piesne. Jedným zo základných atribútov folklórnych prejavov je **synkretizmus**, ktorý predstavuje vzájomnú späťnosť umeleckých a mimoumeleckých významových a výrazových rovín do jedného celku (Leščák, 1995, s. 226). Jednou z podôb synkretizmu je využívanie slovesných, hudobných, obradových, dramatických, výtvarných a i. výrazových prostriedkov v rámci jedného úkonu, prejavu. Ide teda o prelínanie a spájanie viacerých výrazových a formálnych prostriedkov, ktoré by mali tvoriť kompaktný celok aj v prípade ich scénického prevedenia. Potrebné je tak isto poznanie východiskových podmienok uplatňovania synkretizmu v priestore scény, spôsoby, akými je možné realizovať spomínané navrstvovanie a prepájanie viacerých javov rôzneho charakteru v rámci jedného prejavu.

Spevná prax a realita pri práci v súboroch je však neraz taká, že aj v tých, ktoré vo svojom smerovaní akcentujú prepis i prácu s archívnym materiálom, porušujú tento základný princíp. Už len samotné delenie jednotlivých telies a osobitný nácvik jednotlivých zložiek (hudobná, tanečná, spevácka) sú zlým východiskom a vlastne popretím spomínaného synkretizmu. Nesprávne je prezentovanie speváckej skupiny ako určitej „zvukovej kulisy“ pre aktivity tanečníkov na scéne, ktorí následne spievajú podstatne menej, resp. neraz „fungujú“ v domnienke, že spievať nemajú/nemusia a že je to primárna funkcia speváckej zložky. Výsledkom tohto postupu je spravidla statické situovanie speváckej skupiny do polkruhu, do radu, niekde do dvojradu, a to mimo centrálného diania na scéne, vytváranie akéhosi zvukového paravánu pre tanečnú zložku. Akiste netreba osobitne pripomínať, že existencia takto vedenej speváckej časti odúča tanečníkov spievať, vôbec myslieť na spev a aktívne ho praktizovať na scéne ako rovnocennú zložku jednotlivých prejavov.

Ženských speváckych skupín v rámci súborov je (zdá sa) viac, stretávame sa dokonca so situáciami, v ktorých ženská časť tanečnej zložky takúto zvukovú podporu potrebuje, pričom mužská je v tomto smere samostatná. Je to akiste výsledok stavu, že tanečnice sú už od počiatkov vedené k tomu, resp. majú zaužívané, že nespievajú/nemusia spievať, pričom muži, keďže takúto podporu (mnoho ráz vo forme samostatnej speváckej skupiny) nemajú, spievajú prirodzene, neraz rovnocenne a plnohodnotne počas svojich tanečných prejavov. Pritom viaceré situácie tradičného spoločenského a obyčajového života boli ešte pred niekoľkými desaťročiami spojené s určitou „diváckou kulisou“, nie však úplne pasívnou, ale často aktívne zasahujúcou do celkového diania, napr. diváci na svadbe, okolostojaci na zábave, obyvatelia domu pri predvádzaní rôznych obyčajových úkonov obchôdzkarov a pod. To je možnosť aj pre netanečnú – spevácku – zložku, kam by mohli byť zakomponované, samozrejme,

aj s patričným pohybom, presunmi v rámci diania na scéne, gestami a úkonmi, aby nepôsobili v tomto zmysle rušivo, ale ako prirodzená súčasť celého diania na scéne. Ideálnym stavom je, ak aj speváci a hudobníci majú vedomosti o spracovávanom tanci, motivike, slede jednotlivých motívov a figúr, tempe, pretože všetky uvádzané skutočnosti nepochybne pozitívne ovplyvňujú prezentáciu na scéne.

Synkretizmus sa prejavuje aj tesným prepojením pohybu so spevom. Potrebnou výbavou spevákov by mali byť elementárne pohybové prvky, uvedomovanie si tohto prepojenia. Takisto ako pre tanečníkov, pohyb by mal byť i pre spevákov a hudobníkov prostriedkom, cez ktorý sa dopracujú k bližšiemu pochopeniu prezentovaných javov, k podstate tanca a následne k patričnému predvedeniu piesní. Ak tanec nepoznajú, výsledkom môže byť hudobný podklad, na ktorý sa nedá tancovať, resp. zatancovať patričné motívy. Speváčky by mali byť oboznámené s pérovaním v danej oblasti, ako sa robí jednokročka, aké je párové krútenie, aké princípy má koleso, ako sa tancuje a i.

K počiatočným východiskám pri uvažovaní o scénickom uvedení vokálnych prejavov patrí aj nutnosť uvedomiť si ďalšiu skutočnosť spojenú s avizovaným synkretizmom. Ľudová pieseň sa skladá z určitého notového záznamu a textovej časti, ale pieseň nie je len textový materiál dosadený do určitého melodického rámca. Treba ju chápať ako určité médium, komunikát obsahujúci viacero informácií, ktorých poznanie je pri ich scénickom spracovaní nevyhnutnosťou (myslíme tým okolnosti fungovania tej-ktorej piesne, celkový kontext, príležitosť, ku ktorej sa viaže, interpreta, vekovú a pohlavnú skupinu, ktorá bola jej nositeľom, určité historicko-kultúrne a jazykové osobitosti lokality, ktoré sa podstatnou mierou podieľajú na výslednom kultúrnom produkte – teda piesni a i.).

V tejto súvislosti je nutné spomenúť aj spájanie, prelínanie, teda synkretizmus funkcií piesňových prejavov. Tie plnili vo svojom prirodzenom prostredí viaceré funkcie (obradovú, magickú, zábavnú, oddychovo-relaxačnú, psychohygienickú, funkciu rytmizovania a zefektívnenia určitej pracovnej činnosti, náboženskú, informatívnu a pod.). V súčasných výstupoch sa, pochopiteľne, akcentuje predovšetkým umelecká a estetická na úkor ostatných. Ich celostné poznanie, ako i poznanie čo možno najširšieho kontextu fungovania akýchkoľvek javov tradičnej kultúry, je základným východiskom a predpokladom čo najvernejšej interpretácie, precítenia a „prežitia“ na pódiu.

S vyššie povedaným súvisí termín interiorizácia¹, pod ktorým chápeme akési

1 Termín *interiorizácia* pochádza z oblasti sociálnej psychológie, používa sa najmä v súvislosti s teóriou sociálnych noriem a ich osvojovania, pričom výsledkom tohto procesu je skutočnosť, že sa dané javy stávajú potrebou jedinca a všeobecne rešpektovanou normou. Ak určitý jav jedinec prijme, zžije sa s ním, realizuje ho následne preto, lebo mu daná aktivita spôsobuje uspokojenie a emócie. Je to proces pochopenia, akceptácie a zžitia sa s určitým javom, aplikovateľný aj v procese výučby piesne či

„zvnútorňenie“, stotožnenie sa s určitým komunikátom (piesňou), jeho vnútorné osvojenie, ktoré by malo predchádzať následnej interpretácii. Dôležité je nielen porozumenie textu, zvládnutie melódie, ale aj pochopenie jednotlivých symbolov, skrytých významov, výrazových prostriedkov typických pre ten-ktorý prejav, pochopenie jeho funkcie, úlohy v kultúrnom systéme spoločenstva. To si vyžaduje pozitívny vzťah pedagóga/vedúceho zložky k daným javom, jeho pripravenosť, kompetencie, a to nielen všeobecne v oblasti tradičnej kultúry, regionálnych a lokálnych špecifik, ktoré následne prenáša na svojich zverencov. V tejto súvislosti odborná literatúra uvádza termín *poučený folklorizmus*², ktorým sa poukazuje na skutočnosť, že ten, kto sprostredkováva prvky tradičnej kultúry, by mal byť o nej patrične poučený, aby do nej neimplementoval prejavy, ktoré v našej tradičnej kultúre neexistovali, resp. aby mali svoje opodstatnené miesto v tých časopriestorových reláciách, ktoré sú východiskovým rámcom uvedenia daného javu na scénu.

Improvizácia je popri synkretizme jedným z ďalších charakteristických atribútov folklórnych prejavov. V skratke by sme ju mohli charakterizovať ako spôsob interpretácie založený na individuálnych schopnostiach pohotovo pozmeniť podobu piesne, zachovávajúc pritom jej základný hudobný výraz a význam. Súvisí tiež s vyššie povedaným – improvizovať môže ten, kto dokonale ovláda a pozná folklórne dielo, materiál, jeho kontexty, pričom improvizácia musí byť v súlade s kolektívom vymedzenými princípmi.³ Pri piesni máme na mysli najmä zmenu, aktualizovanie textu, časti melódie, niekoľkých tónov alebo prispôbenie piesne dispozíciám speváka do tej miery, aby nebol narušený jej charakter. V súvislosti so scénickým uvádzaním folklórnych javov, samozrejme, nepredpokladáme, že každý výstup by mal mať improvizačný charakter, ani to neznamena, že by mal každý interpret improvizovať. Poznanie tohto faktu členmi folklórneho hnutia je však nutné, pretože ide o podstatu folklórnych javov a je potrebné vytvárať možnosti na jeho prípadné aplikovanie na scénu.

S improvizáciou bezprostredne súvisí ďalší atribút folklóru – **variantnosť**. Je primárnym predpokladom jeho fungovania, pričom východiskom jej existencie je schopnosť improvizácie, potenciál a určitá autorita interpreta v danom kolektíve. Práve jeho existencia v invariantoch je jednou z podstatných odlišností folklórnej tvorby od umelej, autorskej. Pri interpretácii piesne v súvislosti s procesom variácie nemáme na mysli len textovú a melodickú zložku, ale i mimojazykové výrazové prostried-

akéhokoľvek folklórneho materiálu.

2 Pozri napr. Tyllner (2007, s. 13).

3 Vychádzame z definície improvizácie, ako ju uvádza Leščák (1995, s. 204) alebo Leščák – Sirovátka (1982, s. 28 – 29).

ky, pohybové a i. Pri melodickej zložke je potrebné uvedomiť si, že pieseň môže mať aj niekoľko variantov, ktoré sú na scéne využiteľné, resp. notový zápis nejakej piesne nie je pre nás striktné záväzný, vždy a za každých okolností platný. Notový zápis je fixovaným „mŕtvym“ zdrojom, viazaným na konkrétneho interpreta, konkrétnu okolnosť vzniku daného zápisu, pričom nemusí odrážať skutočnú, kedysi „živú“ a jedinou platnú podobu piesne v skúmanej lokalite.⁴ Pri variantoch musíme uvažovať aj o celkovom ponímaní určitej piesne – jedna a tá istá pieseň môže byť zaspievaná raz tanečne, inokedy deklamačne, inak ju v tomto zmysle môže predniesť hudba, inak spevák.

Ak by sme vyššie povedané opäť aplikovali na potreby praxe, resp. nedostatky prejavujúce sa v praxi, v spevných scénických prejavoch absentujú melodické či textové rytmické varianty, ktoré môžu byť ozvláštnením a spestrením výstupu. Spravidla sa pri speve učí jednotná melódia s jednotnými textami, jednotný charakter piesne, pričom si však treba uvedomiť vyššie povedané – variantnosť je jedným zo základných atribútov folklórnych javov. Interpreti by mali byť o daných skutočnostiach informovaní a patrične inštruovaní, aby vnímali spomínané javy ako prirodzenú súčasť interpretácie a prípadné varianty, resp. improvizáciu z rôznych dôvodov (vynútenú alebo zámernú) chápali ako prirodzenú súčasť stvárnenia folklórneho diela a nie ako chybu či momentálne zlyhanie.

Cieľom práce s folklórnym piesňovým materiálom by malo byť dosiahnutie nielen zvukovo vyváženého, esteticky pôsobiaceho spevného prejavu, ktorý pôsobí vo svojej kompaktnosti prirodzene, nestrojene, aby mal divák pocit, že dotčení vedia, o čom a čo spievajú, ich prejav bol uveriteľný, predstavoval súhrnný komplex viacerých zložiek (text, melódia, pohyb, gestá, neverbálne prejavy, rekvizity atď.).

Inou otázkou je uvedenie spevných prejavov do takej podoby, aby korešpondovali s lokálnymi a regionálnymi osobitosťami. Pre tradičnú slovenskú hudobnú kultúru je charakteristická značná štýlová a interpretačná rozmanitosť, variabilnosť. Tá sa však neraz pod tlakom modernizačných, nivelizačných a iných faktorov či z neznalosti vhodnej predlohy, z ktorej by sme mali vychádzať, potláča, unifikuje. Už pomerne dlhé obdobie sme svedkami vyrovnávania rozdielov, uniformity prejavov, ktoré nezohľadňujú štýlotvorné prvky a spomínané osobitosti jednotlivých oblastí.

Pri správnom scénickom realizovaní materiálu je potrebné zohľadňovať špecifiká hudobného nárečia jednotlivých oblastí Slovenska⁵, štýlotvorné prvky vokálnej praxe.

4 Okrem toho zápis piesne, ako uvádza Michalovič (2002, s. 101), je vždy akýmsi kompromisom medzi variáciou piesne z hľadiska interpreta, individuálnym prístupom zapisovateľa a vonkajšou aktuálnou spoločenskou konvenciou.

5 Pozri bližšie charakteristiku tohto termínu in Leng – Móži (1973) a následnú regionalizáciu Slovenska na základe tohto aspektu.

Myslíme nimi skupinu určitých prvkov, spoločných a príbuzných znakov typických pre určité oblasti Slovenska, koncentrujúcich sa na určitom priestore, pričom v kontaktných zónach sa dané javy oslabujú. Za najvýraznejšie štýlotvorné prvky, ktorým sa stručne v príspevku venujem, pokladáme jednohlas a viachlas, tvorenie a posadenie hlasu, ozdobnosť, využívanie, resp. nevyužívanie hudobného sprievodu k vokálnym prejavom, neverbálne prejavy, predspev, nárečie a jazyk, frázovanie, ale aj konkrétny spevný materiál viazaný na určitú lokalitu, región. Vyjadrujem sa aj k ďalším otázkam, ktoré bezprostredne súvisia s načrtnutou témou a ktoré pokladám za problematické. Uvedomujem si, že každá jedna z nich by si vyžadovala oveľa väčší priestor a v žiadnom prípade nejde o detailné vyčerpávajúce podanie.

Mnohé kolektívy majú ambície zahrnúť do svojho repertoáru viacero regiónov, pričom sa akcentuje hlavne zvládnutie textov, melódie, niekde aj spôsobu vedenia viachlasu, málokedy však už ďalších štýlotvorných prvkov, ktoré by navzájom jednotlivé lokality, regióny od seba odlišovali. V súčasnom prostredí folklórnych skupín a folklórnych súborov sa stretávame pomerne frekventovane s tzv. „technickým spievaním“, ktoré sa vyznačuje kvalitnými výkonmi z technickej stránky (výborne hlasovo disponovaní speváci, presná intonácia, frázovanie a pod.), no treba povedať, že spievať čisto nestačí. Interpretácia folklórneho spevného materiálu v mnohom porušuje ideály a metodiku klasického spevu, v niektorých prípadoch ide dokonca proti nim. Využíva rôzne prvky, ktoré sú v klasickom speve neprípustné (glissandové nabiehanie na tón, rôzne pomôcky na začiatkoch ako *í, ej, oj...*, tvrdé hlasové začiatky, nevyužívanie dynamiky⁶, variantnosť, ozdobnosť a pod.).

Ozdobné spievanie patrilo v minulosti k výbave dobrých spevákov a speváckych osobností, pričom v tejto súvislosti platí všetko vyššie povedané o variantnosti ako základnom princípe folklórnej tvorby a fungovania týchto prejavov. Treba však skonštatovať, že v súčasnom scénickom spracovávaní má minimálny priestor. Súvisí to s absenciou počúvania a odpozorovávaní vhodných speváckych vzorov, mechanickým učením sa piesní od starších členov súborov, z notových zápisov, v ktorých dané javy nie sú zaznačené, resp. s neznalosťou daných javov a možností v tomto smere.

Vsúvanie ozdôb (ornamentov) do určitej melodickej štruktúry (teda tvorenie variantov) sa hojnejšie uplatňuje pri sólovej interpretácii piesní, a to najmä intímneho charakteru, pri ktorých mal interpret možnosť individuálneho prístupu a určitej tvorivosti. Čo sa týka kolektívneho prednesu, ten je v tomto smere viac limitovaný a podlieha prísnejším normám, pretože akékoľvek vybočenie môže narušiť vnútorný

⁶ Dynamika prednesu – pre spev ľudových piesní je nevhodná a neštýlová, treba sa jej úplne vzdať, obzvlášť práce s dynamickým oblúkom v rámci prednesu (je to prvok klasického spevu).

rytmus piesne a stabilitu prejavu, vnieš chaos. Obzvlášť je tento fakt evidentný pri obradových, kolektívne prednášaných piesňach. Naopak, vítaným štýlotvorným prvkom je napr. v rámci rozkazovačiek, sólových prejavov, ktoré vystihujú momentálnu situáciu a atmosféru, počas ktorej dochádza k interpretácii.

Vo všeobecnosti sa s nimi stretávame na začiatkoch piesní, niekde pred cezúrami, najčastejšie však v záverečných častiach, pričom ozdobný spev bol typickým prejavom na celom území Slovenska, ktorý sa v značnej miere vytratil z interpretácie v rámci súčasného scénického prejavu. Preň je dominantná hlavná melodická linka, pričom typické je spievanie „čistých“, presných tónov, presné začiatky a konce.

To isté sa týka prírazov, odrazov či iných melodických ozdôb, ktoré sa vytrácajú, resp. úplne absentujú. Je ťažké nájsť primeranú mieru používania daných javov na scéne a vyžaduje si to skúseného interpreta a pedagóga, pričom platí základné pravidlo – ozdobný spev nemôžu praktizovať všetci speváci, aj v minulosti to bola výsada nadaných a výnimočných individualít, a taktiež nie na rovnakých miestach. S danou kategóriou môžeme narábať hlavne v tom zmysle, aby speváci boli poučení a aby im boli dané náležitosti patrične predvedené, aby vedeli, aké možnosti v tejto oblasti pre nich jestvujú, aby vedeli rozlišovať medzi ozdobami lokálne, regionálne viazanými, ktoré zodpovedali miestnemu hudobnému dialektu a spevnému štýlu.

V súčasnej spevnej praxi neraz absentujú pomôcky na rozbeh piesne, nábeh s využitím glissanda, to isté sa týka koncov, v niektorých lokalitách je dokonca tradičnou spevnou praxou ukončovanie spevného prejavu glissandom s presným intervalom.

Viachlas predstavuje významný štýlotvorný a výrazový prvok pri vokálnom prejave, je odrazom kultúrno-historických aspektov vývinu hudobnej kultúry v jednotlivých oblastiach, hudobného myslenia, určitých zvukových noriem a vkusu, ktoré sa prezentujú zvukovým modelom viachlasu (či už vo vokálnom, alebo inštrumentálnom prejave). Hoci ide o meniaci sa proces, ktorý podlieha vývinu, v rámci tzv. folklórneho “hnutia” by sme mali rešpektovať prejavy, ktoré patria k tradičnej kultúre, čiže boli tradované a prešli procesom transmisie a nie sú len výsledkom diania v tejto oblasti za posledné desaťročia. Vždy si musíme uvedomiť, že prezentujeme určitý vybraný časový úsek, ktorému zodpovedá nielen stav tanečnej, pohybovej kultúry, správania sa, odevných prejavov, ale i hudobných prejavov, ktoré spolu tvoria neoddeliteľne súčasť.

Viachlas je prvkom typickým len pre niektoré regióny Slovenska, pričom v niektorých prípadoch má aj v rámci týchto regiónov silné prepojenie na určitý okruh piesňových žánrov (Urbancová, 1997, s. 27) – hlavne pracovné piesne, niektoré obradové, regrútske, tanečné a i. V skratke možno uviesť, že viachlasné interpretačné štýly sa v minulosti viazali predovšetkým k horským oblastiam Slovenska – Kysuce, okolie

Žiliny, stredného Považia, sever Oravy, horný Liptov (na dolnom Liptove sa objavovali len v prípade trávnic), Spiš, Šariš, Horehronie s presahom do severného Gemera a i. Jednotlivé oblasti Slovenska sú poznačené aj typickými intervalmi, ktoré sa vo viachlase uplatňujú – najčastejšie tercie, zriedkavejšie kvarty, kvinty a i. Osobitosť predstavujú sekundové intervaly typické len pre severný Spiš a severozápadný Šariš či formy používania najarchaickejšieho typu viachlasu v tejto oblasti – tzv. *bourdonu* (na jednom tóne spievaný hlas tiahnucci sa kontinuálne so základnou melodickou linkou, ktorý môže mať občasné vybočenie).

Pre potreby aktuálnej praxe je potrebné vedieť, že viachlas mohol mať viacero foriem, pričom aj v regiónoch, kde nebol rozvinutý štýlovo vyhranený viachlasný spev na podklade stabilizovaných techník a postupov, mohol mať formy tzv. epizodického viachlasu (náhodnej melodickéj a rytmickej variácie), ktorý sa však netiahol celou melódiou piesne, ale iba občasne sa objavoval na určitých miestach nápevu, obzvlášť v kadenciách, a tvoril akési prechodné typy k rozvinutým formám viachlasu.⁷ Ak fungoval v nejakej lokalite určitý vzorec na tvorenie viachlasu, neznamená to, že sa uplatňoval vo všetkých typoch piesní, resp. mnohé z nich sa mohli spievať unisono, jednohlasne. Takéto postupy a techniky jeho tvorenia sú však veľmi málo využívané v súčasnom vokálnom prednese na folklórnej scéne. Sú nahrádzané zvukovo pre divákov veľmi efektnými „širokými“, mohutne znejúcimi formami viachlasu, ktoré ale nekorešpondujú s tradičným štýlovým prednesom. Novšími javmi sú viachlasné formy založené na dôslednom paralelnom tercovaní, harmonický dvojhlas, niekde trojhlas, rozšírený dnes už vo všetkých regiónoch Slovenska, ktoré sa začali šíriť pod vplyvom rôznych faktorov (dychové hudby, zborová prax prenášaná z cirkevnej sféry na svetskú a pod.), resp. objavovať aj tam, kde máme jasné doklady absencie viachlasných foriem zo starších zápisov.⁸ Takéto tercovanie sa začalo využívať nielen pod základnou melodickou líniou, ale aj nad ňou, čo patrí k novším javom. Otázna je miera uplatňovania tohto spôsobu vedenia hlasov, resp. potreba jeho prepojenia len na novšie piesňové vrstvy – a nie ako vzorec paušálne aplikovateľný na všetky piesne.

Regionálne a lokálne osobitosti sa teda prejavujú nielen vo výskyte viachlasu, jeho vedení, forme, ale i v proporcionalite rozloženia počtu spevákov na jednotlivé hlasy, ktorú by sme mali odpozorovať zo spevnej praxe v jednotlivých oblastiach. Z praktických aspektov k tejto téme treba spomenúť aj spôsob výučby viachlasu, ktorý by

7 K tomuto problému pozri detailnejšie štúdiu V. Urbanovej (1997, s. 32 – 33).

8 Pozri napr. úvodné poznámky B. Bartóka v prvej časti jeho piesňovej zbierky, ktorej materiál zbieral na začiatku 20. storočia. Tam uvádza, že v Nitrianskej, Tekovskej, Hontianskej, Zvolenskej, Gemerskej župe je viachlasný spev úplne neznámy, vyskytuje sa len v najzápadnejšej časti Slovenska (Bartók, 1959, s. 40).

nemal byť realizovaný po jednotlivých hlasoch, ale speváci by mali najskôr spoznať princíp a základné zákonitosti tvorby viachlasu na konkrétnom materiáli a na základe toho by sa malo prejsť k výučbe jednotlivých hlasov, pričom ideálny je spevák, ktorý ovláda bez problémov všetky hlasy.

Posadenie a farba hlasu, spôsob tvorby tónu sú ďalšími významnými prvkami pri interpretácii piesní. K. Hudec v úvode k prvej časti významnej piesňovej zbierky uvádza, že na Slovensku rozlišujeme vcelku dva prednesové spôsoby. Citujúc jeho postrehy – „[...] v niektorých oblastiach, ako v Tekove, spieva sa viac-menej prirodzeným hlasom, hoci i tu badať snahu dostať sa do vysokej polohy. Iný prednesový typ počujeme v oblasti Žiliny, na Horehroní, kde sa spieva silným, pozmeneným i prsným hlasom [...]“.⁹ Spôsob posadenia hlasu, spievanie „prsným“ alebo hrudným registrom, artikulácia, v niektorých regiónoch spievanie vo vysokých registroch, hrdelné tóny, ostré, veľmi prierazné, „rezané“ typy hlasov, tmavé hlasy, na západe, juhu a juhozápade skôr svetlejšie, jemnejšie hlasy, mäkké nasadzovanie tónov – to všetko sú pojmy evokujúce, poukazujúce na ďalšie významné štýlotvorné prvky, ktoré by sme mali pri interpretácii zohľadňovať a rešpektovať pri uvádzaní vokálnych prejavov na scéne, rozlišovať ich lokálne i regionálne špecifiká. Pri farbe hlasu je potrebné zladit' spevácku skupinu do takej farby, aby skupina pôsobila ako kompaktný celok, pričom ideálne je vychádzať z autentických zvukových záznamov. Moduláciou hlasu, resp. jeho farby, dokážeme docieľiť túto skutočnosť. Ľudský hlas je tvárnym materiálom, s ktorým môžeme pracovať.

Jazyk a nárečie. Viacero telies má vo svojom repertoári zastúpených niekoľko regiónov, lokalít, pričom neraz patrične nerešpektujú dialekt určitej obce, spievajú spisovne, texty sú prednášané na základe princípov spisovného jazyka. Je potrebné zoznámiť sa s nárečím (dokedy a ako fungovalo), ale i s intonáciou reči danej lokality, hlavne so stavom z obdobia, do ktorého situujeme dané scénické číslo. V mnohých prípadoch si autori scénických výstupov túto skutočnosť neuvedomujú, nedotiahnu túto zložku prejavu. Stáva sa, že interpreti textom nerozumejú, nepoznajú význam jednotlivých slov, dokonca neraz dochádza k skomoleniu textov, čo následne vylučuje prežitie piesne a jej precítenie pri interpretácii. Bežnou praxou je spájanie pesničiek z viacerých lokalít do jedného scénického čísla, pričom si treba uvedomiť, že neraz aj vedľa seba ležiace lokality môžu mať odlišné nárečia, jazykové výrazy. Najideálnejším variantom je pripraviť scénický výstup z piesňového materiálu z jednej lokality, resp. textové verzie danej piesne z tejto lokality.

Frázovanie je členenie piesne na určité celky. Pri nácviku speváckeho čísla by sme sa mali snažiť docieľiť rovnaké spoločné frázovanie, ktoré korešponduje so spev-

9 Pozri bližšie úvod k prvému dielu Slovenských ľudových piesní (1950, s. 7 – 12).

nou praxou danej oblasti. V princípe ľudové piesne odrážajú fyziologické možnosti ľudského organizmu, jednotlivé frázy sú koncipované tak, aby boli vyspievateľné pre bežného, amatérskeho interpreta. Spravidla konce fráz korešpondovali s koncom slova, ale poznáme i niektoré prípady, keď speváci delili slovo uprostred na nádych. Takýto štýl spievania netreba rušiť, ak je kolektívom nositeľov pokladaný za typický pre danú pieseň a oblasť, ale ponechať ho ako archaickú štýlotvornú črtu.

Konce fráz – najmä pri ťahavých, pomalých piesňach alebo strofách spievaných na jeden nádych – boli neraz skracované, rýchlejšie „dopovedané“, a to vzhľadom na možnosti práce s dychom. Na takýchto miestach sa vyskytovali dlhšie pauzy potrebné na nádych, až následne sa spievala ďalšia strofa v príslušnom tempe. Pre staršie spevné prejavy je v množstve prípadov častá legato interpretácia, t. j. previazané tóny medzi sebou, a to nielen v rámci verša piesne, ale taktiež veršov (fráz) medzi sebou. Frekventovane sa v scénickej realizácii v snahe o presné spievanie a frázovanie vyskytuje prílišné akcentovanie začiatkov fráz, „vyrážanie“, bodkovanie, čo nie je typické pre spevné prejavy predchádzajúcich generácií.

Neverbálne zvukové prejavy (ujúkanie, výskanie). Množstvo zvukových nahrávok nám prináša obrovskú variabilitu v tejto oblasti, ktorá je málo využívaná – jednotlivé oblasti mali aj v tomto smere veľké rozdiely, ktoré treba rešpektovať a taktiež premyslieť, kam ich v rámci piesne situujeme. V scénických spracovaniach sa udomácnilo jednotné, unifikované *výskanie* („júju“, „juch“¹⁰), ktoré je speváčkami neraz situované do spevného prejavu nielenže bez akejkoľvek logiky, ale aj pričasto, pričom sa stávajú prípady, keď dokonca kazí celkový dojem zo speváckeho čísla. Treba pritom rozlišovať tiahle ujúkanie ako doplnok piesní spievaných v exteriéroch, spravidla pri pracovnej činnosti, a výskanie počas tanca, resp. počas rýchlejších piesní.

To isté sa týka aj nestrofických, prozaických alebo veršovaných foriem, ustálených jazykových prejavov, ktoré by mali byť súčasťou scénického prejavu (pokriky, prekáravé a žartovné texty, zvolania...). Tie sú opäť nielen zvukovým ozvláštnením, ale korešpondujú i s danou situáciou, vhodne ju dotvárajú, rovnako ako náladu a gradáciu výstupu, ale aj štýlovú interpretáciu.

Predspev v tradičnej hudobnej kultúre je ďalším štýlotvorným prvkom, ktorý by nemal absentovať a mal by pri interpretácii korešponďovať so spevnou praxou danej lokality i funkčnou stránkou piesne. Predspevák kedysi určoval a mal by aj na scéne určovať nielen to, čo sa ide spievať, ale aj ako, v akej tónine, v akom tempe, aký variant piesne zvolí. Svojím výstupom podmieňuje celkovú interpretáciu a „náladu“ piesne.

10 Obzvlášť najmladšia generácia interpretov si uniformné „juch“ až nežiaduco osvojila a využíva ho na konci výstupu za piesňou, neraz so zdvihnutou rukou a dupnutím nohou.

Predspev by mal byť výsadou dobre hlasovo a muzikálne disponovaných jedincov. Hoci je nepochybne ozvláštnením výstupu, mal by v prvom rade spĺňať spomínané viaceré funkcie, nielen umelecko-estetickú.

Hudobný sprievod. Na tomto mieste je vhodné nastoliť otázku, do akej miery je nutný a či je vôbec potrebný za každú cenu hudobný sprievod, resp. využívanie orchestrálnnej hry pri celom spevnom prejave, scénickom útvere. Pri výstupe by mal súbor prezentovať rôzne polohy a farby zvukov, teda aj hudobné prejavy *a cappella*, obzvlášť pri spevných situáciách, ktoré ani vo svojom prirodzenom prostredí nemali hudobný sprievod – ženské kolesá, obchôdzkové príležitosti najmä jarného cyklu (chorovody a chorovodné hry), miesta v rámci svadobného cyklu či tanečných zábav vyplnené spevom a i. Vhodné je vyplňať aj tanečné celky pasážami *a cappella* alebo využívaním idiofonických a rôznych rytmických nástrojov. Netreba osobitne zdôrazňovať, že by malo ísť o hudobné nástroje, ktoré patria k tradičným v danej lokalite, regióne, ako aj o tradičné zoskupenia, ktoré majú tesné prepojenie na vokálne prejavy.

Pri využívaní hudobného sprievodu pri spevákoch a speváckej skupine neraz vidno nezohratosť a nesúlad medzi spevákom a kapelou (sprievodom). Mali by sme dbať na to, aby hudba neobmedzovala speváka v jeho prejave, nenarúšala jeho prirodzený alebo voľný prednes, vnútorný rytmus piesne a aby sa čo najviac prispôbila prednesu speváka a nie naopak.

K negatívnym javom možno zaradiť frekventované využívanie akordeónu a heligónky ako neraz jediných a výlučných možností hudobného sprievodu vokálnych prejavov. Treba si uvedomiť, že ide o hudobné nástroje, ktoré sa objavili v našom inštrumentári pomerne neskoro a v mnohom nahradili predchádzajúce formy inštrumentálneho hudobného sprievodu a hudobné zoskupenia. Ide o silný nivelizujúci a unifikujúci faktor, ktorý svojím výrazným zvukovým a harmonickým potenciálom potláča a prehluší prirodzenú spevnosť skupiny. Skupina je na ne následne neraz plne odkázaná, spolieha sa na ne, pričom stagnuje aj jej vyspievanosť. Okrem toho majú tieto nástroje výrazný vplyv na charakter a predvedenie piesne, ktoré spravidla spočívajú v potlačení archaickejších foriem prednesu, stieraní rozdielov v interpretácii jednotlivých piesní, ich tempa, harmonizácie a pod.

Tempo predvedenia mnohých piesní sa javí neraz ako problematické, či už v súvislosti s hudobným sprievodom, alebo aj pri *a cappellových* prejavoch. Pri uvažovaní o tomto hudobnom parametre by sme mali v prvom rade brať do úvahy funkčnú stránku piesne a poznanie celkového kontextu jej fungovania (pri akej príležitosti, za akých okolností sa spievala, aké ďalšie prejavy s ňou boli spojené a pod.), ktoré nám pomôžu pri stanovení čo možno najvhodnejšieho tempa pri interpretácii piesňového materiálu. V súčasnom folklórnom hnutí sú preferované efektné, energické čísla;

neraz aj piesne s pomalým tempom sú prerábané na rýchlejšie, resp. nedodržiava sa tempo charakteristické pre tú-ktorú pieseň. S vyššie uvedeným súvisí pomerne malé zastúpenie pomalých alebo aj rubatových piesní s voľným prednesom, ktoré sú neraz prerábané do pravidelných rytmov, pričom sa vyžaduje rytmická presnosť. Zabúdame taktiež na fakt, že neraz pri interpretácii aj rytmicky presne zadefinovanej piesne mohlo ísť o nepravidelnú interpretáciu, speváci niektoré časti voľnejšie prerozprávali, konce neraz zrýchlili, rýchlejšie dopovedali, čo vystihovalo ich individuálny prístup k piesni, ich momentálnu náladu, pocity či dispozície.

Postup pri uvádzaní piesňového materiálu na scénu

Najvhodnejším východiskom na zvládnutie viachlasu, ale i ostatných štýlotvorných prvkov, je archívny zvukový materiál v kombinácii s notovým záznamom. Ideálny je v tomto smere materiál, ktorý zachytáva spevnosť v jej prirodzenom prostredí a za prirodzených podmienok (čo je jav skôr ojedinelý). Predovšetkým máme k dispozícii auditívne alebo audiovizuálne materiály zrealizované na základe rekonštrukcie, imitovania, inscenovania danej príležitosti. Našou snahou by malo byť čo najväčšie priblíženie sa k tomuto stavu na základe rekonštrukcie spevného prejavu, ako aj informácií najstaršej generácie, resp. archívnych zvukových nahrávok, zápisov. Najlepším spôsobom na zvládnutie spevného materiálu je využitie vhodnej zvukovej ukážky spevákov danej lokality, ktorí si ešte zachovávajú štýlové spievanie, čiže nahrávky čo najstaršieho dáta, pretože v súčasnosti v mnohých lokalitách už nefunguje v „živej“ podobe. Tam, kde takéto nahrávky nie sú, je potrebné spoliehať sa na vlastné schopnosti na základe naštudovania okolitého materiálu, znalosť podobných javov z čo možno najbližšieho okolia či vlastný cit, ktorý by však nemal podliehať súčasnému vkusu masovej hudobnej kultúry.

Pri naštudovaní spevného materiálu a pri jeho uvádzaní na scénu je potrebné rešpektovať niektoré základné postupy a požiadavky, ktoré by pomohli k jeho vhodnému uvedeniu a prezentácii, pričom interpreti by mali dostať čo najkomplexnejšiu informáciu o prezentovanom jave, mal by sa im ponechať patričný čas na (technické) zvládnutie materiálu, ale i spomínané znútorňenie, stotožnenie sa s ním, ktoré je predpokladom jeho „prežitia na scéne“.

Pri využívaní hudobných nahrávok je potrebné nielen niekoľkonásobné opakované počúvanie danej predlohy, spoločné spievanie s nahrávkami, ale po istom čase aj opätovný návrat k nim, pretože neraz sa stáva, že interpretácia sa po určitom čase posunie iným smerom, dostane iný charakter.

K záverečným poznámkam k danej téme treba pridať ešte i celkovú zospievanosť

skupiny, kolektívnu súhru, zladenie farby do jednotného celku, čo si, pochopiteľne, vyžaduje dlhodobjšie pôsobenie, systematickú prácu so skupinou. Tá sa zakladá nielen na dispozíciách jednotlivcov, ale najmä na súhre skupiny ako celku. Prejavuje sa aj v spoločných nástupoch, frázovaní, keď speváci nepotrebujú používať výrazné, viditeľné vizuálne znaky, ale túto zložku prejavu zvládajú akosi automaticky, čo prispieva k prirodzenosti a spontánnosti prejavu. V scénickom spracovaní sa však až príliš často objavujú neprirodzené pomôcky, ktoré majú doladiť nevyrovnanosť a neistotu pri súhre a frázovaní – kývanie a naznačovanie hlavami, neprirodzené pérovanie a ukľakovanie či iné pohyby, ktoré pomáhajú frázovať a rytmizovať skladbu. Veľká sústredenosť interpretov na tieto vonkajšie znaky a snaha o súhru je v takých prípadoch značne a nežiaduco vizualizovaná. Neraz tieto pomôcky spôsobujú ďalšie negatívne prejavy – ostré vyrážanie začiatkov fráz, resp. ich ukončovanie, časté „rozsekanie“ a rozdrobenie prejavu, ktorý stratí kompaktnosť, neraz pôsobí „surovo, ostro“. Výbornou pomôckou v tomto smere je napríklad nácvik so zavretými očami, keď nemáme možnosť vizuálne sa kontaktovať, pričom sa môžeme naučiť vzájomnému spolicítaniu a následnému zospievaniu.

Dôležité je tiež cvičiť príchody a odchody zo scény prirodzeným voľným, neštylizovaným spôsobom, odstránenie niektorých nežiaducich póz (napr. automaticky ruky v bok či ich preloženie na hrudi, keď sa ide spievať), rovnaké, presne načasované pohyby, gestá a úkony pri výstupe speváckych skupín. Je potrebné vychádzať z už vyššie uvádzaných skutočností o prepojení hudby, spevu a pohybu.

Záver

Pri prezentácii piesňového materiálu treba mať na vedomí viaceré ďalšie aspekty a rozmery slovenskej ľudovej piesne. Okrem primárnej funkcie pri výučbe a prezentácii ľudového umenia (esteticko-umeleckej) nesmieme zabúdať ani na celý rad ďalších, tiež nemenej podstatných. Aj ľudovou piesňou pôsobíme na rozvoj osobnosti interpreta, budujeme u neho určité vkusové normy, hodnoty, ovplyvňujeme jeho celkový náhľad nielen na umenie, ale aj na mnohé svetonázorové otázky. Má teda aj veľmi dôležité poznávacie, komunikatívne a spoločenské funkcie. Disponuje určitými kultúrno-historickými väzbami na určité situácie, udalosti, reflektuje kultúrne bohatstvo daného spoločenstva fixované nielen v texte, ale i v melódii. Má v sebe potenciál vytvárania veľmi dôležitých emocionálnych väzieb, a to nielen k priestoru, lokalite, regiónu, ale i k ľuďom, spoločenstvu, ktoré danú pieseň pozná, interpretuje. Aj toto sú dôležité aspekty, ktoré by sme mali pri uvádzaní na scénu reflektovať a podporovať spolu s výučbou samotného materiálu a rozširovaním obzoru interpretov. Dôležité je

od začiatku učiť interpretov, že pieseň, podobne ako ktorýkoľvek iný folklórny prejav, nemala a ani by nemala mať primárnu úlohu v spoločenstve len ako prostriedok na predvádzanie, show, scénické stvárnenie.

V tejto súvislosti na záver uvádzam zaujímavý postreh J. Kresánka, ktorý vo svojej priekopníckej práci, koncipovanej na konci 40. rokov 20. storočia, o slovenskej ľudovej piesni píše toto: „Často bývame svedkami na tzv. národopisných dňoch a slávnostiach, že prostí ľudia, keď majú spievať pred obecnstvom, myslia si, že veci pomôžu, nasadia si pri speve takú veľmi nevkusnú, komediantskú masku, že hrôza na to pozrieť. Aké je to naproti tomu iné, keď môžeme počuť týchto ľudí priamo na mieste, hoci nepozorovane; počuť to ich bezprostredné vcítenie sa do spevu a obradu. Slovenský človek nepoznal koncert pre iného, a keď bolo treba, aby mu niekto hral na zábave do tanca alebo „do uška“, zavolať si, resp. pripustil k tomu členov celkom cudzieho národa – Cigánov“ (Kresánek, 1997, s. 31).

Hoci súčasní interpreti majú minimálne, resp. nemajú žiadne možnosti vidieť tradičné ľudové piesne v ich prirodzenom prostredí, v neinscenovaných interpretačných podmienkach typických pre predchádzajúce generácie, práve správnym vedením, poskytnutím čo najväčšieho množstva informácií o daných javoch by sme sa mali snažiť k želanému stavu priblížiť.

POUŽITÁ LITERATÚRA

- BARTÓK, B. 1959. *Slovenské ľudové piesne I*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1959. 756 s.
- HUDEČ, K. (ed.) 1950. *Slovenské ľudové piesne*. Zv. I. Bratislava: Štátny ústav pre slovenskú ľudovú pieseň v Bratislave, 1950. 174 s.
- JÁGEROVÁ, A. 2002. K niektorým problémom interpretácie ľudových piesní. In *Škola ľudového spevu II*. Zvolen: POS, 2002, s. 81 – 95. ISBN 80-85159-61-9.
- JÁGEROVÁ, A. 2006. K niektorým problémom speváckej interpretácie ľudových piesní. In *Na pomoc dětským folklorním souborům a muzikám (1)*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2006, s. 36 – 43. ISBN 80-86156-87-7.
- JÁGEROVÁ, M. 2002. K problematike uchovávaní a prezentácie ľudovej piesne. In *Etnologické rozpravy*, 2002, č. 2, s. 27 – 33. ISSN 1335-5074.
- KRESÁNEK, J. 1997. *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1997. 308 s. ISBN 80-88880-14-9.
- LENG, L. – MÓŽI, A. 1973. *Náuka o slovenskom hudobnom folklóre*. 1. vyd. Bratislava: Univerzita Komenského, 1973. 313 s.

- LEŠČÁK, M. 1995. Folklór. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. J. Botík, P. Slavkovský (zost.). Bratislava: Veda, 1995, s. 139. ISBN 80-224-0234-4.
- LEŠČÁK, M. 1995. Synkretizmus. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. J. Botík, P. Slavkovský (zost.). Bratislava: Veda, 1995. ISBN 80-224-0234-6, s. 226.
- LEŠČÁK, M. 1995. Variant. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. J. Botík, P. Slavkovský (zost.). Bratislava: Veda, 1995, s. 285. ISBN 80-224-0234-6.
- LEŠČÁK, M. – SIROVÁTKA, O. 1982. *Folklór a folkloristika*. Bratislava: Smena, 1982. 269 s.
- MICHALOVIČ, P. 2002. Ľudová pieseň a variačný proces. In *Škola ľudového spevu II*. Zvolen: POS, 2002, s. 96 – 105. ISBN 80-85159-61-9.
- TYLLNER, L. 2006. Folklorizmus – teoretická reflexe. In *Současný folklorizmus a prezentace folkloru. Sborník příspěvku z 22. strážnického symposia konaného ve dnech 13. – 14. září 2006*. Strážnice, 2006, s. 8 – 16.
- URBANCOVÁ, V. 1997. Lúčne piesne a tradičný vokálny viachlas na Slovensku. In *Slovenská hudba. Revue pre hudobnú kultúru*, 1997, roč. 23, č. 1 – 2, s. 27 – 46. ISSN 1335-2458.



Vybrané pastierske ľudové hudobné nástroje a ich hudba v minulosti a súčasnosti

KAROL KOČÍK

*Katedra tvorby a plánovania krajiny,
Fakulta ekológie a environmentalistiky
Technická univerzita vo Zvolene
/ kocik@tuzvo.sk*

Abstrakt

Na tradičné hudobné aerofóny – najmä píšťaly – možno nazerať z rôznych hľadísk. Autor ich skúmanie v zmysle svojej profesie ekológa prepája s poznatkami o kultúrnom a prírodnom prostredí, v ktorom prešli stáročným vývojom. Prezentuje podmienky vývoja a význam pastierstva najmä v prostredí karpatskej oblasti, využívajúc pri tom poznatky tzv. krajinnej ekológie. V ďalších častiach uvádza etnografické dáta k pastierstvu a tzv. “pastierskemu stavu” a analyzuje súvis tejto špecifickej sociálnej (profesijnej) skupiny s výrobou, využívaním a samotnou hudobnou produkciou spojenou s predmetnou skupinou hudobných nástrojov. V druhej časti príspevku sa pozornosť venuje zmenám vo výrobe a hudobnej interpretácii, ktoré nastali pod vplyvom širších sociálno-kultúrnych kontextov, do istej miery pod vplyvom scénického folklorizmu. Príspevok završuje úvaha nad súčasným stavom a možnosťami tvorivejšieho hudobného využitia pastierskeho hudobného inštrumentára na folklórnej scéne.

Kľúčové slová: *krajinná ekológia, pastiersky stav, valasi, pastierske hudobné nástroje, konštrukčné a tónotvorné vlastnosti nástrojov, vplyv scénického folklorizmu*

Problematike ľudových hudobných nástrojov sa v kontexte pastierskej kultúry venovala pozornosť už v prvej polovici 20. storočia (Kresánek, 1951). Najmä v období rozvoja scénického folklorizmu sa začalo so systematickejšim spracovávaním dokumentačných materiálov, pričom dochádzalo taktiež k zakomponovaniu hudobných, resp. hudobno-tanečných motívov pastierskej kultúry do štylizovaných scénických foriem (Leng, 1967; Kružliak, 1990; Elschek, 1991; Mačák, 1995; Šípka, 2002; Garaj, 2005 a pod.).

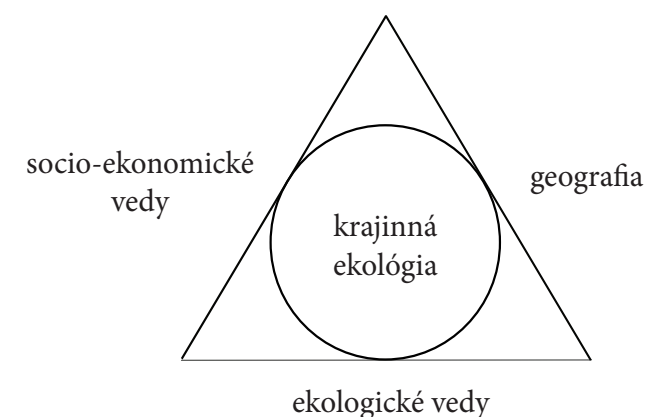
Skôr, ako sa začneme zaoberať touto témou, chcel by som pripomenúť, že nie som etnológ ani etnomuzikológ. Nikdy som sa nezaoberal teoretizovaním o hudobno-scénickom spracovaní folklórneho materiálu, dokonca ani úpravami pôvodných hudobných prejavov pre potreby ich štylizovaného uvedenia na folklórnej scéne. Na isté aspekty pastierskej hudobnej kultúry sa pozerám ako človek, ktorý mal tú česť vyrastať v prostredí, kde sa vyskytovali isté jej prejavy. Následne som sa niektorými otázkami zaoberal ako aktívny interpret na drevených aerofonických hudobných nástrojoch (rozličné typy píšťal) a uvažoval nad nimi v kontexte mojej profesie ekológa s ťažiskovým zameraním na agroekológiu a ekológiu trávnych porastov.¹

Teoretické východiská

Osobitnou súčasťou ekológie je popri *autekológii* (t.j. ekológii jedinca) a *deme-kológii* (t.j. ekológii populácie) aj tzv. *synekológia*. V našich podmienkach sa tento odbor začal teoreticky rozvíjať ako tzv. *krajinná ekológia*. Jej obsahový záber je vymedzený prienikom vied socio-ekonomických, geografických a ekologických. Možno ho vyjadriť nasledujúcou schémou (Obr. 1).

Na hornom okraji, t.j. na spojnici geografie a socio-ekonomických disciplín sa črtá priestor, kde vzniká interakcia záujmov medzi etnológiou a krajinnou ekológiou.

¹ Záujem o pastierstvo, poľnohospodárstvo a tradičné hudobné nástroje bol ovplyvnený mojou osobnou skúsenosťou. V období detstva som chodieval so starým otcom na salaš a doslova nasával atmosféru „starého sveta“ pastiersko-ovčiarskeho stavu – sveta valachov. Po jeho smrti v roku 1978 som navštívil rodinu Sanitrárovcov, ktorá žila nad Sliachom v osade Trebuľa. Pri svojich návštevách som sa zameriaval hlavne na hru Martina Luptáka Sanitrára (nar. 1911 vo Zvolenskej Slatine), ktorý bol už v tých časoch známym a uznávaným píšťalkárom a fujaristom. V tom čase pásaval družstevné jarky. Stávalo sa, že som s ním trávil celé popoludnia pri pasení oviec, čo bolo okrem hry na hudobných nástrojoch spojené s mimoriadne zaujímavými rozhovormi o živote pastierov a o pastierskej tradícii. Moje ďalšie umelecké a záujmové smerovanie bolo už len akousi odozvou na toto obdobie. Postupne som spoznával a navštevoval ďalších bačov a valachov, ďalšie salaše na strednom Slovensku (napr. salaš Juraja Mazúcha Chamulu z Hrochote /bačoval na Sliachi/, salaš Jána Duska st. z Poník /bačoval v Zolnej/, Jozefa Výboštoka /bačoval v Očovej/, salaš Dušana Matulu Pokutu – znamenitého baču v Strelnikoch, salaš Ondreja Barlu Krnáča /bačoval v Podkoniciach/ a iných).

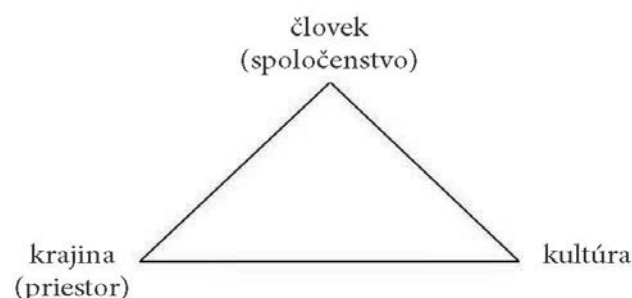


Obrázok 2 Metavedná schéma záujmu synekológie, resp. krajinskej ekológie (porovnaj – Žigraj, 2001).

Možno povedať, že krajinní ekológovia vo svojich tímových štúdiách často buď konzultujú svoje zistenia s etnológmi, alebo pomocou etnologických interpretácií spresňujú svoje výroky. Naznačený model spolupráce však možno realizovať aj obrátene. Príkladom toho sú idey prezentované v koncepcii zachovania tradičnej ľudovej kultúry.²

Z vyššie uvedených dôvodov si dovoľujem ako základnú východiskovú rovinu mojich nasledujúcich úvah použiť ďalší model vzájomných vzťahov a väzieb (Obr. 2). Vychádzajúc z uvedeného metavedného trojuholníka je zjavným vzťah medzi človekom – krajinou – kultúrou, čo ma vedie k dvom konštatovaniam. Prvé skôr súvisí s rozvojom ekológie, ako relatívnej novej vednej disciplíny, v rámci ktorej sa črtá možnosť formovať tzv. *etnoekológiu* ako novú vednú disciplínu. Pri druhom konštatovaní si tento teoretický vzťah dovoľím využiť pre určité myšlienkové konštrukcie, a síce, že dôsledné poznanie hudobnej kultúry pastierov je možné len vtedy, ak poznáme prírodné a sociálne prostredie pastierskej society (vrátane charakteru jeho vývoja) a dôkladne rozumieme mentalite pastierov.

² V roku 2007 bol uznesením vlády SR schválený návrh Koncepcie starostlivosti o tradičnú ľudovú kultúru (č. materiálu 11436/2007 zo dňa 8. augusta 2007). Následne boli publikované dva veľmi dôležité dokumenty, a to samotná Koncepcia starostlivosti o tradičnú ľudovú kultúru a neskôr, v roku 2010, tzv. Metodika identifikácie a inventarizácie tradičnej ľudovej kultúry. Táto metodika je kolektívnym dielom a je širokospektrálne spracovaná v šiestich samostatných a na seba nadväzujúcich brožúrach, postihujúcich nielen nehmotnú, ale aj materiálnu kultúru, so zaujímavým dôrazom na ochranu ľudovej architektúry, krajinskej scenérie a krajinného rázu vidieckej krajiny, vrátane takých artefaktov, akými sú nielen napr. tradičné remeslá, zamestnania, ale aj prvky starej pastierskej kultúry (viac informácií možno nájsť na nasledujúcej internetovej adrese: <http://www.ludovakultura.sk/index.php?id=4>).



Obrázok 2 Holistické vzťahy medzi kultúrou, človekom a jeho prostredím.

Pastierstvo a pastierska kultúra

Pastierstvo sa dá chápať rôznorodo. Vo všeobecnosti ide o súčasť tradičného poľnohospodárstva, ktorej základom je chov hospodárskych zvierat, špecificky zasa o ich prirodzené kŕmenie na trvalých trávnych porastoch rôzneho botanického zloženia a celkovej konfigurácie.

Pastierstvo súvisí s pasením hospodárskych zvierat, t.j. s fenoménom známym aj v krajinnej ekológii ako forma využívania a obhospodarovania krajiny, pri ktorej dochádza k selektívnej deštrukcii vegetačného krytu bylinnej synúzie lesa alebo trávino-bylinných spoločenstiev. Pasenie, alebo presnejšie „pasenie sa“, je jedným z prirodzených atavizmov mnohých živočíšnych druhov, predovšetkým omnivorov a herbivorov (t.j. všežravcov a bylinožravcov) hlavne zo skupiny cicavcov (Mamalia). Je teda aj súčasťou etológie lovej zveri, čím chcem naznačiť, že pastierstvo a pastierska kultúra sa javí ako spojovací mostík medzi jednou z najstarších foriem získavania obživy človekom – lovectvom – a súčasťou formou – poľnohospodárstvom. Inými slovami by sa dalo povedať, že pastierstvo a pastierska kultúra je evolučnou modifikáciou loveckej kultúry. V nej je zjavné, že bola (a je) spojená s množstvom rôznych magických rituálov. Neoddeliteľnou súčasťou tejto kultúry bolo rituálne používanie rôznych predmetov, ktoré imitovali zvuky. Ide o akýsi archaický základ hudby. Ani netreba uvádzať známe rituálne používanie dlhých kostí ulovených zvierat a ich transformáciu na najstaršie hudobné nástroje ľudských dejín. Tak isto, často spomínaný hudobný luk svojím vznikom pravdepodobne súvisel s loveckou kultúrou (porovnaj – Mačák, 1995).

Len na margo si v tejto súvislosti dovoľím poznámku, že pastieri v karpatskom priestore (t.j. valasi) popri pasení stád oviec často pozorovali správanie lesnej

zveri a príležitostne ju lovili. Boli preto šikovnými lovcami, či neskôr spoločnosťou vnímaní aj ako zruční pytliači (v nárečí tiež *raupšici*). Svedčia o tom texty niektorých ľudových piesní, v ktorých sa spomína lov, a pritom môže ísť často o piesne valaské. Dôkazom toho je napríklad známa pieseň: *Čo to ftáča povieda, čo to ftáča povieda, ej, na šuhajka svečí, že on zabiu jelena, že on zabiu jelena, ej, v zelenej ubočí*. Ako ďalší príklad možno uviesť text piesne, ktorú spieval Juraj Kubinec (*1890) narodený v Hriňovej-Čechánkach:

*Zabiu Ďurík jeleňičku,
ej, hodiu košku pod lavičku,
ej, hodiu košku pod lavičku.*

*Hodiu košku pod lavičku,
ej, umívau si valašičku,
ej, umívau si valašičku.*

Pastierska kultúra má teda isté súvislosti s loveckou kultúrou. To nás vedie k úvahe, že jej „prazáklad“ sa zrejme vytváral v období predneolitickom, t.j. pred viac než 20 000 až 30 000 rokmi. V tomto období v Európe dochádzalo k prejavu ostatného trvalejšieho zaľadnenia, t.j. nástupu glaciálu.

Z hľadiska fytoecologického dnes vieme, že pred obdobím zaľadnenia (v treťohorách) sa v strednej a západnej Európe bežne vyskytovali bukové, bukovojedľové a jedľové lesy (lesné vegetačné stupne *Fagetum*, *Fageto-Abietum* až *Abietum*). Klimatická čiara trvalého zaľadnenia, nachádzajúca sa približne 20 kilometrov severne od Západných Karpát (v dnešnom Poľsku) spôsobila, že tieto lesy za dlhé obdobie ustúpili do dvoch predpokladaných refúgií, a to balkánskeho a apeninského. V postglaciálnom období však pravdepodobne došlo k rekolonizácii, tieto veľmi živné lesy sa u nás opätovne objavili približne za 2000 až 3000 rokov (obdobie tzv. *epiatlantica*). V postglaciálnom období do Európy z blízkovýchodného priestoru preniká aj nový fenomén, tzv. neolitická revolúcia – poľnohospodárstvo (Krippel, 1986). Jeho súčasťou bola aj domestikácia zvierat hospodársky významných druhov (podľa archeologických dokladov možno za najstaršie považovať ovce a kozy). A tak, ako sa v predchádzajúcich vývojových etapách objavili bukovojedľové lesy, s istým posunom sa k nám po ich trajektórii dostáva poľnohospodárstvo a hlavne pastierstvo (Odum, 1975, 1977; Plesník, 2004).

Domestikácia prebiehala formou zámerného odchytu a krotienia zvierat (t.j. násilnou cestou), ktoré človek následne rozmnožoval a živil za účelom získania úžitku. Tento proces mal dve základné vývojové fázy:

- » držanie zvierat v ohradách;
- » cieľavedomý (systematický) chov (Kočík a kol., 1997).

Prvá fáza si od spoločenstva ľudí vyžadovala nové zručnosti, predovšetkým ústup od dlhého pozorovania potenciálne lovenej zveri k ovládaniu zvierat, a hlavne prekonávanie ich sociálnych pudov. Pritom sa človek musel často vedieť správať ako potenciálny vodca stáda, čo spätne formovalo aj jeho psychomotorické a sociálne prejavy správania. Ovplyvňovalo to nielen rozvoj jeho trpezlivosti, schopnosti bezvýhradne trvať na svojich rozhodnutiach, jeho ráznosť a dôslednosť, ale aj rešpektovanie aktívnych a kludových momentov v správaní zvierat (čo sa, mimochodom, prenieslo aj do letore, teda povahy/temperamentu pastierskych piesní).

Ďalšou dôležitou podmienkou domestikácie bolo vytvorenie nových potravných faktorov, ktoré tiež súviseli s odlesňovaním krajiny a vytváraním pastvín. Ako bolo naznačené skôr, odlesňovanie postupovalo buď pozdĺž alúvií riek s výskytom riedkych dubových lesov (Quercetum), kde boli najmä na riečnych terasách obzvlášť pozitívne podmienky pre poľnohospodársku kultúru. Máme na mysli černoze pod stepnými trávinnými-bylinnými porastmi alebo hnedozeme a luvizeme pod listnatými lesnými porastmi (na tomto území sa formuje postupne nížinná roľnícka alebo roľnícko-pastierska kultúra). Druhá trasa viedla pozdĺž širokého pásu bučín a jedľobučín (Fagetum až Fageto-Abieteum), kde práve geologické ostrohy na vápencoch vytvárali najvhodnejšie prostredie pre rozširovanie pasienkov vhodných najmä pre chov oviec.

Ďalej je potrebné spomenúť adaptáciu zvierat na chovné prostredie a na starostlivosť (t.j. vytvorenie závislosti zvierat na človeku). Tento vývojový proces vyvolal v súčinnosti s geomorfologickými danosťami územia, klimatickými podmienkami a s istou kultúrnou vyspelosťou človeka vznik regionálnych modifikácií vonkajších fenotypových znakov zvierat, čo predstavovalo základ vzniku najprv primitívnych, neskôr moderných plemien zvierat. Je ale nutné pripomenúť, že zmeny nervových integrácií zvierat, vrátane celého komplexu fyziologických a morfológicko-anatomických zmien, boli často reverzibilné. To vyvolávalo redomestikáciu, prípadne došlo k tomu, že chované zvieratá si dlho zachovávali črty divo žijúcich zvierat (typický znak pôvodných primitívnych plemien hospodárskych druhov). Až ďalšia vlna poľnohospodárskej revolúcie spôsobovala určitú ustálenosť v genetickej premenlivosti znakov, čo malo za následok postupný zánik primitívnych plemien. Práve tieto plemená sú však jedným z fundamentálnych znakov materiálnej kultúry pastierov.

Na Slovensku sa tieto fundamenty pomerne dlho udržiavali. Spoločne s nimi tak isto súvislá organizácia pastierstva a diverzifikácia pastierskych societ (pastieri ošípaných sa nazývali gondáši, obecní pastieri kráv kraviari a veľká osobitá komunita pastierov horských karpatských oviec valasi). Taktiež to malo spojitost s tradičnými

spôsobmi chovu zvierat, súvisiacimi s komplexom materiálnych prejavov jednotlivých foriem pastierskej kultúry.

Ak sa aj spoločenstvo pastierov vnímalo ako jedna zo sociálne najnižšie postavených skupín v spoločenskej hierarchii vidieckeho obyvateľstva, práve ono v mnohých lokaliách najdlhšie zachovávalo vlastné kultúrne tradície vrátane materiálnych artefaktov pastierstva: od rurálnych stavieb, cez náradie a pracovné vybavenie, odev, stravu, až po nami diskutované hudobné nástroje. Tiež si vo svojom dennom a sezónnom rytme najviac zachovávali konzervatívnosť v spojitosti s rešpektovaním prírodných zákonitosti, čo ovplyvňovalo ich správanie a celkové chápanie okolitého sveta. Práve v tejto archaickosti je zakomponovaná podstata a náboj hudby pastierov, ktorá je však iba zlomkom duchovnej zložky ich kultúry.

Ak chceme hovoriť o pastierskych ľudových hudobných nástrojoch a ich hudbe v minulosti a v súčasnosti, musíme stroho skonštatovať, že najarchaickejšie, pôvodné hudobné prejavy tejto kultúry – mnohým známe ešte pred 30-tich až 60-tich rokov (živé ešte v rokoch 1952 až 1982) – už dnes neexistujú.³ Preto hudobno-tanečný folklór v scénickom prevedení už nemá previazanie so „živou“ tradičnou kultúrou pastierov. Zdanlivo si navonok zachováva formu a obsah, stratil však svoju hĺbku, zmysluplnosť, osobitosť a charakter.

Možno žijeme v období, kedy máme poslednú šancu urobiť niečo pre zachovanie kontinuity tejto umeleckej tradície (teda aj kultúrnej identity mnohých našich regiónov). O čo dlhšie sme sa opájali sociálnym experimentom „bolševizmu“ a aj naďalej zotrávame na trajektórii pôsobenia týchto časových radov, o to bolestnejšie bude naše snaženie o záchranu tejto kultúry v kontexte globalizácie, ktorá ovplyvňuje mentalitu ľudí omnoho sústredenejšie a intenzívnejšie, než sociálna demagógia rokov nedávno minulých.

Pastierske hudobné nástroje a ich hudba

S prejavmi pastierskej kultúry, o podstate ktorej sme sa čiastkovo zmienili v predchádzajúcej časti, súvisí aj hudba a hudobné nástroje, ktoré nazývame tiež „pastierskymi“. Je naozaj ťažké vyčleniť z inštrumentára ľudových hudobných nástrojov tie, ktoré by sme mohli označiť a vymedziť týmto adjektívom. Komplikácia totiž nastáva už pri určení základných kritérií, v zmysle ktorých ich možno charakterizovať. Nie

³ Mimochodom, rok 1982 je rokom zápisu zošlachtenej valašky do zoznamu plemien, t.j. jej uznanie ako nového plemena. Za veľmi krátke obdobie to takmer spôsobilo zánik pôvodného, primitívneho plemena oviec zvaných „valašky“. Začiatkom 20. storočia sa odhadovalo, že na území dnešného Slovenska bolo z celkového počtu troch miliónov oviec až 80 – 85% valašiek. Dnes je u nás, aj napriek úsiliu o ich revitalizáciu, evidovaných 149 kusov.

je to v úplnosti možné ani typologicky, teda podľa osobitosti ich konštrukcie, podľa časového vývoja nástroja, či predpokladaného vzniku nástroja v súvislosti s vývojom pastierskej kultúry, ba ani topicky, t.j. podľa prostredia, kde sa tieto hudobné nástroje v tradičnej kultúre objavovali.

Zdanlivo najviac do tejto skupiny nástrojov zapadajú niektoré signálne hudobné nástroje (hlavne biče, tiež rohy, trúby a trombity), a to buď preto, že sa nevyhnutne používali v súvislosti s organizovaním pracovných činností pastierov a v obradových situáciách (napr. používanie biča pri ustajňovaní oviec po pastevnej sezóne), alebo materiálovo korešponujú s chovom niektorých hospodárskych zvierat (predovšetkým pastierske trúby, hoci aj tu vidno istú spojitosť s loveckou kultúrou). Najreprezentatívnejšiu skupinu hudobných nástrojov, v spojení s ktorou sa prívlastok „pastierske“ najčastejšie používa, tvoria nielen rôzne drevené píšťaly (koncovka, rífová píšťala, ďahýl, lupštik, kosáčik, trojdierková hranová píšťala, šesťdierková hranová píšťala, dvojačka a fujara), ale aj gajdy. V súvislosti so všetkými uvedenými možno konštatovať, že ide o ľudové hudobné nástroje najviac využívané societou pastierov často aj pri samotnom úkone pasenia zvierat.

Pastier používal pri pasení ako základný nástroj pastiersku palicu, často zakončenú háčikom. Plnila mnoho úloh. Udretím o zem mohol pastier rozdeliť stádo, alebo ho zastaviť či *odraziť* (kráčal zásadne pred stádom). Palicu tiež používal na vlastnú ochranu a obranu. Pokiaľ bola palica ukončená háčikom, používal ju aj na odchyt zvierat a ich následné ošetrenie priamo na pastve. Z tohto dôvodu bolo nepraktické mať pri sebe nástroj, ktorý by sa pri takomto používaní poškodil alebo znehodnotil. Bezprostredné využívanie našej známej fujary pri samotnom úkone pasenia by bolo preto vrcholne nepraktické. Častejšie sa používali bežné drevené píšťaly. Dnes je však v scénickom prevedení folklóru ťažiskovou fujara.

Významným prvkom hudobných nástrojov v pastierskom prostredí je ich archaickosť. A to ako po stránke konštrukčnej, tak aj hudobnej. Z konštrukčného hľadiska je zaujímavé využívanie tradičných a dostupných výrobných materiálov, zachovávanie tvaru a veľkosti nástrojov, ich povrchová úprava, zdobenie a iné detaily. Z hudobného hľadiska zase usporiadanie hmatových otvorov, možnosť alikvotného posunu melódie (u šesťdierkových píšťal) a koloratúra tónov nástroja.

V nasledujúcej tabuľke (Tab. 1) sú uvedené odlišnosti medzi pôvodnými a súčasne vyrábanými, či používanými hudobnými nástrojmi.⁴

4 Údaje pochádzajú z vlastných terénnych výskumov zameraných na hudobné nástroje v osobnom depozite, resp. v súkromných zbierkach niektorých valachov (napr. Michal Čief, bača zo Strelník, toho času pôsobiaci na salaši v Podkoniciach), alebo priateľov (Lubomír Tatarka zo Slovenskej Lupče, MUDr. Martin Tesák z Pohronskej Polhory, Mgr. Art. Juraj Šufliarsky zo Zvolena, Mgr. Milan Štesko z Banskej

Popri týchto odlišnostiach treba poukázať aj na uplatňovanie a používanie ľudových hudobných nástrojov, ktoré boli v minulosti využívané pastiermi a spojené s tradičnou pastierskou kultúrou. Ako už bolo spomenuté, pri samotnom pasení sa používali zväčša rôzne druhy píšťal. Z nich sa v hudobno-tanečnom folklorizme

Tabuľka 1 Konštrukčné a hudobno-akustické osobitosti pôvodných a súčasných pastierskych píšťal.

Konštrukčné vlastnosti nástrojov	
Pôvodné hudobné nástroje	Súčasný hudobné nástroje
Využívaný výrobný materiál	Využívaný výrobný materiál
Pôvodné a dostupné materiály na ich výrobu; nástroje a ich jednotlivé časti sa zhotovovali z drevín bežne sa vyskytujúcich v danom prostredí, napr. baza, jaseň, javor; doplnujúce súčasti sa robievali najčastejšie z liesky, v prípade spájania súčastí sa používali koža a mosadz.	Často netradičné dreveniny, resp. dreveniny, ktoré boli menej dostupné (napr. agát, introdukované dreveniny); doplnujúce časti sú vyrábané z atypických drevín, ako mahagón, ba aj z umelohmotných materiálov; v prípade spájania súčastí sa používa lepidlo, medené, hliníkové a nerezové súčasti.
Tvar a veľkosť nástrojov	Tvar a veľkosť nástrojov
<i>Fujary</i> – nepravidelné tvary, nerovnomerne opracované steny a rôznorodá hrúbka stien po obvode nástroja, veľkostne heterogénne nástroje, často rozmerov 100 až 150 cm.	<i>Fujary</i> – pravidelné tvary, často nadmerne hrubé nástroje, pravidelne opracované steny a rôznorodá (pravidelná) hrúbka stien po obvode nástroja, veľkostne homogénne nástroje, unifikované podľa ladenia, najčastejšie veľkosti 165 až 175 cm.

Bystrice, Jozef Rybár ml. z Detvy a iní). Údaje boli získavané komparatívnou metódou, pri ktorej sa výrobou staršie hudobné nástroje porovnávali s novšími z vlastnej zbierky a s hudobnými nástrojmi súčasných výrobcov (napr. Pavel Smutný z Dúbrav, Pavol Bielčík z Kokavy nad Rimavicou, Lubomír Párička z Martina, Ladislav Libica z Brezna, Dušan Holík z Očovej, Dušan Šúr z Banskej Bystrice, Milan Katreniak z Tisovca, Alexander Králik zo Zvolena, Ing. Daniel Mudrák z Banskej Bystrice, Mgr. Art. Roman Bienik z Horného Hričova, Ján Cerovský z Hriňovej, Tomáš Fekiač z Detvy, Michal Filo z Banskej Bystrice a ďalší).

Píšťaly – nepravidelné tvary, rôznorodé opracované steny s často drobnými nepravidelnosťami po obvode nástroja, veľkostne heterogénne, často oveľa dlhšie, než sa dnes vyrábajú (nad 60 cm).	Píšťaly – pravidelné tvary, dôsledne, rovnomerne opracované steny bez výrazných, dokonca bez drobných nepravidelností po obvode nástroja, veľkostne unifikované podľa ladenia, často menšie než tradičné (staršie) hudobné nástroje (cca 25 až 48 cm).
Vybrané hudobno-akustické osobitosti	
Pôvodné hudobné nástroje	Súčasný hudobný nástroj
Usporiadanie hmatových otvorov	Usporiadanie hmatových otvorov
Pravidelné, bez posunov dierok a ich veľkostných úprav, v prípade niektorých fujár vrchný hmatový otvor v zadnej časti plášťa nástroja.	Nepravidelné, s posunom dierok podľa súčasných hudobno-intonačných požiadaviek, upravovaná svetlosť hmatových otvorov v kontexte potrebného ladenia.
Možnosť alikvotného posunu (pri píšťalkách)	Možnosť alikvotného posunu (pri píšťalkách)
Charakteristický, často využívaný znak starých píšťal, vo Zvolenskej župe prezentované tzv. „trojčením“.	Hlavne u menších píšťal a flaut je táto možnosť obmedzená, zvuk je prípadne príliš prenikavý až atypický, často nie je možné „trojiť“ vzhľadom na posun dierok, obmedzená možnosť hry <i>tremolo</i> na treťom hmatovom otvore.
Farba a charakter zvuku (tónov)	Farba a charakter zvuku (tónov)
Farba zvuku mierne až stredne zastrená „šušlavými“ tónmi.	Zvuk nástrojov výrazný, bez doplňujúcich „fufnavých“ zvukov, často je zvuk nástroja veľmi výrazný.

využívajú len šesťdierkové hranové píšťaly, prípadne hranové koncové píšťaly (bez dierkové hranové píšťaly). Nezriedka tieto hudobné nástroje na javisku neznejú ako sólové, ale hrajú v ansámblom zoskupení, čím je limitovaná interpretačná technika hráča a osobitosť jeho herného prejavu. Podobne, dnes veľmi popularizovaná fu-

jara mierou používania často prevyšuje ostatné píšťaly a zo sólového ľudového hudobného nástroja sa stáva skupinový, resp. ansámblový nástroj (pozri tiež Garaj, 2005).

Je celkom bežné, že minulí aj súčasní interpreti sú označovaní pojmom „fujaristi“, hoci neexistuje žiadna ľudová pieseň, v ktorej by toto pomenovanie figurovalo (v tomto zmysle reprezentuje výnimku označenie muzikanta pojmom „gajdoš“). Pritom, aj gajdoši sami sa takto nazývajú. Prostredníctvom nasledujúcej tabuľky (Tab. 3) by som

Tabuľka 2 Zoznam ľudových hráčov na fujare, dátum a miesto ich narodenia (Spracoval K. Kočík v roku 2010). Miesto bydliska je v prípade, že sa nezhoduje s miestom narodenia, uvedené v poslednom stĺpci pod „Pozn.“.

P.Č.	Meno a priezvisko	Rok narodenia	Miesto narodenia	Župa (okres)	Pozn.
1.	Ján Nosál	1886	Hriňová	Zvolenská	
2.	Juraj Kubinec	1890	Detviarska Huta	Zvolenská	Utekáč
3.	Ján Pliešтик	1898	Horná Lehota	Zvolenská	Lučatin
4.	Juraj Rybár	1900	Detva	Zvolenská	
5.	Martin Danko	1901	Očová	Zvolenská	
6.	Jozef Výboh	1903	Zv.Slatina	Zvolenská	
7.	Jozef Libjak	1905	Detva	Zvolenská	Lutila
8.	Jozef Rybár	1906	Detva	Zvolenská	
9.	Jozef Ďurica	1907	Dúbravy-Hradná	Zvolenská	
10.	Jozef Homola	1907	Priečhod	Zvolenská	
11.	Anton Eupták	1908	Látky	Zvolenská	Buzitka
12.	Ján Majer	1908	Strelníky (Šajba)	Zvolenská	
13.	Pavol Kostúr	1909	Podkonice	Zvolenská	
14.	Ondrej Barla	1909	Podkonice	Zvolenská	
15.	Martin Sanitrár	1911	Zv.Slatina	Zvolenská	Sliač
16.	Imrich Weis	1911	Detva	Zvolenská	
17.	Matúš Nosál	1912	Víglaš	Zvolenská	
18.	Mikuláš Rybár	1913	Detva	Zvolenská	
19.	Peter Paciga	1914	Očová	Zvolenská	Víglaš
20.	Juraj Ďurečka	1917	Očová	Zvolenská	
21.	Ondrej Madoš	1918	Poniky	Zvolenská	
22.	Ondrej Čief	1922	Strelníky (Šajba)	B.Bystrica	
23.	Ondrej Slobodník	1923	Priečhod	B.Bystrica	
24.	Jozef Kostúr	1923	Podkonice	B.Bystrica	
25.	Pavol Hudec	1925	Stará Huta	Zvolen	
26.	Ján Hanuska	1933	Detva	Zvolen	

chcel na príklade údajov získaných od najstaršej generácie (základné údaje predstavujem v Tab. 2) poukázať na to, že principiálne išlo o muzikantov, ktorí ovládali (často vynikajúco) hru na hneď niekoľkých píšťalách, dokonca možno povedať, že išlo o všeobecne hudobne nadaných jedincov, ovládajúcich hru na šišom spektre hudobných nástrojov.

Ako vyplýva z uvedenej Tabuľky 3 – známi inštrumentalisti, ktorých považujeme za vzory pre súčasných fujaristov (a ktorých tiež samotní etnomuzikológovia označujú za fujaristov), ovládali hru na šesťdierkových píšťalkách. Výnimkou bol len Ján Hanuska z Detvy, ktorý začal hrať na fujare v pomerne vysokom veku – po roku 1978 (mal vtedy 48 rokov). Zároveň si treba všimnúť, že až jedna tretina interpretov ovládala hru na dnes už trochu zabudnutý, no v ostatnom období opäť propagovaný hudobný nástroj – tzv. *valaskú flautu* (konkrétne Juraj Kubinec z Utekáča, Ján Pliešтик z Lučatína, Martin Danko z Očovej, Jozef Výboh zo Zvolenskej Slatiny, Ján Majer zo Strelník, Ondrej Barla z Podkonice, Ondrej Madoš z Poník a Ondrej Čief zo Strelník) a približne jedna pätina z nich aktívne hrávala aj na gajdách (Ján Pliešтик z Lučatína, Pavol Kostúr z Podkoníc, Martin Sanitrár⁵ zo Sliacha-Trebule, Jozef Kostúr z Podkoníc).

Významným prvkom vzťahu *človek (interpret) – hudobný nástroj – hudba* sú aj osobitosti v postavení rúk pri samotnej hre. Obzvlášť zaujímavá je táto skutočnosť v prípade hry na fujare. V etnomuzikológii sú všeobecne akceptované dva štýly hry na fujare (porovnaj Leng, 1967; Leng, 1970), a to:

- » valaský (pastiersky) štýl,
- » detviasky (alebo tiež laznický, či dedinský) štýl.

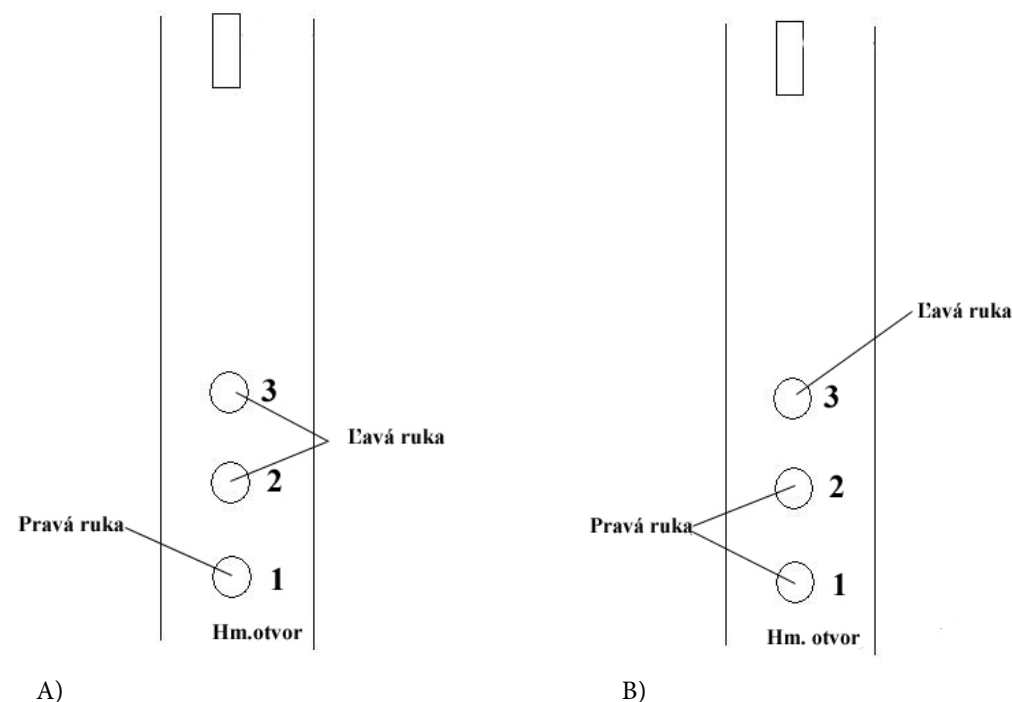
Menej si všímame to, že medzi týmito štýlmi mohli vzniknúť aj odlišnosti v usporiadaní hmatových otvorov a v postavení rúk pri hre. Vo valaskom prostredí sa často používalo držanie, ktoré je pracovne označené ako 1:2 (viď Obr. 3 vyobrazenie A), v detviaskom držaní sa používalo usporiadanie 2:1 (viď Obr. 3 vyobrazenie B).

Zaujímavosťou oboch štýlov držania je, že u prevažnej väčšiny hráčov bola pravá ruka pri držaní nástroja v pozícii pod ľavou rukou (t.j. prvá ruka bola „dolnou“ rukou). No existovali aj odchýlky s opačnou pozíciou, čo možno z psychomotorického hľadiska zrejme vysvetliť tým, že išlo o hráča-praváka, alebo ľaváka. Pre doplnenie načrtnutej problematiky uvádzam aj krátky prehľad spôsobov držania fujary jednotlivými interpretmi z najstaršej generácie (Tab. 4).

Tabuľka 3 Najstaršia generácia interpretov a nimi ovládané ľudové hudobné nástroje.

P.Č.	Meno a priezvisko	Rok nar.	Interpret					iné
			fujara	píšťala	flauta	gajdy		
1.	Ján Nosál'	1886	x	x	o	o		
2.	Juraj Kubinec	1890	x	x	x	o		
3.	Ján Pliešтик	1898	x	x	x	x	kosáčik	
4.	Juraj Rybár	1900	x	x	o	x		
5.	Martin Danko	1901	x	x	x	o		
6.	Jozef Výboh	1903	x	x	x	o		
7.	Jozef Libjak	1905	x	x	o	o		
8.	Jozef Rybár	1906	x	x	o	o	husle	
9.	Jozef Ďurica	1907	x	x	o	o	klarinet	
10.	Jozef Homola	1907	x	x	o	o		
11.	Anton Ľupták	1908	x	x	o	o	husle	
12.	Ján Majer	1908	x	x	x	o		
13.	Pavol Kostúr	1909	x	x	o	x		
14.	Ondrej Barla	1909	x	x	x	o		
15.	Martin Sanitrár	1911	x	x	o	x		
16.	Imrich Weis	1911	x	x	o	o		
17.	Matúš Nosál'	1912	x	x	o	o		
18.	Mikuláš Rybár	1913	x	x	o	o		
19.	Peter Paciga	1914	x	x	o	o	ústna harm.	
20.	Juraj Ďurečka	1917	x	x	o	o		
21.	Ondrej Madoš	1918	x	x	x	o		
22.	Ondrej Čief	1922	x	x	x	o	heligónka	
23.	Ondrej Slobodník	1923	x	x	o	o		
24.	Jozef Kostúr	1923	x	x	o	x		
25.	Pavol Hudec	1925	x	x	o	o		
26.	Ján Hanuska	1930	x	o	o	o	heligónka	
				96.20%	31%			

5 Martin Sanitrár hrával na gajdách len občasne, a to z toho dôvodu, že bol u neho valachom Juraj Michelík (nar. 1905).



Obrázok 3 A) Postavenie rúk na nástroji typu 1:2 – dolná ruka obsluhuje jeden hmatový otvor. B) Postavenie rúk na nástroji typu 2:1 – dolná ruka obsluhuje dva hmatové otvory (Reay – Kočík, 2011).

Ako môžeme vidieť, až 40 % interpretov z najstaršej generácie ovládalo hmatové otvory na fujare spôsobom 1:2, teda držalo fujaru *po valaski*. Dnes osobne poznám dvoch aktívnych interpretov, ktorí používajú tento spôsob ovládania hmatových otvorov, a to Igora Danihela zo Zvolena a Pavla Smutného z Dúbrav.⁶ Druhý spôsob držania 2:1, umožňujúci hrať osobitú melodickú ozdobu – tzv. *klenbu* (toto pomenovanie používal Jozef Rybár z Detvy⁷), dnes prevláda, no, paradoxne, bez používania spomínanej melodickéj ozdoby v hre.

Pastierska hudba mala v spojitosti s archaickými vzduchozvučnými (aerofonicnými) hudobnými nástrojmi svoje osobitosti. Tie boli dané jednak typológiou hudobných nástrojov, jednak osobitosťou samotných interpretov. Hudba pastierov bola často hudbou tradovanou od starších historických období, vykazovala viaceré archaické znaky, ktoré už takmer vôbec nie sú charakteristické pre súčasné hudobné

⁶ A ešte jedného muža, ktorý síce aktívne neúčinkuje, ale hudobný nástroj zaujímavovo ovláda. Je ním Juraj Mazúch z Hrochote (v čase výskumu bol bačom v obci Kováčová /okr. Zvolen/).

⁷ Zaznamenal som ju aj u iných hráčov. Z nich možno spomenúť napr. Antona Luptáka z Látok, Petra Pacigu z Vigľaša, Jozefa Libjaka z Detvy.

Tabuľka 4 Spôsob držania fujary a ovládania hmatových otvorov.

P.Č.	Meno a priezvisko	Rok nar.	Systém	Systém	Pozn.
			"1 : 2"	"2 : 1"	
1.	Ján Nosál'	1886		x	
2.	Juraj Kubinec	1890	x		
3.	Ján Plieštik	1898	x		
4.	Juraj Rybár	1900		x	
5.	Martin Danko	1901	x		
6.	Jozef Výboh	1903		x	
7.	Jozef Libjak	1905		x	
8.	Jozef Rybár	1906		x	
9.	Jozef Ďurica	1907		x	
10.	Jozef Homola	1907	x		z.d.
11.	Anton Ľupták	1908		x	
12.	Ján Majer	1908	x		
13.	Pavol Kostúr	1909	x		
14.	Ondrej Barla	1909	x		z.d.
15.	Martin Sanitrár	1911		x	
16.	Imrich Weis	1911		x	
17.	Matúš Nosál'	1912		x	
18.	Mikuláš Rybár	1913		x	
19.	Peter Paciga	1914		x	
20.	Juraj Ďurečka	1917		x	
21.	Ondrej Madoš	1918	x		
22.	Ondrej Čief	1922	x		
23.	Ondrej Slobodník	1923	x		z.d.
24.	Jozef Kostúr	1923		x	
25.	Pavol Hudec	1925		x	
26.	Ján Hanuska	1930		x	
			38,50%	61,50%	11,50%

myslenie. Z tohto dôvodu sa domnievam, že sa ani pri jej hodnotení, ani pri jej interpretácii nemožno riadiť súčasnými hudobnými kritériami.

Charakter tejto hudby je pritom daný naturelom pastierov a charakterom pastierskej kultúry. V pastierskom repertoári aj v jeho vokálnej interpretácii sa často objavuje:

- » osobité frázovanie s občasným deklamačným zvýraznením;
- » opakovanie hudobného motívu, často rozširujúč pôvodný melodicko-rytmický model piesne;
- » zdôrazňovanie určitých textov vo vokálnom prejave.

V súčasnosti sú medzi tradičnou a súčasnou interpretáciou pastierskych piesní zjavné aj ďalšie odlišnosti, a to ako pri hre na fujare, tak aj pri hre na píšťalách. Pri dlhšej diskusii a počúvaní starých zvukových záznamov, resp. pri hudobnej analýze, by sa zrejme našli aj iné osobitosti a odlišnosti. Na tomto mieste uvádzam tie najvýraznejšie:

- » melódia piesne sa nehrala zakaždým rovnako, hráč často voľne improvizoval na motívy danej melódie (v tomto prípade možno hovoriť o významnom odklone od tzv. interpretačnej opisnosti);
- » ak bola hraná melódia zhodná s východiskovým nápevom piesne, obsahovala množstvo voľných variácií a variačných vsuviok (spomínané Rybárove *klenby*, *virila* alebo krátke prírazy);
- » prísna rytmická presnosť nebola vo vokálnej interpretácii piesne pravidlom. Občas sa druhá, či tretia strofa piesne rytmicky, príp. tiež melodicky mierne pozmenila;
- » striedanie vokálneho a inštrumentálneho prejavu nebolo/nie je u starých majstrov ustálené nejakým pravidlom. Sú prípady, keď interpret zahrá sedem strôf a následne ich všetky (t.j. sedem) odspieva, a to bez tzv. dohry, alebo interpret na úvod, namiesto rozfuku zahrá len krátku melódiu, akýsi všeobecne rozšírený skrátenej variant nejakého nápevu (pritom na danú melódiu mohol zaspievať akúkoľvek pesničku/text);
- » síce zriedka, ale predsa, zaznel v medzihrách hvizd interpreta;
- » pri niektorých hráčoch (Ondrej Madoš z Poník, Ján Majer zo Strelník) možno zaznamenať, že spev bol interpretovaný v inej polohe, „v inom ladení“, ako fujarová alebo píšťalová hra, často s terciovým, alebo kvartovým posunom;
- » mnohé tóny sa tvorili inak, než dnes. Napr., ak niekto má „G-durovú fujaru“ a chce zahráť horné d^2 , potom hrá alikvotné tóny a tremolo rýchlym rytmickým otváraním a zatváraním strednej dierky, čo sa v minulosti až tak bežne nevyužívalo. Ten istý tón sa hrával na vrchnej dierke (v úrovni duodecimy), „trasením vzduchového stĺpca“ (t.j. špecifickým spôsobom fúkania, resp. vdychovania vzduchu do nástroja);
- » pri hre na píšťalkách a flautách sa používalo menej prenikavé tremolo, zriedkavé boli rôzne typy výrazných trilkov;
- » píšťalová hra pastierov sa rytmicky odlišovala od metro-rytmicky pravidelnejšieho laznickeho štýlu hry, často pripomínajúceho tanečné ornamentálne tvary, hrávané aj gajdošmi;
- » pieseň sa hrala a spievala v rôznych melodických mutáciách vzhľadom na interpretačné schopnosti a momentálne vnútorné prežívanie interpreta.

Osobitne sa treba vyjadriť k používaniu tzv. fujarového *rozfuku* v hre interpretov najstaršej generácie. Bol nimi používaný len sporadicky, a to na začiatku hry. Pri ďalšom hraní sa rozfuk používal zriedkavo, alebo sa nepoužíval vôbec. Neskôr sa stal prirodzenou zložkou fujarovej hry na scéne, čo vyvrcholilo do využívania rozfuku ako istého zaujímavého a divácky/posluchácky pôsobivého efektu. Z osobného poznania však musím doplniť, že niektorí fujaristi a píšťalkári využívali rozfuk ako charakteristickú súčasť svojej hry. V prípade Ondreja Barlu z Podkoníc bol rozfuk krátky, u Jána Hanusku z Detvy bol rozfuk nahrádzaný rytmickým, asi 3- až 4-násobným prefukovaním fujary. Ondrej Barla navyše hrával na tzv. *valaskej* alebo *priechodskej fujare* s vrchným hmatovým otvorom na zadnej časti plášťa. V súčasnosti hráva na *valaskej*, resp. *priechodskej fujare* najčastejšie Martin Tesák (tiež napr. Lubomír Tatarka, Lubomír Párička atď.), ale jeho (ich) držanie *valaskej fujary* už nie je typicky „valaské“. Treba pritom poznamenať, že tento variant fujary sa postupne vytratil (podobne ako vyššie uvádzané *valaské* držanie fujary), a to okrem iného pre svoje ladenie: „valaské“, či „*priechodské fujary*“ boli kratšie a blízke ladeniu in H a in C.⁸

Pastierske hudobné nástroje a ich hudba v súčasnosti

Aká je hudba pastierov v spojitosti so spomínanými hudobnými nástrojmi? Aká je súčasná situácia? Za pozornosť stoja najmä tieto skutočnosti:

- » snažíme sa o výrobu čo najdokonalejších hudobných nástrojov;
- » máme nahrávaciu techniku pre rýchly záznam zvuku, záznam piesne, či hry sme si schopní doma niekoľkokrát prehrať a doslovne sa ju učíme citovať;
- » radi sa inšpirujeme hrou určitých akceptovaných a uznávaných starších interpretov, ktorí sa pre mnohých stali vzorom, ktoré sa nám ponúkajú prostredníctvom záznamov (akoby sme sa chceli vyrovnáť v hre Madošovi, Sanitárarovi, či Rybárovi a pod.), čím sa nám vo vzťahu k píšťalkám a fujarám konzervuje (oklieštuje) hudobná obrazotvornosť. Napríklad, u podpolianskych píšťalkárov sa úplne stráca veľmi zaujímavá forma špecificky rytmizovanej hry, ktorá sa vyskytovala napr. u Jozefa Výboha zo Zvolenskej Slatiny, najmä však u Imricha Weisa z Hriňovej, Pavla Hudeca zo Starej Huty a pod.;
- » v rámci vyhľadávania vzorov (pokiaľ nemáme k dispozícii nahrávky starších interpretov) vníma sa často ako hlavný interpretačný vzor nebohý

⁸ V súvislosti s dnes často používanou terminológiou označovania fujár podľa východiskového tónu tónového radu (napr. „g-éčka“) musíme mať na zreteli, že najstaršie generácie interpretov nevnímali ladenie ako súčasní výrobcovia, pri výrobe sa nezameriavali na presné ladenie fujár, či píšťaliek.

sólista Orchestra ľudových hudobných nástrojov v Bratislave, Jozef Peško (mimočasom, výborný muzikant);

» snažíme sa absolvovať čo najviac verejných vystúpení na scéne, a to aj bez toho, že sme prešli nejakým muzikantským vývojom. Chceme byť úspešní a akceptovaní. Práve to zvädza k dvom krajnostiam:

- priveľmi, až nekriticky napodobňujeme hru iných a kvalita herného (muzikálneho) prejavu je pritom veľmi slabá;
- vkladáme do hry nové netradičné prvky, a to len preto, aby to bolo pre obecenstvo výnimočné (ide o všeobecný prípad vplyvu „kultúrneho“ prostredia).

V čom treba vidieť problém uchovávaného pôvodného, archaického hudobno-interpretáčného prejavu hráčov na pastierskych hudobných nástrojoch? V tomto okamihu si ako interpret často kladiem tieto otázky:

- » Dokážeme sa primerane izolovať od súčasných požiadaviek na hudobný prejav jedinca či skupín (vychádzajúcich napríklad zo súčasného klasického hudobného vzdelania a s ním spätých predstáv o intonácii, resp. o ladení)?
- » Dokážeme sa vrátiť k tomu, aby sme používali pôvodným spôsobom vyrábané hudobné nástroje, resp. aby sme vyrábali ich repliky, a to aj s rizikom, že nebudeme mať k dispozícii hudobne úplne dokonalý nástroj?
- » Dokážeme byť sebakritickí a uvedomiť si, že nie všetci z nás majú schopnosť melódiu (po základnom zvládnutí hry na hudobnom nástroji) modifikovať, či pri hre na nástroji na melódiu improvizovať, teda hľadať variácie v medziach tradičných pravidiel?
- » Sme ochotní uvedomiť si, že ide o zdĺhavú cestu zdokonaľovania sa, o cestu bez relatívneho úspechu a odozvy širokého publika?
- » Budú v prostredí scénického folklorizmu prítomné a udržateľné tie faktory, ktoré by sme mohli označiť ako podmieňujúce pre udržanie tradičnej hudby fujár a píšťal?

K takýmto faktorom si ako akési zhrnutie mojich úvah dovoľm zaradiť nasledujúce:

- » Pastieri a najstarší interpreti hrali sami pre seba, nepotrebovali sa páčiť. Neprispôbovali sa akémusi vzoru, čím ich hra nemala jednoliaty charakter.
- » Učili sa hrať podľa sluchu, ľahko sa mohlo stať, že napočúvanú pieseň, či melódiu svojou hudobnou predstavivosťou mierne pozmenili, čím vznikali viac-menej odlišné varianty.
- » Najstarší interpreti boli svojím spôsobom osobnosti a z akejsi hrdosti považovali za neprípustné prílišné napodobňovanie herných štýlov iných – každý chcel pieseň zahrať „po svojom“, odlišovať sa.

» Podvedome v tom hrala významu úlohu vnútorná dispozícia, psychika a naturel človeka.

» Starí majstri vlastnili menej hudobných nástrojov a nástroju sa „prispôbovali“: absentujúce technické pomôcky, uľahčujúce výrobu, odlišný vkus a požiadavky na kvalitu zvuku nástroja viedli k tomu, že každý vyrobený exemplár a niekdajšie hudobné nástroje vôbec, boli trochu odlišné (napr. v minulosti musela fujara „mumlať“ a mierne „fufnať“, pokým dnes musí mať výrazne zvonivý čistý zvuk a musí predovšetkým „ladiť“ (v tónovom rade aj v súhre s inými typmi hudobných nástrojov).

» Nedokonalosť nástroja starí majstri zakomponovali do svojho štýlu hry tak dokonale, že si to nikto nevšimol (napr. tóny, ktoré sa ťažšie zahrali, alebo nezneli pekne sa obchádzali. To ich nútilo improvizovať a modifikovať melódiu piesne.

Všetky práve uvedené faktory boli vzájomne prepojené do systému, podmieňovali sa a ovplyvňovali, výsledkom čoho boli nám známe osobité herné prejavy pastierov. Ako sa s týmto dokážeme v scénickom folklorizme vysporiadať?

POUŽITÁ LITERATÚRA

- ELSCHEK, O. 1991. *Slovenské ľudové píšťaly a ďalšie aerofóny*. Bratislava: VEDA, 1991. 232 s.
- GARAJ, B. 2005. Inovačné procesy a tendencie vo výrobe ľudových hudobných nástrojov. Empirický výskum v etnomuzikológii, etnológii a folkloristike. In *Ethnomusicologicum*, 2005, č. IV, s. 197 – 208.
- KOČÍK, K. a kol. 1997. *Agroekológia*. Zvolen: Vydavateľstvo Technickej univerzity, 1997. 121 s.
- KRESÁNEK, J. 1951. *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1951. 296 s.
- KRIPPPEL, E. 1986. *Postglaciálny vývoj vegetácie Slovenska*. Bratislava: VEDA, 1986. 307 s.
- KRUŽLIAK, J. 1990. *Hráme na ľudové hudobné nástroje*. Bratislava: Osvetový ústav, 1990. 118 s.
- LENG, L. 1967. *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 196. 304 s.
- LENG, L. 1970. *Hráme na fujare*. Bratislava: Osvetový ústav, 1970. 42 s.
- MAČÁK, I. 1995. *Heritage of musical Instruments*. Bratislava: Slovenské národné

- múzeum, 1995. 88 s.
- ODUM, E. P. 1975. *The Link Between the Nature and the Social Sciences. Ecology*. 2. vydanie. London – New York – Sidney – Toronto: Holt Rinehart and Winston, 1975. 244 s.
- ODUM, E. P. 1977. *Fundamentals of Ecology*. Praha: Academia, 1977. 733 s.
- PLESNÍK, P. 2004. *Všeobecná biogeografia*. Bratislava: Vydavateľstvo Univerzity Komenského, 2004. 425 s.
- REAY, L. – KOČÍK, K. 2011. *Fujara and other Wind Instruments of Central Slovakia*. World Music Publications. Hertfordshire: Hitchin, 2011. 111 s.
- ŠIPKA, M. 2002. *Ľudové hudobné nástroje na Slovensku*. Banská Bystrica: Štátna vedecká knižnica, 2002. 23 s.
- Zdroje informácií : *Dokumenty dôležité pre starostlivosť o tradičnú ľudovú kultúru*. [online] [cit. 20. 10. 2013] Dostupné na internete: <http://www.ludovakultura.sk/index.php?id=4>.
- ŽIGRAI, F. 2001. Integračný význam meta-krajinnej ekológie. In *Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie „Súčasný stav a perspektívy ekológie e environmentalistiky“*. Zvolen: Vydavateľstvo Technickej univerzity, 2001, s. 61 – 67.



Teoretické východiská k scénickému spracovaniu krútivých tancov

BARBORA MORONGOVÁ

Odbor kultúry nehmotného kultúrneho dedičstva
a znevýhodnených skupín obyvateľstva
Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky
/ b_skrakova@yahoo.com

Abstrakt

Korektné scénické spracovanie akéhokoľvek tradičného tanca (nezávisle na miere štýlizácie) vyžaduje od autora okrem talentu a tvorivých schopností aj podrobné štúdium vybranej tanečnej predlohy. Okrem formálnej stránky je potrebné vnímať tanec v širších súvislostiach. V rámci tanečnej produkcie, ktorú prezentuje naša folklórna scéna, patrí popredné miesto párovým – krútivým tancom. Nakolko v živej tradícii už bohaté improvizované krútivé tance nájdeme len veľmi ojedinele, pri príprave ich inscenovania je prospešné poznávať ich podobu a relevantné existenčné podmienky z čoho najväčšieho množstva dostupných prameňov. Ideálne je opierať sa o výsledky špecializovaných etnochoreologických výskumov či zvukové/audiovizuálne záznamy. Pri práci s pramenným materiálom však treba zohľadňovať viaceré skutočnosti, z ktorých niektoré sa pokúsime v krátkosti načrtnúť. Po stručnej charakteristike krútivých tancov a súvislostí týkajúcich sa ich vzniku nasleduje v príspevku prehľad vybraných regionálnych osobitostí základnej choreografickej štruktúry krútivých tancov na Slovensku. Následne venujem pozornosť najvýraznejším tendenciám v procese premien krútivých tancov v ich prirodzenom prostredí, a to od 2. polovice 20. storočia. V závere uvádzam niektoré z odporúčaní pre scénické spracovanie krútivých tancov.

Kľúčové slová: krútivé tance, štruktúra krútivých tancov, regionálne špecifiká krútivých tancov, tendencie premien tanca

Dôkladné štúdium odbornej choreologickej a muzikologickej literatúry, historických písomných a ikonografických prameňov, ako aj štúdium tradičných tanečných prejavov v ich autenticknej i štylizovanej podobe potvrdzuje významné postavenie, úlohu a dôležitosť krútivých tancov nielen v tanečnom, ale aj v širšom kultúrno-spoločenskom kontexte.

Párové tance ako také sa začínajú rozvíjať a šíriť za pomyselné hranice strednej Európy približne v 15. storočí. Hlavnou európskou mocnosťou bolo v tomto období Poľsko. Jeho vplyv, ktorý siahal od Škandinávie až po severnú hranicu Sedmohradska a Moldavska, zohral významnú úlohu pri šírení *procesijných* (chodených) a následne *krútivých* tancov.

Historický vývin európskych krútivých tancov nebol jednoduchý ani priamočiary, preto ho možno interpretovať z rôznych uhlov pohľadu. Kreovať sa začali postupne v období renesancie. Vznikali v úzkom prepojení s dobovými párovými tancami. Odlišnosti v ľudovej i dvorskej tanečnej kultúre vznikli ako dôsledok rozmanitých aktivít, zmien a udalostí historického, spoločenského a kultúrneho vývoja tej-ktorej krajiny. Pre jednotlivé tanečno-folklórne oblasti sa stali príznačné rôzne typy tancov, ktoré tvorili v určitých obdobiach súčasť všeobecnej tanečnej histórie Európy. V tanečných dejinách bola výsledná podoba krútivých tancov podmienená aj stavom predchádzajúcej dominantnej miestnej tanečnej tradície.

Predstavu o podobe tancov starších období máme najmä vďaka zachovaným dobovým kritikám, hanlivým poznámkam, komentárom či cirkevným zákazom. Podľa historických prameňov a ikonografie je zrejmé, že individuálne tanečné páry vznikli oddelením párov zo skupinových kruhových tancov, realizovaných v zatvorenej formácii. Krútenie páru sa následne pripojilo k stredovekým procesijným (chodeným) párovým tancom, ktoré sa rozvíjali vo vidieckom i dvorskom prostredí. Z hľadiska analýzy tradičných tanečných foriem a uplatnenia významného formotvorného prvku párového tanca, ktorým je vábenie, prekárание či *šálenie* partnerov, možno za „predchodcov“ krútivých tancov v tradičnom prostredí považovať aj skupinu tzv. *párových skočných tancov*. Vábivá a dvorná komunikácia, rozohrávaná medzi mužom a ženou bez vzájomného fyzického kontaktu, ktorá bola pre ne charakteristická, vyústila postupom času **do párového objatia spojeného s krútením – základným choreologickým znakom krútivých tancov.**

Geografické rozšírenie krútivých tancov možno sledovať od Nórska cez Švédsko, Poľsko, Čechy, Moravu, Sliezske, Slovensko, Ukrajinu, Maďarsko až po Sedmohradske (Transylvániu) v Rumunsku. Územie Karpatskej kotliny sa tak javí ako najvýznamnejšie európske ohnisko krútivých tancov. Tie sa tu udomácnujú hlavne v 16. storočí. Výrazným znakom, ktorý ich odlišuje od tancov ostatnej Európy, je ich osobitý im-

provizačný charakter.¹

Vývinové rady týkajúce sa vzniku krútvých tancov v jednotlivých európskych krajinách nie sú identické. Rovnako nie je identické ani vnímanie samotnej kategórie krútvých tancov. Na Slovensku pod pojmom krútvé tance rozumieme tie tance, ktorých základom je, popri iných štruktúrnych zložkách, krútenie páru v objatí na mieste. V iných európskych krajinách sa za ich znak považuje aj krútenie v postupe z miesta.

Vývojové vrstvy a vnútorná štruktúra krútvých tancov na Slovensku

Z historického a štýlového hľadiska slovenská etnochoreológia (Dúžek, 1995a; 2001) rozlišuje dve základné vrstvy krútvých tancov: *krútvé tance starého štýlu* a *krútvé tance nového štýlu* (čardáš a verbunk) ako špecifické produkty uhorskej tanečnej kultúry. Vzájomné strety a ovplyvňovanie starej a novej tanečnej vrstvy prebiehali na území Slovenska postupne v priebehu 19. storočia, na niektorých miestach aj v 20. storočí. Jednotlivé vrstvy existovali buď nezávisle na sebe, paralelne vedľa seba, alebo boli vzájomne premiešané. V niektorých lokalitách Slovenska však došlo k tomu, že staršia vrstva tancov vplyvu novej vrstvy odolala a absorbovala iba nové tanečné pomenovanie „čardáš“.

Odhladnuc od štylizovaných foriem tradičných ľudových tancov uchovávaných, prezentovaných a rozvíjaných prostredníctvom činnosti folklórnych a umeleckých kolektívov (predovšetkým od 2. pol. 20. stor.), v prirodzenom prostredí sa v rámci tanečných príležitostí stretávame s krútvými tancami čoraz menej. Napriek výraznému úbytku však možno konštatovať, že v určitých regiónoch pretrvali v celom 20. storočí a výnimočne, najmä v latentnom repertoári, prežívajú dodnes.

Krútvé tance a „ich podoby sa menia v závislosti od intenzívne postupujúceho, moderného, mestom a modernými komunikačnými prostriedkami ovplyvneného štýlu života, pričom smerujú od lokálnej a regionálnej špecifickosti k nedregionálnej všeobecnosti, resp. zániku“ (Dúžek, 1996, s. 436).

Ak upriamime pozornosť na základnú štruktúru krútvých tancov oboch vývojových vrstiev, k jej základným segmentom môže patriť:

- » spev;

1 Problematike európskych párových tancov z rôznych hľadísk (historický vývin, typológia, vábivé prvky a i.) sa podrobnejšie venuje Pesovár (1973). Stručný prehľad európskych párových tancov, ako aj prehľad segmentov tvoriacich štruktúru európskych krútvých tancov podáva Kröschlová (2004; ide o výstup medzinárodného etnochoreologického bádania). Európskymi krútvými tancami a ich historickým vývinom s akcentom na reálie týkajúce sa tradičnej tanečnej kultúry Slovenska sa zaoberám v mojej dizertačnej práci *Vývinové metamorfózy krútvých tancov v Európe a na Slovensku* (2010).

- » sólový prejav tanečníka – tzv. *cifrovanie*, vedúce k privolaniu tanečnice;
- » roztancovanie páru (vodenie partnerky po priestore);
- » krútenie páru;
- » individuálne improvizované prejavy oboch tanečných partnerov;
- » záver tanca.²

Uplatnenie jednotlivých častí v rámci tanečného celku, ich radenie do určitého sledu a vzájomný pomer vytvárajú špecifický a jedinečný charakter toho-ktorého tanca. Všetky uvedené časti krútvých tancov sa v priebehu konkrétneho tanca spravidla nevyskytujú, rôzne býva aj ich kombinovanie. Jadro tanečného prevedenia tvorí predovšetkým samotné krútenie, ktoré býva najčastejšie rozšírené o roztancovanie, prípadne o samostatné tanečné prejavy partnerov.³ Tvorivá tanečná iniciatíva je v rukách muža, čomu sa žena adekvátne prispôsobuje. V prípade, že je pár tvorený dvoma ženami, preberá vedúcu úlohu jedna z nich. Prítomnosť, rozsah, motivické prevedenie a následnosť štruktúrnych zložiek konkrétneho krútvého tanca preto závisia od charakteru miestnej tradície, od stupňa životnosti (zachovalosti) tanca v lokalite, ako aj od interpretačných dispozícií a schopností príslušných realizátorov tanca.

Jednotlivé štruktúrne zložky krútvých tancov majú špecifickú funkciu, motivický a výrazový charakter, či postavenie v celkovom systéme tanca.

I.

Úvodný, alebo v priebehu tanca sa vyskytujúci **spev tanečníka** (tanečníkov), tzv. *roskazovanie*, vyplýva z charakteristického vokálno-inštrumentálneho rázu hudobnej zložky našich krútvých tancov. Predstavuje osobitú formu komunikácie medzi tanečníkmi a hudobníkmi. Špeciálne rozkázanie piesne tanečníkom sa v niektorých prípadoch spájalo i s odmeňovaním muzikantov.⁴ Spev spravidla dopĺňajú jednoduché tanečné pohyby, perovanie, rytmické prenášanie váhy tela z nohy na nohu, tleskanie, podupy, gestikulácia.

Ak sa jedná o tanec jednotempový, tempo spevu viac-menej korešponduje s tem-

2 Opis základnej štruktúry krútvých tancov vychádza z Dúžeka (2001), je však doplnený príkladmi opierajúcimi sa o výsledky vlastného štúdia rôznych typov etnochoreologických prameňov (audiovizuálne pramene od roku 1929, písomné pramene, terénny výskum).

3 Z hľadiska štruktúry nachádzame najjednoduchšiu výstavbu v spojení spevu a krútenia napr. v Čičmanoch alebo v Terchovej. Starší tanečníci cifrovali v rámci *starosvetského čardáša* v Terchovej len ojedinele. Motivicky sa tanec rozvíja až v neskoršom období (2. pol. 20. storočia) (Ondrejka, 1981).

4 Dialo sa tak hlavne v neskoršom období, keď boli obyvatelia vidieka lepšie finančne zabezpečení.

pom tanca (sliachanská *šikovná, o sebe, važecké do krutu, do skoku*, myjavská *starobabská, hustí*, trenčianska *sellácka*, spišská a šarišská *krucena*, podpolianske *do visoka*, nitrianske *frišké* a i.). V tancoch, v ktorých sa striedajú viaceré tempá, sa spev realizuje v rámci pomalej časti (*vrčená* na Záhorí, *starosvetskí* z Terchovej, *prostá* zo Zuberca, horehronský *šóroví* a i.). V sólovej podobe sa uplatňuje hlavne v tancoch starého štýlu. Väčšinou je záležitosťou mužov. Môže mať dokonca charakter akéhosi speváckeho súboja (kto predspieva lepšie, toho pieseň muzika zahrá). U tanečníkov sa schopnosť dobre spievať veľmi cenila. Okrem pôsobivej interpretácie piesne a intonácie bolo rovnako dôležitým dokázať zaujať jej výberom. V krúživých tancoch nového štýlu, kde prevláda inštrumentálny hudobný sprievod k tancu, sa skupinový spev objavuje zriedkavejšie, alebo sa vôbec nespieva (*tíchi taňec*). Dôvodom býva i tematicky obsažnejší, sylabicky početný, viacstrofový text piesní ako aj ich značný tónový rozsah. Funkciu predspevu (rozkázania piesne) niekedy nahrádzajú hudobníci, presnejšie primáš. Sám začína hrať do tanca, volí piesne aj ich sled. V rámci vývinu krúživých tancov spájame tento jav s ich poslednou vývinovou fázou. V starších obdobiach bol spev neoddeliteľnou súčasťou tanca. Na západnom Slovensku mala na jeho postupný zánik (ako integrálnej súčasti tanečného prejavu) podstatný vplyv hlučnosť sprievodnej dychovej hudby.⁵ Pri analýze dokumentačných materiálov sme zaznamenali spev v záznamoch z 2. polovice 20. storočia, a to najmä pri krúživých tancoch starého štýlu.⁶

II.

Funkciu tanečnej introdukcie má obyčajne aj sólový, **individuálny improvizatívny tanečný prejav muža**⁷, nazývaný napr. ako *cifrovanie, krepčenie, dropčenie, skácanie, čapaš*, alebo **spoločný tanec individuálne improvizujúcich tanečníkov** súvisiaci s typom tzv. *mládeneckých tancov* (napr. horehronský *šóroví*). V krúživých tancoch nového štýlu táto časť obvykle chýba, prípadne je jej alternatívou mužský verbunk v sólovej, alebo skupinovej podobe. Pokiaľ ide o geografické rozšírenie mužského verbunku na našom území Dúžek potvrdzuje, že sa šírila prostredníctvom vojenských garnizón

⁵ Na Trenčiansku sa postupom času zaužívalo striedanie spevu a hudby tak, že nástup hudby nasledoval po predspievaní piesne a *capella*.

⁶ Išlo o etnografické regióny Myjavsko, Trenčiansko, Kysuce, Orava, Liptov, Podpolanie, Horehronie, Spiš, Šariš a lokality obývané Goralmi. Daná skutočnosť môže byť zapríčinená silnou spevnou tradíciou v danej lokalite, ako aj vedomým režijným zásahom príslušného dokumentaristu.

⁷ Zachoval sa najmä vo viacerých obciach Podpolania, Liptova, Zemplína, u Goralov v Suchej Hore, v Lendaku, ako aj v ďalších výrazných tanečných lokalitách, akými sú Čierny Balog, Tvrdošovce, Veľké Zálužie a i.

a z miest z niekdajšieho južného Uhorska, a to dvoma koridormi: na západ a na východ územia Slovenska (práve v tejto časti krajiny sa zachovali vôbec najdlhšie) (Dúžek, 1990, s. 94 – 97). Existuje predpoklad, že sa odtiaľ rovnako rozšírili aj párové verbunky a im značne blízky čardáš.

Medzi najvyspelejšie formy verbunku patria skupinové *kolesové verbunky* s veliteľom, ktoré sa vyskytujú v dvoch veľkých oblastiach: v tanečnej tradícii Malej uhorskej nížiny⁸ (Rábaköz, Szigetköz, Žitný ostrov) a východného Slovenska (Šariš, Zemplín). Medzi týmito dvomi tanečnými dialektmi badať prekvapujúce paralely aj napriek ich veľkej vzdialenosti. Ich existenciu možno pripísať pravdepodobne dlhotrvajúcemu vplyvu verbovania husárov v obvodoch Bratislava – Sopron a Košice. Kolesové verbunky s veliteľom v župe Győr – Sopron (s názvami *kárej, verbunk*) a v Šariši (*verbunk, sólo maďar, fogaš, marhaňská*) vykazujú podobnosti nielen hudobné, ale aj motivické a štrukturálne. Tzv. *bertóké verbunk* z oblasti Szigetköz – Žitný ostrov je najarchaickejším typom verbunku Malej uhorskej nížiny. Jednak v dôsledku improvizovaných sólových foriem, jednak trojnásobným opakovaním tempa pomaly – rýchlo, napokon aj archaickým skočným charakterom rýchlych častí (Martin, 1981, s. 157).

Popri improvizovaných sólových formách, ktoré sa vyskytujú ojedinele u Maďarov v oblasti Zobora a v okolí Komárna (Tvrdošovce), sa verbunk najčastejšie stotožňuje s pomalým čardášom. Na Myjavsku sa pod pojmom verbunk rozumie verbunk mužský, realizovaný sólovo, vo dvojiciach, v malých skupinkách aj v podobe kruhového tanca improvizatívneho charakteru. Verbunkom sa nazýval aj krúživý tanec v miernom tempe. Tento sa vždy tancoval v spojení s iným tancom. Predchádzal mu mužský verbunk, po ktorom nasledoval *hustí* – krúživý tanec rýchleho tempa. Z okolia Komárna, Pohronia a Poiplia je známy sólový verbunk, tzv. *sallai verbunk*, ktorý sa tancuje na začiatku párového tanca. Interpretuje sa na ustálenú melódiu a je charakteristický bohatšou tanečnou motivikou. Tzv. *vašvárski verbunk* (alebo *vasvári verbunk*) z Gemera sa vyznačuje jednoduchými čapášovými motívmi. Má polymorfný charakter, zahrňuje v sebe mužské sólo aj skupinové obmeny. Vďaka osobitosti hudby, na ktorú sa tancuje (ustálená hudobná forma pozostávajúca z viacerých melodicky odlišných častí), patrí k najstarším tanečným typom.

Mužské tance východných regionálnych oblastí (Abov, Zemplín, Medzibodrožie) sú „severnými“ reprezentantmi čapášových verbunkov maďarského Potisia, úzko súvisiacich s čardášom, ktorý po nich nasledoval.⁹ Totožnosť slovenských a maďarských

⁸ V rámci citácie ponechávam názov Malá uhorská nížina v originálnom znení, teda tak ako sa zaužíval v maďarských etnochoreologických prácach.

⁹ Oblasť Potisia je jednou z hlavných tanečných oblastí Karpatskej kotliny, ktorá súvisí s rozšírením

mužských tancov nového štýlu je v tomto prípade najväčšia. Vtipné verbovanie späté so svadobným obradom sa vyskytuje na širokom geografickom priestranstve, od maďarského Kiskunságu a Zátisia po Abov a Gemer. Muži boli vyzývaní do tancu v štýle manier 18. storočia a tancom vyjadrovali verbovanie, prípadne konkrétne výjavy vojenského života (výcvik, bitka, hrdinská smrť, vzkriesenie). Tieto tance sa predvádzajú väčšinou v hadovitom zástupe, no objavujú sa aj všetky ostatné obmeny verbunku (sólový, skupinový, kruhový, párový so ženskou partnerkou). Verbunky riadené pokynmi, pohybmi a gestami verbujúceho kaprála naznačujú súvislosť s motívmi východoslovenských tancov *marhaňska* a *sarku raz*. Na severnom Slovensku, konkrétne na hornom Liptove sa môžeme stretnúť s verbunkami, ktoré majú taktiež kruhovú formu, ale do tancu sa zapájajú aj ženy. Vo Východnej a vo Važci sa dokonca objavuje čisto ženský variant. Verbunk ako pomalý tanec tu tvorí úvod k rýchlemu tancu *do skoku*, označovanému aj módnym názvom *čardáš*. Štruktúra a motivika tancu však uchováva výrazné znaky staršej vývinovej vrstvy. Znak staršej vrstvy tancov nájdeme napríklad aj v samotnom mužskom alebo zmiešanom spoločnom kolesovom verbunku v Horných Pršanoch pri Banskej Bystrici, ktorý pokračuje rýchlym krútivým tancom *frišká*. Pohybové i hudobné znaky pršanského verbunku vykazujú určité podobnosti s tradíciou podpolianskych skupinových odzemkov.

Po tejto časti – úvode ku krútivému tancu – zvyčajne nasleduje **privolanie tanečnice do tancu**, realizované rôznymi spôsobmi lokálneho, alebo individuálneho charakteru. Na pozvanie tanečnice do tancu sa využívalo gesto (kývnutie hlavou, pohyb prstom, resp. celou rukou), slovo (zvolanie mena tanečnice, alebo rozkazovacia forma slovesa, napr. „*Hibaj!*“). Niekedy stačil k pozvaniu len pohľad tanečníka. V tradičnom prostredí bolo pravidlom, že tanec inicioval muž. Vplyvom mestskej kultúry, s určitými časovými posunmi približne od polovice 20. storočia, sa i v ľudovom tanci stáva spoločenským pravidlom, že muž pristúpi k žene bližšie a takto ju požiada o tanec (teda nie z diaľky). V tom čase sú už v repertoári dominantné pomerne nivelizované formy tancov ako valčík, polka a čardáš. Na ozvláštnenie tanečnej zábavy jej usporiadatelia alebo hudobníci vyhlasovali aj dámsku volenku.¹⁰

Tanečný vstup ženy môže mať regionálne príznačnú tanečnú podobu (napríklad na Spiši sa používa *podvrtka*¹¹, v okolí Myjavy a Trenčína *privrtenie* tanečnice). Po ňom nasleduje...

čardáša východného typu. Viac o tejto problematike píšem na inom mieste (Skraková, 2004).

10 V súčasnosti je pomerne bežné spontánne pozývanie do tancu aj zo strany žien.

11 Archaický motív podtáčania partnerky pred začiatkom tancu, ktorý má pravdepodobne pôvod v renesancii. Zachoval sa v krútvých tancoch Spiša v dôsledku určitej kultúrno-historickej izolácie

III.

Roztancovanie páru, resp. **vodenie tanečnice po priestore** tvorí začiatok párového tancu, prípadne má funkciu oddychovú. Realizuje sa v mnohých krajovo príznačných držaniach, obyčajne jednoduchými krokovými motívmi. Pri tancoch starého štýlu sa najčastejšie využíva symetricky opakované prešľapovanie, prísuný krok v rôznych modifikáciách (spravidla stranou) – tzv. jednokročka, alebo perovaná chôdza s prípadnými úklonmi tela. Špecifickú podobu má roztancovanie páru v rámci tancov typu *krucena* (*do šaflíka*, *šul'k/ana*), v ktorom sa uplatňujú motívy dvoj- až trojčlennej rytmickej štruktúry v jemnom, alebo vydupkávanom prevedení s natáčaním tela do strán. Takéto roztancovanie sa realizuje na jednom mieste, akoby v *šaflíku*, z čoho je odvodený aj názov tancu.¹² Pre krútivé tance nového štýlu je typické používanie dvojkročky (prípadne neúplnej dvojkročky, realizovanej postupnosťou pohybov: úkrok, prísun, úkrok).

IV.

Samotné **krútenie páru** v rôznych objatiach býva realizované rôznorodými kročnými alebo skočnými, regionálne príznačnými motívmi, a to na mieste, t. j. bez postupu po priestore. Najčastejšie sa využívajú rôzne perované a prízvukované motívy viazané na štvrtovú, prípadne osminovú rytmickú pulzáciu. Na Slovensku sa krútenie ako analógia krúzenia kolies realizuje v smere pohybu slnka (v smere hodinových ručičiek). Výnimky nájdeme napríklad v obciach Važec, Štrba, Oravská Polhora.¹³ V týchto lokalitách dominuje krútenie v protismere. Smer krútenia sa môže aj striedať.

Okrem krútenia páru v čelnom postavení, prípadne v polobočnom, alebo v bočnom s postupom tvárou vpred, je známe i krútenie s pohybom vzad (napríklad na Kysuciach, v Honte /obec Dačov Lom/, na Gemeri /obec Silická Brezová/Borzova, Rejdová/, v Tvrdošovciach, v okolí Komárna).¹⁴ Krútenie jedným, alebo druhým smerom môže tvoriť dominantnú zložku štruktúry celého tancu. Odráža sa to aj na lokálnych pomenovaniach (napr. oravská *šuchana/šustana*, *obertak*, *važecký do krutu*, očovský

regiónu, avšak nájdeme ho i v rumunskom Sedmohradsku.

12 Pomenovanie *šul(k)ana* sa viaže k tzv. *šúľaniu* – opakovanému priečnemu spätnému natáčaniu drieku partnerky jej tanečným partnerom. V niektorých lokalitách krútivá časť zanikla, takže tanečný celok tvorí iba jeden tanečný motív.

13 Viď filmový dokument F. Poloczeka *Slovenské ľudové tance* z roku 1951.

14 Podľa filmových dokumentov, zápisov tancu, resp. podľa interpretácie folklórnych skupín.

válani, terchovský *starosvetskí čardáš* a pod.). Sú však aj príklady, pri ktorých krútenie zohráva vedľajšiu úlohu (napr. horehronské *šorové*, liptovské *o sebe*, *guralský tanec*).

Zmeny smerov krútenia sa predvádzali rôznorodými lokálnymi, resp. individuálne príznačnými spôsobmi. Krútenie v osminovom rytme sa vyskytuje najmä v krúťivých tancoch starého štýlu v miernom tempe (napr. spišské a šarišské *krucene*, *rovni* zo Ždiaru, *šuchon* z Kokavy nad Rimavicou).¹⁵ Prvá doba krútenia sa najčastejšie spája s vykročením vnútornej dolnej končatiny a s perovaním váhou. Zmena smeru sa v takomto prípade realizuje väčšinou cez tri, alebo päť krokov v štvrtovom rytme tak, aby do zmenenej strany opäť začínala na prvú dobu kročná, tzv. „vnútorňá“ noha. Iným spôsobom sú rôzne vyperovania (znožmo, roznožmo) s váhou rozloženou rovnomerne na oboch nohách.

Zmena smeru máva pri krútení v štvrtových rytmických hodnotách (pri tanci v rýchлом tempe) na „vnútorňú“ nohu najčastejšie podobu troch striedavých poskokov (Vyšné Raslavice, Telgárt). Bežné sú tiež rôzne kombinácie prídupov, podupov (Podzámčok), znožných prízvukovaných perovaní (Hriňová), poskok na „vnútornej“ a dupnutie „vonkajšou“ nohou (Važec), zoskok, valaský skok a i. Pri zmene smeru krútenia v perovaní ťahom (t. j. na prvú dobu je kročná „vonkajšia“ noha) sa najčastejšie využíva ostré zastavenie krútenia s prídupom, na Zemplíne často obohatené o rôzne rytmizované plesky po sáre a stehnách, tzv. *čapaše*.

Iniciátorom zmien smerov krútenia, ako aj ostatných zmien v rámci štruktúry tanca je muž. Žena reaguje na jeho pohyb v určitom časovom oneskorení. Pri prispôbovaní sa partnerovým pohybom zohráva dôležitú úlohu jeho impulz, vyslaný prostredníctvom rúk alebo celého tela.

Nie je výnimočné, že žena a muž používajú pri krútení rozdielne tanečné motívy. Najčastejšie majú podobu rôzne prízvukovaných a perovaných krokov a skokov: preskokov, poskokov, zoskokov a ich kombinácií. Na niektorých miestach sa v krúťivých tancoch objavuje aj krútenie valaským skokom (napr. *frišká* z Horných Pršian), alebo skackanie znožmo (*frišká* z Vajnora). V goralskej tanečnej oblasti sa pri krútení v záverečnej časti *zielona* využíva aj zložitejší motív, tzv. *ozwodni*.

V krúťivých tancoch, predovšetkým v staršej tanečnej vrstve, sa tak pri krútení aj pri ostatných tanečných motívoch uplatňuje viacero rozdielnych spôsobov perova-

¹⁵ S „osminovým krútením“ sa možno stretnúť aj v krúťivom tanci rýchleho tempa, *do visoka* z Detvy (hoci sa zvyčajne objavuje v miernom tempe), a to napr. v predvedení tanečníka Štefana Suju (nar. 1943) (viď filmový záznam *Tance z Detvy*, ÚHV SAV a Filmové laboratória Gottwaldov, 1972). Taktiež v oravských *šústaných*.

nia.¹⁶ Predovšetkým v *krucených* (najmä na Spiši) nachádzame v rámci jednotlivých dôb krútenia na osminovom rytmickom pôdoryse bohatú paletu jedinečných variantov perovania.

Dôležitým elementom ovplyvňujúcim výsledný štýl krútenia je aj jeho „os“. Pri krútení sa uplatňuje mnoho rôznorodých spôsobov vzájomného držania sa partnerov. Dalo by sa povedať, že každá dvojica má svoj vlastný spôsob, štýl. Závisí od spôsobu krútenia, jeho smeru, rýchlosti, taktiež od pohybových kvalít tanečníkov, od ich rytmického cítenia, fyzických dispozícií (dĺžka rúk, výška, váha a pod.), od tanečného odevu či zaužívanej spoločenskej etikety.

Mnohotvarosť držaní tanečných partnerov je charakteristická najmä pre staršiu vrstvu tancov. Vývojom tancov smerom k súčasnosti sa spôsoby držania unifikovali. Vo všeobecnosti možno konštatovať, že čelné, tzv. *čardášové držanie*, pri ktorom má žena obe dlane položené na partnerových pleciach, zatiaľ čo muž drží svoju partnerku za lopatky alebo v páse, je známe v krúťivých tancoch vychádzajúcich z čardáša. Čelné postavenie partnerov sa síce využíva aj v historicky staršej vrstve tancov (napr. terchovský *starosvetskí čardáš*, očovský *válani*, ponický *laktoví*), vzájomné držanie je však variabilné (napr. v Terchovej má žena ruky okolo ramien, alebo popod pazuchu, s dlaňami na chrbte, alebo na lopatkách; na Podpoľaní sa využíva držanie partnerov s ľavou rukou položenou na pleci zhora a pravou vedenou popod pazuchu, so zdvihnutými laktami do strán a i.).

V.

Individuálny improvizatívny tanečný prejav muža a ženy je tanečno-motivicky bohatou a pestrou časťou tanečného celku. Máva rôzne podoby najmä v krúťivých tancoch starého štýlu. Pri tzv. *osebení*, t. j. samostatnom tanečnom prejave partnerov, muž najčastejšie cifruje – improvizuje pred partnerkou, alebo okolo nej, lokálne príznačnou motivikou. Žena sa vtedy obvykle vrtí, alebo tiež cifruje. V sliačanskom *o sebe*, v *guralskom tanci* zo Suchej Hory, v horehronských *šorových*, resp. v tanci Rómov, tvorí samostatné tancovanie bez vzájomného dotyku dominantnú časť tanca.

Improvizácia partnerov sa objavuje aj v rôznych párových držaniach. Možností je viacero: v zatvorenom, poloopenom alebo otvorenom držaní, s rôznymi poloha-

¹⁶ Vo všeobecnosti možno hovoriť o niekoľkých typoch perovania: perovanie váhou, perovanie ťahom a perovanie rovnomerne. V skutočnosti má každý tanec svoju vlastnú pohybovú krivku závislú na pohybovej súhre oboch partnerov za účelom harmonického zjednotenia miery a intenzity perovania členkov a kolien, ktorá je najlepšie badateľná na pohybe hlavy.

mi rúk (vo vzpažení, predpažení, držiak sa za obe ruky, za jednu ruku krížom alebo zrkadlovo, a i.). Využívajú sa rôzne lokálne i regionálne špecifické motívy ako zdvíhanie, „vyhadzovania“ tanečnic, uklakovanie (oba nájdeme napríklad na Myjavsku, v Trenčiansku, na Ponitří, v okolí Komárna, v okolí Bratislavy a inde)¹⁷, zadŕhavé prerušované krútenie páru (Gemér, Abov, Zemplín), kombinované motivické pohyby s pretáčaním tanečnice, pleskami – tzv. *čapašmi* mužov (Zemplín), či rôzne tleskovo-dupavé (Horehronie) a dupavé improvizácie (tance Rusínov). Osobitou obsahovou náplňou, najmä pri tancoch starého štýlu, je tzv. *prekárание* (vábenie, lákanie, klamanie – *šálenie*), ktoré predstavovalo spontánne sa rozvíjajúcu hru partnerov.¹⁸

VI.

Osobitým vyvrcholením tanca býva niekedy spontánne, vyžiadané, alebo aj ohlásené **tanečno-hudobné finále**, *coda*. Deje sa zrýchlením a zopakovaním poslednej tanečnej melódie, dohrávky (tzv. *úvrate*), alebo špeciálnou záverečnou hudobnou figúrou, zvanou napr. *lampáš*, *chvostík*. Obyčajne jej prislúcha aj choreografické, krúživé vyvrcholenie tanca. Osobitú tanečnú formu, hlavne na Zemplíne, má skočno-natriasavo-dupavé finále, tzv. *treščak*, *fogaš* alebo *potriaska*. Pri *krucenej* na Spiši a v Šariši sa v závere tanca (rovnako ako v úvode) využíva dôstojná podvrтка tanečnice. Nezvyčajne galantnú podobu má ukončenie tanca v suchohorskom *guralskom tanci* (záverečné párové krútenie ukončuje muž podvrtkou tanečnice a kľakom na koleno). Po ukončení tanca sa partneri neodpredávajú na miesto, kde pôvodne stála partnerka pred jeho začiatkom, ale každý odchádza svojou cestou (mládenci/muži k mládencom/mužom, dievky/ženy k dievkam/ženám).

V rámci krúživých tancov sa môžeme stretnúť aj s **používaním predmetov slúžiacich ako doplnok k tancu**. V scénickej praxi ich poznáme pod všeobecne zaužívaným

¹⁷ Kým na Myjavsku a v Trenčiansku sa dvíhanie („vyhadzovanie“) tanečnic a podrepové uklakovanie rozvinulo do fyzicky náročnejšej podoby (tance *vihazovaná*, *vihazduvaná*, *na kúbi*, *sellácka*, *uklakovaní* a i.), v ostatných oblastiach sa dvíhanie („odhodenie“) partnerky realizuje ako akási partnerská hra v nadväznosti na opakované prízvukované perovanie (stáby zatláčanie partnerky do zeme), tiež nazývané *uklakovaním*, *učupovaním*. Tento motív sa stal dôležitým choreologickým znakom maďarských čardášov tzv. západného typu. Hravé dvíhanie partnerky je zaznamenané aj na filmovom zázname čardáša zo Štrby (porovnaj Poloczek, 1951). Motív dvíhanie a vyskakovanie sa objavuje aj ako súčasť obyčajových fašiangových tancov (*na konope*, *na lan* a i.), motivovaných snahou pozitívne ovplyvniť úrodu.

¹⁸ Problematike prekáravej vábivej hry v kontexte historického vývinu párových tancov sa podrobne venoval Pesovár (1973).

pojmom **tanečné rekvizity**. Dúžek (1995b) tanečnou rekvizitou označuje predovšetkým predmety, ktoré majú v určitých tancoch a situáciách dôležitú formotvornú funkciu, tzn. tanec bez nich nemá zmysel (napr. fľaša pri *flaškovom*, palica pri *palicovom tanci*, šatka pri tanci *šatkovec*), predmety vyjadrujúce stavovský znak jej nositeľa (družbovská palička, družbovská valaška a i.), prípadne predmety, ktorým je prisúdený dôležitý symbolický, resp. magický význam (figuríny, sviečky a i.). Využívali sa rôznymi spôsobmi, napríklad na krútenie, prehadzovanie, preskakovanie, vyhadzovanie, prechytávanie, prípadne ako pomôcka slúžiaca na dokazovanie šikovnosti či výber partnera. V tradičnom prostredí išlo hlavne o predmety bežnej potreby (napr. pracovné náradie).

V párových krúživých tancoch starého štýlu býva najčastejšie využívaným náradím valaška. Tanec s valaškou bol zaznamenaný v oblastiach ovplyvnených valasko-pastierskou kultúrou (napr. Kokava nad Rimavicou, Štrba, Čierny Balog, Očová, Podkriváň, Ždiar, Lendak, Suchá Hora).¹⁹

Využitie viacerých predmetov kvôli ich symbolickej hodnote, ale aj praktickej funkcii nachádzame taktiež pri krúživých tancoch, ktoré sú súčasťou obyčají. Do tejto kategórie spadá napríklad svadobné vykrúcanie nevesty s použitím špecifickej nádoby za účelom výberu peňazí za tanec (napr. *tanierový*, *do riečice*), alebo fašiangový tanec s *klátom* a mnohé ďalšie.

Tanečné dialekty

Bohatý a značne diferencovaný tanečno-pohybový základ, predovšetkým charakteristická regionálna motivika a štýl starších vrstiev krúživých tancov, býva spravidla východiskom pri vymedzovaní tzv. **krajových tanečných dialektov**. Regionálne príznačná tanečná motivika krúživých tancov sa totiž obyčajne uplatňuje i v ostatných typoch tancov toho-ktorého regiónu či lokality.

Názorný obraz o rozšírení krúživých tancov v geografickom priestore súčasného Slovenska poskytuje *Etnografický atlas Slovenska*. Výsledky výskumu, ktoré prezentuje, poukazujú na to, že sa vyskytovali v rôznych koncentráciách na celom jeho území. V prípade tancov starého štýlu sa ako najvýznamnejšie javia nasledujúce oblasti: Myjavsko, východné Kysuce, Orava, Liptov, Spiš, Šariš, Zemplín (predovšetkým podhorské časti východného Slovenska), Podpoľanie a Horehronie. Táto tanečná vrstva sa v sledovanom čase vyskytovala v menšej miere, resp. nevyskytovala sa vôbec na

¹⁹ V Suchej Hore sa uchoval odzemok tancovaný so ženou, pri ktorom si partneri prehadzujú valašku.

juhozápadnom a južnom Slovensku, v západných Kysuciach a v Turci. Regionálne rozdiely spočívajúce v tempovej charakteristike tancov potvrdili, že tance v miernom tempe sa vyskytovali najmä na Myjavsku, Podpoľaní, Liptove, Spiši a v Šariši. Novouhorský tanečný štýl a jemu prislúchajúce tance – čardáše – sa v rôznej miere rozšírili takmer po celom Slovensku. Výnimku tvorí terchovská, severooravská a goralská regionálna oblasť.

V oblastiach, kde sa vyskytujú oba vývojové štýly, resp. tance s dominantným motívom krútenia spoločne vedľa seba, dochádza pre ich častú podobnosť v rýchlosti tempe k vzájomnému miešaniu, prelínaniu. Často aj tak, že nový názov *čardáš* postupne nahradil pôvodný názov krúťivého tanca rýchleho, skočného tempa, ktorý bol v určitej fáze pohybovo-motivicky takmer rovnaký ako miestny krúťivý tanec nového štýlu.

Spoločným kritériom rozlíšenia oboch tanečných vrstiev môžu byť rytmicko-dynamické odlišnosti hudobného sprievodu. Je omnoho stabilnejším prvkom ako improvizovaný tanečný pohyb tanečníkov. Odhliadnuc od toho, predsa len rozoznávame aj určité, pre čardáš príznačné tanečné znaky, ktoré staršia vrstva pred jeho vznikom s veľkou pravdepodobnosťou nepoznala. Patrí k nim predovšetkým dvojkoľka v pomalejšej časti a, s hudobným sprievodom súvisiace, ostrejšie zrážané, tzv. verbunkové prevedenie tanečných motívov. Za prototyp „čistej“, v najväčšej miere unifikovanej formy čardáša považujeme tancovanie dvojkoľiek v čelnom postavení, v pomalom, resp. miernom tempe, spojené v rýchlej časti s párovým krútením v postavení polo-bočnom, prípadne bočnom.

V súvislosti s krúťivými tancami nového štýlu sa v slovenskej choreologickej literatúre (Důžek, 1996) uvažuje o dvoch rozdielnych hudobno-tanečných oblastiach. Jednou je **východoslovenská oblasť** (toto územie sa zhruba kryje s teritóriom niekdajšieho východoslovenského kraja; ide najmä o centrálny Zemplín bez západných a južných okrajových častí bývalého kraja), ktorej choreografické a hudobné prejavy sú značne vyhranené a majú špecifický, regionálny, východoslovenský tanečno-hudobný kultúrny akcent. Druhou je oblasť, do ktorej spadajú ostatné **územia stredného a západného Slovenska**. Vyznačuje sa výraznejším, nivelizovanejším novouhorským hudobno-tanečným štýlom. Okrem dominujúceho dvoj-, na juhu tiež trojtempového čardáša tu nachádzame aj regionálne osobité párové tance nového štýlu: *verbunky* mierneho tempa s centrami výskytu v okolí Myjavy, v Honte a v západnom Novohrade, *lašungy* v okolí Trenčína a *Prievidze* a *palotáše* v okolí Nitry a Nových Zámkov.

Územie Slovenska je súčasťou širokého geografického priestoru Karpatskej kotliny. Skĺbením poznatkov slovenskej a maďarskej vedy sa potvrdzuje, že doterajšie predstavy o slovenských tanečných regiónoch sa navzájom dopĺňajú s poznatkami

o tanečných regiónoch Maďarska. Na jeho území sa podľa maďarskej etnochoreológie vytvorili tri hlavné typologické oblasti (regióny, dialekty), pričom každá z nich zahŕňa niekoľko ďalších podoblastí. Tanečné dialekty západného a východného Slovenska plynule prechádzajú na juhu nášho územia do maďarských tanečných dialektov oblastí povodia Dunaja a Tisy.²⁰ V západnej a východnej časti Slovenska nachádzame viac-menej podobné typy tancov ako v Maďarsku, v obdobných regionálnych a etnických obmenách, a to vo vrstvách starých, najmä však nových tanečných typov krúťivých tancov.

Ostatné naše tanečné územie, t. j. stredo- a severoslovenský tanečný dialekt, vykazuje bohatšie regionálne i lokálne špecifiká. V súvislosti s geografickou determináciou sa oveľa dlhšie zachovali jednak archaickejšie prejavy, jednak tanečné prejavy nového štýlu. Niektoré spoločné prvky karpatskej tanečnej kultúry môžeme nájsť v spomenutých slovenských aj v maďarských tanečných dialeктоch. Tance miestami vykazujú určitú príbuznosť aj s tanečným dialektom v Sedmohradsku, ktorý sa v podobe archaickejších vrstiev krúťivých tancov dokázal zachovať v dôsledku historickej izolácie oblasti od ostatného územia, zapríčinennej tureckou okupáciou.

Tanečné tempo

Na základe prepojenia etnochoreologického a etnomuzikologického pohľadu na krúťivé tance možno za kľúčový spájajúci prvok jeho tanečnej a hudobnej stránky považovať tempo. Podľa tempa ich rozdeľujeme do štyroch hlavných skupín, a to:

- » krúťivé tance starého štýlu v miernom tempe,
- » krúťivé tance starého štýlu v rýchlosti tempe,
- » krúťivé tance starého štýlu v dvoch, obvykle sa striedajúcich tempách,
- » krúťivé tance nového štýlu v dvoch, prípadne troch tempách.

Kým pri tancoch starého štýlu v miernom tempe prevažuje tzv. *dvojitý (osminový) duvaj*, pre mierne tempo tancov nového štýlu je príznačný tzv. *jednoduchý (štvrtový) duvaj*. V prípade rýchleho tempa oboch štýlových vrstiev je charakteristický rytmický sprievod nazývaný *es-tam*.

Krúťivé tance starého štýlu predstavujú vývojovo staršiu a značne diferencovanú skupinu tancov s množstvom regionálnych a lokálnych variantov. Regionálne výrazne diferencované typy najstaršej tanečnej vrstvy sa najdlhšie uchovali v kultúrnej a geograficky izolovaných oblastiach, a naopak, v oblastiach prístupnejších novšej

²⁰ Podrobnejšia regionalizácia čardášových typov je predstavná v diplomovej práci Skraková, B. 2004. *Čardáš. Historický vývin*. [Diplomová práca]. Bratislava: Filozofická fakulta, 2004.

tanečnej móde, sa s ňou postupne premiešali, prípadne celkom vymizli. Motivickou štruktúrou sa ľudové tance starého a nového štýlu najviac vzájomne priblížili v rýchlom tempe, ktoré má v oboch historických štýlových vrstvách rovnaký metroritmický pulz (*es-tam*).²¹

Tendencie premien a zmeny krútivého tanca v prirodzenom prostredí

Obrovské zmeny do tanečného, ale i celého hospodárskeho, spoločenského a kultúrneho života prináša medzivojnové a povojnové obdobie. Nová politická a hospodárska situácia, dobrovoľné a nútené migračné procesy, kolektivizácia, urbanizácia, priemyselňovanie, zmena spoločenskej organizácie práce, každodenných i sviatočných návykov, to všetko nachádza svoj odraz v zmene životného štýlu v meste aj vidieckom prostredí. Zmenám prirodzene podliehal aj tradičný tanečný prejav. So zanikajúcimi tradičnými tanečnými príležitosťami sa vytrácala aj možnosť pravidelného aktívneho užívania ľudového tanca a s ňou aj podmienky k jeho ďalšiemu uchovávaniu.

Príliv nových moderných a módnych kultúrnych vzorov mal za následok postupné vytlačenie tradičných tancov z tanečného repertoáru. Narušil sa prirodzený proces tradovania z generácie na generáciu. Oslabila sa individuálna i kolektívna spôsobilosť tanečnej i speváckej interpretácie. Improvizácia schopnosť jednotlivých nositeľov tanečnej tradície sa nerozvíjala, skôr sa strácala, degradovala. To sa následne odrazilo v zmenách výslednej podoby jednotlivých tancov.

V niektorých lokalitách možno pozorovať, že pôvodné, pohybovo rozvinuté a motivicky bohaté krútivé tance stratili improvizatívny charakter a ustrnuli v pevnej hudobno-tanečnej forme. V rámci nej sa už jednotlivé tanečné motívy viac-menej pevne viažu na konkrétne takty konkrétnej piesne (príp. série piesní), ktorú hrá hudba často bez predspevu (spev sa v niektorých prípadoch uplatňuje v skupinovom prevedení, v priebehu samotného tanca). Tanečné páry tancujú synchronizovane, všetci tie isté motívy v rovnakom poradí. Zmena sa často odráža aj v zmene vzájomného postavenia, usporiadania párov v tanečnom priestore. Nie je ojedinelé, že sa pôvodné, voľné rozostavenie párov zmení na postavenie dvojíc rozmiestnených po kruhu. Pôvodný krútivý tanec tak nadobúda charakter strofického tanca s pevnou vnútornou väzbou, resp. pri viacerých motívoch a variantoch tanca – charakter akejsi tanečnej suity. Niekedy sa takáto suita opätovne rozpadáva na samostatné tance založené na dominantnom tanečnom motíve a viazané na jednu jedinú pieseň, od ktorej inci-

21 Viaceré charakteristiky vybraných príkladov krútvých tancov z choreologickej a muzikologickej stránky približujú S. Důžek a B. Garaj vo svojej vedeckej monografii (Důžek – Garaj, 2001).

pitu je obyčajne odvodený aj nový názov tanca.²²

Objavujú sa tiež varianty, v ktorých sa pôvodné párové krútenie mení na valčíkové alebo polkové *vírenie*, čím tanec stráca základný charakteristický atribút. Možnosť aktívne sa podieľať na výstavbe takéhoto „zakonzervovaného“ tanca je minimalizovaná. Interpretačnú a výrazovú bezprostrednosť možno pozorovať najvyššie v podaní niektorých pohybovo disponovanejších starších interpretov, a to vďaka ich schopnosti tanec prirodzene precítiť, podať a prípadne variovať.

S krútvým tancom ako súčasťou manifestného repertoáru tanečných zábav sa v súčasnosti stretávame hlavne na svadbách, v rámci ktorých však prevláda hudobný sprievod v podaní nefolklórnych hudobných zoskupení, prípadne hudba reprodukováaná.

K najvýraznejším zmenám, ktoré poznačili a dodnes ovplyvňujú krútivé tance od 2. polovice 20. storočia v ich prirodzenom prostredí, patria:

- » narušenie procesu tradovania;
- » zmena tanečného a hudobného repertoáru pod vplyvom mestských a zahraničných kultúrnych vzorov;
- » zmena pôvodnej štruktúry tanca;
- » ubúdanie spevu a ostatných, lokálne príznačných vokálnych a zvukových prejavov pri tanci;
- » absencia úvodného sólového alebo skupinového tanca mužov:
 - zmena spôsobu prizvania partnerky do tanca (partneri prichádzajú na parket spoločne);
 - krútenie páru doplnené o vodenie partnerky po priestore sa stáva najdominantnejšou podobou tanca;
 - ubúdanie individuálneho tancovania partnerov;
 - výrazný úbytok charakteristického momentu vábenia;
 - strata charakteristického pohybového stvárnenia záverečnej tanečnej dohry, prípadne jej úplný zánik;
- » stieranie lokálnych a regionálnych špecifik:
 - nivelizácia tanca a hudby;
 - zanikanie, resp. strata kvality lokálne a osobnostne príznačnej hudobnej a tanečnej interpretácie tancov;
 - uplatňovanie nadregionálneho piesňového repertoáru;
 - zmeny a neuvedomovanie si charakteristického metroritmického pulzu tanca;

22 Mnoho takýchto príkladov nájdeme napr. v Púchovskej doline (Skraková, 2003).

- ubúdanie lokálne príznačnej tanečnej motiviky, resp. obohacovanie pohybového slovníka o motívy z iných tanečných oblastí;
- strata rozmanitosti tanečných motívov z hľadiska ich funkčnosti;
- zmena charakteristickej rytmiky tanca (rytmických pohybových vzorcov, ktoré sa prejavovali prostredníctvom dupov, tleskov, tzv. čapašov, zrážaných motívov, kresaných motívov a i.);
- úbytok, zjednodušovanie a zotieranie charakteristických spôsobov vzájomného držania a postavenia partnerov;
- nevyhranenosť perovania – strata lokálne špecifickej vertikálnej línie pohybu;
- » oslabenie celkového estetického vyznenia tanca:
 - strnulosť a neprirodzenosť pohybu rúk pri tanci vrátane párového držania;
 - strata kvality príznačného krúživého pohybu párov a jeho vyriability (pri krútení prevažuje a stáva sa výrazne exponovaným bočné postavenie tanečníkov a krútenie v smere hodinových ručičiek behovými krokmi);
 - strácanie hudobného cítenia tanečníkov;
- » zmeny v hudobnom sprievode:
 - úbytok tradičných hudobných zoskupení;
 - zmena a „inovácie“ v obsadení sprievodných nástrojov k tancu;
 - používanie neadekvátneho piesňového materiálu vzhľadom na typ tanca;
- » personálne zmeny:
 - úbytok a zostarnutie niekdajších určujúcich nositeľov hudobného a tanečného prejavu (pri ich interpretácii sa prejavujú zmeny zapríčinené fyzickou indispozíciou, vysokým vekom, zníženou kondíciou a výdržou, ubúdajúcou pamäťou a i.);
 - nárast výskytu rodovo identických, najmä ženských párov;
 - absencia improvizatívnej spôsobilosti mladších generácií interpretov;
 - neznalosť systému tvorby tanca, absencia motivácie k jeho poznaniu a ovládaniu;
 - úbytok a strata pokračovateľov – nezáujem zo strany bezprostredne nasledujúcej generácie (prípadne sa objavuje prejav pozitívneho záujmu s odstupom jednej generácie);
- » výrazný vplyv tanečného folklorizmu.

V rámci pretrvávania a tradovania krúživých tancov v ich prirodzenom vidieckom prostredí možno pozorovať nasledujúce tendencie.

Kontinuita

O kontinuite v uchovávaní tradičných krúživých tancov hovoríme vtedy, ak proces tradovania nenaruší žiadny výrazný činiteľ a improvizatívna spôsobilosť interpretovať lokálne príznačný krúživý tanec v manifestnej podobe je prítomná aspoň u časti tanečne aktívnej generácie. Takýto stav býva v súčasnosti spojený s dlhoročnou aktívnou činnosťou dedinských folklórnych skupín a s aktívnym pôsobením výrazných tanečných osobností v lokalite. Kontinuitu v tomto zmysle pozorujeme napríklad v obciach Parchovany, Zámutov, Dlhé Klčovo na Zemplíne, v Raslaviciach v Šariši, v Margecanoch na Spiši, Bystranoch na Spiši, v Očovej, Detve, v Hrochoti na Podpoľaní, v Čiernom Balogu, v Telgárte, na Šumiaci, v Polomke na Horehroní, v hontianskom Hrušove a v Plachtinciach-Príbelciach, v Turej Lúke a v Brezovej pod Bradlom na Myjavsku, u slovenských Maďarov v Martovciach pri Komárne a v mnohých iných. Priaznivé podmienky na uchovávanie lokálnych tanečných tradícií nepochybne ovplyvňuje aj existencia a pôsobenie miestnej ľudovej hudby. Z hľadiska pretrvávania miestnych tradícií naprieč generáciami zohrávajú dôležitú konzervujúcu úlohu ženy.

Diskontinuita

O diskontinuite uvažujeme v prípade, že proces tradovania tanečnej kultúry bol výrazne narušený a v príslušnom čase neexistujú priaznivé podmienky na odovzdávanie miestnych tradícií nasledujúcim generáciám. Takáto situácia je v súčasnosti príznačná pre väčšinu lokalít na Slovensku, obzvlášť tam, kde dlhšiu dobu nefunguje ani žiadna miestna folklórna skupina.

Revitalizácia

Proces revitalizácie tradičnej tanečnej kultúry nastáva v prípade, ak prirodzená kontinuita jej uchovávaní, odovzdávania a rozvíjania bola narušená a časom vznikla priaznivá situácia na jej úspešné oživenie. Takýto „návrat k tradíciám“ býva iniciovaný vedomým záujmom o poznávanie miestnych tradícií a okrem rekonštrukcie zaniknutých prejavov vyžaduje aj ich pozitívnu akceptáciu a prijatie lokálnym spoločenstvom, resp. jeho časťou.

Proces revitalizácie tanečných tradícií na súčasnom vidieku býva úzko previazaný so založením alebo obnovením činnosti miestnej folklórnej skupiny, prípadne zmenou jej vedenia. Vyžaduje cieľavedomú činnosť lokálne a vlastivedne „zasvätených“ osobností, alebo skupiny ľudí, ktorí disponujú poznatkami o miestnych tanečných

tradičných prejavoch a vedia ich aj úspešne sprostredkovať druhým.

Revitalizácia tanca v miestnych podmienkach sa môže zvyčajne oprieť o výsledky etnografického, etnochoreologického a etnomuzikologického výskumu domácich alebo externých subjektov, o dostupné zápisy konkrétnych tancov, alebo o ich archívnu audiovizuálnu dokumentáciu. Ako konkrétny príklad revitalizácie tradičnej tanečnej kultúry v súčasnej praxi môže poslúžiť aktuálny stav interpretácie miestneho krúživého tanca v podaní členov folklórnej skupiny zo Štrby, Veľkého Zálužia či Gemerskej Polomy.

Inovácia

Mnohé inovácie boli v minulosti iniciované aktivitami miestnych učiteľov. Výsledkom uvedeného procesu je evidentná zmena oproti východiemu stavu. Inovácia sa môže prejavovať v štruktúrnej aj v štýlovo interpretačnej rovine existencie tanca. V súčasnosti prebieha najmä pod vplyvom folklorizmu a médií. Výsledkom procesu inovácie pod vplyvom folklorizmu je napríklad špecifický, výrazný pohyb drieku a rúk v prípade mužského tanečného prejavu na Podpolaní, alebo tanečné improvizácie sliachanských tancov podľa Vojtecha Littvu.²³ Ako príklad obohatenia tanečnej štruktúry môže poslúžiť aj *starosvetský čardáš* z Terchovej, ku ktorému sa okrem vedenia a krútenia páru postupne pridalo aj pomerne rozvinuté, samostatné (*osebené*) tancovanie oboch partnerov.

Vyššie uvedené princípy a tendencie nesúvisia iba s uchovávaním krúživých tancov v ich manifestnej, teda reálnej tanečnej podobe, ale platia aj pre tance tradičného tanečného repertoáru vôbec.

Odporúčania

K hlavným odporúčaniam pri príprave choreografií prezentujúcich krúživé tance podľa nášho názoru patrí predovšetkým štúdium čo najväčšieho množstva dostupného pramenného materiálu vrátane jeho kritickej analýzy zohľadňujúcej relevantné faktory ovplyvňujúce výslednú podobu tanečnej predlohy. V rámci možností je vhodné zistenia overiť/spochybnit/poprieť aj priamo v teréne. V prípade deklarovanej zámeru rekonštruovať a javiskovo prezentovať konkrétnu lokálnu príp. personálne príznačnú podobu krúživého tanca (napr. sliachanské *o sebe*, *čardáš* z Parchovian, kokavský *dragon*,

23 Tejto problematike sa podrobnejšie venoval S. Důžek a K. Ondrejka.

krucenu podľa V. Gregu a pod.) je vhodné klásť dôraz najmä na:

- » poznanie tanečných tradícií v širších súvislostiach (kultúrno-spoločenská, spoločensko-etická, funkčná stránka tanca a pod.);
- » ovládanie systému tvorby tanca; zachovanie a rešpektovanie špecifickej štruktúry toho-ktorého tanca; poznanie štruktúrnych funkcií tanečných motívov v rámci motívického radu a pod.;
- » ovládanie radenia tanečných motívov v zmysle zachovania ich funkčnosti v tanci;
- » výber adekvátneho hudobného sprievodu, podkladu k tancu (výber piesní, voľba tempa, typu rytmického sprievodu a pod.);
- » rešpektovanie zákonitostí javiska vzhľadom k zámeru choreografie/tanečného výstupu a zvolenej miery štylizácie (trvanie tanečného výstupu, priestorové usporiadanie tanečníkov a pohyb po priestore prispôsobený počtu tancujúcich a veľkosti javiska, vzájomná komunikácia interpretov, komunikácia s muzikantami, komunikácia s divákom, dynamika tanca, využívanie originálneho resp. účelového odevu, obuvi, doplnkov, rekvizít a i.);
- » schopnosť vhodnú interpretačnú stránku tanečného prejavu (rod interpretov, vek interpretov, zohľadnenie ich mentálnej, fyzickej dispozície a improvizatívnej spôsobilosti, poznanie tanca a princípov jeho tvorby, estetika pohybu a pod.).

Výpočet formulovaných odporúčaní nie je zďaleka konečný a ich uvedením nemáme záujem diktovať ani prikazovať autorom meniť svoje zaužívané tvorivé princípy a postupy. Našou ambíciou je v prvom rade upriamiť pozornosť na tanečnú kultúru v širších súvislostiach. Každý poznatok so sebou prináša nové otázky i nové možnosti, ktorých zodpovedanie a prehodnotenie môže nepochybne prispieť k presvedčivejšiemu tvorivému spracovaniu významného tanečného fenoménu, ktorým krúživé tance nesporne sú.

Veríme, že stručné priblíženie historických a geografických aspektov kreovania krúživých tancov v rámci európskej tanečnej kultúry, charakteristika najvýraznejších regionálnych osobitostí základnej štruktúry krúživých tancov z územia Slovenska a definovanie hlavných faktorov a tendencií premien krúživých tancov od 2. polovice 20. storočia v ich prirodzenom prostredí, spolu s odporúčaniami pre ich scénické spracovanie, poslúžia ako vhodné východisko a inšpirácia k podrobnejšiemu etnochoreologickému výskumu krúživých tancov a zároveň ako zdroj informácií a poznatkov pre tanečných pedagógov, choreografov a všetkých, ktorí majú záujem hlbšie spoznať či umelecky a tvorivo prezentovať túto časť našej kultúry.

POUŽITÁ LITERATÚRA

- DÚŽEK, S. 1990. Tanec. In *Etnografický atlas Slovenska*. Bratislava: Veda, 1990, s. 94 – 97. ISBN 80-224-0075-0.
- DÚŽEK, S. 1995a. Krúživé tance. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. Bratislava: VEDA, 1995, s. 283 – 284. ISBN 80-224-0234-6.
- DÚŽEK, S. 1995b. Rekvizita. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. Bratislava: VEDA, 1995, s. 107. ISBN 80-224-0235-4.
- DÚŽEK, S. 1996. Krúživé tance na Slovensku (so zameraním na východoslovenské regióny). In *Slovenský národopis*, 1996, roč. 44, č. 4, s. 434 – 448.
- DÚŽEK, S. 2008. Pohľady na súčasné prostredie slovenských ľudových tancov. In *Prostredí tance. Hranice identity a jejich prekračovanie*. D. Stavělová, J. Traxler, Z. Vejvoda (eds.). Praha: NIPOS, 2008, s. 35 – 43. ISBN 978-80-7068-227-2.
- DÚŽEK, S. – GARAJ, B. 2001. *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2001. 477 s. ISBN 80-968279-3-6.
- Kolektív autorov. 1990. *Etnografický atlas Slovenska*. Bratislava: VEDA, 1990. 124 s. ISBN 80-224-0075-0.
- KRÖSCHLOVÁ, E. 2004. Diskusní příspěvek k pojmům a taneční systematice. In *Tanec. Záznam, analýza, pojmy*. D. Stavělová, J. Traxler, Z. Vejvoda (Ed.). Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004, s. 139 – 155. ISBN 80-85010-63-1.
- MARTIN, G. 1981. Výskum ľudových tancov maďarskej národnosti v slovensko-maďarskom porovnávacom štúdiu. In *Teoretické a praktické problémy národopisného výskumu maďarskej národnosti v Československu*. Bratislava: Národopisný ústav SAV, Kultúrny zväz maď. prac. v ČSSR, 1981, s. 146 – 163.
- MORONGO VÁ, B. 1981. *Vývinové metamorfózy krúživých tancov v Európe a na Slovensku*. [Dizertačná práca]. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2010.
- ONDREJKA, K. 1981. *Zo zápisníka stredoslovenského tanečníka I*. Banská Bystrica: Krajské osvetové stredisko, 1981.
- PESOVÁR, E. 1973. Die gesichtlichen Probleme der Paartanze im Spiegel der süd-osteuropaischen Tanzuberlieferung. In *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1973, roč. 15, s. 141 – 163.
- PESOVÁR, E. 2000. *A magyar néptánc története. The history of Hungarian Folk-dancing*. CD-ROM. Budapest: Konkam Stúdió, 2000. ISBN 963-00-4737-3.
- SKRAKOVÁ, B. 2003. *Tanečné tradície Púchovskej doliny*. [Diplomová práca]. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2003.
- SKRAKOVÁ, B. 2004. *Čardáš. Historický vývin*. [Diplomová práca]. Bratislava: Univerzita Komenského, 2004.

Filmové záznamy

- Tance z Detvy*. Bratislava: ÚHV SAV – Gottwaldov: Filmové laboratória, 1972.
- Slovenské ľudové tance*. F. Poloczek (rež.). Bratislava: ÚHV, 1951.

VÝBER ODPORÚČANEJ LITERATÚRY²⁴

Sumarizujúce teoretické práce a tanečná typológia

- DÚŽEK, S. 1996. Krúživé tance na Slovensku (so zameraním na východoslovenské regióny). In *Slovenský národopis*, 1996, roč. 44, č. 4, s. 434 – 448.
- DÚŽEK, S. 1982. Slovenské ľudové tance. In *Studia academica Slovaca*, roč. 11, Bratislava, 1982, s. 85 – 100.
- DÚŽEK, S. 1985. Slovenské ľudové tance. In *Slovakistické štúdie*. Martin: Matica slovenská, 1985, s. 159 – 164.
- DÚŽEK, S. 2000. Ľudový tanec. In *Slovensko – Európske kontexty ľudovej kultúry*. Bratislava: Veda, 2000.
- DÚŽEK, S. – GARAJ, B. 2001. *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava: ÚHV SAV, 2001.
- JELÍNKOVÁ, Z. 1956. Točivé tance. Gottwaldov: Krajské nakladateľství, 1956.
- KARSAYOVÁ-DÓKUSOVÁ, M. 1987. *Problematika vývoja tanečných foriem maďarských tancov na Slovensku*. [Diplomová práca]. Bratislava: VŠMU, 1987.
- MARTIN, Gy. 1968. Performing Styles in the Dances of the Carpathian Basin. In *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 20, 1968.
- MARTIN, Gy. 1985. Peasant Dance Traditions and national Dance Types in East Central Europe in the 16th – 19th Centuries. In *Ethnologia Europea*, 1985, Vol. 15.
- PESOVÁR, E. 1973. Die gesichtlichen Probleme der Paartanze im Spiegel der süd-osteuropaischen Tanzuberlieferung. In *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1973, roč. 15, s. 141 – 163.
- SKRAKOVÁ, B. 2006. *Čardáš. Historický vývin*. [Diplomová práca]. Bratislava: FiF UK, 2004.
- SKRAKOVÁ, B. 2006. Čardáš - ľudový tanec historickom kontexte. In *Slovenský národopis*, 2006, roč. 54, č. 13, s. 47 – 83.
- ZÍBRT, Č. 1960. *Jak se kdy v Čechách tancovalo – Dějiny tance*. 2. vydanie. Praha: SNKLHU, 1960.

²⁴ Zoznam obsahuje skrátené bibliografické odkazy úzkeho výberu reprezentatívnych diel. Viaceré ďalšie možno nájsť v zoznamoch použitej literatúry jednotlivých príspevkov zborníka.

Práce zaoberajúce sa regionálnymi a lokálnymi tanečnými tradíciami

- BLAHOVÁ-SYMKOVÁ, H. 1965. *Tanečné oblasti západného Slovenska*. Bratislava: Krajské osvetové stredisko, 1965.
- BURLASOVÁ et al. 1988. *Horehronie. Folklorne prejavy v živote ľudu*. Bratislava: Veda, 1988.
- DÚŽEK, S. 1978. Terchovský tanečný dialekt. In *Rytmus*, 1978, roč. 29, č. 5, s. 16 – 19.
- DÚŽEK, S. 1978. Tanečná tradícia. In *Vajnory*. J. Podolák (Zost.). Bratislava: Obzor, 1978, s. 297 – 317.
- DÚŽEK, S. 1979. Ľudový tanečný repertoár Podpoľania. In *Podpoľanie: tradície a súčasnosť*. Bratislava: Obzor, 1979, s. 94 – 106.
- DÚŽEK, S. 1997. K problematike regionálneho členenia slovenského ľudového tanca. In *Slovenská hudba*, 1997, roč. 23, s. 120 – 129.
- DÚŽEK, S. 2006. Etnochoreologický komentár k dokumentácii ľudových tancov Šariša. In *Ľudové tance slovenských regiónov. Ľudové tance Šariša*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2006, s. 9 – 26.
- DÚŽEK, S. 2006. Národopisné a choreografické komentáre k dokumentácii ľudových tancov Spiša. In *Ľudové tance slovenských regiónov. Ľudové tance Spiša*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2006.
- KLUČÁROVÁ, D. 2010. *Tradičná tanečná kultúra Zemlína. Stav, prostredie a premeny ľudového tanca v regióne Zemlín*. [Dizertačná práca]. Bratislava: ÚHV SAV, 2010.
- KOVALČIKOVÁ, J. – POLOCZEK, F. *Slovenské ľudové tance*. Zv. I. Bratislava: SAV, Bratislava, 1955.
- KYSEL, V. 1976. Dolné Požitavie - tanečná kultúra. In *Rytmus*, 1976, roč. 27, č. 5, s. 16 – 18.
- LEHOCKÝ, J. 1998. Tanec a hudba ako súčasť spoločenského a rodinného života. In *Brezová pod Bradlom*. J. Michálek (Zost.). Bratislava: Stimul, 1998, s. 291 – 324.
- LEHOCKÝ, J. 1999. *Ľudové tance a tanečné tradície z okolia Topoľčan*. Bratislava: Prebudená pieseň, 1999.
- LEHOCKÝ, J. 2002. Ľudové tance a tanečné tradície Myjavskej pahorkatiny. Bratislava: NOC, 2002.
- NEMCOVÁ, M. 1976. Na Zemplíne. In *Rytmus*, 1976, roč. 27, č. 8, s. 16 – 19.
- ONDREJKA, K. 1981. *Zo zápisníka stredoslovenského tanečníka 1*. Banská Bystrica: Krajské osvetové stredisko, 1981.
- ONDREJKA, K. 1982. Stručne o umení Liptova, obzvlášť tanečnom. In *Rytmus*, 1982, roč. 33, č. 4, s. 16 – 18.
- SKRAKOVÁ, B. 2003. *Tanečné tradície Púchovskej doliny*. [Diplomová práca]. Bratislava: VŠMU, 2003.

- ZÁLEŠÁK, C. 1964. *Ľudové tance na Slovensku*. Bratislava: Osveta, 1964.
- ZÁLEŠÁK, C. 1976. *Prehľad slovenských ľudových tancov*. Bratislava: Osvetový ústav, 1976.
- ZÁLEŠÁK, C. Tance na Kysuciach. In *Rytmus*, 1976, roč. 27, č. 11, s. 16 – 19.
- ZÁLEŠÁK, C. 1953. *Pohronské tance*. Martin: Osveta, 1953.

Zápis tanca

- ONDREJKA, K. 1975. *Zápis tanečného pohybu*. Bratislava: Osvetový ústav, 1975.
- STAVĚLOVÁ, D. – TRAXLER, J. – VEJVODA, Z. (eds.). 2004. *Tanec. Záznam, analýza, pojmy*. Praha: EÚ AV ČR, 2004, s. 149 – 155.
- ZÁLEŠÁK, C. 1956. *Opisovanie ľudových tancov*. Martin: Osveta, 1956.

Folklorne hnutie a folklorizmus

- LEŠČÁK, M. – ŠVEHLÁK, S. (Ed.). 1976. *Folklor a scéna*. Bratislava: Osvetový ústav, 1976.
- LEŠČÁK, M. – ŠVEHLÁK, S. 1982. *Folklor a folkloristika*. Bratislava: Smena, 1982.
- ZÁLEŠÁK, C. 1982. *Folklorne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor, 1982.
- ZÁLEŠÁK, C. 1990. *Folklor na scéne*. Bratislava: Osvetový ústav, 1990.



Analýza ľudového tanca

AGÁTA KRAUSOVÁ

*Katedra etnológie a folkloristiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
/ akrausova@ukf.sk*

Abstrakt

Obsah príspevku prezentuje metódy analýzy vybraného typu ľudového tanca a významné teoretické východiská, ktoré napomáhajú k správne pochopeniu fenoménu improvizácie v ľudovom tanci. Pre lepšie pochopenie základnej myšlienky sú významovo spresnené pojmy a procesy ako jazyk folklóru, improvizácia v ľudovom tanci a osvojenie si tanečných návykov. Analýza tanca je prezentovaná na príklade tanečného materiálu zachyteného na filme *Ľudové tance* (Parchovany; Osvetový ústav, Bratislava, 1975). Analýza je realizovaná v troch rovinách štruktúry tanca, a to: v rovine morfológie tanečného motívu ako jednotného celku v rámci tanečného sledu (1), v rovine štruktúry motívu v motívickom rade (2) a v rovine štruktúry motívických radov v tanečnom slede (3). Pozornosť je tiež venovaná role kolektívnej pamäti a povahe vývoja variantov existujúcich v kolektívnom vedomí lokálneho spoločenstva. Syntéza analytických poznatkov o príslušnom tanečnom type poskytuje údaje o ženských a mužských motívoch, ohraničení motívov podľa fáz, o štruktúrnych funkciách motívov, koncových formulách a o základných schémach tvorby tanca.

Kľúčové slová: ľudový tanec, analýza, motív, morfológia, štruktúrna funkcia, motívický rad, sled tanca, kolektívna pamäť, norma, schéma, variant

Učím už dvadsaťtri rokov. Počas tejto doby som vo svojej pedagogickej praxi využívala rôzne vyučovacie metódy a postupy. Moji vtedajší zverenci vedeli tancovať, nevedeli však improvizovať – nepoznali „logiku“ tvorby tanca. Ak aj moje choreografie víťazili na rôznych stupňoch súťaží v Maďarskej republike, odborná porota ma, odhliadnuc od iných nedostatkov, stále upozorňovala na to, že „moji tanečníci nepoznajú tradičný ľudový tanec na úrovni materinského jazyka“. Dlhú som nerozumela ich kritickým slovám, v neskoršom období ma však práve tie inšpirovali k štúdiu pedagogiky ľudového tanca na Vysokej škole tanečného umenia v Budapešti, kde som počas štúdia pochopila význam improvizácie v ľudovom tanci a začala som ho zohľadňovať vo vlastnej pedagogickej praxi.

Organizátori súťažných podujatí ma ako porotkyňu začali pozývať aj na regionálne súťaže detských folklórnych súborov, neskoršie aj do porôt celoštátnych súťaží. Keď som v rámci vyhodnocovania choreografií a tanečných výkonov interpretov kládla otázky týkajúce sa typológie, formy, štruktúry a vnútornej logiky tvorby ľudového tanca, stretávala som sa s vyhýbavými odpoveďami. Ukázalo sa, že v prostredí folklórnych telies existuje len akýsi všeobecný obraz o štruktúre tanca, o podstate improvizácie, o štýlotvorných tanečných prvkoch, ktorý je možné, ak nie žiaduce, rozšíriť o ďalšie, podrobnejšie informácie. Tie totiž pomáhajú pri choreografickej aj pedagogickej práci s tanečným folklórnym materiálom.

Ludový tanec

Ludový tanec môžeme charakterizovať ako jeden z najstarších druhov ľudového umenia. Pri tanci sa dôraz kládol predovšetkým na improvizáciu schopnosti tanečníka. V nasledujúcich riadkoch sa pokúsime bližšie objasniť, čo proces improvizácie zahŕňa a čo je jej podstatou v prípade, že sa pohybujeme vo sfére ľudového tanca.

Improvizácia je veľmi dôležitý fenomén. Je výrazom individuálneho výkladu normy jednotlivcom a často je nositeľkou inovačných tendencií v interpretačnom a tvorivom procese. Improvizácia tvorí súčasť tvorivého procesu vo folklóre najmä tam, kde je folklórna tvorba úzko spätá – alebo kde sa prekrýva – s interpretáciou tanca (Leščák, 2006, s. 18). M. Leščák a K. Ondrejka ju charakterizujú ako „spôsob interpretácie, spočívajúci na individuálnej schopnosti pohotovo pozmeniť podobu folklórneho diela, zachovajúc pritom jeho základný výraz a význam. Ide o súčasť tvorivého procesu folklórnej interpretácie. Interpret môže čiastočne pozmeniť významové a výrazové ako aj štýlové prostriedky diela, pokiaľ nenaruší kolektívom vymedzené princípy“ (Leščák – Ondrejka, 1995, s. 204).

Uvedené pojmy ako: regionálny a osobitý znak tanca, štýl tanca, individuálny

výklad normy, významové a výrazové prostriedky, kolektívom vymedzené princípy, spôsob predvádzania sú mimoriadne smerodajné. Tieto termíny poukazujú na to, že v rámci improvizácie existujú isté normy, princípy, ktoré determinujú pohyb, resp. myslenie a predstavivosť tanečníka. Keď existuje norma, princíp, spôsob predvádzania, možno hovoriť o tom, že ľudovému tancu je vlastný istý druh „tanečného jazyka“.

Tradičný spôsob osvojenia si ľudového tanca prostredníctvom priamej, osobnej komunikácie, či zúčastneným odpozorovaním pohybov od staršej generácie počas tradičných tanečných príležitostí je v súčasnosti takmer nemožný. Pokým v minulosti bol ľudový tanec v tradičnom prostredí druhým „materinským jazykom“ členov lokálneho spoločenstva, dnes už tento tanečný jazyk živý nie je. Ani tanečníci (interpreti), ani taneční pedagógovia ľudového tanca ho neovládajú na úrovni materinského jazyka. Ak preto existuje záujem naučiť sa ho, pristupuje sa k nemu chtiac-nechtiac ako k „cudzíemu jazyku“.

Ludoví tanečníci si tanečné návyky osvojili prirodzeným spôsobom, nerozmýšľali nad tým, čo a akým spôsobom tancujú¹ (Dúžek, 1995, s. 251). Zjednodušene povedané – ak človek používa svoj materinský jazyk, nerozmýšľa nad gramatickými pravidlami, nevšednými slovnými zvratmi, svoj materinský jazyk užíva automaticky a pri rozprávaní bez väčších ťažkostí „improvizuje“. Keď sa však začne učiť cudzí jazyk, hneď sa stretáva s novými jazykovými pravidlami. Učí sa množstvo nových slov, ľubovoľne ich využíva v komunikácii. Ak ich však nepoužíva v morfológickej a syntaktickej správnej tvare, t.j. podľa pravidiel daného jazyka, bude jeho reč ostatným nezrozumiteľná, resp. porozumenie jeho jazykovej výpovede bude útržkovité, čiastočné.

Podobné základné pravidlá fungujú aj vo výučbe ľudového tanca. Je možné ovládať množstvo tanečných motívov (t.j. „slov“), ale ak nie sú rešpektované a dodržiavané pravidlá, podľa akých sa tieto motívy spájajú, a v ktorej fáze tanca sa môžu použiť, vytvorené dielo sa stáva nezrozumiteľným, neprirodzeným. Na pohľad môže vyzeráť pekne a umelecky, od tradičného ľudového tanca bude s veľkou pravdepodobnosťou veľmi vzdialené. Tanečník, ktorý nepozná (ktorý sa nenaučí) pravidlá („gramatiku“) daného tanca, nebude vedieť jazykom daného tanca „rozprávať“. Tým pádom nebude ani vedieť improvizovať.

V súčasnosti máme k dispozícii audiovizuálny archív, vďaka ktorému sa nám zachovali rôznorodé formy tradičného ľudového tanca. Existuje teda možnosť analyzovať jednotlivé typy tancov, identifikovať vnútorný systém procesu ich realizácie, pomenovať ich vnútornú štruktúru.

¹ Odkukávaním a napodobňovaním v čase dospievania a mladosti pri rôznych tanečných príležitostiach, najmä pri tanečných hrách, muzikách, svadbách a fašiangoch.

Pri dôkladnej analýze ľudového tanca, ktorá napomáha k správne pochopeniu jeho štýlotvorných znakov, môžeme využívať niekoľko **zdrojov informácií**:

» **slovný opis tanca** – na Slovensku je pri analýze používaný často. Využíva sa buď *Tyršova telovýchovná*, alebo jednotlivými autormi analýz vytvorená terminológia (M. Mázorová, K. Ondrejka, C. Zálešák). So slovným opisom tanca je spojených niekoľko limitácií, s ktorými je nutné pri analýze počítať. Napr. spätná rekonštrukcia tanca je komplikovaná a vedie k nepresnostiam (totiž, slovný opis nedokáže presne sprostredkovať presnú podobu motívu, jeho rytmickú charakteristiku a pozíciu v rámci štruktúry tanca); alebo sa pri slovnom opise popisuje iba pohyb nôh bez dôležitej charakteristiky polohy tela, rúk a pod.;

» **kinetografické zápisy tanca** – najpoužívanejším systémom je tzv. *Labanova kinetografia*. Prostredníctvom systému grafických znakov sa zakresľuje celkový pohyb tela, a to na špecifickej pásovej grafickej sieti, vnútorne členej základnými dobami tanečného (resp. hudobného) pulzu;

» **vlastný tanečný prejav interpretov z danej lokality** – proces priameho odsledovania tanečných pohybov je do veľkej miery závislý na situácii, v ktorej sa interpret a pozorovateľ práve nachádzajú. Pri vnímaní tanca v jeho časovom priebehu môže ľahko dôjsť k skreslenému zaznamenaniu. Tiež si je potrebné uvedomiť, že pozorovaný tanečník nie je tanečný pedagóg, a preto nemusí porozumieť a vyhovieť špecifickým potrebám a pokynom výskumníka;

» **videozáznam** – záznam ponúka mnoho výhod. Dá sa jednoducho zastaviť, pretočiť a spomaliť. Veľmi ľahko je vďaka tomu možné odpozorovať a interpretovať základné tanečné pohyby (samozrejme, je potrebné brať do úvahy kontext vzniku záznamu, spôsob spracovania filmu a povahu tanečnej situácie, ktorá je na ňom zaznamenaná). Práca s ním však môže bez podpory predchádzajúcich typov prameňov a hlbších etnochoreologických vedomostí viesť k skreslenému obrazu o tanečnom prejave.

Analýza tanca si vyžaduje synkretický prístup pri práci so všetkými dostupnými prameňmi. Najlepšie však slúžia práve videozáznamy. Po dôkladnej komparácii viacerých videozáznamov z jednej lokality (resp. mikroregiónu), z rôznych časových období, je možné omnoho jednoduchšie a presnejšie vytvoriť ucelenejší obraz o lokálnom tanečnom prejave a o jeho „štýlovej interpretácii“.

Analýza tanca môže byť aplikovaná v 3 rovinách:

» skúmaním morfológie tanečného motívu ako jednotného celku v rámci

*tanečného sledu*²,

» skúmaním štruktúry motívu v *motivickom rade*,

» skúmaním štruktúry motivických radov v tanečnom slede.

Ďalšími krokmi v analytickom procese sú:

» skúmanie tanca z pohľadu dichotómie ženských a mužských motívov,

» identifikácia motivických ohraničení podľa *fáz*,

» identifikácia *štrukturálnych funkcií motívov, záverečných formúl*,

» charakterizácia základných *pohybových schém* tvorby tanca.

Jedným z podstatných znakov stredoeurópskeho tanečného dialektu (Fügedi, 2013, s. 64), kam podľa etnochoreologických výskumov radíme aj tradičnú tanečnú kultúru Slovenska (s výnimkou folklorizovaných spoločenských tancov), je improvizatívny charakter. Práve ten predstavuje dôležitý aspekt, ktorým sa stredoeurópsky tanečný dialekt odlišuje od tanečných dialektov západnej a juhovýchodnej Európy. Spomínaný improvizatívny princíp je rozhodujúci aj v prípade párových tancov starého a nového štýlu. Zásadnú úlohu pri samotnej realizácii tanca pritom zohráva vzťah medzi tanečníkom a tanečnicou, presnejšie – dominantné postavenie tanečníka v tanci. Tanečník vedie tanečnú partnerku a tá sa mu vo vzájomnej, nepretržitej pohybovej interakcii prispôsobuje. „Podriadenosť“ tanečnice v tomto prípade neimplikuje „nátlak“ zo strany tanečného partnera – v skutočnosti tanečný prejav a pokyny tanečníka predstavujú pomyslený „rámeč“ pre plnohodnotný štýlový prejav tanečnej partnerky. Muž počas tanca nonverbálnou komunikáciou – zapojením celého tela, v prvom rade cez výrazné impulzy paží a očný kontakt – naznačuje žene, ako mieni v tanci pokračovať, t.j. určí následnosť motivických radov a sled tanca. Práve preto pri analýze vzťahu vnútornej motivickej štruktúry tanečného prejavu a sprievodnej hudby vychádzame primárne z tanečných sledov mužov.

Zápis tanca

Pred analýzou tanca je potrebné daný tanečný sled zapísať. Motívy tanečných sledov sú uvádzané v poradí, v akom boli tancované na videozázname. Ak by sa v tejto fáze analýzy použilo Labanovo písmo (ktoré je svetovo rozšírenou formou grafického záznamu tanca), nasledujúca analýza by bola oveľa jednoduchšia, priehľadnejšia a zrozumiteľnejšia. Totiž, Labanova kinetografia je schopná zachytiť vývoj zmien po-

² Význam termínov, označených kurzívou je podrobnejšie rozpracovaný na nasledujúcich stranách.

hybu v čase a priestore, kontinuitu vnútorných pohybových sekvencií tela tanečníka/tanečníkov. Daným systémom znakov možno precízne zaznamenať trojrozmernú povahu tanca, lebo sa nesústreďuje na zápis sledu statických postojov tanečníka, ale na priebeh pohybu jednotlivých častí jeho tela (Gremlicová, 2004, s. 15 – 16).

Čardáš	
Slovenská republika	
Región	Zemplín (Východné Slovensko), obec Parchovany
Tanečný typ	Š. Tóth: Čardáš C. Zálešák: Tance mladej buržoázie – Čardáš S. Dúžek: Krúživé tance nového štýlu – Čardáš
Filmový záznam	Ludové tance, Parchovany, Osvetový ústav, Bratislava, 1975
Tanečníci	Ján Topoľovský s manželkou Jozef Topoľovský s manželkou Jozef Repko s manželkou
Metrum	4/4
Tempo	180 – 200

Na filmovom zázname postupne tancujú tri tanečné páry. Tretí tanečný pár tancuje dvakrát. Čardáše čísloujeme podľa poradia tancov na filmovom zázname. Zápis tanečných sledov nasleduje v poradí:

- » Čardáš 1 – Tanečný sled p. Topoľovskej (manželky Jána Topoľovského) (Tab. 1),
- » Čardáš 1 – Tanečný sled Jána Topoľovského (Tab. 2),
- » Čardáš 2 – Tanečný sled p. Topoľovskej (manželky Jozefa Topoľovského),
- » Čardáš 2 – Tanečný sled Jozefa Topoľovského,
- » Čardáš 3 – Tanečný sled p. Repkovej (manželky Jozefa Repka),
- » Čardáš 3 – Tanečný sled Jozefa Repka,
- » Čardáš 3 – II. variant – Tanečný sled p. Repkovej (manželky Jozefa Repka),
- » Čardáš 3 – II. variant – Tanečný sled Jozefa Repka.

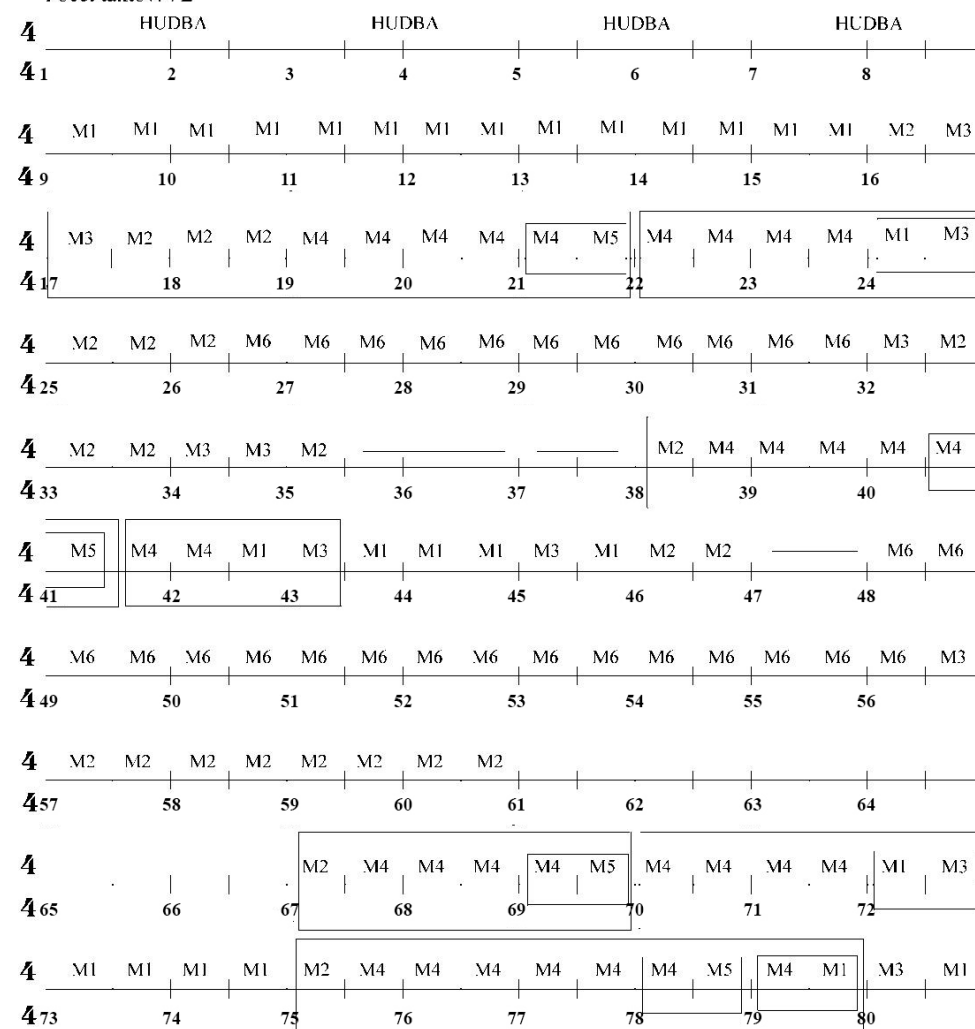
Analýza tanca: Čardáš č. 1 z Parchovian (tanečný sled tanečnice)

Prvým a základným krokom pri analýze tanca je identifikácia, pomenovanie a očíslovanie jednotlivých tanečných motívov, ktoré ho tvoria.

Čardáš číslo 1.
motivický sled pani Topoľovskej (manželky Jána Topoľovského)
Film - Ludové tance
Parchovany (Osvetový ústav 1975)
Čardáš z Parchovian číslo 1
Tancujú Ján Topoľovský s manželkou

Tancujú na pieseň: Ej čerešeň, bobochky...

Počet taktov: 72



Tabuľka 1 Vysvetlivky: M = tanečný motív / 1 = tanečný motív č. 1 / Počet taktov = počet taktov, počas ktorých sa realizuje tanečný pohyb / veľký obdĺžnik = párové točenie v smere hodinových ručičiek a proti smeru hodinových ručičiek / malý obdĺžnik = koncové formuly na konci párového točenia v smere hodinových ručičiek a proti smeru hodinových ručičiek / vodorovná čiara = v danom momente videozáznamu interpreti netancujú alebo záznam ukazuje iné časti tela ako nohy.

Čardáš číslo 1.
 motivický sled Jána Topoľovského
 Film - Ľudové tance
 Parchovany (Osvetový ústav 1975)
 Čardáš z Parchovian číslo 1
 Tancujú Ján Topoľovský s manželkou

Tancujú na pieseň: Ej čerešeň, bobochky...
 Počet taktov: 72

Tabuľka 2 Čardáš 1 – tanečný sled Jána Topoľovského. Zvislé červené čiary označujú miesto ukončenia motivického radu.

Tanečný motív

Latinské slovo *moveo* znamená pohybovať s niečím, uviesť do chodu/pohybu, vplývať na niekoho/niečo, spôsobovať. V slovesnej folkloristike sa pod pojmom

Čardáš číslo 1.
 tanečný sled Jána Topoľovského s manželkou

Notová ukážka 1 Zjednodušený notový prepis hry primáša Andreja Ferenc z daného filmového záznamu. Takty so sivými notami naznačujú absenciu tanečného pohybu (filmové titulky, tanečný pár stojí staticky na mieste a pod.).

„motív“ rozumie najmenšia tematická jednotka, aká sa dá vyčleniť v prúde epického rozprávania alebo lyrickej výpovede, v hudobnej folkloristike ide o najmenšiu samostatnú melodicko-rytmickú stavebnú jednotku, v tanečnej folkloristike o základnú stavebnú jednotku, ktorá má v tanci vždy samostatné postavenie (Ondrejka, 1995, s. 374). V povedomí tanečníka je motív najmenšou ucelenou pohybovou jednotkou, ktorú je vedome, alebo nevedome schopný opakovať (Quittner, 2005). Tanečný motív sa skladá z fáz. Fáza je najmenšia jednotka, pohybový zlomok motívu, ktorý sa v tanci (*tanečnom slede*) nevyskytuje nikdy ako svojbytný prvok. Prvý krok pri skúmaní motívu je vymedzenie jeho ohraničenia. Ohraničenie tanečného motívu skúmame podľa fáz motívu, ďalej podľa zoskupenia motívov v danom tanečnom rade a následne v tanečnom slede.

Zápis tanečných motívov

Na Slovensku je používanie tanečnej terminológie – ako v teórii, tak aj v praxi – stále nejednotné. Napríklad, všeobecne akceptovaný a používaný výraz (tanečný) *motív* sa v slovenskej odbornej literatúre dodnes chápe a používa v rôznych významoch: ako prvok, figúra, tanečná figúra, krok, tanečný krok atď. Jednotná ľudová tanečná taxonómia taktiež neexistuje. Tanečné motívy buď samostatné pomenovanie nemajú, alebo majú, ale viazané na konkrétnu lokalitu, alebo rozšírené len medzi niektorými tanečníkmi (Mázorová – Ondrejka, 1991, s. 13). V zbierkach z reprezentatívnych tanečných lokalít sa ujal zrozumiteľný slovný opis tancov, zatiaľ čo znakové písma Š. Tótha a Labana do pedagogickej praxe a odborného diškurzu na Slovensku takmer vôbec neprenikli (Dúžek – Ondrejka, 1995, s. 336). Kvôli tomu v nasledujúcom opise využívame špecifický, pomerne jednoduchý systém alfanumerického značenia motívov (M1, M2, M3 a pod.) a ich stručnú slovnú charakteristiku. Pri slovnom opise motívov využívame terminológiu použitú v publikáciách *Slovenské ľudové tance* (Mázorová – Ondrejka, 1991) a *Metodická príručka ľudového tanca pre 4., 5., 6. a 7. ročník I. stupňa základného štúdia tanečného odboru základných umeleckých škôl* (Majerová, 2005).

Tanečné motívy³

M1 – zrážaný striedavý

M2 – nákok na polochodidlo

³ Motívy sú uvádzané v poradí, v akom boli zatancované na filmovom zázname (t. j. filmový záznam číslo 1, čardáš 1).

M3 – nákok na päťu

M4 – kolesový krok

M5 – podup

M6 – treščak

Štruktúrálna funkcia motívu v rámci tanečného sledu

Štruktúrálna funkcia motívu je určená hneď niekoľkými vlastnosťami motívu: jeho rolou, mierou výskytu a kvalitou pri tvorení tanečného sledu. Podľa frekvencie výskytu motívov v tanečnom slede delíme motívy na:

- » dominantné,
- » vedľajšie,
- » sporadické.

Dominantnými motívami nazývame motívy, ktoré majú v danom tanečnom slede najvyššiu frekvenciu výskytu. Dominantné motívy sa spravidla nápadne často opakujú, samostatne môžu vytvárať motivický rad, tvoria najdôležitejšiu konštrukčnú stavbu tanečného sledu. *Vedľajšími* nazývame motívy, ktoré majú v danom tanečnom slede nižšiu mieru výskytu. V tanečnom slede sa opakujú menej a samostatne nevytvárajú motivický rad (objavujú sa v ňom len čiastočne). *Sporadickými* nazývame tie motívy, ktoré sa v tanečnom slede vyskytujú len príležitostne, tanečník/-čka sa k nim vracia sporadicky, alebo sa v slede neopakujú vôbec (Martin, 1999, s. 154).

Motív	Výskyt motívov v taktach	Počet motívov
M1	9, 10, 11 – 15, 24, 42 – 45, 72, 73, 74, 79	27
M2	16 – 18, 25, 26, 32, 33, 35, 38, 46, 57 – 60, 67, 75	24
M3	16, 17, 24, 32, 34, 43, 45, 56, 72, 80	11
M4	19 – 23, 38 – 42, 67 – 71, 75 – 79	31
M5	21, 41, 69, 78	4
M6	26 – 31, 48 – 56	28

Tabuľka 3 Výskyt motívov v tanečnom slede p. Topoľovskej (ďalej len tanečníčka č. 1).

Vyhodnotenie:

- » dominantný motív: M1, M4, M6,
- » vedľajší motív: M2,
- » sporadický motív: M3, M5.

Analýzou sme dospeli k štatistickým údajom o kvantite motívov. Počet motívov

v danom tanečnom slede však nehovorí nič o ich *štrukturálnych funkciách* v tanečnom rade. Už je nám známe, aké motívy sa nachádzajú v danom tanečnom slede a aký je ich konkrétny počet, ale ešte stále nemáme relevantné informácie o funkcii týchto motívov v samotnom tanci.

Funkcia motívov v tanečnom rade

Podľa funkcie motívov v tanečnom rade delíme tieto na:

- » začiatkový,
- » nosný
- » záverečný.

Začiatkové motívy sú motívy, ktoré sa nachádzajú na začiatku tanečného radu. *Nosné* motívy sú tie motívy, ktoré tvoria jadro, nosnú časť tanečného radu a určujú jeho celkový charakter. Nosné motívy tvoria v rámci tanečného radu najväčší počet a často sa objavujú v sérii (cykle). *Záverečné* motívy sú tie motívy, ktoré sa nachádzajú na konci tanečného radu a uzatvárajú ho (Martin, 1999, s. 154).

Motivický rad

V prvej fáze analýzy boli identifikované, pomenované a očíslované tanečné motívy. Druhá fáza nám poskytla relevantné údaje o frekvencii výskytu a charaktere jednotlivých tanečných motívov. Ďalší krok v analýze je zameraný na vymedzenie a opis jednotlivých motivických radov. *Motivický rad* je uzavreté poradie totožných, alebo rozdielnych motívov, ktoré utvárajú kategoriálne vyššiu formálnu štruktúru, resp. komplexnejšiu úroveň prepojenia štrukturálnych jednotiek tanca. Motivický rad spravidla uzatvára pauza, výrazný prvok, radikálna zmena smeru, výrazné gesto tanečníka/-čky. Práve preto majú jednotlivé motivické rady rôznu dĺžku. Niekoľko motivických radov, ktoré v tanci nasledujú po sebe a tvoria vyšší, zmysluplný, uzavretý celok nazývame *motivická reťaz*.

Motivické rady v tanci skúmanej tanečníčky

Motivický rad č. 1: takt 5 – 16

- » úvodný motív: nie je
- » nosný motív: M1
- » záverečný motív: nie je

Motivický rad č. 2: takt 16 – 21 (párové točenie v smere hodinových ručičiek)

» úvodný motív: M2

» nosný motív: M4

» záverečný motív: M3

Motivický rad č. 3: takt 22 – 24 (párové točenie proti smeru hodinových ručičiek)

» úvodný motív: nie je

» nosný motív: M4

» záverečný motív: M5

Motivický rad č. 4: takt 25 – 32

» úvodný motív: M2

» nosný motív: M6

» záverečný motív: nie je

Motivický rad č. 5: takt 33 – 41 (párové točenie v smere hodinových ručičiek)

» úvodný motív: M2

» nosný motív: M4

» záverečný motív: M5

Motivický rad č. 6: takt 42 – 43 (párové točenie proti smeru hodinových ručičiek)

» úvodný motív: nie je

» nosný motív: M4

» záverečný motív: M2

Motivický rad č. 7: takt 44 – 55

» úvodný motív: nie je

» nosný motív: M6, M2

» záverečný motív: nie je

Motivický rad č. 8: takt 56 – 67 (párové točenie v smere hodinových ručičiek)

» úvodný motív: M2

» nosný motív: M4

» koncový motív: M2

Motivický rad č. 9: takt 68 – 70 (párové točenie proti smeru hodinových ručičiek)

» úvodný motív: nie je

» nosný motív: M4

» záverečný motív: M2

Motivický rad č. 10: takt 71 – 80 (párové točenie v smere hodinových ručičiek)

» úvodný motív: M2

» nosný motív: M4

» záverečný motív: M5, M1.

Záverečné motívy taktu 21 – 22, 24, 40 – 41, 42 – 43, 69, 78 – 79 sú tzv. *záverečnými*

formulami.⁴ Záverečné formuly sú tvorené motívmi, ktoré majú na konci tanečného radu ustálenú štruktúrnu funkciu. Záverečné formuly tanečníčky č. 1 sú vyjadrené znakmi: M4+ M5, M1+ M3, M4+M3, M4+M1.⁵

Označenie motívu	Počet motívov tanečníčky č. 1	Počet motívov tanečníčky č. 2	Počet motívov tanečníčky č. 3	Počet motívov tanečníčky č. 3 – II. variant
M1	27	0	0	1
M2	24	29	39	39
M3	11	6	19	11
M4	31	45	18	16
M5	4	5	0	1
M6	28	19	0	0
M7	0	37	0	0
M8	0	13	0	0
M9	0	1	0	0
M10	0	1	7	2
M10/v	0	0	20	22
M11	0	0	13	10
M12	0	0	2	7

Tabuľka 4 Komparácia motivických radov tanečníčky č. 1 (p. Topoľovská – manželka Jána Topoľovského), tanečníčky č. 2 (p. Topoľovská – manželka Jozefa Topoľovského), tanečníčky č. 3 (p. Repková) a ešte jednej verzie tanečného sledu tanečníčky č. 3 (II. variant).

Vyhodnotenie:

- » dominantný motív: M2, M3, M4,
- » vedľajší motív: M1, M6, M7, M8, M10, M10/v, M11,
- » sporadický motív: M5, M8, M9, M12.

Záverečné formuly:

- » záverečné formuly tanečníčky č. 1:

⁴ Záverečná formula je špecifická, ustálená motivická štruktúra, ktorú nemožno zamieňať s motivickým radom. Stretávame sa s ňou výlučne v tanečných prejavoch na strednom Zemplíne. Termín je prevzatý z overenej a používanej odbornej terminológie Gy. Martina (Porovnaj: Martin, 1999).

⁵ Posledný motív v motivickom rade nie je koncovou formulou. Koncovú formulu tvoria minimálne dva motívy, ktorými sa tanečník dostáva z dynamického pohybu do statického stavu.

- M4+ M5 (3x)
- M1+ M3 (4x)
- M4+M3 (1x)
- » záverečné formuly tanečníčky č. 2:
 - M4+M2 (1x)
 - M8+M5 (1x)
 - M4+M5 (3x)
- » záverečné formuly tanečníčky č. 3:
 - M2+M10 (1x)
 - M10+M3 (1x)
- » záverečné formuly tanečníčky č. 3 – II. variant:
 - M4+M5 (2x)
 - M1+M3 (1x)
 - M2+M10 (1x).

Dominantná záverečná formula: M4+M5, M1+M3.

Všetky tanečníčky používajú záverečné formuly aj pri obratoch v rámci tanečného radu:

- » tanečníčka č. 1
 - motivický rad č. 10: takt 78 – 79 (párové točenie v smere hod. ručičiek);
- » tanečníčka č. 2
 - motivický rad č. 10: takt 32 (párové točenie v smere hod. ručičiek);
- » tanečníčka č. 3
 - motivický rad č. 2: takt 11 (párové točenie v smere hod. ručičiek),
 - motivický rad č. 6: takt 41 (párové točenie v smere hod. ručičiek);
- » tanečníčka č. 3 – II. variant
 - motivický rad č. 5: takt 33 (párové točenie v smere hod. ručičiek).

Z ďalšej analýzy vyplýva, že motív **M2** má v rámci tanečného radu/sledu dve funkcie:

- » v tanečných radoch môže fungovať ako dominantný motív,
- » pri párovom točení v smere pohybu hod. ručičiek má funkciu úvodného motívu.

Analýza tanca – Čardáš č. 1 z Parchovian (tanečný sled tanečníka⁶)

Rovnakým spôsobom postupujeme pri analýze mužského tanečného prejavu.

⁶ Ján Topoľovský, ďalej len tanečník č. 1.

Tanečné motívy⁷

M1 – zrážaný striedavý

M2 – nákok na polochodidlo

M4 – kolesový krok

M5 – podup

M9 – krok

M10 – valašský

M13 – prednoženie

M14 – zanoženie

M15 – zrážaný

M16 – zakladaný

M17 – záver (zakončovací) s prednožením

M18 – záver (zakončovací) s zrážaním

Štruktúrna funkcia motívov

Motív	Výskyt motívov v taktach	Počet motívov
M1	9 – 14, 17, 18, 42 – 44, 59 – 64, 72 – 74	36
M2	19, 25, 26, 35, 38, 66 – 68, 72, 75, 76, 80	19
M4	20 – 24, 39 – 42, 68 – 71, 76, 77, 78	24
M5	21, 41, 69	3
M9	78, 79	2
M10	19	1
M13	15, 16, 44, 65	5
M14	15, 17, 45, 65	4
M15	26 – 30, 45 – 48	16
M16	31 – 34, 56, 57	12
M17	49 – 55	7
M18	58	1

Tabuľka 5 Štruktúrna funkcia motívov J. Topoľovského. Tanečné motívy sú uvádzané podľa poradia ich výskytu v analyzovanom tanečnom slede.

⁷ Tanečné motívy sú uvádzané a označované v poradí, v akom boli zatancované na tanečnom zázname č. 1.

Vyhodnotenie:

- » dominantný motív: M1, M2, M4,
- » vedľajší motív: M13, M14, M15, M16, M17,
- » sporadický motív: M5, M9, M10, M18.

V tanečnom slede je potrebné sústrediť pozornosť aj na tzv. *druhý part*. V tomto prípade ide o pohyb rúk – *čapáše*. Pri motíve č. 1 (po analýze druhého partu) rozoznávame aj parciálne rytmické varianty čapášov.

Druhý part – práca rúk – čapáše**Pravá ruka čapášuje:**

- » M1/1 (vonkajšia časť pravého stehna),
- » M1/2 (vonkajšia časť pravého stehna),
- » M13 (vnútorná časť pravého stehna),
- » M13/1 (čapáš v prednožení skrčmo, na sáru),
- » M13/2 (čapáš v prednožení skrčmo, vonkajšia časť stehna),
- » M14 (čapáš zanožený skrčmo, pravá ruka čapášuje na vnútornú časť ľavej nohy – o sáru).

Obidve ruky čapášujú:

- » M1/5 (predná časť pravého a ľavého stehna),
- » M1/6 (predná časť pravého a ľavého stehna),
- » M1/7 (predná časť pravého a ľavého stehna).

Po rozbere variantov je možné správne určiť štruktúrnú funkciu motívov v tanečnom slede tanečníka.

Motivické rady

Motivický rad č. 1: takt 9 – 17

- » úvodný motív: M1
- » nosný motív: M1/1, M1/2
- » koncová formula: M13+M14+M13/2+M13/1+M14

Motivický rad č. 2: takt 17 – 21

- » úvodný motív: M1
- » nosný motív: M4
- » koncová formula: M4+M5

Motivický rad č. 3: takt 22 – 24

- » úvodný motív: nie je
 - » nosný motív: M4
 - » koncová formula: M4+M5
- Motivický rad č. 4: takt 24 – 34
- » úvodný motív: M2
 - » nosný motív: M15, M16
 - » koncová formula: nie je
- Motivický rad č. 5: takt 35 – 41
- » úvodný motív: M2
 - » nosný motív: M4
 - » koncová formula: M4+M5
- Motivický rad č. 6: takt 41 – 45
- » úvodný motív: M4
 - » nosný motív: M1/1, M1/2
 - » koncová formula: M13/1+M14
- Motivický rad č. 7: takt 45 – 58
- » úvodný motív: nie je
 - » nosný motív: M15, M17, M16
 - » koncová formula: M18
- Motivický rad č. 8: takt 59 – 65
- » úvodný motív: nie je
 - » nosný motív: M1/5, M1/6, M1/7
 - » koncová formula: M13+M14
- Motivický rad č. 9: takt 66 – 69
- » úvodný motív: M2
 - » nosný motív: M4
 - » koncová formula: M4+M5
- Motivický rad č. 10: takt 70 – 72
- » úvodný motív: nie je
 - » nosný motív: M4
 - » koncová formula: M2+M1
- Motivický rad č. 11: takt 73 – 80
- » úvodný motív: M1, M2
 - » nosný motív: M4
 - » koncová formula: M4+M9.

Záverečné formuly: M13/1+M14, M4+M5, M18, M2+M1, M4+M9.

Záverečná formula M13+M14 je rozšírená a vytvára motivický rad M13/1+M14

+M13/2+M13/1+M14, ktorý muž používa pri ukončení čapášov.

Záverečnú formulu M4+M5 muž používa pri ukončení párového točenia v smere pohybu hod. ručičiek.

Záverečnú formulu M2+M muž používa pri ukončení párového točenia proti smeru pohybu hod. ručičiek.

Záverečnú formulu M4+M9 muž používa, keď žena robí obraty (podvrtka).

Špecifikácia motivických radov

Motivický rad č. 2: takt 17 – 217 (párové točenie v smere pohybu hod. ručičiek).

Motivický rad č. 5: takt 35 – 41 (párové točenie v smere pohybu hod. ručičiek).

Motivický rad č. 9: takt 66 – 69 (párové točenie v smere pohybu hod. ručičiek).

Motivický rad č. 11: takt 73 – 80 (párové točenie v smere pohybu hod. ručičiek).

= Muž č. 1 používa úvodné, nosné motívy a záverečnú formulu.

Motivický rad č. 3: takt 22 – 24 (párové točenie proti smeru pohybu hod. ručičiek).

Motivický rad č. 10: takt 70 – 72 (párové točenie proti smeru pohybu hod. ručičiek).

= Muž č. 1 používa len nosný motív a záverečnú formulu.

Motivický rad č. 1: takt 9 – 17 (držanie vzadu, muž čapášuje pravou rukou).

Motivický rad č. 4: takt 24 – 34 (proti stojné valčíkové držanie horné).

Motivický rad č. 6: takt 41 – 45 (držanie vzadu, muž čapášuje pravou rukou).

Motivický rad č. 7: takt 45 – 58 (držanie za ruky čelne).

Motivický rad č. 8: takt 59 – 65 (tancujú zvlášť čelne, muž čapášuje).

= Muž č. 1 v motivických radoch č. 1, 6, 8 používa úvodné motívy, nosné motívy a záverečné formuly.

V motivických radoch č. 4, 7 používa *homogénne motívy* (Ondrejka, 1977, s. 77).

V motivickom rade č. 7 – M17 (záver ukončovaci s prednožením) používa ako nosný motív a tanečný rad ukončuje záverečnou formulou M18.

Charakteristika a komparácia motívov a záverečných formúl: Čardáš 1, Čardáš 2, Čardáš 3, Čardáš 3 – II. variant

M1 – zrážaný striedavý

Má dve funkcie:

- » muži ho používajú ako úvodný motív, má tiež spojovaciu funkciu (medzi

dvomi motivickými radmi),

» muži ho používajú ako nosný motív s čapásmi v motivických radoch bez párového točenia.

Pravá ruka čapášuje:

- M1/1 (vonkajšia časť pravého stehna),
- M1/2 (vonkajšia časť pravého stehna).

Ľavá ruka čapášuje:

- M1/3 (vonkajšia časť ľavého stehna),
- M1/4 (vonkajšia časť ľavého stehna).

Obidve ruky čapášujú:

- M1/5 (predná časť pravého a ľavého stehna),
- M1/6 (predná časť pravého a ľavého stehna),
- M1/7 (predná časť pravého a ľavého stehna).

M2 – nárok na polochodidlo: muži ho používajú ako úvodný motív v motivických radoch pri točení v smere pohybu hod. ručičiek.

M3 – nárok na pätu: sporadický motív, ktorý používa muž č. 3.

M4 – kolesový krok: muži ho používajú ako nosný motív pri točení v smere pohybu hodinových ručičiek a proti smeru pohybu hod. ručičiek.

M5 – podup: spolu s M4 tvorí záverečnú formulu, ktorú používajú pri párovom točení v smere pohybu hod. ručičiek.

M6, M7, M8: mužmi nevyužívané.

M9 – krok: spolu s M4 tvorí záverečnú formulu pri točení v smere pohybu hod. ručičiek.

M10 – valaský: sporadický motív, ktorý používa muž č. 2 a 3.

M11 – zrážaný základný: muži ho používajú ako nosný motív. Má dve formálne roviny:

- » rytmický variant pohybu nôh M11/1, M11/2, M11/3,
- » druhý part – (práca rúk) – čapáše a ich rytmické varianty: obidve ruky čapášujú: M11/4 (predná časť pravého a ľavého stehna), M11/5 (predná časť pravého a ľavého stehna), M11/6 (predná časť pravého a ľavého stehna).

M12 – dvíhanie nohy skrčmo dozadu: mužmi nevyužívaný.

M13 – čapáš v prednožení skrčmo (vnútorná časť pravého stehna): M13/1 (čapáš v prednožení skrčmo, na sáru), M13/2 (čapáš v prednožení skrčmo, vonkajšia časť stehna), M13/3 (čapáš v prednožení skrčmo).

M14 – čapáš zanožený skrčmo (pravá ruka čapášuje na vnútornú časť ľavej nohy – sáru): M14/1 – čapáš v zanožení skrčmo (pravá ruka čapášuje na vnútornú časť ľavej nohy a na vonkajšiu časť pravého stehna).

M15, M16 – zakladaný motív,

M17 – záver (zakončovací motív) s prednožením: muži č. 1 a 2 ich používajú ako nosné motívy.

M18 – záver (zakončovací motív) so zrážaním: motív používa muž č. 1.

M19 – poskok na pravej nohe pravá ruka čapášuje (vonkajšia časť pravého stehna): muž č. 2 ho používa ako nosný motív.

M20 – preskok: muž č. 2 ho používa spolu s M9 ako záverečnú formulu.

M21 – nárok (päta, špica): muž č. 3 ho používa ako nosný motív pri párovom točení proti smeru pohybu hod. ručičiek.

M22 – krok (na polochodidlo): muž č. 3 ho používa ako nosný motív pri párovom točení proti smeru pohybu hod. ručičiek.

M23 – prednoženie s čapášom (pravá ruka čapášuje na pravú sáru, ľavá ruka čapášuje na ľavú sáru), **M24** – stoj skročný s čapášom: M24 spolu s M23 používa muž č. 3 ako nosný motív.

Záverečné formuly

Analýza záverečných formúl v tanečnom prejave všetkých tanečníkov (mužov) potvrdila nasledujúce skutočnosti:

- » pri točení v smere pohybu hod. ručičiek každý muž používa záverečnú formulu M4+M5;
- » záverečnú formulu M2+M1 používa muž č. 1 pri ukončení párového točenia proti smeru pohybu hodinových ručičiek;
- » M20+M9 používa muž č. 2 pri ukončení čapášov;
- » M13+M14 je záverečná formula, ktorú používa každý muž a má nasledujúce variácie:
 - M13/1+M14,
 - M13/1+M14+M13/2+M13/1+M14,
 - M13/3+M14/1+M13/3+M14/1+M13/3+M14/1,
 - M13/1+M14+M14,
 - M1+M13/1+M14+M1/1.

Základná fáza analýzy je ukončená. Na základe skúmania morfológie tanečného motívu a skúmania štruktúry motívov v motivickom rade boli identifikované a charakterizované nasledujúce prvky tanečného prejavu všetkých tanečníkov na zázname:

- » **ženské a mužské motívy,**
- » **ohraničenie motívov podľa fáz,**
- » **štruktúrna funkcia motívov,**
- » **záverečné formuly,**
- » **druhý part – pohyby rúk – čapáše.**

Kolektívna tvorba – vnútorná štruktúra tanca (súvislosť medzi jednotlivými tanečnými radmi)

Ďalšia fáza analýzy bude zameraná na skúmanie, resp. pokus o definovanie základných kontúr kolektívnej normy tanečnej interpretácie a štýlotvorných prvkov, ktoré skúmané spoločenstvo/tanečníci vnášajú do tanečného prejavu.

Prvým krokom pri hľadaní základných schém v tanci je **rozdelenie všetkých tanečných sledov** mužov (muži tvoria tanec, žena sa prispôsobuje/odvodzuje od mužského tanečného prejavu) **na dve, zreteľne rozlíšiteľné časti:**

- » tancovanie bez párového točenia – časť A,
- » párové točenie – časť B.

Ich vzájomné usporiadanie v jednotlivých tanečných sledoch:

- » muž č. 1 – Ján Topolovský: A+B+A+B+A+B;
- » muž č. 2 – Jozef Topolovský: A+B+A+B+A+B+A;
- » muž č. 3 – Jozef Repko: A+B+A+B+A;
- » muž č. 3 – Jozef Repko – II. variant: A+B+A+B+A+B+A.

Analýza časti B – párové točenie

Párové točenie môže byť:

- » v smere pohybu hodinových ručičiek,
- » proti smeru pohybu hodinových ručičiek.

Časť B rozdelíme na:

B – Párové točenie v smere pohybu hodinových ručičiek, držanie protistojné valčíkové

- » Tanečný sled Jána Topolovského:
 - motivický rad č. 2: takt 19 – 21,
 - motivický rad č. 5: takt 35 – 41,
 - motivický rad č. 9: takt 66 – 70.
- » Tanečný sled Jozefa Topolovského:
 - motivický rad č. 11: takt 69 – 72.
- » Tanečný sled Jozefa Repku:
 - motivický rad č. 2: takt 2 – 11,
 - motivický rad č. 5: takt 22 – 26.
- » Tanečný sled Jozefa Repku – II. variant:
 - motivický rad č. 2: takt 2 – 9.

B1 – Párové točenie proti smeru pohybu hod. ručičiek, držanie protistojné valčíkové

- » Tanečný sled Jána Topolovského:
 - motivický rad č. 10: takt 70 – 72.

B2 – Párové točenie v smere pohybu hodinových ručičiek (na konci motivického radu sa žena otočí doprava a následne doľava), držanie protistojné valčíkové

- » Tanečný sled Jána Topolovského:
 - motivický rad č. 11: takt 75 – 79.
- » Tanečný sled Jozefa Repku:
 - motivický rad č. 7: takt 41.

B3 – Párové točenie v smere pohybu hodinových ručičiek (na konci motivického radu sa žena otočí doprava 2x), držanie protistojné valčíkové

- » Tanečný sled Jozefa Topolovského:
 - motivický rad č. 2: takt 23 – 32.

B4 – Párové točenie v smere pohybu hod. ručičiek, držanie: polobočné čardášové

- » Tanečný sled Jozefa Topolovského:
 - motivický rad č. 4: takt 45 – 48.

B5 – Párové točenie proti smeru pohybu hod. ručičiek, držanie: polobočné čardášové

- » Tanečný sled Jozefa Topolovského:
 - motivický rad č. 5: takt 49 – 50.

B6 – Párové držanie v smere pohybu hod. ručičiek, držanie: skrížmo vedľa seba

- » Tanečný sled Jozefa Topolovského:
 - motivický rad č. 13: takt 78 – 83.

B7 – Párové točenie v smere pohybu hod. ručičiek (na konci motivického radu sa žena otočí pod rukou muža doprava a následne doľava 2x), držanie: protistojné valčíkové

- » Tanečný sled Jozefa Repku:
 - motivický rad č. 7: takt 34 – 41.
- » Tanečný sled Jozef Repko – II. variant:
 - motivický rad č. 5: takt 27 – 34.

Zjednodušená schéma tvorenia tanca, určená na základe rozdelenia časti B v tanečných sledoch mužov:

- » schéma tvorenia tanca Jána Topolovského:
A+B+B1+A+B+B1+A+B+B1+A+B2;
- » schéma tvorenia tanca Jozefa Topolovského:
A+B3+B+A+B4+B5+A+B+A+B6+B4;
- » schéma tvorenia tanca Jozefa Repku: B7+A+B2+A;
- » schéma tvorenia tanca Jozefa Repku – II. variant: B+A+B7+A+B+A.

Analýza časti A

V časti A sa v tanečných radoch mužov strieda tzv. „cifrovanie“ a „čerkanie“. V analýze motivických radov sú už určené ich úvodné, nosné motívy a záverečné formuly. Jednotlivé motivické rady sa od seba líšia v párovom držaní.

A – Držanie skrížmo vzadu, žena je na ľavej strane muža

- » Tanečný sled Jána Topoľovského:
 - motivický rad č. 1: takt 9 – 17,
 - motivický rad č. 6: takt 41 – 45.
- » Tanečný sled Jozefa Topoľovského:
 - motivický rad č. 3: takt 33 – 43,
 - motivický rad č. 12: takt 73 – 78.
- » Tanečný sled Jozefa Repku:
 - motivický rad č. 13: takt 67 – 71.
- » Tanečný sled Jozefa Repku – II. variant:
 - motivický rad č. 3: takt 10 – 20,
 - motivický rad č. 8: takt 47 – 49,
 - motivický rad č. 10: takt 55 – 62.

A1 – Protistojné valčíkové držanie

- » Tanečný sled Jána Topoľovského:
 - motivický rad č. 4: takt 24 – 34,
 - motivický rad č. 7: takt 45 – 58.
- » Tanečný sled Jozefa Repku:
 - motivický rad č. 6: takt 27 – 34.
- » Tanečný sled Jozefa Repku – II. variant:
 - motivický rad č. 6: takt 35 – 41.

A2 – Muž a žena tancujú oproti alebo vedľa seba bez držania rúk

- » Tanečný sled Jána Topoľovského:
 - motivický rad č. 8: takt 59 – 65.
- » Tanečný sled Jozefa Topoľovského:
 - motivický rad č. 1: takt 3 – 22.
- » Tanečný sled Jozefa Repku:
 - motivický rad č. 3: takt 13 – 18,
 - motivický rad č. 4: takt 19 – 22,
 - motivický rad č. 8: takt 42 – 43,
 - motivický rad č. 9: takt 46 – 48,

- motivický rad č. 10: takt 49 – 55,
- motivický rad č. 11: takt 56 – 59,
- motivický rad č. 12: takt 61 – 65.
- » Tanečný sled Jozefa Repku – II. variant:
 - motivický rad č. 4: takt 19 – 26,
 - motivický rad č. 7: takt 44 – 47.

A3 – Protistojné postavenie, držia sa v predpažení hore

- » Tanečný sled Jozefa Topoľovského:
 - motivický rad č. 1: takt 3 – 22,
 - motivický rad č. 6: takt 51 – 60.

A4 – Držanie skrížmo vzadu, žena je na pravej strane muža

- » Tanečný sled Jozefa Topoľovského:
 - motivický rad č. 3: takt 41 – 43.

A5 – Muž čapášuje, žena sa točí pod rukou muža

- » Tanečný sled Jozefa Topoľovského:
 - motivický rad č. 7: takt 61 – 67.

Ján Topoľovský

Motivické rady č. 6, 7 a 8 tvoria motivickú reťaz.

Jozef Repko

Motivické rady č. 3 a 4 tvoria motivickú reťaz.

Motivické rady č. 5 a 6 tvoria motivickú reťaz.

Motivické rady č. 8, 9, 10, 11 a 12 tvoria motivickú reťaz.

Jozef Repko – II. variant

Motivické rady č. 3 a 4 tvoria motivickú reťaz.

Motivické rady č. 7 a 8 tvoria motivickú reťaz.

Zjednodušená schéma tvorenia tanca, určená na základe rozdelenia časti A v tanečných sledoch mužov:

- » schéma tvorby tanca Jána Topoľovského: **A+B+A1+B+A+A1+A2+B +A1+B;**
- » schéma tvorby tanca Jozefa Topoľovského: **A2+A3+A2+A2+B+A4+A+B +A3+A5+B+A+B;**
- » schéma tvorby tanca Jozefa Repku: **A2+B+A2+A2+B+A1+B+A2+A2 +A2+A2+A;**
- » schéma tvorby tanca Jozefa Repku – II. variant: **A2+B+A+A2+B+A1+A2+A+B+A2+A2.**

Analýza časti C

V tanečných sledoch mužov bola identifikovaná ďalšia štruktúra – časť C – premiestnenie ženy z jednej strany na druhú. Táto časť nie je samostatná – spája motivické rady. Ján Topoľovský ju používa v motivickom rade č. 4. Jozef Topoľovský ju používa v motivickom rade č. 3 a 12. Jozef Repko (II. variant) ju používa v motivickom rade č. 3 a 10.

Základná schéma (vnútorná štruktúra) tvorby tanca čardáš z Parchovian: A+B+A+B+A+B. Táto schéma má nasledujúce varianty:

- » A+B+B1+cA1+B+B1+A+A1+A2+B+B1+A1+B2;
- » A2+A3+A2+A2+B3+B+A4+cA+B4+B5+A3+A5+B+cA+B6+B4;
- » A2+B7+A2+A2+B2+A1+B+A2+A2+A2+A2;
- » A2+B+cA+A2+B7+A1+A2+A+B+cA2+A2.

Sumarizácia analýzy tanca čardáš z Parchovian

Prvá fáza analýzy tanca poskytla údaje o:

- » ženských a mužských motívoch,
- » štruktúrnych funkciách motívov,
- » záverečných formulách,
- » druhom parte.

V druhej fáze analýzy tanečných sledov mužov sa postupne:

- » tieto rozdelili na časti – A (párové točenie v smere pohybu hodinových ručičiek a proti smeru pohybu hodinových ručičiek) a B (cifrovanie a čerkanie) a časť C;
- » analyzovali sa časti A, B a časť C;
- » boli určené základné schémy tvorby tanca čardáša z Parchovian;
- » boli identifikované/vymedzené varianty jednotlivých schém (t.j. vnútorné štruktúry) tvorby tanca čardáša z Parchovian.

Vzťah tanca a hudby

Vzájomný súvis tanečnej improvizácie a sprievodnej hudby je nesmierne dôležitý a viacúrovňový problém. Jeho plnohodnotné teoretické predstavenie si žiada priesor, ktorý tento príspevok, žiaľ, neposkytuje. Pozornosť bola okrajovo venovaná vybraným momentom, prostredníctvom ktorých možno v skúmaných tanečných prejavoch rozpoznať jeho základné charakteristiky. V súvislosti s tým je východiskovým štádiom rozboru posúdenie väzieb medzi štruktúrnym priebehom tanca a vnútor-

nou formálnou štruktúrou piesne (Garaj, 2001, s. 70). V tejto úrovni analýzy možno konštatovať, že vo väčšine prípadov skúmaného tanečného materiálu z danej lokality sa miesta záverov motivických radov (v prepise tanečných sledov mužov označené červenými zvislými čiarami) **nezhodujú** s významnými zlomovými momentmi v priebehu melódie (začiatky/konce melodických riadkov, miesto nástupu refrénu/začiatku nasledujúcej strofy, miesto prechodu medzi menšími formálnymi dielmi piesňovej štruktúry a pod.). Inými slovami, tanečníci na skúmanom zázname vo väčšine prípadov neprispôsobujú, resp. „nezosúladujú“ dĺžky motivických radov s dĺžkami jednotlivých častí sprievodných piesní.

Záver

Pri analýze je potrebné zohľadniť typológiu ľudového tanca, jeho historický vývoj, formu a vnútornú (nielen) motivickú štruktúru. Každý typ tanca preto vyžaduje špecifickú analytickú metódu. Zdôrazňujeme, že postup analýzy tanca uvedený v príspevku je platný iba na typ tanca čardáš zo stredného Zemplína.

Prízvukujeme, že teoretické východiská, analytické nástroje a systém termínov a kategórií, ako *analýza pohybu*, *Labanova kinetografia*, *morfológia tanečného motívu*, *štruktúrna funkcia motívu v rámci motivického radu*, *vnútorná štruktúra tanečného sledu* a *systém tvorby tanca* sa nedajú vyčerpávajúco predstaviť a vysvetliť v jednom príspevku. Aj proces osvojovania si zručnosti analyzovať tanečný prejav vyžaduje dlhú prax, rovnako ako samotné tancovanie, učenie sa, či tzv. „zvnútorňovanie“ tanečných pohybov v súlade s istými lokálnymi normami a štýlotvornými znakmi.

Tento príspevok je určený budúcim tanečným pedagógom a interpretom ľudového tanca, ktorých neuspokojí povrchná citácia a interpretácia ľudového tanca a tým, ktorí chcú získať zasvätenjšie teoretické poznatky o procese a zákonitostiach jeho tvorby. Veríme, že im umožnia jeho progresívnejšie vyučovanie a kvalitnejšiu interpretáciu. Až po uvedomení si a pochopení tvorby tancov sa môžeme vyhnúť citácii (nepoučenému „plochému“ kopírovaniu) tanca zo záznamu, ktorá svojím spôsobom „umŕtvuje“ tanečnú interpretáciu.

POUŽITÁ LITERATÚRA

- DŮŽEK, S. 1995. Tanečník. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. Bratislava: VEDA, s. 251. ISBN 80-224-0235-4.
- LEŠČÁK, M. – ONDREJKA, K. 1995. Improvizácia. In *Encyklopédia ľudovej kultúry*

- Slovenska 1. Bratislava: Veda, s. 204. ISBN 80-224-0235-4.
- LEŠČÁK, M. 2006. *Úvod do folkloristiky*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 111 s. ISBN 80-7121-272-5.
- MAJEROVÁ, I. 2005. *Metodická príručka ľudového tanca pre 4., 5., 6. a 7. ročník I. stupňa základného štúdia tanečného odboru základných umeleckých škôl*. Bratislava: Ministerstvo školstva Slovenskej republiky, 2005. 71 s. ISBN 80-709-841-04.
- MARTIN, Gy. 1977. Egy improvizatív férfitánc struktúrája. In *Táncstudományi tanulmányok*. E. Kaposi, E. Pesovár (eds.). Budapest: MTA, 1977. s. 36.
- MARTIN, Gy. 1999. *A sárközi dunamenti táncok motívumkincse*. Budapest: Planétás kiadó, 305 s. ISBN 963-9014-68-0.
- MÁZOROVÁ, M. – ONDREJKA, K. 1991. *Slovenské ľudové tance*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1991. 383 s. ISBN 80-08-0032-207.
- ONDREJKA, K. 1995. Motív, Motivika tancov. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. Bratislava: Veda, s. 374. ISBN 80-224-0235-4.
- ONDREJKA, K. – DŮŽEK, S. 1995. Zápis tanca. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. Bratislava: s. 336. Veda, 454 s. ISBN 80-224-0235-4.
- ONDREJKA, K. 1977. *Motivika slovenských ľudových tancov*. Banská Bystrica: Krajské osvetové stredisko, 1977. 170 s.
- GREMLICOVÁ, D. 2004. Zápis tanca. In *Tanec – záznam, analýza, pojmy*. D. Stavělová, J. Traxler, Z. Vejvoda (eds.). Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004, s. 149 – 155.
- QUITTNER, J. 2005. *Rozpravy o niektorých dôležitých pilieroch choreografického remesla* (Prednáškové sylaby, rukopis). Sine loco, 9 s.

FILMOVÝ MATERIÁL

Ludové tance : Ludové tance z Parchovian. Bratislava: Osvetový ústav, 1975.

PRÍLOHY

Tabuľka 5 - 7: Tanečné sledy žien v čardáši č. 1 až 3 – II. var.

Tabuľka 8: Tanečný sled Jozefa Topoľovského – Čardáš č. 2.

Notová ukážka 2: Zjednodušený notový prepis hry primáša – Čardáš č. 2.

Tabuľka 9: Tanečný sled Jozefa Repka – Čardáš č. 3.

Notová ukážka 3: Zjednodušený notový prepis hry primáša – Čardáš č. 3.

Tabuľka 10: Tanečný sled Jozefa Repka – Čardáš č. 3 – II. variant.

Notová ukážka 4: Zjednodušený notový prepis hry primáša – Čardáš č. 3 – II. var.

Čardáš číslo 2.
Motivický sled pani Topoľovskej (manželky Jozefa Topoľovského)
Film - Ľudové tance
Parchovany (Osvetový ústav 1975)
Tancujú: Jozef Topoľovský s manželkou
Čardáš z Parchovian číslo 2

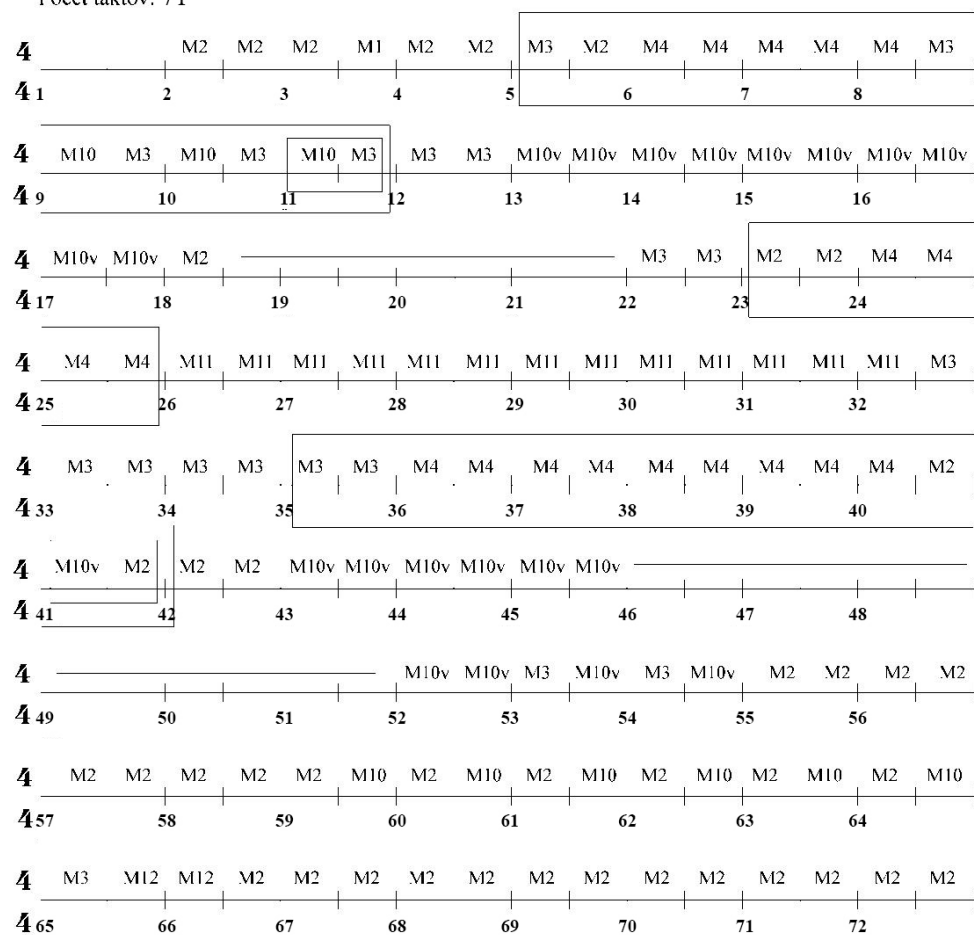
Tancujú na pieseň: Ej na tarki, na tarki...
Počet taktov: 83

4 1 2 3 4 5 6 7 8
4 9 10 11 12 13 14 15 16
4 17 18 19 20 21 22 23 24
4 25 26 27 28 29 30 31 32
4 33 34 35 36 37 38 39 40
4 41 42 43 44 45 46 47 48
4 49 50 51 52 53 54 55 56
4 57 58 59 60 61 62 63 64
4 65 66 67 68 69 70 71 72
4 73 74 75 76 77 78 79 80
4 81 82 83 84

Tabuľka 5 Čardáš 2 – Tanečný sled pani Topoľovskej (manželky Jozefa Topoľovského). Film – *Ľudové tance : Ludové tance z Parchovian* (Osvetový ústav, 1975).

Čardáš číslo 3.
 Motivický sled pani Repkovej
 Film - Ľudové tance
 Parchovany (Osvetový ústav 1975)
 Čardáš z Parchovian číslo 3.
 Tancujú: Jozef Repko s manželkou

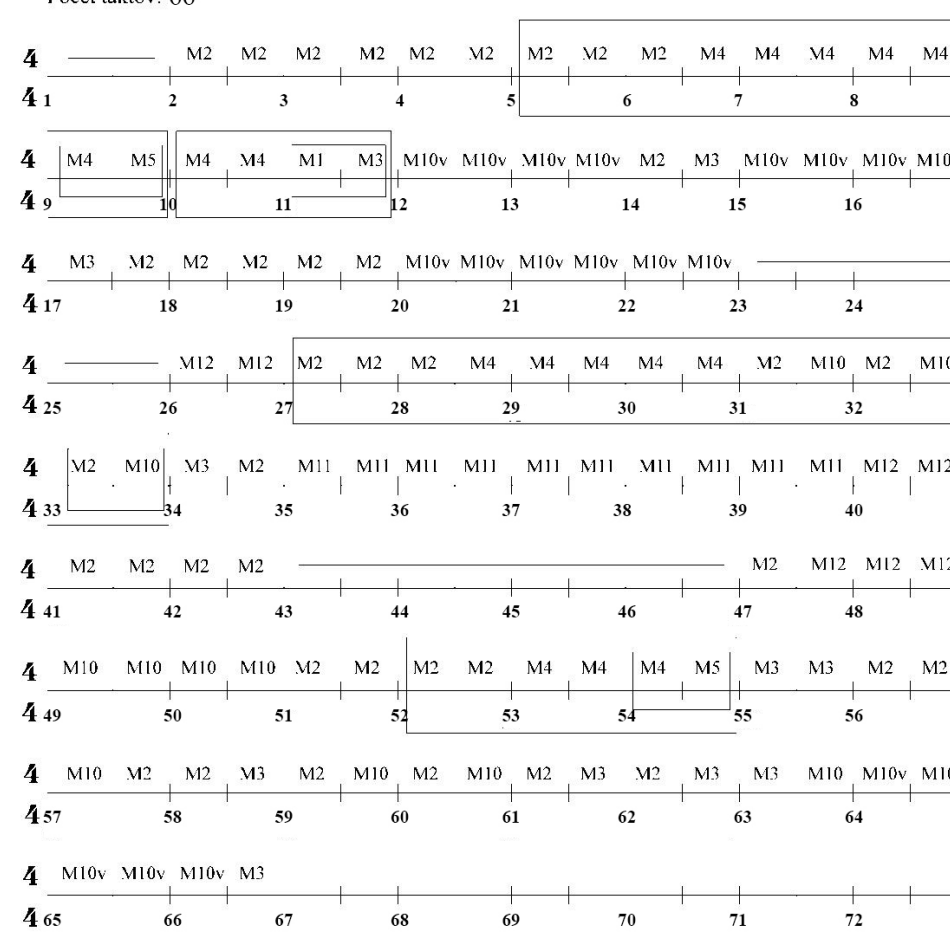
Tancujú na pieseň: A na hure čarničky...
 Počet taktov: 71



Tabuľka 6 Čardáš 3 – Tanečný sled pani Repkovej (manželky Jozefa Repka). Film – Ľudové tance : Ľudové tance z Parchovian (Osvetový ústav, 1975).

Čardáš číslo 3. - II. variant
 Motivický sled pani Repkovej
 Film - Ľudové tance
 Parchovany (Osvetový ústav 1975)
 Čardáš z Parchovian číslo 3. - II. variant
 Tancujú: Jozef Repko s manželkou

Tancujú na pieseň: A na hure čarničky...
 Počet taktov: 66



Tabuľka 7 Čardáš 3 – II. variant – Tanečný sled pani Repkovej (manželky Jozefa Repka). Film – Ľudové tance : Ľudové tance z Parchovian (Osvetový ústav, 1975).

Čardáš číslo 2.
 Motivický sled Jozefa Topoľovského
 Film - Ľudové tance
 Parchovany (Osvetový ústav 1975)
 Tancujú: Jozef Topoľovský s manželkou
 Čardáš z Parchovian číslo 2

Tancujú na pieseň: Ej na tarkí, na tarkí...
 Počet taktov: 83

Motif sequence diagram showing measures 1 to 84. Motifs are labeled M1 through M19. Vertical red lines indicate the end of a motif sequence. Some motifs are grouped with boxes.

Tabuľka 8 Čardáš 2 – Tanečný sled Jozefa Topoľovského. Film – Ľudové tance : Ľudové tance z Parchovian (Osvetový ústav, 1975). Zvislé červené čiary naznačujú miesta ukončenia motivického radu.

Čardáš číslo 2.
 tanečný sled Jozefa Topoľovského s manželkou

Musical notation for Čardáš číslo 2. Tempo: ♩ = 200. The notation shows measures 1 to 84. Vertical red lines indicate the end of a motif sequence.

Notová ukážka 2 Zjednodušený notový prepis hry primáša Andreja Ferencu z daného filmového záznamu. Takty so sivými notami naznačujú absenciu tanečného pohybu (titulky, tanečný pár stojí na mieste bez pohybu a pod.).

Čardáš číslo 3.
 Motivický sled pána Repka
 Film - Ľudové tance
 Parchovany (Osvetový ústav 1975)
 Čardáš z Parchovian číslo 3.
 Tancujú: Jozef Repko s manželkou

Tancujú na pieseň: A na huri čarničky...
 Počet taktov: 70

Motif sequence for Čardáš číslo 3 (measures 1-48):

- Row 1: M1 M1 M1 M1 M2 M2 M10 M2 M2 M2 M4 M4 M2 M2
- Row 2: M2 M2 M2 M2 M2 M2 M2 M1 M1 M23 M24 M23 M24 M23 M24 M23
- Row 3: M24 M13/1 M14 M1 M1/1 M1/1 M1/2 M1/1 M1/1 M13/1 M14 M2 M10 M2 M2 M2
- Row 4: M2 M2 M2 M15 M15 M15 M21 M21 M21 M21 M21 M21 M21 M21 M21 M15
- Row 5: M15 M15 M15 M2 M2 M2 M2 M2 M2 M4 M4 M4 M4 M4 M1 M4
- Row 6: M1 M4 M9 M1/1 M1 M1/1 M1 M23 M24 M23 M24 M23 M24 M13/1 M14 M14
- Row 7: M1/1 M1/1 M1 M1 M1 M1 M1 M1 M1 M1 M3 M3 M22 M22 M22
- Row 8: M22 M22 M22 M22 M22 M22 M22 M22 M1/1 M1 M23 M24 M23 M24 M13 M14
- Row 9: M1/1 M1/1/1 M1 M1 M1 M3 M3 M3 M3 M2 M3 M2 M1 M15

Tabuľka 9 Čardáš 3 – Tanečný sled Jozefa Repka. Film – Ľudové tance : Ľudové tance z Parchovian (Osvetový ústav, 1975). Zvislé červené čiary naznačujú miesta ukončenia motivického radu.

Čardáš číslo 3.
 tanečný sled Jozefa Repka s manželkou

Musical notation for Čardáš číslo 3, tanečný sled Jozefa Repka s manželkou (measures 1-72). Tempo: ♩ = 200.

Notová ukážka 3 Zjednodušený notový prepis hry primáša Andreja Ferenc z daného filmového záznamu. Takty so sivými notami naznačujú absenciu tanečného pohybu (titulky, tanečný pár stojí staticky na).

Čardáš číslo 3. - II. variant
 Motivický sled pána Repka
 Film - Ľudové tance
 Parchovany (Osvetový ústav 1975)
 Čardáš z Parchovian číslo 3. - II. variant
 Tancujú: Jozef Repko s manželkou

Tancujú na pieseň: A na huri čarničky...
 Počet taktov: 65

Motivický sled (motif sequence) for Čardáš číslo 3. - II. variant. The sequence consists of 11 rows of musical notation in 4/4 time, with measures numbered 1 to 66. Motifs are labeled M1 through M15. Vertical red lines indicate the end of motif sequences at measures 10, 26, 50, and 62.

Tabuľka 10 Čardáš 3 – II. variant – Tanečný sled Jozefa Repka. Film – Ľudové tance : Ľudové tance z Parchovian (Osvetový ústav, 1975). Zvislé červené čiary naznačujú miesta ukončenia motivického radu.

Čardáš číslo 3. - II. variant
 tanečný sled Jozefa Repka s manželkou

Notová ukážka (musical notation) for Čardáš číslo 3. - II. variant. It shows a simplified notation of the dance movement in 4/4 time, with a tempo of quarter note = 200. Measures are numbered 1 to 66. Vertical red lines indicate the end of motif sequences at measures 10, 26, 50, and 62.

Notová ukážka 4 Zjednodušený notový prepis hry primáša Andreja Ferencu z daného filmového záznamu. Takty so sivými notami naznačujú absenciu tanečného pohybu (titulky, tanečný pár stojí staticky na mieste).

Improvizácia ako jedna zo schopností interpreta ľudového tanca*

STANISLAV MARIŠLER

Katedra tanečnej tvorby Hudobnej a tanečnej fakulty,
Vysoká škola múzických umení v Bratislave
/ marisler@gmail.com

Abstrakt

Princíp realizácie veľkej časti slovenských ľudových tancov spočíva v samostatnej improvizácii interpretov. Interpreti vo folklórnych súboroch sú ešte aj v súčasnosti vedení skôr k choreografickému vnímaniu ľudového tanca, schopnosťou improvizovať v mnohých prípadoch nedisponujú. Metodika smerujúca k zvládnutiu schopnosti improvizovať je založená na rozvíjaní tzv. „pamäti na významy“. Interpreti sa učia pracovať s tanečnými motívmi podľa vlastného uváženia, súčasne ale musia zohľadňovať určité vopred zadané pravidlá, determinujúce motivickú štruktúru zvoleného tanca. K týmto vnútorným pravidlám, ktoré jednotlivé tance špecifikujú a podľa ktorých interpret tancuje, je možné dospieť analýzou tanca. Zdokonaľovaním schopností improvizácie sa tanečník zlepšuje nielen interpretačne, ale zlepšuje tiež vlastný cit pre rozpoznanie motivickej skladby tanca a schopnosť vnímať vnútorné zákonitosti, ktorými sú v jednotlivých lokálnych variantoch tancov tieto motívy vzájomne usporiadané.

Kľúčové slová: ľudový tanec, improvizácia, interpret, tanečná pamäť, štruktúra tanca, funkcia motívov

* Príspevok S. Marišlera dopĺňa séria inštruktážnych videí, natočených v súvislosti s vydaním zborníka. Všetky videá sa nachádzajú na internetovej stránke www.ketno.ff.ukf.sk (podstránka *Aktivity - Publikačná činnosť*).

Väčšina ľudových tancov bola vo svojom prirodzenom, autochtónnom prostredí založená na princípe voľnej tanečnej improvizácie (*mládenecké tance, krucená, do krutu, do skoku, šikovná, do vysoka, čardáš, verbunk, odzemok* a podobne). Pod pojmom „improvizácia v ľudovom tanci“ rozumieme spôsob tancovania, pri ktorom tanečník netancuje vopred naučenú choreografiu (čiže chronologicky zapamätaný sled motívov a priestorových zmien), ale pracuje s motívmi, motivickými väzbami a tanečnými dielmi podľa vlastného uváženia, pričom dodržiava zaužívané pravidlá a vnútornú štruktúru tanca. Zjednodušene môžeme povedať, že ide o tancovanie podľa určitých pravidiel. Cieľom môjho príspevku nie je podrobne vysvetliť, ako tieto pravidlá konkretizovať, skôr sa chcem venovať schopnosti interpreta ľudového tanca tieto pravidlá používať.

Metodikú smerujúcu k výslednej tanečnej improvizácii interpretov ľudového tanca začali na Katedre tanečnej tvorby HTF VŠMU formovať doc. Ján Blaho a Mgr. art. Ervín Varga, ktorí sa snažili okrem scénického vnímania tradičnej kultúry priviesť študentov aj k pochopeniu podstaty fungovania ľudových tancov vo svojom prirodzenom prostredí. Tu je namieste spomenúť aj paralelný rozmach tanečných domov na Slovensku podporovaný študentmi KTT v Bratislave (OZ Dragúni) a skupinou mladých tanečníkov a pedagógov v Košiciach (Klub milovníkov autentického folklóru) pred približne 11 rokmi. Napriek tomuto časovému úseku nie je dosiaľ na Slovensku k dispozícii odborná literatúra, ktorá by sa venovala priamo tejto metodike, a preto pri písaní príspevku vychádzam predovšetkým z osobnej pedagogickej praxe.

Začnem vysvetlením, prečo potrebujeme pravidlá. Dalo by sa tvrdiť, že „pôvodní nositelia“ ľudového tanca (v našom chápaní tanečníci žijúci v prostredí, kde sa tanec vyskytoval, ktorí si ho osvojili tradičným spôsobom – odpozorovaním od starších členov lokálneho spoločenstva) žiadne pravidlá nedodržiavali a že tancovali výhradne podľa aktuálneho rozpoloženia a pocitov. Toto však platí len do istej miery. Tu mi posluži prirovnanie ku gramatickým pravidlám jazyka. Materinský jazyk používame bez toho, aby sme si uvedomovali, že napríklad tvoríme tvary podmieňovacieho spôsobu, že skloňujeme a časujeme, vytvárame súvetia a podobne. Pravidlá používame prirodzene a podvedome.

Keď chceme rovnaký obsah vyjadriť v cudzom jazyku a poznáme slová, ktoré možno použiť, bez uvedomovania si existencie a bez použitia gramatických pravidiel to nedokážeme. Učenie sa choreografického diela môžeme v tomto prípade prirovnať k učeniu sa umeleckému prednesu. Učíme sa správne vyslovovať, pracovať s intonáciou reči, s dynamikou hlasu, pričom celý text a naučíme naspamäť. Osvojenie si schopnosti tanečnej improvizácie je na rozdiel od toho niečo ako zvládnutie konverzácie v jazyku podľa potreby, čiže používanie vhodných slovných spojení a ich prispôbo-

vane okamžitej potrebe.

Väčšina členov folklórnych súborov má kontakt s ľudovým tancom v prevažnej miere cez našťudovanie konkrétnych choreografií svojho folklórneho súboru. Proces našťudovania tanečného diela, či už v rámci tvorby nového, alebo pri repetícii existujúceho, je zásadne odlišný od tanečnej metodiky smerujúcej k zdokonaleniu schopnosti improvizovať. Členovia folklórnych súborov, ktorých javisková produkcia neobsahuje pasáže tanečnej improvizácie (a tu je nutné zdôrazniť, že kvalita choreografie nezávisí od toho, či obsahuje improvizované časti, alebo nie), spravidla k takémuto spôsobu tancovania nie sú vedení.

Pri interpretácii ľudovej piesne je akosi prirodzené, že spievame „*jak čarna čar-nica*“ a nie spisovnou slovenčinou „*ako čierna černica*“, že spievame „*s košarikom na tarki*“ a nie „*s košíkom na trnky*“. Okrem jazykových nárečí existujú aj nárečia hudobné a tanečné. Čiže tak ako v jednotlivých regiónoch možno nájsť špecifické lokálne nárečové výrazy, svoju špecifickú tanečnú motiviku majú aj ľudové tance. Interpret, ktorý ovláda choreografie z viacerých regiónov, a teda disponuje bohatou zásobou tanečných motívov, sa môže pokúsiť tancovať podľa vlastného cítenia a aktuálneho emocionálneho rozpoloženia, ale ak sa rozhodne pohybovať v rámci určitého tanečného nárečia, tanečná motivika sa adekvátne obmedzí na príslušný motivický objem. Toto obmedzenie interpret vníma ako jedno z pravidiel, podľa ktorých by mal tancovať. (Môže dôjsť k tomu, že čím viac tanečných motívov z rôznych regiónov tanečník pozná, tým „nepohodlnejšie“ bude pre neho toto pravidlo, pretože selekcia bude o to náročnejšia.)

Mnohí tanečníci v súboroch podľa mojej osobnej skúsenosti stotožňujú tanec s názvom regiónu. Na moju otázku „Aké ľudové tance poznáte?“ je bežnou odpoveďou: „Tanec Liptov.“; „Tanec Detva.“; „Tanec Horehron.“; „Tanec Myjava.“; „Tanec Východ.“ a pod. Ide o výsledok zaužívanej praxe pomenúvať vo folklórnych súboroch choreografické diela podľa kultúrnych regiónov, z ktorých ich autori čerpali tanečné motívy (bez ohľadu na to, či sa obmedzili na istú lokalitu, alebo bol ich výber viacmenej „celoregionálny“). Skutočnosť je taká, že takmer v každom regióne poznáme pomalší krúťivý tanec, rýchlejší krúťivý tanec, mládenecký tanec, ženské koleso, tanečnú hru, novšie strofické tance, prípadne ďalšie tanečné formy. Ako možno odlíšiť napríklad mužský tanec od rýchleho krúťivého, keď motivika je tá istá? Už pri snahe o jednoduché odlíšenie jednotlivých tancov narazíme na pravidlá, ktoré budeme musieť pri úsilí o ich improvizáciu realizáciu zohľadniť. Napríklad jeden tanec tancujú iba muži a druhý sa tancuje v pároch – nové pravidlo. V prípade tancovania v páre majú tanečníci určité typické párové držanie – ďalšie pravidlo. Tanec má nejaké časti (napr. krútenie páru, cifrovanie v držaní, cifrovanie od seba, pomalú a rýchlu

časť atď.) – nové pravidlo. Muži si chodia rozkazať pred muziku po jednom – pravidlo. Tanec má svoju typickú priestorovú kresbu – pravidlo. A „rana pod pás“: takmer vždy sú mužské tanečné motívy odlišné od ženských – ďalšie (s tým súvisiace) pravidlá.

Platí, že čím viac sa o tanci dozvieme, tým viac takýchto pravidiel nájdeme. Vychádzajúc z predošlého náčrtu, mohlo by vymedzenie základných pravidiel ako akýchsi inštrukcií (v zmysle chápania tohto pojmu v tomto príspevku) na voľnú improvizáciu vyzeráť aj takto: tanec *čardaš* z Telgártu – tancuj, čo len chceš, s tým, že začneš pomalým predspevom (musíš poznať nápevy patriace k tomuto typu tanca) a partnerku budeš mať vedľa seba, po zrýchlení používaj prevažne dupavé motívy a tie, pri ktorých sa nedupe, použi vtedy, keď sa nedržíš s partnerkou; počas tanca v skočnom tempe striedaj párové krútenie s cifrovaním v držaní za ruky oproti sebe alebo v držaní za pás oproti sebe a približne po dvoch rýchlych strofách piesne sa vráť k spevu v pomalom tempe. Z uvedeného vidíme, že ak chceme voľne improvizovať ľudový tanec a záleží nám na tom, aby bolo evidentné, či tancujeme *ozwodny* zo Suchej Hory, *žabecák* z Myjavy, resp. *čardaš* z Telgártu, musíme v tanci zohľadniť pravidlá, ktoré sú signifikantmi daného tanca, resp. jeho interpretácie.

Akým spôsobom je teda možné dospieť k tomu, aby boli interpreti schopní tancovať „podľa určitých pravidiel“? Nevyhnutné je uvedenie si toho, v čom je odlišné tancovanie choreografie a tanečná improvizácia. Zásadným rozdielom je používanie, resp. práca s tzv. „tanečnou pamäťou“ interpretov.

Keďže existujú rôzne spôsoby kódovania a rôzne úrovne spracovania informácií v našich perцепčných a pamäťových centrách, uvádzajú sa v psychológii viaceré druhy pamäti:

- » vizuálna pamäť – prejavuje sa v schopnosti podržať, poznať alebo reprodukovat vizuálne prezentovaný materiál;
- » pamäť na idey – schopnosť reprodukovať predtým prezentované idey a myšlienky;
- » pamäť na významy – schopnosť zapamätať si zmysluplné súvislosti medzi prvkami istého materiálu;
- » pamäť na časové usporiadanie – schopnosť zapamätať si postupnosť, v ktorej sa objavujú udalosti a pod. (Porovnaj napr. s Boroš – Ondrišková – Živčicová, 1999).

Na lepšie pochopenie rozdielu v obidvoch metodikách majú význam posledné dva druhy pamäti. Počas interpretačnej a pedagogickej praxe sa ukázala dôležitosť dvoch základných nárokov na pamäť interpretov:

- » požiadavka chronologicky si zapamätať sled tanečných motívov, priestorových zmien a melódií;
- » požiadavka zapamätať si diapazón jednotlivých motívov a motivických väzieb

patriacich k danému tancu a ich funkciu v rámci vnútornej štruktúry tanca.

V prvom prípade ide o učenie sa naspamäť. Je jedno, či ide o zapamätanie si textu, sledu nejakých obrazcov, postupnosti čísel, resp. pohybov. Úloha vyžaduje dobre rozvinutú pamäť na časové usporiadanie. Rozvíjať tento druh pamäti je pre tanečníka dôležité nielen pre nácvik choreografie, ale takisto aj pre nacvičovanie motivických väzieb a radov. Na zapamätanie si vzťahov medzi motivickými väzbami v štruktúre tanca pracuje u tanečníkov pamäť na významy. Tanečníci si nemusia pamätať chronologické usporiadanie motívov, ale ich funkciu, spôsoby použitia a vzťah k ostatným motívom. Ak si tanečník nebude schopný vybaviť tieto pravidlá počas tanca, nebude vedieť improvizovať, aj keď by bol technicky na vysokej úrovni. Často sa ako pedagóg stretávam s dvomi extrémnymi prípadmi nedostatočnej tanečnej pamäti. V častejšom prípade tanečníci dokážu uchovávať a bežne vyvolávať z pamäti obrovské množstvo tanečných kombinácií, nedokážu si však zapamätať funkciu niekoľkých motívov a na základe vybavenia si tejto informácie priamo počas tanca samostatne improvizovať. V druhom prípade tanečníci, prioritne zameraní na poznanie vnútornej štruktúry tanca a samostatnú improvizáciu, nedokážu udržať v pamäti dlhšie motivické rady a celé choreografie.

V snahe o získanie schopnosti improvizovať je preto najvhodnejšie zamerať sa na nácvik smerujúci k rozvoju pamäti na významy. Táto totiž funguje na inom princípe ako pamäť chronologická, pri ktorej sa tanečníci snažia nájsť v motivickom rade záchytné body, a tak si rozdeľovať tanečný materiál na menšie a ľahšie zapamätateľné časti. Zapamätanie si vnútornej štruktúry tanca však tento princíp neumožňuje. Tanečné motívy v tomto prípade nemajú svoju časovú následnosť. Skôr je potrebné zapamätať si pravidlá ich používania, ich funkčné rozdelenie a príslušnosť ku konkrétnemu tancu.

Pod funkčnými motívmi môžeme rozumieť také tanečné motívy, ktoré majú v rámci vnútornej štruktúry tanca určitú funkciu. Delíme ich na základné, prechodové, ukončovacie a ozdobné. Základné motívy sú tie, ktoré sa v tanci najčastejšie používajú a sú jeho základnou stavebnou jednotkou. Prechodové sa používajú na prechod medzi tanečnými dielmi (z cifrovania do krútenia, zmena smeru krútenia, prechod do cifrovania a podobne). Ukončovacie motívy sa používajú na ukončenie a akcentovanie motivického radu, ozdobné zase na ozvláštnenie tanca; spravidla sa vyskytujú zriedkavo podľa vlastného cítenia interpreta.

Vhodným spôsobom zapamätania si vnútornej štruktúry tanca je rozdelenie motívov do schémy podľa tanečných dielov. Keďže tanečných motívov je v slovenských ľudových tancoch veľké množstvo, je potrebné, aby si ich tanečníci zaradili do istého systému. Pamätanie si štruktúry podľa tanečných dielov znamená, že

ku konkrétnemu tancu si tanečník nemusí pamätať desiatky motívov, ale len niekoľko tanečných dielov. Ku každému dielu má potom priradené jeho motivické rady, väzby a funkčné motívy. (Príklad: k tancu *čardaš* z Telgártu si tanečník vybaví z pamäti diely „tancovanie v držaní bočnom“, „držanie za ruky oproti sebe“, „párové krútenie“, „samostatné cifrovanie“. Potom si napríklad pri tanečnom diele „párové krútenie“ hneď vybaví: 1. aký je tanečný motív krútenia, 2. ako začať krútenie, 3. ako zmeniť smer, 4. ako skončiť a podobne. /Podobný je aj princíp vytvárania adresárov a podadresárov pri ukladaní súborov v počítači./)

Pri nácviku by pedagóg mal vytvoriť samostatný priestor na precvičovanie štrukturálnej pamäti, pretože zvyšovanie technickej úrovne tanečníka a skúšanie výslednej choreografie nekladú na pamäť na významy žiadne nároky. Úlohou pedagóga je vytvoriť tanečníkom takú situáciu, v ktorej sú nútení používať funkčné motívy, samostatne rozhodovať o použití základných motívov, viesť partnerku (nechať sa viesť partnerom) a podobne.

Príklad 1: Precvičovanie funkčných motívov

Precvičovanie funkčných motívov by malo prebiehať v dvoch fázach. V prvej fáze sa tanečníci dozvedia, akú funkciu majú jednotlivé motívy a ako sa používajú (ako sa spájajú s ostatnými motívami). To znamená, že pedagóg ukáže presné rady motívov, ďalej kde je použitý funkčný motív a ktoré motívy musia tanečníci zopakovať. Napríklad ukáže niekoľko rôznych motivických radov, ktoré sú vždy zakončené tým istým ukončovacím motívom. Tanečníci sa tak dozvedia, ktorý je ukončovacím motívom, a zároveň dostanú príklady, ako sa môže napájať na motivický rad. V druhej fáze nechá pedagóg tanečníkov samých rozhodnúť, ktorý rad motívov použijú, ukončiť ho však musia dohodnutým motívom.

Ďalšou možnosťou je opačný princíp, to znamená, že v prvej fáze musia tanečníci opakovať stále tie isté motivické rady, každý však s iným ukončovacím motívom. V druhej fáze si tanečníci sami určujú, aké ukončenie použijú.

Stále musí platiť princíp postupu od jednoduchšieho k zložitejšiemu, to znamená, že na začiatku cvičenia by mali mať tanečníci čo najviac „záchytných bodov“ (časti, ktoré sú presne určené pedagógom) a ich pamäť by mala byť zaťažaná len jednou akciou (motivický rad majú presne určený a rozhodujú o jeho zakončení alebo zakončenie majú určené a rozhodujú, aký rad motívov použijú). Až po zvládnutí týchto cvičení môže pedagóg pristúpiť k ich kombinácii. V tomto prípade nechá tanečníkov, aby si sami vybrali motivický rad a k nemu zvolili spôsob zakončenia. Rovnakým spôsobom môže pedagóg precvičiť aj ostatné funkčné motívy.

Príklad 2: Precvičovanie tanečných dielov

Pod tanečným dielom môžeme rozumieť vizuálne jasne odlišnú časť tanca (najvhodnejšie je pri tancovaní v páre stotožniť tanečné diely s rôznymi držaniami páru v tanci). Pri tomto cvičení sa tanečníci naučia zapamätať si tanečné diely konkrétneho tanca a možnosti ich striedania. Na každý tanečný diel určí pedagóg presný motivický rad (môže použiť motivické rady z príkladu 1). Na začiatok každého dielu určí prechodový motív. Pre lepšiu orientáciu je vhodné vybrať pre každý tanečný diel iný prechodový motív. V prvej časti cvičenia sa tanečníci naučia presné motivické rady (každý rad predstavuje jeden tanečný diel). Potom pedagóg určí dvojicu, resp. trojicu dielov, ktorú tanečníci zatancujú za sebou, aby si precvičili použitie prechodových motívov. V druhej časti nechá pedagóg tanečníkov tancovať dlhší čas. V priebehu tanca im určuje, aký tanečný diel má nasledovať, takže tanečníci nevedia dopredu, čo budú tancovať, musia reagovať na povely pedagóga. Zvýšiť náročnosť cvičenia môže pedagóg tým, že povely dáva čoraz neskôr, aby tanečníci mali čoraz kratší čas na reakciu. V tretej časti nechá pedagóg tanečníkov samostatne rozhodovať o tom, aký tanečný diel zaradia do svojho tanca.

Po zvládnutí týchto cvičení by mali byť interpreti schopní samostatnej improvizácie na základe vopred určených pravidiel. Takýto spôsob tancovania je spočiatku náročný a často až frustrujúci, pretože závisí viac od používania tanečnej pamäti než od schopnosti technicky zvládnuť pohyby, ktoré tanec vyžaduje. Preto sa stáva, že aj technicky menej náročný tanec obsahuje rovnaké pravidlá ako tanec náročný, čo – ako sa ukázalo – často znervózňuje najmä vyspelejších tanečníkov. Osvojenie si tejto schopnosti však prináša so sebou množstvo výhod. Napríklad pri zabudnutí časti choreografie nie je tanečník schopný pokračovať v tanci, ak však zabudne niekoľko motívov zo štruktúry tanca, dokáže improvizovať aj bez ich použitia. Taktiež päť choreografií z toho istého tanca si musí interpret päťkrát pamätať, a pokiaľ ich bežne nepoužíva, zabudne ich. Štruktúra a pravidlá tanca zostávajú v pamäti dlhšie, pretože väčšinu tanečných motívov si musí tanečník pamätať v rôznych významoch, čím sa proces zabúdania spomaľuje. A hlavne tú istú štruktúru tanečník používa vždy, keď daný tanec improvizuje, takže si ho stačí pamätať len raz na všetky tanečné príležitosti. Uvedené výhody platia pre potreby voľnej zábavy interpretov. V podmienkach javiskovej produkcie v prípade akútnej neschopnosti pokračovať v choreografii z dôvodu pamäťového výpadku môže byť zaradenie improvizovaného tanca nežiaduce. Uvádžam to preto, že mnohí tanečníci sú na tanečnej zábave odkázaní na používanie dlhších choreografických pasáží zo svojich súborov, ktoré sa snažia prispôbiť hudobnému podkladu.

Záver

Schopnosť samostatnej improvizácie v ľudovom tanci je len jednou časťou komplexne pripraveného interpreta ľudového tanca. Tanečník by mal zdokonaľovať aj estetickú kvalitu svojho tanečného pohybu (držanie tela, plynulosť pohybu, energia v pohybe), rozvíjať si tanečný charakter (vizuálne sa prispôbiť štýlotvorným znakom regiónu, predstavám choreografa), mal by mať zvládnutú osobitú rytmickú štruktúru realizácie tanca a v neposlednom rade udržiavať svoje telo pripravené na fyzickú záťaž (kondičné cvičenia, strečing). Je nesprávne myslieť si, že osvojením si schopnosti improvizovať sa stávame dokonalými interpretmi ľudového tanca. Tvrdenie z úvodu, bohužiaľ, platí doslovne. Improvizácia v ľudovom tanci je schopnosť tancovať na základe pravidiel. Avšak podľa akýchkoľvek pravidiel. Pre improvizáciu ako schopnosť je totiž jedno, či sú tie pravidlá vymyslené, nelogické, určené náhodne, resp. vymyslené špeciálne pre konkrétny tréning ako tanečná hra.

Čím viac však pravidiel vychádzajú z konkrétnej tanečnej predlohy (napr. čardaš z Telgártu), tým viac sa improvizácia blíži k analyzovanej predlohe. Odklon od predlohy kvalite improvizovania (ako schopnosti) neublíži, nie je vôbec zakázaný, a preto zdokonaľovanie sa v improvizácii v princípe nemôžeme považovať za primárne zdokonaľovanie sa v znalosti tanca samotného.

Nakoniec sa ešte raz vrátim k prirovnaniu ku gramatike. Inak sa vyjadruje dieťa, inak kamaráti pri pive, inak manažér, inak vedec, inak básnik. Všetci však používajú rovnaké gramatické pravidlá, len si z rôznych možností slovnej zásoby a miery abstrakcie, štylistickej práce s textom vyberajú alternatívy. Takisto sa dá ten istý tanec interpretovať na rôznych kvalitatívno-umeleckých úrovniach. Do hry vstupuje totiž aj osobnosť každého interpreta a jeho vlastný prístup a cítenie, pretože na rozdiel od tancovania choreografie, kde je úlohou interpreta prezentovať predstavu autora/choreografa, pri improvizačnom tanci nesie za tanec plnú zodpovednosť sám interpret.

POUŽITÁ LITERATÚRA

- BOROŠ, J. – ONDRIŠKOVÁ, E. – ŽIVČICOVÁ, E. 1999. *Psychológia*. Bratislava: IRIS, 1999. 268 s. ISBN 80-88778-87-5.
- MARIŠLER, S. 2013. *Dva metodické prístupy k výučbe improvizácie v ľudovom tanci*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2013. 83 s. ISBN 978-80-89434-47-3.



Organické prepojenie hudby a tanca v priebehu tradičnej tanečnej príležitosti a otázka ich inscenovania v rôznych stupňoch štylizácie (poznámky a skúsenosti z praxe)

JOZEF LEHOCKÝ

/ lehocky.jozef@gmail.com

Abstrakt

Pri každej „práci“ s hudobným a tanečným folklórom by malo byť základom poznanie foriem a funkcií „trojjedinosti“ tanca (1), spevu (2) a hudobného sprievodu (3). V tomto zmysle chápem spev ako formotvornú súčasť priebehu tanca. Úplné pomenovanie by malo byť možno „hudobno-tanečno-spevný folklór“, ale pre praktické používanie skrátené pomenovanie postačuje, je vhodnejšie. Tak ako tanec, spev a hudobný sprievod tvorili v minulosti v tradičnej kultúre celok, mali by všetky tieto zložky tvoriť celok pri inscenovaní. Mám na mysli inscenovanie folklóru v dedinských folklórnych skupinách a v neprofesionálnych folklórnych súboroch. Zjednodušene povedané – ide o inscenovanie v dvoch úrovniach štylizácie. V scénických počinoch pristupuje k nutnosti oznania zdrojových materiálov ovládanie „remesla“ a invencia tvorcu/tvorcov. O svojich skúsenostiach v práci s týmito kolektívami sa chcem podeliť.

Kľúčové slová: *pramene k štúdiu ľudového tanca, terénny výskum, dva stupne štylizácie, vzťah hudby a tanca, choreografia, autorský vklad*

Pri koncipovaní príspevku som chcel problematiku poňať najskôr z celoslovenského uhla pohľadu. Pomerne veľa materiálov je publikovaných z oblasti hudobného folklóru. Ide najmä o zbierky ľudových piesní, menej o záznamy ľudového tanca. Pri podrobnom štúdiu materiálov o obidvoch folklórnych zložkách by sa dala poskladať celoslovenská mozaika hudobno-tanečného folklóru. To by ale muselo byť zameranie príspevku iné, než aké vyžaduje príspevok na konferencii. Ostala možnosť načrieť do vlastných poznatkov a pridať svoje názory, vychádzajúce zo skúseností nadobudnutých pri práci s folklórnou tradíciou západného Slovenska.

Okruhy týkajúce sa uvedenej problematiky, ktorým sa budem venovať, je možné formulovať nasledujúco:

- » poznanie východiskových materiálov z oblasti tradičnej ľudovej kultúry: okrem podstatných zložiek – tanca (typy tanca, tanečné motívy, priebeh tanečných foriem, spektrum tanečných príležitostí), spevu (predspev, spev ako súčasť formy tanca) a hudby (hudobný sprievod k tancu, typy nástrojových obsadení, súčinnosť muzikantov a tanečníkov) – nutne aj výročného a rodinného obradového cyklu, spôsobu života vidieckeho spoločenstva v určitých historických obdobiach, spoločenské zvyklosti pri rôznych príležitostiach, podoby ľudového odevu atď.;
- » práca s tanečníkmi či inými účinkujúcimi na scéne (napr. s hudobníkmi, spevákmi, výraznými interpretmi);
- » spolupráca choreografa a autora/upravovateľa hudby;
- » fenomén kreativity: v tejto súvislosti považujem za dôležité najmä to, ako selektovať a akým spôsobom pracovať s vedomosťami, s tanečnými zručnosťami pri tvorivej práci na scéne.

Poznanie tradícií – základ, podmienka a nutnosť pri inscenovaní folklóru

V súčasnosti je k dispozícii niekoľko publikácií, starších i novších vydání, ktoré sa venujú ľudovému tancu a hudbe. Sú a pribúdajú materiály na internete. Tvorcovia inscenácií by sa mali snažiť využiť všetky možnosti rozšírenia svojich vedomostí, ktoré sú k dispozícii. Tiež sa snažiť sledovať, čo z toho je prezentované na verejnosti. Chýba im však niečo, čo možno nenazvem adekvátne, a to osobnostný rozmer. Považujem za dôležité, aby ho mali tvorcovia inscenácií niekde v pozadí svojho tvorivého myslenia. Potom je šanca, že dielo bude životne pravdivé, presvedčivé. Bez toho bude možno technicky dobré, ale len formálne, nepochopené divákmi a neprežité interpretmi. V súčasnosti sú ešte možnosti k zdokonaľovaniu tejto schopnosti/zručnosti, i keď nie tie, ktoré boli dostupné v nedávnej minulosti. Nevyhnutným predpokladom, resp.

nezanedbateľnou výhodou je kontakt choreografa (autora inscenácie) s pamätníkmi. Tí majú spomienky z vlastného prežitia príležitostí, o ktoré sa zaujíma. Ešte stále sa dajú najst' rozprávači a speváci najstaršej generácie.

Získavanie informácií

Príklady mojich rôznych spôsobov získavania informácií môžu byť podnetom, ako sa dá aj netradične (dnes už s inými, lepšími technickými prostriedkami) robiť „výskum“, a to nielen učebnicovo, podľa štruktúrovaného dotazníka.

Svoje pôsobenie vo sfére scénického folklorizmu som musel z krátkotrvajúceho celoslovenského záberu koncom 60. rokov 20. storočia neskôršie zúžiť z pracovných i organizačných dôvodov na územie západného Slovenska. Možnosti práce boli rôzne, rôzne boli moje motivácie získavať informácie, rôzna bola ich šírka a rozmanitosť. Bol som účastníkom tanečných príležitostí v rokoch, keď ešte ne podstatne odlišné od tých dávnejších. Mal som možnosti pozorovať tanec tanečníkov na zábavách, tiež pri evokovaných (aranžovaných) príležitostiach, ale tanec ako taký nijako výrazne nedeformujúcich. Neskôr to boli možnosti so zámerom získavať informácie pre publikovanie. V krátkosti uvediem charakteristiku spomínaných skúseností a príležitostí, ktoré mi umožnili hlbšie poznávať tanečné tradície oblasti môjho pôsobenia.

Účasť na tanečných zábavách pri dychových hudbách na dedinách v okolí Trenčína koncom 50. a začiatkom 60. rokov 20. storočia. Vtedy ešte väčšina tanečných párov neodišla z tanečného kola, keď hudba v obvyklej tanečnej runde po valčíku a polke pridala čardáš. V tom čase som hral na husliach so starými, už poslednými trenčianskymi muzikantmi v cimbalovej hudbe v Trenčíne. Hrali sme vo folklórnych súboroch Trenčan a Družba, nie na tanečných zábavách, ale vo voľných chvíľach, na samostatných skúškach aj mimo súborového prostredia (a sním súvisiaceho repertoáru). V tých rokoch som krátko hral na krídlovke v dychovej hudbe v Trenčianskych Stankovciach.

Výskum hudobného a tanečného folklóru na Myjavsku koncom 60. a v 70. rokoch 20. storočia pre potreby práce vo folklórnej skupine, neskôršie vo folklórnom súbore v Brezovej pod Bradlom, kde som niekoľko rokov pracoval vo fabrike a aj býval s rodinou. Bol to akýsi stacionárny výskum, zahrňujúci občasnú hrania na zábavách s cimbalovou hudbou primáša Jána Petruchu z Priepasného, ktorá v tom čase hrávala v súbore. Chlapi spevom rozkázali hudbe, čo má k tancu zahrať, primášovi dali peniaze. Mój záujem prerástol do cieleného a efektívneho výskumu hudobno-tanečného folklóru na Myjavsku. Práve tento – doplnený o informácie získané výskumom v 90. rokoch – som spracoval v publikácii *Ludové tance a tanečné tradície Myjavskej pahorkatiny* (2002).

Dlhodobý výskum v 70. rokoch 20. storočia **zameraný na ľudový tanec a tanečné tradície na Topoľčiansku**, kde som využil priaznivé okolnosti – záujem a podporu Okresného osvetového strediska v Topoľčanoch o vznik dedinských folklórnych skupín v regióne. Založené boli v piatich obciach. Mal som výbornú možnosť zaznamenať tanečný prejav dobrých tanečníkov, ktorých som sa snažil získať za členov spomínaných folklórnych skupín. Výsledky výskumu sú sústredené v publikácii „Ludové tance a tanečné tradície z okolia Topoľčian“ (1999).

Príprava programov dedinských folklórnych skupín v období rokov 1967 až 1989 na Trenčianskych folklórnych slávnostiach, na festivaloch vo Východnej a najmä na Myjave. Výstupy folklórnych telies bolo potrebné pripraviť opakovanými návštevami na ich skúškach, s cieľom pomôcť im inštruktážnym spôsobom. K tomu som sa snažil poznať a získať miestne tradície vo väčšom rozsahu, ako si žiadalo scénické hudobno-tanečné prevedenie.

Tvorba choreografií a programov v 60. až 80. rokoch vo folklórnych súboroch, v ktorých som bol umeleckým vedúcim (FS Brezová, FS Družba, FS Vršatec) a hosťovsky aj v iných folklórnych telesách (celkom 40 choreografií). Vychádzal som z poznania autentických materiálov regiónov, ktoré som nadobudol zväčša vlastným terénnym výskumom.

Výskum na Trenčiansku v období od roku 2002 do roku 2014, pre publikácie edície „Ludové piesne, spevné a tanečné tradície trenčianskeho Považia“, vydané v rokoch 2004 až 2014. Výstupom sú publikácie zo šiestich mikroregiónov a samostatne zo štyroch lokalít stredného Považia, a to od Ilavy po Nové Mesto nad Váhom.

Z opísaných spôsobov získavania informácií sú niektoré ťažko realizovateľné v súčasnosti. Najmä výskum ľudového tanca na západnom Slovensku je náročný vzhľadom na vek informátorov, s ktorými sa dá počítať. Zriedka sa podarí nájsť takých, ktorí napriek vysokému veku alebo zdravotným problémom môžu zatancovať. Zostáva iba možnosť získať informácie dobrým rozhovorom a na základe nich s účasťou informátora tanec rekonštruovať. Odhliadnuc od toho – robiť dôsledný výskum tanečných tradícií považujem za potrebné. Aj keď by nepriniesol nič doteraz nepoznané, dá sa prostredníctvom neho potvrdiť či vyvrátiť, čo sa doteraz len tušilo, alebo čo sa odhaduje na základe ojedinelých, niekedy už folklorizovaných, či skreslených umeleckých prejavov. Pre tvorcov inscenácií dostávajú informácie získané priamo od účastníkov niekdajších tanečných príležitostí „osobnostný rozmer“, čo má pri tvorbe značný význam.

Informácie z výskumov hudobného a tanečného folklóru medzivojnového obdobia a po skončení 2. svetovej vojny s presahom do 50. rokov 20. storočia som získaval od tých pamätníkov, ktorí boli v tomto období mladými, aktívnymi účastníkmi

spoločenského života v obci. Spoločenský život, spevné a tanečné príležitosti, súvisiace zvyklosti neboli ani v minulosti naddlh ustálené – do určitej miery sa v jednotlivých lokalitách, v menších či väčších regiónoch odlišovali. Pravdivosť formulácií v odbornej literatúre, ako: „robievalo sa, bolo zaužívané“ je preto bez presnejšieho časového či regionálneho určenia relatívna. Je náročné charakterizovať ich z celoslovenského hľadiska, alebo vymedzovať regionálne. Napr. krúťivý tanec *sellácka* s vyskakováním tanečnice na koleno tanečníka, charakteristický pre Trenčiansko, sa tancoval aj v lokalitách na ľavej strane Váhu, južne od Beckova, kde sa nosil odev piešťanského typu. A naopak, v lokalitách severne od Trenčína, na pravej strane Váhu, s variantom trenčianskeho typu odevu sa tento tanec netancoval.

Práve z uvedených dôvodov nie je cieľom tohto príspevku podať všeobecne platné informácie, zámerom je skôr poukázať na skutočnosti, ktoré stoja za pozornosť alebo môžu byť podnetom k tomu, o čo by sa mali tvorcovia inscenácií zaujímať.

Od 30. rokov 20. storočia dochádzalo v dôsledku rôznych hospodárskych, sociálnych i politických vplyvov k veľkým zmenám v spôsobe života vidieckeho spoločenstva, vo všetkých súčastiach tradičnej ľudovej kultúry. V jej zložkách – v hudobnom a tanečnom folklóre a, samozrejme, v ich syntéze, teda v „hudobno-tanečnom folklóre“ – sa zmeny prejavovali výrazne. V uvedenom období sa na vidieku vo väčšej miere uplatňovalo zabezpečovanie rôznych potrieb pre obyvateľstvo zakladaním účastinných potravných, úverových, mliekarenských a iných družstiev. V obciach, kde tieto inštitúcie dobre prosperovali, sa stavali kultúrne domy. Do ich sál sa premiestňovali z malých krčiem, niekde dovtedy i z rodinných domov **tanečné zábavy**.

Zúčastňovala sa ich mládež aj z okolitých dedín, organizovali sa častejšie. Nastali tak iné podmienky pre miestne muziky. Vo veľkých sálach mali aj v zimnom období väčšie uplatnenie dychové hudby. Slabší zvuk sláčikových zoskupení tu nevyhovoval (zvukové aparatúry v tom období ešte neboli) – pre tie naďalej zostávali dominantným miestom realizácie krčmy, avšak s menším záujmom verejnosti (najviac hrali dva, príp. tri dni v závere fašiangov). Niektoré kultúrne domy mali tzv. prisália, t. j. menšie priestory vedľa hlavnej sály. Bývali zariadené stolmi a vyhradené pre manželské páry. Vo veľkej sále sa nestolovalo, mládež počas zábavy stála. Staršie ženy sedeli na stoličkách popri stenách. Manželské páry netancovali tak často ako mládež, ale dobrí tanečníci mali viac príležitostí si zatancovať, spomínali na nich aj po rokoch. Ich aktívna účasť prispievala k pretrvávaniu ľudových tancov, tie si starší totiž zatancovali radšej, rozkázali si ich zahrať muzikantom. Väčšia účasť starších na tanečných zábavách robila z týchto podujatí významnú spoločenskú udalosť obce. Do kultúrnych domov sa presúvali aj svadobné zábavy, čo zmenilo tradičný priebeh svadby.

V 30. rokoch 20. storočia sa popri sláčikových a dychových hudbách začali uplat-

ňovať nové nástrojové zoskupenia – *džezy* – v obvyklom obsadení so saxofónom, trúbkou, klávesovou harmonikou, s veľkým bubnom, zriedkavo s kontrabasom. Hrali v nich dedinskí muzikanti, ktorí boli paralelne (alebo dovtedy) členmi dychových hudieb. Uvedené personálne prepojenia a pretrvávajúci záujem o ľudové tance najmä u staršej generácie (po 2. svetovej vojne družstevné výročné a dožinkové zábavy) udržali v repertoári týchto kapiel taktiež melódie k ľudovým tancom. Do obcí v blízkosti miest chodili hrať na tanečné zábavy mestské kapely. Boli to väčšinou *džezy*, zriedkavejšie sláčikové zoskupenia, z ktorých niektoré hrávali v tom čase v kaviarňach. Neboli však veľmi obľúbené, pretože „*sellácka im moc ňeišla, ňevedeli to ulahodiť*“.

Zmenám postupne podliehal aj tradičný tanečný repertoár. Do módy prichádzali tance z mestského prostredia. S nimi tak do tohto prostredia pribudol ďalší významný faktor zmien v priebehu tanečných podujatí. Pri sláčikovej hudbe si tanečníci často rozkazovali, k akému tancu majú muzikanti zahrať (občas sa tak stalo aj zaspievaním konkrétnej piesne v priebehu tanečného kola medzi jednotlivými tancami). Na tanečnej zábave pri dychovej hudbe, menej pri *džeze*, zostalo rozkázanie hudbe len na začiatku tanečného kola (napr. „*Polku zahrajte!*“). Prípadne niekto z účastníkov zábavy podišiel v prestávke k muzikantom a požiadal ich, resp. povedal kapelníkovi, čo majú zahrať. Ak po dohraní melódie chceli tanečníci, aby muzikanti ešte hrali, začali tleskať. Po skončení tanečného kola partneri z tanca odišli, každý ku svojej skupine – dievky na jednej strane miestnosti, mládenci na druhej strane. Hovorilo sa: „*Každí osve, v kostele, aj na muzike*“.

Tanečná zábava bola aj spevnou príležitosťou. V prestávkach medzi tanečnými kolami účastníci spievali. Niekde samostatne každá skupina – keď dospievali mládenci, začali dievky. Inde spievali všetci spoločne, čo sa neskoršie rozšírilo. Veľa ľudových piesní spievaných pri rôznych príležitostiach muzikanti hrávali k tancu. Ak takúto pieseň účastníci zábavy spievali v prestávke, niektorý z muzikantov podišiel k nim, začal hrať k ich spevu, ďalší hudobníci sa k nemu pridali a onedlho začala celá hudba hrať v tempe, ako bolo k tancu obvyklé. Páry začali postupne tancovať. Zo spomienok pamätníka: „*Šetko spjévalo. A podla toho spevu, jako mládenci spjévali, muzikanti začali hrat. Potom sa šetko pustilo do tancuváná, brali si chlapci djévčence. Najprv to bol verbunk, to sa hralo, povjém, pet minút, lebo kolko, a potom čardáš. Ten blázniví tanec. Pritom teda volakerí ustali a nechali tak. Boli pesnički také, na čardáš*“ (Hrádok).

Muzikanti v sláčikových hudbách väčšinou nepoznali noty, hrali spamäti. O výbere piesní k tancom a o ich poradí rozhodoval primáš. Podobne viedol dychovú hudbu a *džez* kapelník, keď hrali spamäti tzv. „*ľudovky*“ (nazývali tak čardáš, polku a valčík). Ani členovia niektorých dychových hudieb a džezov vo svojich začiatkoch nepoznali notové písmo, boli samoukovia. Väčšinou však mali „*školy*“ (tak označova-

li nacvičovanie, vyučovanie pod dohľadom učiteľa). O úrovni hry dolnosúčanských dychoviek sa svojho času vyjadril hudobný skladateľ Karol Pádivý (pôsobil v Trenčíne od roku 1931): „Výborne intonovali, všetky nástroje nenapodobiteľne improvizovali. V sprievode bolo tolko ľahkosti ako u cimbalovej muziky“. Dychové hudby hrali hudbu k tancom na tanečných zábavách v určitom poradí, a to tak, ako si v prestávkach tanečných kôl muzikanti uložili noty (podľa rozhodnutia kapelníka) na svoje pulty. Obvyklé poradie tancov bolo nasledujúce: valčík, polka, na dva kroky a čardáš. Takto sa aktívna súčinnosť, vzťah medzi muzikantmi a tanečníkmi na tanečných zábavách stratil. Každá zložka „si robila svoje“: hudba hrala, tanečníci podľa nej tancovali. Priebeh tanečných zábav sa tým do značnej miery unifikoval.

Organizácia tanečnej zábavy nebola jednoduchá. Ak na nej chceli organizátori zabezpečiť väčšiu účasť, snažili sa „dohovoriť“ známu, obľúbenú muziku. Takej však bolo nutné zaplatiť zálohu. Bolo to veľké riziko. Ak na vstupnom nevybrali dosť a ak sa s kapelníkom nedohodli na nižšej ako dohovorenej sume, museli doplatiť zo svojho. Kvôli zábave organizovanej vonku bolo v letnom období potrebné upraviť „tanečné kolo“, ohradiť ho zelenými vetvami, ozdobiť stužkami, obstaráť lavice pre muzikantov a starších účastníkov. V menších obciach, kde nebolo dosť aktívnych mládencov, sa organizovalo menej tanečných zábav.

Možnosti, ako sa zabaviť, neponúkali iba tanečné zábavy. Pre spevnú a tanečnú tradíciu na dedinách mali značný význam gombíkové harmoniky – heligónky. Hráči na heligónke boli medzi mládeňcami vo viacerých obciach. Pamätníci spomínali: „*To nás napallo bár kedi, aj v tížni, keď bolo doma porobené, lichva opatrená. Kolkorázi sédmi aj ósmi išli zme na ten brech, a tam zme spjévali. Njékedy prišli aj džévčence*“ (Chocholná-Velčice). Tanečná zábava pri heligónke nevyžadovala náročnú prípravu. Mládež sa stretávala na obvyklých miestach – v niektorých dvoroch (skôr nebývali zamknuté), na dedine pod lipou, na ulici. Informátor spresňuje: „*Keď zme choďjévali k bapke, bol dvór spoloční, zme sa na tí dřevá pousedali. Fero hral na harmaňike, zme sa tam naspjévali aj vitancuvali*“ (Mníchova Lehota). Na dlhom moravsko-slovenskom kopaničiarskom kopcovitom pomedzí bola po zaniknutí gajdošskej tradície hra na heligónku (často s nejakým hudobným nástrojom, resp. s bubnom) jediným hudobným sprievodom k tanču. Priestory pre väčšie zábavy neboli k dispozícii, ľudia ale tancovali často. „*Viňjésli z izbi stvól a postel a za dva grajcare sa mládeš bavila. V chalupách, bár đe, v bár kerém vaččjém dome. Naschádzali sa tam chalaňi, džévčence. Keď boli drápački, potom keť sa odrápalo, perjé sa dalo dohromadi nabok a hrali, tancuvali zme. Dva, tri pári, potom zas druhí. Moc placu ňebolo. Harmaňika, husle, ňjékedi aj buben*“ (Chocholná-Večice, kopanice Kykula). Aj na bohatších rovinách veľa tančovačiek odohrala heligónka. Na Nitriansku jej hovorili „*harmaňika*“. „*Som hrával,*

hñeť tam boli na ulici džévčatá. Mal som kamaráda, pomóhel mi doma spraviť robotu. Zahral som, zaspjéval, bol dobrí spevák. Ten sa s ňimi natancuval. Skoro každí večer sa tancuvalo. Vonku. Já som sedel na stuňni, tak plitko bola voda. To bolo blíske cesti. A sobotu. Keď prišli domov chlapci, čo robili đekade“ (Cabaj-Čápor). Zabavenie sa pri heligónke malo taký spontánny priebeh, ako spontánne začínalo. Pre heligonkára bolo hranie pri takejto príležitosti formou príjemného rozptýlenia sa. Do tanca hral to, čo sa bežne k tanču hrávalo, čo ho napadlo, alebo čo si tanečníci rozkázali.

Tanečnými príležitosťami boli aj obchôdzky mládencov s hudbou po dedine. Ich výskyt je v regiónoch rôznych, časom sa menil. V posledných troch dňoch fašiangov sa konali obchôdzky, pri ktorých dievky a ženy počas rýchleho tanca vyskakovali vysoké konope. Tancovali v dome, alebo na dvore, muzikanti sledovali situáciu a vo vhodnej chvíli začali hrať. Mládenci im nerozkazovali. Niekde si domáce ženy rozkázali, čo im majú muzikanti zahrať do tanca. Podľa mojich doterajších zistení sa v medzivojnovom období 20. storočia fašiangové obchôdzky konali v severnej polovici západného Slovenska, južne od Nitry neboli zaužívané. Rovnako som tu nezaznamenal „májové“ obchôdzky s hudbou. V severnej časti tejto oblasti sa vyskytovali často. Neboli síce rozšírené všeobecne, ale v niektorých lokalitách boli pevnou súčasťou obyčají spojených so stavaním májov. „*Na svatodušní poňdelek spravili chlapci malí máj, boli na ňom stuški. S tím choďli do každého domu đe bolo džévča, vihrávali. Na dvóre, lebo na ulici ju vivrteli. Také džévča, to uš sa cítila potom že je džévka. To bola taká sláva džévčenská, májová*“ (Adamovské Kochanovce).

Muzikanti hrali pri obchôdzkach piesne k bežným tancom. Ojedinelý zvyk bol rozšírený na Silvestra, v dedinách údolia horného toku potoka Radiša, severne od Bánoviec na Bebravou. Hovorili mu *babí večer*. Od podvečera chodila veľká skupina mládencov vo sviatočnom oblečení *babenoť*. S harmonikárom, niekedy aj s huslistom a bubeníkom, chodili z domu do domu, všade ich očakávali. Obchôdzka mala zaužívanú postupnosť a aj prislúchajúci piesňový repertoár. Muzikantom ľudia nerozkazovali, tí dobre vedeli, čo majú kedy hrať. Zahrali pred každým domom a všetci zaspievali duchovnú pieseň. Potom mládenecký richtár zabúchal na dvere a zvolal: „*Či dovolíte s novoročným vinšom?*“ Gazda odpovedal: „*S dovoľním*.“ Mládenecký richtár, alebo mládenec, ktorého si ostatní vybrali, následne vošiel do domu a hovoril k tomu pripravený, zaužívaný vinš s prianím zdravia a hojnosti. Mládenci so sprievodom hudby vonku zaspievali piesne, ktoré boli spojené s touto príležitosťou: *Oziminka zelená* alebo *Aj, dubi, dubi*. Pozvali ich do domu, kde si krátko zatancovali so všetkými dievkami a ženami. Po počastovaní, prípadne po zajedení a obdržaní naturálnej odmeny išli ďalej. Keď za jeden večer nestihli obísť všetky domy, pokračovali na druhý deň.

V minulosti, keď sa zábavy konali v zime v domoch, boli podmienky na **tanco-**

vania na svadbe obmedzené. Aj keď bolo zariadenie z izieb vynesené, miesta bolo málo, tancovať mohlo súčasne len zopár párov. Muzikanti boli v inej miestnosti. Na svadobných zábavách, ktoré sa konali v sálach kultúrnych domov, zahráli muzikanti na pokyn starého svata pieseň „na sólo pre mladomanželov“. Počas valčíka s nevestou postupne potancovali všetci muži, rovnako so ženíchom všetky ženy. Svadobná zábava sa inak neodlišovala od iných typov zábav.

Práca so zhromaždeným materiálom

Pri kompletizácii materiálov pre inscenovanie hudobno-tanečného folklóru treba mať na zreteli niekoľko skutočností:

- » historické obdobie, do ktorého choreografiu ukotvujeme;
- » druh tanečnej príležitosti, miesto jej konania a spoločenské konvencie;
- » dobový tanečný a sprievodný piesňový repertoár;
- » typ a charakter hudobného sprievodu k tancu;
- » konkrétny tanec a jeho štruktúra.

V prípade konkrétnych tancov, nad ktorými sa pri tvorbe inscenácie uvažuje, by sa tvorcovia mali snažiť získať informácií o ich priebehu. Napríklad, v prípade párového improvizatívneho tanca je nevyhnutné vedieť:

- » Je začiatok tanca iniciovaný spevom, alebo bez spevu?;
- » Striedajú sa pravidelne tanec a spev?;
- » Je celý tanec realizovaný v jednom tempe, má dve tempá idúce po sebe, alebo má dve tempá, ktoré sa navzájom striedajú?;
- » Rozkazujú si tanečníci spevom, zvolaním zmeny piesne, alebo si vôbec nerozkazujú?;
- » Môžu počas tanca tanečníci striedať partnerky?;
- » Aká je priestorová kresba/tvar tanca?;
- » Akým spôsobom sa tanec ukončuje: dohrávkou, tanečne s určitým tanečným motívom alebo inak?

Hudobný upravovateľ má poznať:

- » spôsob hry sprievodných hudobných nástrojov;
- » spôsob hry akordeónu/heligónky k tancu, najmä herný prejav realizovaný ľavou rukou;
- » spôsob hry (najmä) sprievodných nástrojov v dychovej hudbe;
- » spôsob hry v inom nástrojovom obsadení, napr. v *džeze*;
- » vhodnosť rytmického sprievodu k spevu a tancu, realizovaného vhodnými rekvizitami (hrniec, hrable, vojenský kufor a pod.);

- » ďalšie poznatky: vhodné tempá k tancu, tóniny, ak sú v danom regióne v hudbe zaužívané, intonačné polohy spevného prejavu, zaužívané harmonické postupy v hudobnom sprievode a pod.

Choreograf má okrem informácií o priebehu tanca:

- » ovládať tanečné motívy, štýlotvorné znaky tanečného prejavu daného regiónu;
- » mať aspoň orientačné informácie o hudobnej zložke inscenácie.

Uvedený stručný náčrt obsahu mojich výskumov tanečných tradícií uvádzam **ako možný príklad** obsahovej osnovy informácií, k akým by sa mali snažiť dopracovať a z nich vychádzať tvorcovia scénických výstupov v dedinských folklórnych skupinách a vo folklórnych súboroch.

Tvorba inscenácie

Tvorba inscenácie by mala začať úvahami o zameraní scénického tvaru. **Vo folklórnej skupine** je potrebné pri scénickom spracovaní témy výročného alebo rodinného zvyku, zábavnej príležitosti, pracovných činností a pod. zvážiť, či je zámer inscenačne realizovateľný. Súčasne je nutné mať na pamäti, akí interpreti, alebo členovia folklórnej skupiny sú k dispozícii: ich počet, vek, interpretačné schopnosti, herné funkcie, hudobné nástroje, možnosti zaobstarania rekvizít či odevu. Treba si ujasniť celkové vyznenie, štylizáciu polohu diela – či pôjde o rekonštrukciu nejakého dávneho zvyku, alebo bude priznané, že napr. súčasní interpreti predvedú na scéne výsostne to, čo aktuálne poznajú, lebo majú radi tradície ich obce. Vo folklórnych skupinách je nezriedka všetko na jednom človeku – na vedúcom folklórnej skupiny. Je dobré, keď názorom, radou prispievajú aj iní, ale konečné rozhodnutie musí urobiť vedúci kolektívu.

Z tohto hľadiska býva situácia **vo folklórnych súboroch** lepšia. Súbor má obvykle samostatného vedúceho ľudovej hudby (niekedy v jednej osobe aj upravovateľa hudby) a choreografa (prípadne si choreografa pozve). Väčšinou má k dispozícii aj pedagógov pre spev a tanec. Prví dvaja by mali spolupracovať už pri tvorbe prvotného zámeru choreografie. Hudba, hudobný sprievod k tancu a vlastný tanec majú byť od začiatku rovnocenné súčasť tejto práce. Tvorcovia by mali zvážiť, či na realizáciu svojho zámeru majú dostatok informácií, materiálov, prípadne, aké sú možnosti ich získať.

Pri mojej choreografickej práci som vo folklórnych súboroch pracoval s niekoľkými hudobnými spolupracovníkmi. Poslúžia ako príklady rôznych prístupov k tvorbe a spolupráci. Prvým bol Ján Petrucha, primáš ľudovej hudby folklórnej skupiny a súboru v Brezovej pod Bradlom. Bol pre mňa „studnicou informácií“, poznania. Súkromný roľník na svojom hospodárstve, dovedty hrávajúci len vo svojom prostredí – prostredí dedín a kopaníc na Myjavsku. Vďaka svojej prirodzenej inteligencii a vnímavosti po-

chopil, že hrať na javisku je niečo iné. Uvedomoval si, že skutočnosti dovtedy bežné, samozrejmé, ktoré ho celý život obklopovali, majú hodnotu. Prichádzal s návrhmi, čo nové by sme mali nacvičiť, navrhoval čo dotvoriť, zmeniť v mojich predstavách, ako by hudba v mojej choreografii znela najlepšie. V duchu inej úrovne štylizácie sa niesla spolupráca s hudobným skladateľom Svetozárom Stračinom (udialo sa tak, žiaľ, len v jednom prípade).

Čo sa týkalo záujmu, miery vloženia sa do tvorivej práce, či využitia rôznych nápadov pri tvorivej upravovateľskej činnosti a celkovej intenzity práce, mohol by som dať obidve tieto výnimočné osobnosti na jednu úroveň. Ďalším príkladom je veľmi dobrý muzikant, skúsený aranžér ľudovej hudby, znalec hudobných tradícií, piesní, herných štýlov regiónu, s ktorým sme do spolupráce vstúpili neskoršie – vo fáze, keď som mu predložil už môj choreografický zámer. V súlade s vlastným poznaním a skúsenosťami zohľadňoval v úpravách moje vlastné hudobné predstavy. Spolupráca bola dobrá, ale až v realizačnej fáze. Ako posledný by som uviedol príklad pasívnej spolupráce (nemal som inú možnosť): upravovateľovi som priniesol celú hudobnú predlohu choreografie, vybrané a zoradené piesne, dokonca aj miesta hudobnej úpravy, v ktorých bola vzhľadom na potreby choreografie nutná nejaká zmena (tá bola aj presne konkretizovaná). Jeho práca spočívala v harmonizovaní piesní, inštrumentácii úpravy a v zhotovení hudobnej partitúry pre danú choreografiu.

Nedostatky, ktoré sa vyskytujú v inscenáciách hudobno-tanečného folklóru¹

Dedinské folklórne skupiny

- » Nenáležité zaradenie tanca. Napr. v izbe na oldomáši po ukončení driapačiek sa na javisku odohrá masová tancovačka ako na veľkej zábave.
- » Akordeonista nepozná správny typ hudobného sprievodu k tancom. Z tanca na *dva kroky* (pomalý čardáš) urobí polku, keď v basoch namiesto jednoduchého (štvrtového) duvaja hrá es-tam. Akordeonisti sú väčšinou jediným hudobným sprievodom k tancu v týchto telesách. Nezriedka sú mladí, bez základných informácií o tradičnom spôsobe hry k jednotlivým tanečným typom.

¹ Ďalej uvedené poznámky nie sú charakterizáciou celkového stavu. Je to výber najčastejších problematických aspektov tvorby choreografických diel.

- » Nevyužitá možnosť funkčného zapojenia akordeonistu/heligonkára. Ten síce hrá, ale všimnú si ho jedenkrát, keď na neho niekto zakričí: „Hraj, muzika!“
- » Mnohé skupiny majú slabú úroveň tanečnej interpretácie. Ľudové tance v interiorizovanej, vnútorne prežitej podobe často nevie zatancovať ani stredná generácia. V skupinách sa dôležitým nácvikom tancov nevenujú, nemá ich totiž kto viesť.

Folklórne súbory

- » Ani tanečný, ani hudobný prejav nevychádza z pôvodných, tradičných foriem. Na druhej strane – herné štýly sláčikových hudieb z väčšiny regiónov západného Slovenska ani nie sú známe. Zvukové záznamy absentujú (alebo sú ukryté v nejakých archívoch?). O niečo lepšia je situácia vo sfére ľudového tanca, avšak starších filmových záznamov je známych len niekoľko.
- » Tanec a hudba akoby spolu nesúviseli. V choreografii ich spája len rovnaké tempo interpretácie. Tvorcovia nevyužívajú vzájomné vzťahy muzikantov a tanečníkov pri niekdajších tanečných príležitostiach – buď nevedia ako, alebo ich nepoznajú(?). Prípadne iba niekto zavolá na hudbu, aby hrala. Predspievanie tanečníkmi je zriedkavé.
- » Nefunkčné a nelogické zaraďovanie spevu ženskej speváckej skupiny do priebehu scénického diela. Tá, stojac naboku, či v pozadí, začne spievať v priebehu tanca bez nejakej súvislosti s ním (Je to preto, aby sa vo zvukovom toku choreografie objavilo aj niečo iné?). Po niekoľkých strofách piesne rovnako nelogicky spievať prestane.
- » Pri tvorbe choreografie sa vychádza z obmedzeného množstva efektných tanečných motívov, odohrávajú sa v jednom rýchlom tempe, bez rešpektovania variačného procesu, dotvárania pôvodného priebehu tanca, sú postavené na formálnom, nefunkčnom premiestňovaní sa tanečníkov, zoradených do rôznych geometrických tvarov, a to dlhý čas v jednej dynamickej rovine, bez gradovania.
- » Novým prvkom, uplatňovaným v choreografiách iba niekoľko rokov je včleňovanie pasáží improvizovaného tancovania do ich štruktúry. Táto metóda nesie so sebou pozitíva aj problémy. Má priaznivcov i kritických oponentov. K pozitívam patrí, že sa tanečníci učia skutočne tancovať, nielen opakovať zafixovaný sled tanečných pohybov. V týchto choreografiách však bývajú problémy s riešením prechodov týchto improvizovaných pasáží do zjednoteného pohybu viacerých tanečníkov (divácky efekt) a opačne. Nevhod-

ným prípadom je, keď improvizované tancovanie, i keď s určitými obmenami, tvorí väčšiu časť tanečného čísla.

» Spôsob choreografickej tvorby postavený na štylizovanom tanečnom prejave, na zjednotení pohybu tanečníkov, prísne usporiadanom riešení javiskového priestoru dosiahol za desaťročia takéhoto prístupu (počas ktorých boli vytvorené mnohé vynikajúce choreografické diela) maximum svojich možností. Umné aplikovanie improvizovaného tanca v choreografiách môže byť krokom k ďalšiemu pozitívnemu vývoju v inscenovaní ľudového tanca.

Možnosti riešenia problémov

Inscenovanie hudobno-tanečného folklóru je závažnou súčasťou folklorizmu na Slovensku. Veľmi oceňujem zámer Katedry etnológie a folkloristiky FF UKF v Nitre zorganizovať konferenciu a vydať zborník z príspevkov k tejto problematike. Bolo by prospešné, keby to bol podnet na potrebný pohyb „v stojatých vodách“. Konferencia je príležitosťou povedať/napísať o problémoch síce všeobecne známych, s ktorými sa ale systémovo a systematicky nikto už veľa rokov nezaobrá. Konferencia a zborník majú za cieľ zaoberať sa predovšetkým odbornou stránkou problematiky. Tak ako každá, i táto minca má však aj druhú stranu. Tou druhou je organizačné a finančné zabezpečenie prvej. To už nie je v kompetencii organizátora konferencie.

Moje poznámky k nedostatkom v inscenovaní vo folklórnych kolektívoch sú len malým príspevkom k pomenovaniu problematických aspektov súčasného zlého stavu metodicko-odbornej starostlivosti o scénický folklorizmus na Slovensku. Keby som to paušalizoval, ukrivdil by som tým niekoľkým regionálnym osvetovým strediskám, ktoré sa v rámci svojich možností i osobnej zainteresovanosti pracovníkov a podpore nadriadených snažia vo veci niečo robiť.

V posledných dvoch rokoch som bol lektorom na viacerých seminároch pre folklórne kolektívy, organizovaných regionálnymi osvetovými strediskami na západnom Slovensku. Organizujú ich občas, zriedka opakovane. Náplň seminárov závisí od toho, akých lektorov sa podarí organizátorovi zabezpečiť. Poradiť sa nemajú s kým, súčinnosť s Národným osvetovým centrom v Bratislave (NOC) nie je. Na internetovej stránke NOC nie sú žiadne informácie. Prekvapila ma odpoveď predsedu Folklórnej únie na Slovensku (zverejnená na internete) na jednu z otázok, ktorú mu niekto položil [cit.]: „Dôležité je udržať systém odborno-metodickej pomoci zo strany regionálnych kultúrno-osvetových zariadení, ako i Národného osvetového centra.“ Za „systém“ nemožno považovať „semináre“ po skončení súťaží, na ktorých sa porotcovia vyjadrujú k predvedeným súťažným výstupom. Sú často iba monológom po-

rotcov. Na seminár nezostáva čas, členovia súborov čakajú na vyhlásenie výsledkov. Systém odborno-metodickej pomoci folklórny kolektívom v súčasnosti neexistuje. Škoda, že Folklórna únia na Slovensku existuje len formálne a folklórne kolektívy nepocitujú jej pôsobenie intenzívnejšie. Mohla byť zastrešením folklórnych kolektívov pri kontakte s rôznymi subjektmi, mohla by im pomáhať v ich práci, v riešení problémov. Tak, ako to bolo koncipované v jej počiatkoch, v pohnutých porevolučných 90. rokoch minulého storočia.

Svojím príspevkom by som mal prispieť k naplneniu zámeru konferencie, aby okrem iného stimulovala konkrétne možnosti riešenia problémov. V tejto súvislosti by som rád poukázal na „Konceptiu starostlivosti o tradičnú ľudovú kultúru“, schválenú vládou SR v roku 2007. Zaujímavé čiastkové výsledky Centra pre tradičnú ľudovú kultúru pri SEUK-u, ktorého úlohou je túto koncepciu realizovať, sú zverejnené na internete. Súčasťou jeho mnohostranného zamerania je aj problematika folklorizmu. Práve z toho dôvodu bola v roku 2009 ustanovená pracovná skupina, ktorá mala vypracovať analýzu súčasného stavu folklorizmu na Slovensku a na základe nej vypracovať tzv. „odporúčania na zintenzívnenie odbornej a koordinačnej starostlivosti o prejavy folklorizmu na Slovensku“ (citát zo zápisnice pracovnej skupiny). Je na škodu veci, že Koordinačné centrum v tejto aktivite (pre nedostatok finančných prostriedkov) momentálne nepokračuje. Ostáva len dúfať, že sa situácia zlepši a realizácia spomínanej koncepcie bude inšpirovať a viesť k aktivitám zameraným na pomoc a zvýšenie úrovne scénického folklóru v neprofesionálnych kolektívoch, pretože najmä tie sú jeho realizátorom. Súčasná početná, mladá a aktívna generácia absolventov špecializovaných vysokých škôl bude môcť byť jeho odborným pilierom.

POUŽITÁ A ODPORÚČANÁ LITERATÚRA

- CIBULKA, S. – LENG, L. – LETŇAN, J. 1973. *Variačná technika predníkov oblastí západného Slovenska*. Bratislava: Osvetový ústav, 1973. 75 s.
- DEMO, O. 1991. Ľudová inštrumentálna hudba. In *Cífer vlastivedná monografia*. Bratislava: Obzor, 1991, s. 211 – 215. ISBN 80-215-0188-X.
- DEMO, O. 1978. Inštrumentálna hudba. In *Vajnory vlastivedná monografia*. Bratislava: Obzor, 1978, s. 283-296.
- DEMO, O. 1985. Inštrumentálna hudba. In *Myjava*. Bratislava: Obzor, 1985, s. 432 – 441.
- DEMO, O. 2005. Hudobné nástroje a ľudová hudba. In *Branovo. História, život a tradície*. Bratislava: Obecné zastupiteľstvo Branovo, 2005, s. 171 – 179. ISBN 80-968631-6-9.

- DÚŽEK, S. 1978. Tanečná tradícia. In *Vajnory vlastivedná monografia*. Bratislava: Obzor, 1978, s. 297 – 317.
- DÚŽEK, S. 1991. Tanečná tradícia. In *Cífer vlastivedná monografia*. Bratislava: Obzor, 1991, s. 216 – 219. ISBN 80 – 215 – 0188 – X.
- DÚŽEK, S. 1991. Tanečný repertoár. In *Cífer vlastivedná monografia*. Bratislava: Obzor, 1991, s. 219 – 231. ISBN 80-215-0188-X.
- DÚŽEK, S. 2005. Tanečná tradícia a ľudové tance. In *Branovo. História, život a tradície*. Bratislava: Obecné zastupiteľstvo Branovo, 2005, s. 181 – 199. ISBN 80-968631-6-9.
- DÚŽEK, S. 1989. Ľudové tance vo fašiangových obyčajoch na Slovensku. In *Ľudové hudobné a tanečné zvykoslovie*. Bratislava: VEDA, 1989, s. 158 – 209.
- DÚŽEK, S. – GARAJ, B. 2001. *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2001. 476 s. ISBN 80-968279-3-6.
- DÚŽEK, S. – LEHOCKÝ, J. 1972. *Brezová, jej tradície a choreografia súboru Brezová*. Bratislava: Osvetový ústav, 1972. 64 s.
- ELSCHEK, O. – ELSCHÉKOVÁ, A. 1982. *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava: Osvetový ústav, 1982. 375 s.
- JANŠTO, M. 1986. *Kopaničiarsky primáš*. [Diplomová práca]. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Pedagogická fakulta, 1986.
- KABÁT, Š. – JÁGEROVÁ, M. – LEHOCKÝ, J. 2013. *Madunice v spomienkach. Zo života obyvateľov v minulosti*. Madunice: obecný úrad Madunice, 2013, 239 s.
- LEHOCKÝ, J. 1985. Ľudové tanečné tradície. In: *Myjava*. Bratislava: Obzor, 1985, s. 442 – 455.
- LEHOCKÝ, J. 1999. *Ľudové tance a tanečné tradície z okolia Topoľčian*. Bratislava: Prebudená pieseň, 1999. 143 s. ISBN 80-88926-06-8.
- LEHOCKÝ, J. 2002. *Ľudové tance a tanečné tradície Myjavskej pahorkatiny: Brezová pod Bradlom, Myjava, Stará Turá, okolité obce a kopanice*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2002. 239 s. ISBN 80-7121-216-4.
- LEHOCKÝ, J. 2004. *Ľudové piesne z veľkého Trenčína a okolia*. Trenčín: Kulčento, 2004. 290 s. ISBN 80-969174-5-5.
- LEHOCKÝ, J. 2004. *Ľudové piesne a spevné tradície zo Selca*. Selec: Obecný úrad, 2004. 285 s. ISBN 80-969232-2-6.
- LEHOCKÝ, J. 2005. *Ľudové piesne, spevné a tanečné tradície spod Strážovských vrchov*. Trenčín: Kulčento, 2005. 351 s. ISBN 80-969387-1-1.
- LEHOCKÝ, J. 2005. *Zlatníky v ľudových piesňach, spevných a tanečných tradíciách*. Zlatníky: Obecný úrad Zlatníky, 2005. 128 s. ISBN 80-96932-2-6.
- LEHOCKÝ, J. 2006. *Ľudové piesne, spevné a tanečné tradície spod Bielych Karpát I*. Trenčín: Kultúrne stredisko Sihot, 2006. 347 s. ISBN 80-969550-1-2.
- LEHOCKÝ, J. 2007. *Ľudové piesne, spevné a tanečné tradície spod Bielych Karpát III*.

- Trenčín: Kultúrne stredisko Sihot, 2007. 311 s. ISBN 978-80-969709-9-5.
- LEHOCKÝ, J. 2008. *Ľudové piesne, spevné a tanečné tradície spod Považského Inovca*. Trenčín: Kultúrne stredisko Sihot, 2008. 238 s. ISBN 978-80-970004-1-7.
- LEHOCKÝ, J. 2009. *Ľudové piesne, spevné a tanečné tradície z Trenčianskej Turnej*. Trenčianska Turná: Obec Trenčianska Turná, 2009. 197 s. ISBN 978-80-970236-1-4.
- LEHOCKÝ, J. 2011. *Ľudové piesne, spevné a tanečné tradície spod Bielych Karpát II*. Trenčín: Kultúrne stredisko Sihot, 2011. 297 s. ISBN 978-8-970760-5-4.
- LEHOCKÝ, J. 2014. *Ľudové piesne, spevné a tanečné tradície z Trenčianskych Stankoviec*. Trenčianske Stankovce: obec Trenčianske Stankovce, 2014. 211 s. ISBN 978-8-97168-7-2.
- LENG, L. 1964. *Slovenské hudobné nárečia*. Bratislava: Osvetový ústav, 1964. 71 s.
- LUKÁČOVÁ, A. 2010. *Samko Dudík a jeho kapela*. Bratislava: ÚHV SAV, 2010. 293 s. ISBN 978-80-89151-30-1.
- MÁZOROVÁ, M. a kol. 1991. *Slovenské ľudové tance*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1991. 383 s. ISBN 80-08-00322-7.
- MÓŽI, A. 1976. *Vybrané kapitoly z hudobnej folkloristiky*. Bratislava: Osvetový ústav, 1976. 142 s.
- NOSÁL, Š. 1983. *Choreografia ľudového tanca*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984. 333 s.
- OBUCH, P. 2006. *Tradičné sláčikové združenia na Myjavsku*. [Diplomová práca]. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2006.
- OPRCHALOVÁ, M. 2011. Súčanské dychové hudby. In *Dolná Súča. Vlastivedná monografia obce*. Dolná Súča: Obec Dolná Súča, 2011, s. 262 – 285.
- ŠÚTOROVÁ-KONEČNÁ, L. 2011. *Tanečné tradície myjavského regiónu*. Myjava: Centrum tradičnej kultúry, 2011. 333 s. ISBN 978-80-970839-0-8.
- ZÁLEŠÁK, C. 1964. *Ľudové tance na Slovenku*. Bratislava: Osveta, 1964. 316 s.
- ZÁLEŠÁK, C. 1970. *Tradičné zvyky na Slovensku, spojené s tancami*. Bratislava: Osvetový ústav, 1970. 41 s.



System celoštátnych súťažných prehliadok folklórnych kolektívov a sólistov v súčasnosti

KATARÍNA BABČÁKOVÁ

*Katedra etnológie a folkloristiky
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre
/ katarina.babcakova@ukf.sk*

Abstrakt

Folklórne hnutie na Slovensku má niekoľko desiatok rokov trvajúcu tradíciu. Približne od polovice 20. stor. sa v súvislosti s jeho inštitucionálne podmieneným rozmaním začali organizovať aj súťažné prehliadky folklórnych kolektívov a jednotlivcov. Detské folklórne súbory, folklórne súbory, folklórne skupiny, ľudové hudby, spevácke skupiny, sólisti speváci, sólisti-inštrumentalisti či tanečníci sa v istej periodicite zúčastňujú postupových súťaží. Z regionálnych a krajských kôl tak výberom realizovaným odbornými porotami tí najúspešnejší postupujú až do celoštátnych kôl. Základným metodickým materiálom pre organizáciu a hodnotenie týchto súťaží sú propozície Národného osvetového centra v Bratislave, ktoré je vyhlasovateľom aj odborným garantom podujatia. Aktuálny, pomerne dôsledne prepracovaný systém čiastočne nadväzujúci na predchádzajúci systém kategorizácie folklórnych kolektívov, je však v súčasnosti predmetom mnohých diskusií a otázok v prostredí odbornej aj laickej verejnosti.

Kľúčové slová: scénický folklorizmus, folklórne festivaly, súťažné prehliadky, propozície súťaže, kategorizácia kolektívov, miera štylizácie folklóru

Z histórie

Už v prvých desaťročiach 20. stor. sa na Slovensku konali mnohé podujatia, ktoré by sme dnes mohli nazvať podujatiami folklórneho hnutia. Národné bály a besedy obdobia národného obrodenia postupne vystriedali vystúpenia dedinských folklórnych skupín v mestách, na hospodárskych výstavách, dožinkových slávnostiach či vinobraniach (Zálešák, 1982, s. 12 – 14). Na tieto tradície nadviazali po 2. svetovej vojne systematickejšie organizované prehliadky folklórnych kolektívov (v tomto období ešte nazývaných *národopisné súbory* alebo *súbory piesní a tancov*). V roku 1950 Ústredie národopisných a tanečných ochotníckych súborov Matice slovenskej v Martine usporiadalo celoslovenskú súťaž národopisných a tanečných ochotníckych súborov (Zálešák, 1982, s. 224). Súťažili tu žiacke, tzv. „umelé súbory“ (Kovosmalt z Filakova, Merina z Trenčína a iné) a dedinské folklórne skupiny (z obcí Čierny Balog, Očová, Dobrá Niva, Fintice a ďalších).

V roku 1949 sa v Ostrave konala prvá súťaž folklórnych súborov, ktorá bola inšpiráciou pre organizovanie **Súťaže tvorivosti mládeže** (ďalej len STM) aj na Slovensku. Konala sa po prvý raz v Trenčíne v roku 1951 a predchádzali jej okresné i krajské kolá. Jej hlavným organizátorom bol Československý zväz mládeže. Súťaž trvala deväť dní, zúčastnili sa jej armádne súbory s predstaveniami mnohých umeleckých žánrov a folklórne kolektívy všetkých národností na Slovensku. Jej súčasťou boli rôzne prehliadky a súťaže ľudovomeleckej tvorivosti (ďalej len LUT), neskôr Záujmovo-umeleckej činnosti (ďalej len ZUČ). Popri mnohých divadelných a bábkarských súboroch či recitačných zboroch sa jej zúčastnili i dychové hudby, hudobno-spevácke kolektívy a tanečné súbory. V súlade so súdobými straníckymi uzneseniami s cieľom aktivizovať kultúru na boj proti buržoáznym prežitkom (ktoré vedúci kolektívov a porotcovia nie vždy celkom „šťastne“ aplikovali na samotnú tvorbu) sa na súťaži vyskytlo i množstvo agitačných prejavov. Okrem umeleckej úrovne bol hodnotený aj ideovo-politický zámer či budovateľské úsilie, preto monumentálne choreografie často napodobňovali súdobú sovietsku umeleckú tvorbu.

Napriek širokému záberu aktivít i širokému spektru účastníkov sa tu podľa C. Zálešáka (Zálešák, 1982, s. 130) veľkému diváckemu úspechu tešili i predstavenia folklórnych skupín z Rejdovej, Suchej Hory, z Poník, Očovej, detský súbor z Lendaku, trenčianske folklórne súbory Merina a Trenčan či ukrajinský súbor zo Starej Ľubovne. Laureátom sa stal Umelecký súbor Lúčnica.

Postupom času sa kryštalizoval organizačný systém celej súťaže, koncepcia hodnotenia a zostavovania odborných porôt, kládol sa väčší dôraz na umeleckú úroveň kolektívov. Už pri treťom ročníku súťaže v Bratislave a v Nitre v roku 1955 sa pouka-

zovalo na nedostatok odborne pripravených vedúcich súborov (Zálešák, 1982, s. 132). V súťažných číslach kolektívy väčšinou prezentovali vybrané dynamické a efektne choreografie na úkor spracovania mnohých iných typov tancov. Ďalším negatívom STM bolo zameranie sa na „súborovú tvorbu“ a zanedbávanie kolektívov, združujúcich tzv. „nositeľov tradícií“. Tak sa vysoko ocenené, divácky efektne choreografie postupne stávali estetickým vzorom pre tvorbu väčšiny súdobých folklórnych zoskupení vrátane detských folklórnych súborov a folklórnych skupín.¹

V roku 1953 začalo združenie Csemadok organizovať **Celoštátnu prehliadku maďarských tanečných a folklórnych súborov**, ktorá mala na rozdiel od festivalov LUT výsostne folklórne zameranie (Zálešák, 1982, s. 96).

V 50. rokoch 20. stor. organizovali ďalšie typy súťaží inštitúcie ako Revolučné odborové hnutie (ďalej len ROH), Povereníctvo školstva, Povereníctvo poľnohospodárstva a ďalšie. Namiesto pomenovania „súťaž“ sa v dôsledku „premotivovanosti“ súťažiacich, ktorá spôsobovala nevráživosť medzi kolektívami, začalo tiež používať pomenovanie „prehliadka“. Mnohé podujatia tak postupne opúšťali charakter súťaže v pravom slova zmysle (Zálešák, 1982, s. 127).

Istým typom súťaže bola i výberová prehliadka ľudových spevákov a hudobníkov, ktorú v rokoch 1950 – 1953 organizovalo Povereníctvo informácií a osvetu za účelom výberu talentov pre Slovenský ľudový umelecký kolektív (ďalej len SLUK).

Za prvú organizovanú súťažnú prehliadku folklórnych skupín možno považovať **Celoslovenskú prehliadku dedinských súborov**, organizovanú v roku 1954 v Bratislave (Zálešák, 1982, s. 246).

Osvetové ústredie a Slovenské ústredie LUT (od roku 1956 Slovenský dom LUT) sa v roku 1958 spojili do Osvetového ústavu (ďalej len OÚ) v Bratislave. Zámery 11. zjazdu Komunistickej strany Československa o potrebe starostlivosti o bohatý kultúrny a spoločenský život pracujúcich boli v roku 1959 rozpracované na Zjazde socialistickej kultúry a Celoštátnej konferencii LUT. V roku 1963 sa súťaže Československej mládeže (ďalej len ČSM) a ROH zjednotili do **Súťaže tvorivosti mládeže a pracujúcich** (ďalej len STMP), ktorú vyhlásila Ústredná rada odborov a Ústredný výbor ČSM. Realizovali ich národné výbory a ich osvetové zložky. Súťažilo sa o najlepšiu choreografiu detských a mládežníckych súborov. V tomto období sa na súťažiach objavovali aj diela ideologicky očakávané (tzv. nová tvorba), ktorých námetom boli súdobe spoločenské aktivity typu „večierok v pionierskom tábore“ a pod. (Šípka, 2005, s. 113).

¹ V tomto období sa začali organizovať i okresné a krajské prehliadky, kde mali súťažiaci kolektívy možnosť porovnania svojej práce s inými (Zálešák, 1982, s. 139).

Od roku 1965 sa každoročne usporadúvali aj navzájom sa alternujúce **vysokoškolské súťažné prehliadky folklórnych súborov**, organizované Vysokou školou pedagogickou v Nitre, Pedagogickou fakultou v Prešove a Vysokou školou lesnícko-drevárskou vo Zvolene. Dodnes sa – ako alternujúce sa súťažné folklórne festivaly vysokoškolských súborov s medzinárodnou účasťou – zachovali festivaly Akademická Nitra a Akademický Zvolen.

Od polovice 60. rokov 20. stor. krajské osvetové strediská organizovali **súťaže hudobného folklóru**, v ktorých boli, v súlade s dobovým estetickým ideálom, uprednostňované štylizované podoby tradičnej hudobnej kultúry v rôznych úpravách. **Spevácke súťaže** boli organizované prevažne vo východoslovenských mestách (Kežmarok, Trebišov). **I. celoslovenský festival ľudových hudieb a spevákov ľudových piesní** sa konal v roku 1976 na Myjave a každý druhý rok bol venovaný detským interpretom.

Začiatkom 70. rokov sa po už skôr publikovanom článku V. Mináča o „tíhe folklóru“ (Mináč, 1958, s. 1) objavovali i písomné výmeny názorov na stránkach odborných časopisov. Folklórne hnutie malo upustiť od gýčových námetov novej tvorby a lacných umeleckých efektov. Protagonisti folklórneho hnutia adresovali v roku 1968 písomnú výzvu aj Osvetovému ústavu a žiadali v nej nájsť nové možnosti pre vlastnú ochotnícku a umeleckú prácu, vrátane zmeny organizačnej a kompetenčnej štruktúry metodických osvetových zariadení, ktoré by boli vo všetkých stupňoch organizácie viazané na Osvetový ústav ako centrálnu inštitúciu (Littva – Mázorová, 1968, s. 133).

Po znovuzriadení krajských národných výborov po rokoch 1968 – 1969 boli znovuzriadené okresné a krajské osvetové strediská, ktoré začali organizovať **prehliadky súborov piesní a tancov**.

V rovnakom období sa začali organizovať **súťaže programových blokov folklórnych súborov** s postupom na **I. Celoštátny súťažný festival amatérskych folklórnych súborov**, ktorý sa konal v Poprade v roku 1971 (druhý ročník už niesol názov **II. Československý festival folklórnych súborov**). Bol založený ako festival s trojročnou periodicitou pod záštitou tanečného oddelenia OÚ (Zálešák, 1982, s. 144 – 145). Jeho organizácia sa neskôr premiestnilo do Košíc. Zúčastňovala sa na ňom polovica českých a polovica slovenských kolektívov (spolu 20 najlepších súborov z celej ČSSR).

Na vtedajších konferenciách ZUČ sa prezentovali aj niektoré kritické poznámky k termínom súťaží, ktoré podľa nich nerešpektovali nevyhnutný čas na prípravu festivalových programov, určených laureátom. Zároveň sa riešila otázka opodstatnenosti súťaží ako takých, nakoľko sa podľa vtedajších ohlasov tieto konali len ako „súťaže pre súťaže“ (Šípka, 2005, s. 118).

Na prehliadkové podujatia nadväzovali metodické školenia vedúcich folklórnych

kolektívov, vydávanie metodických materiálov a inštruktáže vo folklórnych kolektívov, ktoré tvorili a viedli pracovníci OÚ, krajských osvetových stredísk (ďalej len KOS) a ďalší spolupracujúci odborníci.

V 70. tých rokoch 20. stor. vtedajší Osvetový ústav (dnes Národné osvetové centrum, ďalej len NOC) organizoval tri typy veľkých folklórnych podujatí: Československý festival folklórnych súborov (ďalej len ČSFFS), prehrávky súborov a celoslovenskú prehliadku choreografií folklórnych súborov. V roku 1974 sa po neúspechu z 50. rokov znovu objavila snaha o motivovanie k spracovávaniu nefolklórnych tém. V roku 1974 tak vtedajší OÚ vypísal Tvorivú súťaž choreografov a súborov na odbornú tematiku pri príležitosti 30. výročia SNP (Zálešák, 1982, s. 150).

V roku 1976 OÚ zaviedol **kvalitatívne prehrávky folklórnych súborov**, ktoré mali trojročnú periodicitu. Odborníci zaraďovali zúčastnené kolektívy do kategórií A, B a C (neskôr i D). V každom ďalšom ročníku súťaže bolo potrebné kategóriu obhájiť, resp. existovala možnosť delegovania súboru do vyššieho pásma, alebo zaradenia do pásma nižšieho. Deväťčlenné poroty boli zložené z odborníkov – choreografov, tanečných pedagógov, etnografov, hudobníkov, výtvarníkov i režisérov. Tieto trojdňové „maratóny“, v rámci ktorých sa v jednotlivých krajoch prezentovalo aj 30 súborov, boli príležitosťou hodnotiť prácu umeleckých telies a odborne o ich výkonoch diskutovať v rámci seminárov a poradných zborov. Predstavovali jednak motivačným faktorom pre tvorbu kolektívov, jednak poskytovali najúspešnejším kolektívom možnosť vycestovať na zahraničné festivaly. Zanikli po roku 1989 v súvislosti s komplexnými politicko-ekonomickými zmenami, ktoré výrazne ovplyvnili systém organizovania a financovania kultúrnych aktivít v republike.

Spomenutých súťažných choreografických prehliadok sa po zavedení kvalitatívnych prehrávok mohli zúčastňovať len súbory kategórie A a B. Tieto choreografické súťaže sa konali každé tri roky a hodnotená bola predovšetkým autorská tvorba choreografov daných kolektívov.

Z **prehliadky detských folklórnych súborov** sa postupne vyvinuli detské folklórne festivaly. Prvý sa konal v roku 1969 v Prešove² (Zálešák, 1982, s. 151). Prvá **celoslovenská prehliadka folklórnych skupín** sa konala v roku 1979 v Žiline. Vyše dvadsať skupín z „folklórne bohatých“ lokalít prezentovalo programové bloky prevažne zvykoslovného charakteru (Zálešák, 1982, s. 158 – 159).

Súťaž o najlepšieho tanečníka sa podľa dostupných prameňov prvý raz konala v roku 1965 vo Východnej. Následne sa uskutočnila v rokoch 1968, 1972 a v roku

² Popri súťažnej časti sa tu konal rozborový seminár, kde sa už v tomto období deklarovala potreba prezentovať tiež detské hry a interpretáciu detí menej formalizovaným spôsobom.

1975; od roku 1981 do roku 1986 sa s dvojročnou periodicitou začala organizovať ako postupová súťaž i na okresných a krajských stupňoch. Víťazi sa zúčastnili celoštátneho kola v rámci Folklórneho festivalu Východná (Zálešák, 1982, s. 183 – 185).

Od roku 1993 sa v Dlhom Klčove začala organizovať regionálna súťaž sólistov tanečníkov, pomenovaná po vynikajúcom miestnom tanečníkovi Jurajovi Šaffovi, niekoľkonásobnom víťazovi tanečných súťaží vo Východnej. V roku 1997 mala prvý raz celoštátny charakter. Od roku 2004 sa **Celoštátna súťažná prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci Šaffova ostroha** organizuje ako súťaž s medzinárodnou účasťou, a koná sa každoročne.

Prehliadky dychových hudieb sa od začiatku 70. rokov 20. stor. vyvinuli do podoby dvoch pravidelne sa konajúcich celoštátnych podujatí, ktorých vyhlasovateľom bolo NOC a spoluorganizátorom Združenie dychových hudieb Slovenska. Dodnes sa zachovalo organizovanie **Celoštátnej súťažnej prehliadky malých dychových hudieb**, ktorej spoluorganizátormi sú okrem nich i Považské osvetové stredisko v Považskej Bystrici, Obec Lednické Rovne (kde sa súťaž s dvojročnou periodicitou uskutočňuje), Informačné školiace stredisko a kultúrne zariadenie RONA, a.s. Súťažia v nej dychové orchestre do 18 členov so súťažnými výstupmi do 20 minút, súčasťou sú tiež povinné skladby. Hodnotí sa bodovaním a súťažiaci sú radení do zlatého, strieborného, alebo bronzového pásma. Najúspešnejšia dychová hudba sa stáva laureátom festivalu. Túto súťaž pôvodne striedala **Celoštátna súťažná prehliadka veľkých dychových orchestrov Pádiveho Trenčín**. Jej spoluorganizátorom bolo Trenčianske osvetové stredisko v Trenčíne a Mesto Trenčín. Orchestre súťažili aj v počte prevyšujúcom 50 hudobníkov so skladbami v rozsahu do 30 minút a odborná porota ich rovnako zaradovovala do troch pásem s udelením titulu laureáta najúspešnejšiemu orchestru. V súvislosti s postupným zanikaním podnikov a závodných klubov, pri ktorých väčšina veľkých dychových orchestrov fungovala, sa súťaž uskutočňovala s trojročnou periodicitou. V súčasnosti je organizovaná sporadicky, s malým počtom zúčastnených kolektívov.

V minulosti existovali aj iné typy súťaží, ktoré spadali do aktivít folklórneho hnutia. Osobitou podobou súťažného podujatia boli **spartakiády**. K. Plicka už v medzivojnovom období inscenoval masové vystúpenie folklórnych skupín na Strahove (Zálešák, 1982, s. 14). V roku 1955 sa tu na I. Celoštátnej spartakiáde predstavili stovky tanečníkov s folklórnym programom *Veselica krojovaných skupín*. Program prezentujúci tradičný folklór mnohých krajov režijne pripravili J. Kubánka a Š. Nosál. Po dvojročnej príprave prezentovalo v roku 1960 špecifický folklórny program Š. Nosála a C. Zálešáka pod názvom *Pieseň rodnej zeme* až 6000 tanečníkov (Zálešák, 1982, s. 161).

V rokoch 1999 až 2011 sa konala poslucháčsky veľmi úspešná **Celoštátna súťažná**

prehliadka hudobných nosičov Grand Prix Svetozára Stračinu, ktorá vznikla ako pokračovanie rozhlasovej súťaže nahrávok hudobného folklóru. Spoluorganizátorsky a odborne sa na nej podieľal Slovenský rozhlas, Spoločnosť sveta Stračinu a NOC. Ako národná súťaž sa do roku 2011 konala každoročne. Od roku 2011 súťaž zaznamenala tiež medzinárodné zastúpenie nahrávok a prešla na systém dvojročnej periodicity organizácie. Sedemčlenná porota zložená z odborníkov hodnotí nahrávky v dvoch kategóriách (kat. A – Nahrávky tradičného folklóru a kat. B – Nahrávky folklórnej hudby so znakmi autorských zásahov). Medzinárodnú súťaž hodnotí päťčlenná porota, zložená zo zástupcov EBU (European Broadcasting Union).

Postupný vývoj jednotlivých odvetví ZUČ a vytvorenie typológie folklórnych kolektívov v rámci folklórneho hnutia viedli k ustáleniu organizačnej štruktúry súťažných prehliadok.

Typy súťaží odzrkadľujú súčasnú stratifikáciu folklórnych kolektívov. K nim možno priradiť súťaže sólistov tanečníkov, spevákov a inštrumentalistov (Tab. 1).

Organizácia a financovanie postupových súťaží

Do organizácie celoštátnych postupových súťaží vstupuje niekoľko subjektov. Ich **vyhlasovateľom** a **odborným garantom** je NOC z poverenia Ministerstva kultúry SR (ďalej len MK SR).

Realizátorom a **organizačným garantom** sú v súčasnosti ROS či KOS (napr. Liptovské kultúrne stredisko v Liptovskom Mikuláši, Oravské osvetové stredisko v Dolnom Kubíne, Hornozemplínske osvetové stredisko vo Vranove nad Topľou a pod.), ktoré finančne podporuje MK SR na základe víťazného projektu zadaného do dotačného systému. Komisiu, posudzujúcu projekty tvorí 11 odborníkov z rôznych oblastí amatérskej kultúrnej tvorby a záujmovo-umeleckej činnosti.

Spoluorganizátormi postupových súťaží sú obce alebo mestá, v ktorých sa tieto podujatia konajú. Finančne a mediálne ich podporujú i mnohé ďalšie spoločnosti či organizácie, prevažne z danej lokality, alebo regiónu. Organizačné možnosti spoluorganizátorských subjektov – samospráv – sú často jedným z kľúčových momentov pri výbere miesta usporiadania súťaže. Finančné prostriedky z dotačného systému MK SR totiž jednotlivé kolá súťaží pokrývajú len čiastočne, a tak možnosť bezplatného prenájmu kultúrneho domu, divadla, alebo miestneho amfiteátra, možnosť zabezpečenia výhodného ubytovania pre súťažiacich, prípadne ich sponzorského stravovania v miestnych školských stravovacích zariadeniach zohrávajú veľkú úlohu pri vytipovaní vhodných lokalít a príslušných ROS či KOS. Daný organizačný kontext a podmienky sú každoročne prerokované na celoštátnej porade metodikov NOC, ROS a KOS pre folklór.

Tabuľka 1 Prehľad súťažných prehliadok na Slovensku. Vysvetlivky: DFS – detský folklórny súbor / DLH – detská ľudová hudba / LH – ľudová hudba / FS – folklórny súbor / FSk – folklórna skupina / SpSk – spevácka skupina / DFF – Detský folklórny festival / ROS – Regionálne osvetové stredisko / KOS – Krajské osvetové stredisko.

Typ súťaže	Periodicita	Termín konania	Počet účinkujúcich	Miesto konania (V rámci súťaže)
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka detských folklórnych súborov	2-ročná	2. júnový víkend	2011: 640	Likavka (od r. 1971), predtým Prešov
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka detských ľudových hudieb, speváckych skupín, sólistov spevákov a inštrumentalistov	2-ročná	2. júnový víkend	2012: 350	Habovka, predtým Likavka, alebo Považská Bystrica
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka ľudových hudieb, speváckych skupín, sólistov spevákov a inštrumentalistov	2-ročná	1. alebo 2. júnový víkend	2010: 178	Habovka
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci s medzinárodnou účasťou Šaffova ostroha	ročná	posledný májový víkend	2012: 120	Dlhé Klčovo
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka choreografií folklórnych kolektívov	3-ročná	máj	2012: 400	rôzne (podľa vyhodnotenia projektov komisiou Dotačného systému MK SR)
Celoštátna súťažná prehliadka folklórnych skupín Nositelia tradícií	3-ročná	október – november	2012: 460	Rôzne (podľa vyhodnotenia projektov komisiou Dotačného systému MK SR)

Trojstupňová súťaž

Súťažné výkony účinkujúcich hodnotia **odborné poroty** a na základe ich rozhodnutí sa uskutočňuje výber do vyšších kôl. Najpočetnejšie zastúpené sú regionálne

kolá, v ktorých o výsledkoch rozhoduje trojčlenná odborná porota menovaná riaditeľom príslušného ROS.

Osem krajských kôl je čiastočne podporovaných aj prostredníctvom dotačného systému MK SR. O výsledkoch rozhoduje päťčlenná odborná porota (tzv. lektorský zbor), menovaná riaditeľom príslušného ROS či KOS, povereného vedením daného vyššieho územného celku (ďalej len VÚC).

V prípade niektorých typov súťaží (Celoštátna postupová súťaž a prehliadka detských folklórnych súborov, alebo detských ľudových hudieb, speváckych skupín, sólistov spevákov a inštrumentalistov) bola po dohode s riaditeľom Sekcie osvetovej činnosti (ďalej len SOČ) a generálnym riaditeľom NOC do propozícií doplnená klauzula o potrebe zaradenia minimálne jedného porotcu povereného priamo vyhlásiteľom a odborným garantom súťaže (t.j. NOC), a to do krajských, v prípade možnosti aj regionálnych lektorských zborov. Zoznam odporúčaných poverených porotcov – odborníkov v oblasti tanečnej pedagogiky, choreografie, etnológie, etnomuzikológie a etnochoreológie – bol vytvorený a pripomienkovaný vedením SOČ NOC a viacerých odborníkov z vyššie uvedených vedných odborov a príslušných inštitúcií. V roku 2011 sa konala pravidelná, každoročná porada metodikov NOC, KOS a ROS pre folklór, kde metodici z 36 osvetových stredísk vyjadrili a potvrdili potrebu znovuvytvorenia poradných zborov pre folklór a zostavenia zoznamu odporúčaných, odborne vzdelaných porotcov, čo malo, resp. má prispieť ku zvýšeniu odborného kreditu súťaží, zaručiť kvalifikované hodnotenie a zvýšiť úroveň odborných rozborových seminárov po skončení súťažnej časti podujatí.

Aj celoštátna kolá sú usporadúvané s finančným príspevom MK SR. O ich výsledkoch rozhoduje sedemčlenný lektorský zbor (porota). Je menovaný generálnym riaditeľom NOC a je navrhovaný vedením a odbornými pracovníkmi pre folklór z NOC v kooperácii s KOS či ROS ako organizátorom súťaže. V poslednom čase sa z dôvodov výrazného krátenia rozpočtov na podujatia ZUČ na celoštátna kolá súťaží požíva odborná porota, pozostávajúca z piatich členov.

Po každom kole súťaže na regionálnej, krajskej i celoštátnej úrovni nasleduje **rozborový seminár**, na ktorom členovia odbornej poroty komunikujú so súťažiacimi (vedúcimi kolektívov resp. jednotlivcami) za prítomnosti zástupcu organizátora (príslušnej ROS či KOS). V súvislosti s nedostatkom metodických materiálov, predovšetkým však metodickéj školiteľskej činnosti, sa tieto odborné semináre, často trvajúce niekoľko hodín, transformovali z pôvodných rozborových seminárov na akési „rýchlokurzy“ či malé **školenia**. Počas nich odborná porota školí vedúcich kolektívov, choreografov a pedagógov, resp. súťažiacich v tom, ako pracovať s folklórnym materiálom a ako ho inscenovať v rámci choreografického procesu.

Je nutné poznamenať, že tento čas je vo veľkej väčšine prípadov dobrovoľným vkladom porotcov do zvyšovania úrovne práce jednotlivcov a kolektívov na poli folklórneho hnutia.

Súťaže sú často z organizačných, finančných a spoločenských dôvodov organizované počas iných folklórnych – miestnych, regionálnych či celoslovenských – podujatí. Je tak zabezpečená účasť divákov, solídna propagácia podujatia a možnosť vzájomných stretnutí, konfrontácie, vzdelávania sa či inšpirácie.

Počas existencie celoštátnych súťaží pochádzalo finančné zabezpečenie zo strany vyhlasovateľa a organizátorov, alebo spoluorganizátorov súťaží zo štátneho rozpočtu. Finančné prostriedky spravidla stačili na pokrytie ubytovania, stravovania, dopravy účinkujúcich, lektorského zboru a hosti, na financovanie honorárov porôt, prenájom divadla či kultúrneho domu, potrebnej javiskovej techniky, propagácie podujatia a daná suma často vystačila aj na vecné ceny či malé upomienkové predmety.

V ostatnom čase v súvislosti s **nedostatočným zabezpečením minimálnej sumy, potrebnej na organizáciu podujatia** zo strany MK SR pri pridelovaní dotácií na regionálne, krajské a celoštátne kolá súťaží (ktoré sú súčasťou štátnej kultúrnej politiky), je mnohokrát nutné tieto výdavky deliť medzi vyhlasovateľa súťaže, organizátora, sponzorov a, žiaľ, v krajnom prípade aj na účinkujúcich. V ostatných dvoch rokoch sa preto v propozíciách objavujú i nevyhnutné formulácie typu: „Finančné zabezpečenie, priebeh a finančná participácia účastníkov Festivalu ľudovej hudby závisí od výšky získaných finančných prostriedkov z Dotačného systému MK SR a iných zdrojov“.

Propozície súťaže³

Propozície sú platné vždy pre príslušný rok a možné **zmeny či doplnenia** pre rok nasledujúci vydáva NOC, na ktorého internetovej stránke sú uvedené v plnom znení.

Znenie propozícií bolo konzultované s odbornými pracovníkmi KOS a ROS a odborníkmi a schválené vedením NOC. Finálnu verziu propozícií spracoval riaditeľ SOČ NOC.

Ako už bolo naznačené, súťažné **prehliadky sú postupovými v troch stupňoch**. Základným stupňom je regionálne, po ňom nasleduje krajské a vyvrcholením je celoštátne kolo súťaže. Z každej úrovne môže za každú kategóriu postúpiť maximálne jeden súťažný výkon. Ak však ROS usporiada súťažnú prehliadku pre viac okresov, môže postúpiť jedno súťažné vystúpenie z každého okresu v každej kategórii. Vo výni-

³ Internetový odkaz na propozície celoštátnych prehliadok: <http://www.nocka.sk/ludova-kultura/celostatne-prehliadky>.

močných prípadoch si porota vyhradzuje právo navrhnúť dva postupy (v tom prípade hovoríme o „priamo postupujúcom súťažiacom“ a o „súťažiacom s návrhom na postup“), prípadne postup neudelíť. Tento návrh však musí byť akceptovaný usporiadateľom kola vyššej úrovne.⁴ Regionálne a krajské súťaže je možné v istých prípadoch spájať (napr. v prípade nedostatočného počtu prihlásených, alebo v prípade jediného ROS v kraji a pod.).

Tabuľka 2 Typy celoštátnych súťaží a ich súťažné kategórie.

Typ súťaže	Súťažné kategórie
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka DFS	<p>Od roku 2013 sa súťaží len v jednej kategórii. Do roku 2009 sa súťažilo v nasledujúcich kategóriách:</p> <ul style="list-style-type: none"> veľké choreografie v počte do 35 interpretov, max. 9-členná LH, trvanie výstupu 3 – 10 min.; komorné choreografie v počte do 6 interpretov s trvaním výstupu 2 – 5 min.
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka DEH, DSpSk, sólistov spevákov a inštrumentalistov	<ul style="list-style-type: none"> detské ľudové hudby v počte 3 – 12 členov, trvanie výstupu do 8 min.; detské spevácke skupiny v počte 3 – 12 členov, trvanie výstupu do 8 min., s povoleným hudobným sprievodom jedného inštrumentalistu bez obmedzenia veku, alebo ľudovej hudby v predpísanom veku, ktorá ale musí súčasne súťažiť vo svojej kategórii, prípadne v sprievode ľudovej hudby zabezpečenej usporiadateľom prehliadky, ktorému sólista vopred odovzdá notový materiál súťažného programu; detskí sólisti speváci v počte 1 – 2 (duo – dvojhlas musí zodpovedať konkrétnej regionálnej podobe), trvanie výstupu do 5 min., s povoleným hudobným sprievodom ako v bode 2.; detskí sólisti inštrumentalisti, trvanie výstupu do 5 min., povolené sú všetky hudobné nástroje interpretujúce ľudovú hudbu, ale s podmienkou, že hráč bude účinkovať sám, bez akéhokoľvek hudobného sprievodu.

⁴ Ak sa v niektorom regióne pre rôzne príčiny súťaž neuskutoční, organizátori krajskej súťaže berú do úvahy návrhy príslušných ROS. Ak sa však súťaž uskutoční, nemôže postúpiť súťažiaci, ktorý sa na nej nezúčastnil.

(Celoštátna postupová súťaž a prehliadka DLH, DSpSk, sólistov spevákov a inštrumentalistov)	V mesiaci konania celoštátneho kola súťaže súťažiaci nesmú dovŕšiť vek 16 rokov. Výnimkou je hráč na kontrabase v DLH, ktorý môže dovŕšiť 18 rokov.
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka LH, SpSk, sólistov spevákov a inštrumentalistov	<ul style="list-style-type: none"> • ľudové hudby, trvanie výstupu 5 – 10 min.; • spevácke skupiny v počte 4 – 12 členov, trvanie výstupu 5 – 10 min.; • sólisti speváci nad 15 rokov, trvanie výstupu 3 – 5 min. (Do tejto kategórie sú zaradené aj duá, kde každý spevák realizuje samostatný hlas, a takto vzniknutý dvojhlas vychádza z konkrétnej regionálnej podoby); • sólisti inštrumentalisti nad 15 rokov, trvanie výstupu 3 – 5 min. <p>Hudobný sprievod sólistov spevákov môžu tvoriť:</p> <ul style="list-style-type: none"> • sólisti inštrumentalisti (cimbal, akordeón, heligónka, píšťalky a pod.); • ľudová hudba zabezpečená usporiadateľom prehliadky, ktorému sólista vopred odovzdá notový materiál súťažného programu a pracovnú nahrávku; • vlastná ľudová hudba, ktorá sa zúčastňuje na súťaži vo svojej kategórii.
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci s medzinárodnou účasťou Šaffova ostroha	<p>Kategória A – Šaffov tanec, trvanie výstupu 2 – 4 min. Obsahuje 2 povinné časti:</p> <ul style="list-style-type: none"> • povinná časť: tancovanie podľa Juraja Šaffu na základe filmového záznamu OÚ Bratislava (t.j. Víťazi súťaže sólistov v tanci Východná 1972). Druhou možnosťou je predvedenie presnej tanečnej transkripcie daných tanečných prvkov, motívov a motivických väzieb. • improvizáčno-interpretáčna časť: tanečník, resp. tanečný pár si tesne pred tancom vylosuje tri z ôsmich čardášových „šaffových“ melódií, ktoré mu muzika zahrá v ľubovoľnom počte a poradí. Dôraz sa bude klásť na dokonalé zvládnutie tanečných motívov (motivických väzieb) a ich vhodné využitie v tanečnom prevedení improvizácnou formou; <p>Kategória B – voľná kategória – interpreti od 16 do 60 rokov, interpretácia tanca pôvodných nositeľov ľudových tradícií nad 60 rokov, alebo tanec podľa interpretov zo „zlatého fondu“, trvanie výstupu 2 – 4 min.;</p>

(Celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci s medzinárodnou účasťou Šaffova ostroha)	<p>Kategória C – tanečníci od 16 do 60 rokov – voľný výber materiálu, trvanie výstupu 2 – 4 min.;</p> <p>Kategória D – tanečníci od 12 do 16 rokov – iba zo Slovenska, súťaž v Šaffovom tanci, trvanie výstupu 2 – 4 min.;</p> <p>Kategória N – nositelia ľudových tradícií nad 60 rokov – Zlatý fond – nesúťažná kategória, trvanie výstupu 2 – 4 min., páry a jednotlivci, ktorí boli vybraní vyhlasovateľom a organizátorom súťaže na základe záznamu a návrhu odborných porôt z krajských súťaží, a trojnásobní víťazi jednotlivých kategórií;</p> <p>Kategória Z – tanečníci zo zahraničia – nesúťažná kategória, trvanie výstupu 2 – 4 min.</p> <p>Hudobný sprievod môžu tvoriť:</p> <ul style="list-style-type: none"> • sólisti inštrumentalisti (akordeón, heligónka, gajdica, gajdy a pod.); • ľudová hudba zabezpečená organizátorom celoštátnej súťaže, ktorej je potrebné včas zaslať sprievodné melódie (notový zápis, CD, audio nahrávka); • vlastná ľudová hudba – súťaže sa zúčastňuje na vlastné náklady; • zvukový nosič CD, MG.
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka choreografií folklórnych kolektívov	<p>I. Kategórie z hľadiska miery spracovania folklórneho materiálu:</p> <ul style="list-style-type: none"> • prezentácia štylizovaného folklórneho materiálu; • prezentácia autentického folklórneho materiálu v tvorivom poňatí; • prezentácia folklórneho materiálu v experimentálnom poňatí. <p>II. Kategórie z hľadiska počtu účinkujúcich:</p> <ul style="list-style-type: none"> • komorné choreografie v počte do 6 interpretov-tanečníkov, trvanie výstupu do 10 min.; • choreografie tzv. veľkej formy v počte nad 6 interpretov-tanečníkov, celkový počet interpretov vo všetkých zložkách nesmie presiahnuť počet 40 ľudí, trvanie výstupu do 12 min. <p>Z toho istého folklórneho kolektívu môžu byť prihlásené maximálne 2 komorné choreografie a 2 choreografie veľkej formy. Z každého kraja postúpi na celoštátnu súťažnú prehliadku 1 choreografia veľkej formy a 2 komorné choreografie.</p>

Celoštátna súťažná prehliadka FSK Nositelia tradícií	Súťaž nemá osobitné kategórie. Trvanie výstupu 10 – 20 min. Programové výstupy môžu byť mozaikové programové čísla zostavené z hudby, spevu, tanca a hovoreného slova, tematické alebo monotematické programové výstupy vytvorené na podklade zvykoslovných tém (výročné a rodinné zvykoslovie, pracovné zvyky a pod.), alebo hudobno-inštrumentálne programové výstupy.
---	--

V propozíciách jednotlivých typov súťaží sa nachádzajú aj **spresňujúce body**, ktoré priamo súvisia so špecifikami daného typu súťažiach. Tieto špecifiká sú predmetom dohovorov na každoročných celoštátnych poradách metodikov NOC, KOS a ROS pre folklór.

Hodnotenie súťažných vystúpení sa uskutočňovalo v trojstupňovom systéme (1., 2., 3. miesto). V súčasnosti sa v súvislosti s aktuálnymi zmenami trendov na poli spracovania tradičného folklórneho materiálu preferuje systém udeľovania hodnotení zaradením do tzv. **hodnotiaceho pásma** (zlaté, strieborné, bronzové). Do každého pásma je možné zaradiť viacero súťažných výstupov (v zlatom pásme sa tak môže objaviť vynikajúca choreografia, ktorá takmer cituje predlohu s tradičným materiálom ako aj vysoko štylizovaná kompozícia, vykazujúca zjavné znaky znalosti a súvislosti s tradičným folklórnym materiálom).

Tabuľka 3 Kritériá hodnotenia pri jednotlivých typoch súťaží.

Typ súťaže	Kritériá hodnotenia
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka DFS	<ul style="list-style-type: none"> výber repertoáru a jeho spracovanie vzhľadom na vek, možnosti a schopnosti detí pohybová a hudobná pripravenosť interpretov prínos menej známych prvkov ľudovej tradície a estetická hodnota predvedených objavov
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka DLH, DSpSk, sólistov spevákov a inštrumentalistov	<ul style="list-style-type: none"> správna štýlová interpretácia; rešpektovanie regionálnych osobitostí a autentického prameňa; zdroj, materiál, s ktorým interpret pracuje; technická interpretácia; spracovanie materiálu; celkový prejav. <p>Čiastkové kritériá v jednotlivých kategóriách:</p>

(Celoštátna postupová súťaž a prehliadka DLH, DSpSk, sólistov spevákov a inštrumentalistov)	<ul style="list-style-type: none"> ľudové hudby: súhra, inštrumentálna vyspelosť, výraz prejavu, citové stvárnenie hudobného materiálu, celkový zvuk telesa, javiskový prejav; spevácke skupiny: jednotnosť spevu, vyrovnanosť a homogenita hlasových skupín, intonačná kvalita a hlasová kultúra (alebo autenticita) spevákov, citová a výrazová kvalita prejavu, javiskové vystupovanie; sólisti speváci (1, max. 2 interpreti): kvalita hlasu (fond, farba, modulácia, rozsah), intonačné schopnosti a technika narábania s hlasom, citovosť speváckeho prejavu, vzhľad a vystupovanie na javisku; sólisti inštrumentalisti: miera ovládania nástroja, technika hry, prednes zodpovedajúci povahe nástroja, originalita, ale aj tradičnosť prístupu ku hre, výrazové a citové stvárnenie interpretovaného materiálu, javiskový prejav. Kladne sa hodnotí prípadný spev súčasne s hrou na hudobnom nástroji, alebo striedanie týchto dvoch činností – samozrejme, ak to dovoľuje charakter tradície v danom regióne, povaha hudobného nástroja a hlasové dispozície interpreta; kolektívy: korektné spracovanie hudobného materiálu, t.j. také, ktoré vychádza zo štýlovej a regionálnej povahy autentického prameňa a zachováva jeho pôvodný charakter. Programovému číslu by však nemala chýbať dramaturgická výstavba, spojená s jeho predvádzaním na javisku. V tejto súvislosti vítame viac tvorivú prácu samotného vedúceho člena umeleckého kolektívu (LH, SS) pred tzv. „úpravami zvonka“
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka LH, SpSk, sólistov spevákov a inštrumentalistov	<ul style="list-style-type: none"> úroveň interpretácie pôvodného, resp. upraveného hudobného folklórneho materiálu; vystihnutie regionálneho, resp. lokálneho charakteru; výber a dramaturgia repertoáru; technická vyspelosť a umelecká úroveň interpretácie; celkový umelecký dojem
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci s medzinárodnou účasťou Šaffova ostroha	<ul style="list-style-type: none"> objavnosť tanečného materiálu; vhodnosť výberu tanečného a hudobného materiálu: <ul style="list-style-type: none"> » zostavenie a plynulosť výstupu (napr. prevedenie jednotlivých tanečných motívov, väzieb, nástup, predspev, tanec ako celok); » gradácia;

(Celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci s medzinárodnou účasťou Šaffova ostroha)	<ul style="list-style-type: none"> • štýlové zvládnutie tanečného prameňa: <ul style="list-style-type: none"> » schopnosť prispôsobiť interpretačné danosti podmienkam predvádzaného tanca a oblasti, z ktorej pochádza; » motivická výstavba; » zvládnutie jednotlivých motívov; » vhodnosť ich zoradenia z hľadiska príbuznosti, náročnosti a gradácie; » práca s tanečným motívom (jeho rozvíjania), jej vhodnosť a účelovosť; • technické a výrazové zvládnutie tanca – plynulosť, prirodzenosť a presvedčivosť interpretácie; • celkový dojem: <ul style="list-style-type: none"> » súhrn všetkých faktorov pôsobiacich na diváka (tanec, hudba, spev, výtvarný prejav); » emotívny účinok celého výstupu
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka choreografií folklórnych kolektívov	<ul style="list-style-type: none"> • umelecká kvalita choreografického spracovania tanečno-pohybového materiálu; • vystihnutie regionálneho (príp. lokálneho) charakteru; • spôsob, štýl pohybového vyjadrenia myšlienky a zámeru choreografa; • súlad tanca a hudby; • primeranosť choreografického zámeru ku schopnostiam interpretov; • vhodnosť výberu a spracovania hudobného materiálu; • režížná úroveň diela. • umocnenie choreografie výtvarnými prvkami
Celoštátna súťažná prehliadka FSk Nositelia tradícií	<ul style="list-style-type: none"> • pramene a výber folklórneho materiálu vo vzťahu k zobrazenej téme; • scénický tvar - dramaturgia, réžia, choreografia a scénografia (výtvarná stránka); • interpretácia - štýl, charakter a čistota folklórnych prejavov, majúcich čo najbližšie k autentickému predlohe; • umelecko-estetické hodnoty a celkový dojem z programového výstupu

Najlepším interpretom v jednotlivých kategóriách (v prípade súťaže bez členenia na kategórie – najlepšiemu interpretovi/kolektívu) je udelený titul laureáta. Všetci súťažiaci získavajú diplomy za účasť, diplomy s ocenením, prípadne vecné ceny od sponzorov súťaže.

V niektorých typoch súťaží sú udeľované **špeciálne ceny** (napr. Cena Petra Homolku, ktorú udeľuje odborná porota najlepšiemu tanečníkovi/tanečnici na celoštátnej súťaži sólistov tanečníkov Šaffova ostroha, prípadne cena poroty za výber materiálu, vynikajúcu interpretáciu, dramaturgiu, choreografiu, hudobné spracovanie a pod.).

Všetky kolektívy alebo sólisti sa môžu súťaží zúčastniť bez ohľadu na príslušnosť k nejakému súboru alebo skupine, podmienkou je, že realizujú svoju činnosť na území Slovenskej republiky a z tohto územia aj čerpajú folklórny materiál (výnimku tvorí zahraničná kategória Celoštátna súťaž sólistov tanečníkov Šaffova ostroha).

Záverečné ustanovenia propozícií ošetrojú tiež **autorské práva**. Prípadné nahrávanie pre rozhlas či televíziu je viazané na súhlas výkonných umelcov, a to bez nároku na odmenu. K využitiu záznamu pre dokumentačné a propagačné nekomerčné účely je nevyhnutný, resp. predpokladá sa, súhlas všetkých zúčastnených. Každé celoštátne kolo súťaže, v ostatnom čase i krajské a regionálne kolá, sú nahrávané a publikované na DVD nosičoch. Z metodických a iných dôvodov sa uvažuje aj o nahrávaní rozborových seminárov. V prípade potreby tak bude možné diskutovať o konkrétnych vyjadreniach poroty a súťažiacich aj po skončení súťaže.

V zmysle propozícií súťaží sú všetci účastníci súťaže počas jej trvania k dispozícii vyhlasovateľovi, môžu byť podľa potreby oslovení, aby účinkovali na sprievodných vystúpeniach v mieste konania súťaže, alebo v jeho blízkom okolí.

Kritické postrehy a aktuálna situácia

V mnohých prípadoch súťažiaci po ukončení súťaží ústnou, alebo písomnou formou kritizovali rozhodnutie poroty, organizáciu súťaže, najmä však vyjadrovali kritiku voči údajným chybám a zlému nastaveniu propozícií. Tie sa môžu podľa aktuálneho stavu tvorby, prezentácie či záujmu o daný typ umeleckej činnosti, resp. momentálnej ekonomickej situácie, v istých bodoch po odborných rokovaníach upravovať, dopĺňať či meniť – samozrejme, rešpektujúc **ciele a poslanie súťaží** (Tab. 4).

Tabuľka 4 Ciele a poslanie súťaží.

Typ súťaže	Poslanie súťaže
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka DFS	<ul style="list-style-type: none"> • podporovať rozvoj detských folklórnych súborov, zvyšovať ich umeleckú úroveň, popularizovať výchovu ľudovým umením a poukazovať na jej význam v komplexnej výchove;

(Celoštátna postupová súťaž a prehliadka DFS)	<ul style="list-style-type: none"> viesť vedúcich detských folklórnych súborov a prostredníctvom ich práce i členov k hlbšiemu poznaniu ľudových tradícií; poukazovať na nadväznosť výchovy a tvorby medzi detskými a mládežníckymi súbormi, na životnosť a vývojaschopnosť detskej tvorby a tým aj jej význam a miesto v národnej kultúre; využiť všetky podujatia na školiteľské účely pre metódičov regionálnych kultúrnych stredísk, vedúcich súborov aj pedagógov základných umeleckých škôl; viesť deti k poznávaniu tradícií priamo od ich nositeľov; zachovávanie štylovosti a autenticity prejavu
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka DEH, DSpSk, sólistov spevákov a inštrumentalistov	<ul style="list-style-type: none"> podporovať a rozvíjať u detí lásku k folklóru a podnecovať ich k aktívnej činnosti v tejto oblasti; umožniť im prezentovať výsledky svojej práce na verejnosti a konfrontovať ich s výsledkami iných; poskytnúť priestor, ako členom, tak i vedúcim, na tvorivé stretnutia s kolektívami toho istého zamerania a vytvorením emotívnej atmosféry ich pri týchto stretnutiach motivovať k trvalému vzťahu k folklórnej tradícii; neoddeliteľnou súčasťou festivalu je vyhľadávanie nových muzikantských a speváckych talentov, v neposlednom rade sprostredkovanie hodnotných vystúpení
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka LH, SpSk, sólistov spevákov a inštrumentalistov	<p>širšej poslucháčskej verejnosti;</p> <ul style="list-style-type: none"> aktivizovať vedúcich a členov hudobných zložiek folklórnych kolektívov (folklórnych súborov a skupín) k samostatným výstupom, k vyhľadávaniu, spracúvaniu a interpretácii hudobno-folklórneho materiálu; dať priestor k verejnej prezentácii a konfrontácii aj samostatne pôsobiacim ľudovým hudbám a speváckym skupinám; objavovať nové spevácke a muzikantské talenty v oblasti sólovej interpretácie ľudovej hudby; oboznamovať verejnosť s umeleckými hodnotami pôvodného i v rôznych štylizovaných stupňoch spracovaného hudobno-folklórneho materiálu; podporiť existenciu a činnosť hudobných kolektívov a sólistov interpretujúcich ľudovú hudbu

Celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci s medzinárodnou účasťou Šaffova ostroha	<ul style="list-style-type: none"> podnietiť umeleckých vedúcich, choreografov a interpretov vo folklórnych súboroch a skupinách k vyhľadávaniu a poznaniu tradičného tanečného materiálu; podnietiť interpretov nielen k vyhľadávaniu jednotlivých tanečných motívov, ale aj k vzťahu a zákonitostiam, ktoré sa prejavujú v pôvodných charakteristických motivických väzbách, motivických radoch a v postupnostiach v štruktúre tanečného prejavu pôvodných nositeľov; podnietiť interpretov k dôslednejšiemu štúdiu autentického tanca s rešpektom a úctou k jeho pôvodnej
(Celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci s medzinárodnou účasťou Šaffova ostroha)	<p>forme a k pôvodným nositeľom;</p> <ul style="list-style-type: none"> podnietiť interpretov k tvorivému prístupu, k osobitej interpretácii tanečného materiálu a je ho kvalitnému scénickému spracovaniu; podnietiť interpretov vo folklórnych súboroch a skupinách k aktívnejšiemu a kvalitnejšiemu tanečnému prejavu; odstrániť súťaživosť sólistov tanečníkov s tancami, ktoré sú zjavne časťou väčších rozsiahlejších tanečných kompozícií; vytvoriť priestor pre verejnú prezentáciu tanečníkov – sólistov, ktorí nie sú organizovaní vo folklórnych súboroch a skupinách; predstaviť tvorivé prístupy tanečníkov v ľudovom tanečnom umení z blízkeho zahraničia; zoznamovať verejnosť s hodnotami ľudového tanca, ako aj s najhodnotnejšími interpretačnými výkonmi
Celoštátna postupová súťaž a prehliadka choreografií folklórnych kolektívov	<ul style="list-style-type: none"> vytvárať priestor pre prezentáciu aktívnej tvorby choreografov, ktorej cieľom je uchovávanie, rozvíjanie a šírenie ľudovej kultúry Slovenska; motivovať k aktívnej choreografickej tvorbe; umožniť konfrontáciu smerovania choreografickej tvorby v amatérskych folklórnych kolektívoch; motivovať k zachovávaniu štýlu, lokálnej a regionálnej znakovosti v choreografickej tvorbe; umožňovať výmenu skúseností pri odbornom hodnotení, resp. rozbere jednotlivých čísel; vyzdvihnúť a oceniť úspešnú choreografickú tvorbu

Celoštátna súťažná prehliadka FSk Nositelia tradícií	<ul style="list-style-type: none"> • aktivizovať folklórne skupiny, vychádzajúc z ich pravidelného pôsobenia, čo odpovedá viacerým cieľom Deklarácie UNESCO o ochrane a uchovávaní tradičnej a ľudovej kultúry; • predstaviť výsledky práce folklórnych skupín, smerujúce k oživovaniu miestnych tradícií a k ich opätovnému uvádzaniu do života dedinského spoločenstva; • vyhľadávať a rekonštruovať neznáme, alebo menej známe folklórne tradície a podporovať ich tvorivé spracovanie do scénických výstupov
---	---

Príkladom takejto špecifikácie je **zmena v propozíciách** súťaže DFS. Pre rok 2011 bolo v súvislosti s korekciami súťažných propozícií stanovené, že členovia sprievodnej ľudovej hudby DFS v roku súťaže nesmú prekročiť vekovú hranicu 21 rokov. Tomuto rozhodnutiu predchádzali mnohé odborné diskusie, smerujúce jednak k rozvíjaniu a motivovaniu detských ľudových hudieb, jednak k reálnym faktorom súvisiacim s vekom dieťaťa v prípade niektorých hudobných nástrojov (kontrabas) a k potrebe zabezpečiť v prípade využívania tradičnej formy tanečného materiálu príslušné zvládnutie jednotlivých hudobných štýlov na vysokej kvalitatívnej úrovni.

Zároveň sa začala vyzdvihovať potreba nechať vyniknúť prirodzený detský prejav malého interpreta, či už v typoch tancov alebo v detských hrách (ako bolo deklarované už na rozborovom seminári prvého Detského folklórneho festivalu v roku 1969 v Prešove).

V oblasti súťaží **hudobného folklóru** vyvstáva problém hodnotenia sólistov inštrumentalistov, prezentujúcich sa hrou na hudobnom nástroji, ktorý v našej tradičnej kultúre nebol používaný ako sólový hudobný nástroj (cimbal), respektíve problém s hodnotením „netradičných“ nástrojových zoskupení (trio fujaristov).

Odborná porota má pri hodnotení za úlohu zohľadniť aj pôvod a možnosti daného folklórneho kolektívu (napr. v prípade speváckej skupiny folklórneho súboru a dedinskej speváckej skupiny).

Objavujú sa tiež organizačno-metodické chyby. V súťaži FSk sa ako jeden z typov súťažných vystúpení uvádza aj „hudobno-inštrumentálny programový výstup“, hoci by mal byť zaradený do súťaže hudobného folklóru.

Na písomný podnet odbornej porotkyne A. Krausovej, sa po spoločnej diskusii odborných pracovníkov NOC a metodika pre folklór Hornozemplínskeho osvetového strediska, ktoré danú súťaž realizuje, Š. Kocáka, v roku 2012 **pozmenili propozície Celoštátnej súťažnej prehliadky sólistov tanečníkov v ľudovom tanci Šaffova os-**

troha. V návrhu je uvedená požiadavka, aby výkon súťažiaceho, ktorý do určeného termínu nepredloží video alebo DVD záznam, nebol v rámci súťaže hodnotený. Porota sa totiž môže dostatočne precízne a detailne pripraviť len v prípade, že je vopred uspokojivo informovaná o súťažných výstupoch. Zároveň je v prípade tanečnej rekonštrukcie nutné dodať kópiu archívneho zápisu, predložiť útržky video alebo DVD záznamu a vypracovať písomnú prácu, kde súťažiaci podrobne vysvetlí postup svojej rekonštrukcie daného tanca, čím sa má predísť predídne predvádzaniu vykonštruovaných, v tradičnom prostredí neexistujúcich typov tancov.

Jednou z najdôležitejších zmien v propozíciách súťaže bolo zlúčenie kategórií C a D, v ktorých súťažiaci s „voľným výberom“ tanca delila iba veková hranica (išlo o 16 – 35 a 35 – 60 rokov). Spomínaný, konštruktívne kritický list totiž obsahoval aj upozornenie na to, že (cit.): “[...] súťažiaci kategórie C a D nepochopili ciele súťaže. Ich vnímanie a interpretácia ľudového tanca boli v rozpore s cieľom súťaže, ktorým je „podnietiť interpretov k dôslednejšiemu naštudovaniu tradičného ľudového tanca s rešpektom a úctou k jeho pôvodnej forme i k pôvodným nositeľom“ a „odstrániť súťaživosť sólistov tanečníkov s tancami, ktoré sú zjavne časťou väčších, rozsiahlejších tanečných kompozícií“.

Bolo navrhnuté, aby súťažiaci predložili video, alebo DVD záznam nositeľov tradícií, podľa ktorých sa inšpirovali – tak bude možné posudzovať ich výkony ako interpretáciu konkrétneho ľudového tanca z konkrétnej lokality⁵ na základe reálneho referenčného materiálu. V opačnom prípade by daná interpretácia mala byť hodnotená na základe kritérií charakterového tanca.⁶

V záujme spracúvania čo najrozmanitejšieho tanečného materiálu bude v budúcich rokoch v kategórii A zaradené tancovanie aj podľa iných nositeľov tanečných tradícií a tanečných osobností zo Slovenska. Táto zmena je zároveň pozitívnou reakciou na mnohé kritické hlasy, ktoré negatívne hodnotili prevahu tanečného materiálu z východného Slovenska.

Jedným z problematých aspektov všetkých propozícií je používaná **terminológia**. V mnohých z nich dodnes figurujú slovné spojenia a výrazy, ktoré nie sú v etnológii, folkloristike, etnomuzikológii alebo etnochoreológii považované za terminologicky presné alebo odborné: (napr. „štýlová a regionálna povaha autentického prameňa“, „čistota folklórnych prejavov“ či „úpravy zvonka“ a pod.).

Kritériá hodnotenia nie vždy zodpovedajú cieľom súťaže a sú definované ne-

⁵ Citácia nositeľa nie je cieľom súťaže. Cieľom súťaže je pochopenie a interiorizácia vybraného typu tanca z konkrétnej lokality na základe hĺbkovej analýzy jeho štruktúry a overenia zdroja.

⁶ Porovnaj s obsahom tabuľky č. 4.

presne (hodnotí sa napr. „citová a výrazová kvalita prejavu, javiskové vystupovanie“, „emotívny účinok celého výstupu“, „umelecko-estetické hodnoty a celkový dojem z programového výstupu“ či „citovosť speváckeho prejavu, vzhľad a vystupovanie na javisku“).

V súťaži sólistov-tanečníkov Šaffova ostroha A. Krausová navrhla nahradiť staršie slovné spojenia a termíny ako (cit.):

- » „štýlové zvládnutie tanečného prameňa;
- » schopnosť prispôbiť interpretačné danosti podmienkam predvádzaného tanca a oblasti, z ktorej pochádza;
- » motivická výstavba;
- » zvládnutie jednotlivých motívov;
- » vhodnosť ich zoradenia z hľadiska príbuznosti, náročnosti a gradácie;
- » práca s tanečným motívom (jeho rozvíjania), jej vhodnosť a účelovosť a pod.”⁷

medzinárodnou etnochoreologickou terminológiou rešpektujúcou kritériá a pojmy ako:

- » dodržanie formy tanca;
- » dodržanie zákonitostí improvizácie;
- » dodržanie štruktúrálnej výstavby tanca (motív, motivické väzby, motivické rady, motivické sledy);
- » dodržanie súvislostí medzi tancom a hudobným sprievodom.

Porotkyňa zároveň upozornila na **rodové špecifiká** v interpretácii a aj v hodnotení ľudového tanca a v písomnom návrhu na zmenu propozícií uviedla potrebu, aby členkou poroty bola minimálne jedna žena.⁸

V súvislosti s hodnotením súťaže porotkyňa navrhla, aby už na regionálnej úrovni, ktorú hodnotí porota menovaná vedúcim odborom kultúry VÚC, bol **1 člen poroty z členov poroty na celoštátnej súťaži**. Ďalším členom poroty by mal byť odborník menovaný NOC. Vzhľadom na personálne zastúpenie nie je možné tento model zakaždým prakticky zrealizovať. Metodička pre DFS NOC so súhlasom vedenia SOČ NOC však túto pripomienku zapracovala do propozícií **Celoštátnej súťaže detských folklórnych súborov**. Na krajskej úrovni súťaže je tak minimálne jeden člen poroty menovaný vyhlasovateľom súťaže NOC.

Množstvo pripomienok k **odbornosti členov poroty** na všetkých úrovniach jednotlivých typov súťaží, predovšetkým v úrovni regionálnych a krajských kôl, podnietilo k vytvoreniu zoznamu odporúčaných porotcov, vytvorenému na základe koncep-

⁷ Oficiálny list A. Krausovej, adresovaný riaditeľovi SOČ NOC v Bratislave z roku 2011.

⁸ Minimálne 40 % súťažiacich tejto súťaže tvoria ženy.

tu bývalých odborných poradných zborov, ktoré súťaže a propozície metodicky usmerňovali. Ten rešpektuje aj pripomienky zo strany samotných porotcov. Napríklad, v prípade súťaže sólistov tanečníkov v ľudovom tanci by členom poroty mal byť:

- » absolvent/-ka VŠMU v odbore pedagogika ľudového tanca:
 - s aktívnou dlhoročnou pedagogickou praxou (minimálne 10 rokov);
 - s výbornými znalosťami pôvodných nahrávok tradičného ľudového tanca;

respektíve:

- » tanečný pedagóg/pedagogička, absolvent/-ka vysokej školy iného zamerania:
 - s aktívnou, dlhoročnou pedagogickou praxou (minimálne 10 rokov);
 - zaradený/-ná do zlatého fondu súťaže.

V prípade súťaží folklórnych kolektívov boli do zoznamu zaradení aj etnomuzikológovia, hlasoví a hudobní pedagógovia, etnológovia, etnochoreológovia a choreografi. Zoznam porotcov pripomienkovalo vedenie vtedajšieho Kabinetu scénického folklorizmu NOC (v súčasnosti SOČ NOC), vedenie NOC, odborníci z radov etnomuzikológov, etnochoreológov, etnológov, hudobných, tanečných a hlasových pedagógov a choreografov. Zoznam bol následne rozposlaný metodikom pre folklór v jednotlivých KOS a ROS za účelom zvýšenia odbornej úrovne súťaží.

Mnohí metodici, erudovaní prevažne v oblasti tradičnej ľudovej kultúry a folklóru tento zoznam využívajú a pozitívny kvalitatívny posun súťaží, ako aj odbornosť a konštruktivita rozborových seminárov sú v týchto konkrétnych prípadoch zrejmé. Až do súčasnosti však nie je vypracovaný presný jednotný systém hodnotenia. V prípade účasti nedostatočne odborne vzdelaných, disponovaných a kompetentných porotcov tak najmä počas rozborových seminárov dochádza k prezentácii neodborných hodnotení, vychádzajúcich z väčšej miery zo subjektívnych estetických preferencií porotcu/porotcov, ako aj k vyjadreniam, ktoré úroveň diskusie alebo súťaže „nepozdvihujú“. Práve preto vyvstáva jasná potreba reaktivizácie odborných **poradných zborov**, ktoré by problematiku propozícií, kritérií hodnotení a smerovania súťaží každoročne konzultovali a konštruktívne riešili.

Napriek mnohým kritickým postrehom zo strany súťažiacich a porotcov je jedným z najvýraznejších problémov pri organizovaní súťaží **finančná podpora**. Tá je predpokladom **organizácie metodických školení**, vydávania **metodických materiálov** a predpokladom **organizovania súťaží na kvalitatívne uspokojivej úrovni**. V praxi by to vyžadovalo dostatočne dlhý čas trvania súťaže, v rámci ktorého by malo každé teleso alebo interpret možnosť svoj súťažný výstup odskúšať, prezentovať a zúčastniť sa dostatočne obsiahleho analytického rozborového seminára. V najlepšom prípade by išlo aj o možnosť zúčastniť sa spoločenskej zábavy, tvorivých dielní alebo ďalších špecializovaných metodických rozpráv či seminárov, zahrnutých v dramaturgii podujatia.

Veľmi závažným problémom vo zvyšovaní kvality práce folklórnych kolektívov je nedostatok metodických školení. NOC organizuje akreditované trojročné kurzy Pedagóg tanca a Choreograf, avšak časová náročnosť a požadovaný finančný poplatok ich návštevu väčšine vedúcich folklórnych kolektívov znemožňuje.⁹ Túto medzeru vyplňa niekoľko ROS a KOS, ktoré organizujú víkendové školenia vedúcich folklórnych kolektívov a často tiež vydávajú sprievodné metodické materiály (Liptovské kultúrne stredisko Liptovský Mikuláš, Centrum tradičnej kultúry v Myjave, Krajské osvetové stredisko v Banskej Bystrici, v Nitre a ďalšie).

Ťažko riešiteľným problémom v súvislosti s postupom z jednotlivých úrovní súťaže je **rozdielnosť administratívneho členenia správnych jednotiek** (okresy, kraje) a folklórnych regiónov. Z tohto dôvodu sú napríklad súťažiaci v niektorých okresoch alebo krajoch zaradení do bronzového pásma, hoci v menej „folklórne aktívnom“ regióne by boli jednoznačnými postupujúcimi do krajského, resp. celoštátneho kola. Čiastočným, zatiaľ však finančne nerealizovateľným riešením by bola možnosť postupu viacerých súťažiacich (kolektívov) z toho istého regiónu alebo kraja. Zastúpenie objektívne najlepšieho telesa/interpreta z produkcie súčasného folklórneho hnutia na celoštátnej súťaži je totiž súčasným systémom výberu obmedzené. V prípade umeleckého tvaru totiž nie je možné aplikovať systém hodnotenia ako v športe („prvý“ či „najďalej“) a tak „najlepší“ môžu byť paradoxne i dvaja, líšiac sa napr. mierou štylizácie spracovania folklórneho materiálu.

Obzvlášť citelný je **nedostatok finančných prostriedkov** z Dotačného systému MK SR v prípade detských súťaží. Skrátenie súťaže na jeden deň, v rámci ktorého je nutné DFS dopraviť na miesto konania súťaže (často ide o veľké vzdialenosti), odskúšať program, absolvovať obed, súťažné vystúpenie, skrátený rozborový seminár (ktorého kvalita tým môže byť negatívne ovplyvnená) a s balíčkom stravy (samozrejme bez akejkoľvek ceny, ktorá by detských súťažiacich potešila) sa v skorých ranných hodinách vracajú do miesta bydliska, hraničí s neúctou voči obetavej práci vedúcich folklórnych kolektívov, účinkujúcich a v tomto prípade aj rodičov.

Rovnaká situácia sa odohrala počas Celoštátnej súťažnej prehliadky „Nositeľia tradícií 2012“, ktorá sa konala 27. októbra 2012 v Dolnej Súči. Zúčastnilo sa jej 16 folklórnych skupín z celého Slovenska. Vyše päťsto účastníkov prevažne dôchodkového veku svoje ocenenie za dlhoročnú prácu v podobe postupu na celoštátnu súťaž prežívalo počas jediného dňa, v rámci ktorého bolo potrebné merať cestu často viac

⁹ Akreditované školenia umožňujú absolventom výučbu v prípravnom štúdiu a prvých ročníkoch ZUŠ. Sú zamerané komplexnejšie, ako je tomu v prípade vedúcich folklórnych kolektívov nutné, a absentujú tu etnochoreologické predmety, ktoré práve práca vo folklórnom hnutí nevyhnutne vyžaduje.

ako šesťsto kilometrov, absolvovať priestorovú skúšku vrátane samotného súťažného predstavenia a s občerstvením v podobe bagety vo večerných či nočných hodinách kultúrny dom opustiť.

Zvlášť je, že mnohé kritické pripomienky k súťažiam siahajú až do 50. rokov 20. stor. Už v tomto období sa deklarovala potreba upustiť od gýčových námetov a lacných umeleckých efektov. Od 70. rokov sa na konferenciách diskutovalo o nevhodnom nastavení „kalendára“ súťaží, ktorý nerešpektoval nevyhnutný čas na prípravu festivalových programov, kde mali laureáti súťaží vystupovať. Tento problém existuje dodnes. Iba niekoľko osvetových stredísk (ako organizátorov súťaží) pristúpilo k niekoľko desaťročí deklarovanej potrebe pričleniť jednotlivé súťaže k už existujúcim, obľúbeným folklórnym podujatiam, aby sa nekonali len ako „súťaže pre súťaže“, teda bez adekvátnej diváckej podpory a mediálnej odozvy či prezentácie.

Vďaka postupným zmenám v propozíciách a zavedeniu systému výberu odborných porôt v posledných rokoch snáď budú v najbližšej budúcnosti nasledovať aj ďalšie pozitívne a konštruktívne zmeny. Opakovanou podmienkou je však dostatočná finančná podpora zo strany štátu a zodpovedný personálny prístup zo strany vyhlasovateľa, spoluorganizátorov, odborných porotcov súťaží a metodikov v kultúrnych a osvetových pracoviskách.

POUŽITÁ LITERATÚRA

- Organizačné poriadky celoštátnych postupových súťaží a prehliadok.* Dostupné na internete [on-line]. URL: <http://www.nocka.sk/osvetova-cinnost/organizacneporiadky>. [20. 1. 2015].
- Celoštátne súťaže a prehliadky scénického folklorizmu.* Dostupné na internete [on-line]. URL: <http://www.nocka.sk/ludova-kultura/archiv/2012/celostatne-prehliadky>
- LITTTVA, Vojtech – MÁZOROVÁ, Mária, 1968. Výzva Osvetovému ústavu v Bratislave. In *Hudba, spev, tanec*, 1968, č. 5, s. 133.
- MINÁČ, V. 1958. Tíha folklóru. In *Literární noviny*, roč. 7, č. 12, z dňa 23. 3., s. 1.
- Oficiálny list A. Krausovej, adresovaný riaditeľovi SOČ NOC v Bratislave z roku 2011. [kópia]. Súkromný archív A. Krausovej.
- ŠÍPKA, M. 2005. Folklorizmus v Krajskom osvetovom stredisku v Banskej Bystrici. In *Etnologické rozpravy*, 2005, č. 1, s. 111 – 129.
- ZÁLEŠÁK, C. 1982. *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor, 1982. 310 s.



Choreografická tvorba a úroveň štylizácie v amatérskych folklórnych súboroch na Slovensku

JÁN BLAHO

*Katedra tanečnej tvorby
Hudobná a tanečná fakulta
Vysoká škola múzických umení v Bratislave
/ blaho@vsmu.sk*

Abstrakt

Príspevok sa venuje rôznorodým fenoménom neoddeliteľne prepojených s choreografickou prácou vo folklórnych súboroch, akými sú napr. tvorivosť, talent interpreta a choreografa, plagiát v scénickej tvorbe, tiež problematike choreografickej a autorskej tvorby, fenoménu choreografickej osobnosti. V neposlednom rade sa autor príspevku dotýka aktuálnych trendov a úrovne štylizácie v amatérskych folklórnych súboroch na Slovensku a najproblematickejších otázok, spojených sú súčasnou choreografickou tvorbou.

Kľúčové slová: choreograf, choreografické dielo, ľudový tanec, predloha, štylizácia, divák, scéna, vývoj scénického folklorizmu

Dôležitým článkom súčasnej spoločenskej a kultúrnej komunikácie je aj záujem o ľudové tradície, keď súčasník hľadá určité citové naplnenie, zábavu, resp. relax, ale najmä uvedomenie si vlastnej identity, regionálnej či národnej príslušnosti.

Tanečný folklór súčasnosti už stratil svoj prirodzený mechanizmus tvorby a jeho tradovania, opustil svojich pôvodných nositeľov a nadobúda nové formy, spája sa s novými cestami, metódami sprostredkovania a prenosu, ako aj s novými princípmi tvorby. Nie každý folklórny prejav má estetické hodnoty, ktoré možno preniesť na scénu. Úroveň novej tvorby musí zodpovedať estetickým požiadavkám svojej doby, a preto pôvodný folklórny materiál nám slúži v súčasnosti len ako predloha, ktorú upravujeme a štylizujeme.

Predstavitelia folklórneho hnutia na Slovensku pracujú s folklórnym materiálom určitého historicky vymedzeného časového obdobia pastiersko-roľníckej a remeselníckej kultúry, ktoré zahŕňa približne 100 rokov tanečných prejavov. Často sa tiež pod pojmom tanečný folklór rozumejú práve tanečné prejavy tohto obdobia. Pritom neberieme do úvahy nepostrehnuteľné tanečné ľudové umenie predchádzajúcich historických období a súčasnosti. Dôvod tejto podivnej selekcie je v relatívnej izolácii a tým aj veľkej pestrosti lokálnych a regionálnych kultúr tohto obdobia. Kultúra tohto obdobia má estetické a emotívne hodnoty z hľadiska obsahu i formy a je svojím charakterom kultúrou tradičnou, ľudovou i národnou.

Terénnym výskumom sa materiál zbiera, triedi a systematizuje najmä vo vedeckých inštitúciách, odkiaľ by sme ho mali čerpať na využitie vo sfére vedy, pedagogiky a umenia. Rozhodujúcim faktorom pri pozitívnom využívaní týchto kultúrnych hodnôt sú osobnosti. V oblasti umenia je to tvorca, jeho nadanie, invencia, všeobecná vzdelanosť a prehľad v umení nielen ľudovom, ale aj v súčasnom, v umení dnešnej doby.

Vo folklórnych súboroch sa uplatňujú rozličné stupne štylizácie folklóru. Štylizovaný folklór nepozná folklórny variačný proces, pretože každé vytvorené dielo je fixované, stabilné. Súborová tvorba oddeľuje tvorca od interpreta, interpreta od konzumenta, vsúva do procesu umelecké a technické medzičlánky. Súborová tvorba je výsledkom individuálneho prístupu jednotlivých kolektívov k pôvodným folklórnym predlohám, vecou osobitej selekcie z nich. Jej kvalita je odrazom osobnosti (osobnosti tvorca, nadaného jednotlivca), resp. – a to zvyčajne – v lepšom prípade výsledkom práce širšieho kolektívu. Folklórne súbory produkujú štylizované modifikácie ľudového tanca s rôznym stupňom umeleckého zásahu autorov. Scénická štylizácia a kompozícia nemôžu byť etnografickým opisom, mechanickým prenosom z jedného prostredia do druhého. Sú to už samostatné umelecké diela rešpektujúce zákony scény.

Folklór je pre tvorca predlohou, z ktorej si vyberá určité znaky a pri tvorbe s nimi narába. Výsledkom je funkčný a výrazový posun, ktorý je oproti predlohe repre-

zentovaný znakmi individuálnej autonómnosti umeleckého diela. Miera funkčného a významového posunu je zároveň mierou štylizácie.

Problémom folklórnej scénickej tvorby je teda vzťah hodnoty predlohy a hodnoty nového diela. To, do akej miery autor svojím individuálnym zásahom povýši tradované hodnoty anonymného tvorca z minulosti v novom scénickom produkte. Štylizáciou predlohy sa autor snaží o naplnenie tohto cieľa.

Aká je miera hodnoty predlohy a nového diela? Hodnotové orientácie sa menili a menia. Závislé sú od funkcií, ktoré predloha a nové dielo v tej-ktorej dobe spĺňajú, a od spoločnosti, ktorá ich vníma. Autor má svoj hodnotový systém, ktorý nie je vždy zhodný s diváckym. Úspech u diváka a miera hodnoty diela nemusia byť priamoúmerné. Hodnota nového diela závisí od výberu esteticky nosných hodnôt z autentického predlohy, od zachovania základných štýlotvorných charakteristík a od ich vzájomného usporiadania v štruktúre nového diela.

Produkciami málokterých kolektívov sa pohybovala na hranici transkripcie, imitácie či jednoduchej úpravy pre potreby scény. Teda v oblasti tvorby sa približovala formám ľudového tanca, ktoré mal vo svojich prirodzených podmienkach existencie. Pôvodne boli scénické úpravy tohto typu vlastné folklórnym skupinám a v rámci nich interpretom, ktorých sme nazvali „nositeľmi tradícií“. Ich prirodzený úbytok má za následok, že v súčasnosti sa mnohé z týchto skupín najmä vinou nedostatku odborného vedenia v obciach transformovali na menej kvalitné folklórne súbory. V rámci rozpravy na celoslovenskej súťaži tvorivých choreografií som počul výrok, že „vzhľadom na výrazný úbytok pôvodných folklórnych prejavov a folklórnych skupín na Slovensku práve folklórne súbory nahradia v budúcnosti funkciu folklórnych skupín, a to práve v zmysle schopnosti tlmočiť cestou javiskovej prezentácie folklóru informácie o pôvodných atribútoch folklórnej hudby a tanca na Slovensku“. Súboroví folkloristi majú nahradiť v istom zmysle slova nositeľov folklórnych tradícií, pre ktorých tanec vyplýval zo spôsobu života, z dobových podmienok a bol spätý s prostredím. My ako „majitelia folklóru na nosičoch“ si myslíme, že nás to oprávňuje plniť v istom zmysle slova aj jeho bývalé funkcie.

Slovenský ľudový tanec najmä starších vývojových vrstiev, podobne ako okolitý širší územný záber bývalého Uhorska a Slovanmi osídlených území v Karpatskej kotline, je založený na improvizácii. Tým sa líši od tancov iných národov, pri ktorých prevažuje pevná, resp. polopevná forma. Tanec má síce svoju vnútornú štruktúru, o ktorú sa interpret opiera, ale v konečnom dôsledku je výsledkom individuálneho prístupu v interpretácii a má improvizatívny charakter.

U vynikajúcich interpretov ľudového tanca minulosti z takmer každej tanečnej

lokality bola improvizácia založená na podklade pevného, relatívne stabilizovaného vnútorného systému tanca. Tanec mal svoju logickú kostru, na ktorú tanečník viazal motívy a motivické väzby, ktoré dokonale ovládal, a na základe svojich individuálnych pocitov si vytváral vlastnú estetickú podobu svojho tanca. Inovatívnu formou v interpretácii sa v súčasnosti stáva prvotné uchopenie tanca v podobe pochopenia vnútorného systému tanca vynikajúcich osobností minulých čias. Tanečník sa snaží osvojiť si pohybovú reč nositeľa, snaží sa o napodobenie princípu improvizácie v pôvodnom tanci. Problémom je, či interpret chce tanec svojho vzoru iba memorovať, alebo ho ďalej rozvíjať. Či možno aj od neho očakávať prínos vo vývoji motiviky v interpretačnej rovine. Alebo sú už motívy stabilizované, ich selekcia ukončená a tvorcovia sa budú pohybovať pragmaticky len v intenciách doterajšieho kvantitatívneho motivického poznania?

Analýza existujúcich filmov s nahrávkami dobových interpretov priniesla výrazné zlepšenie interpretácie ľudového tanca v súboroch, ale – paradoxne – umŕtvila choreografickú tvorbu. Dovtedy nevídaná živá interpretácia vyniesla na piedestál kvality práce niektoré folklórne súbory. Pod mylným dojmom z úspechov súborov, ktoré začali pracovať na princípe novej interpretácie, t. j. že živá interpretácia je tou pravou „spásou“, ktorá prinesie so sebou jasný smer v scénickej produkcii folklórnych súborov, si začali niektorí zamieňať scénickú interpretáciu s choreografickou tvorbou. Snahy niektorých folkloristov vytvoriť akýsi štandard lokálnych prejavov na základe filmových záznamov a následne ho zapracovávať do choreografickej tvorby spejú k uniforme scénických prejavov. Rovnaká motivika, rovnaký hudobný podklad, viac či menej tanečných párov uložených do toho či onoho priestoru... Stále to zaváňa folklórnou monokultúrou.

Spoločenská potreba si vyžadovala v každej dobe produkciu nových programov. Kedysi boli kolektívy pre nedostatok schopných tvorcov nútené siahnuť po tvorcov z radov bývalých tanečníkov profesionálnych či amatérskych súborov, ktorí tu zvyčajne objavili svoje choreografické ambície. Bez potrebného vzdelania, dispozícií a tvorivých schopností realizovali choreografické diela na základe predlôh zo svojej bývalej tanečnej praxe. Tento spôsob scénickej tvorby sme nazývali štylizácia štylizovaného a vo vývoji folklórneho hnutia nemal úspech ani dlhé trvanie.

Ja osobne obdobne nepredpokladám dlhú životnosť ani súčasného trendu v choreografickej tvorbe slovenských súborov, ktorý by sa dal nazvať reprodukciou reprodukovaného. V čom bude spočívať kvalita choreografickej práce jednotlivých súborov, kto kvalitnejšie zreprodukuje ten-ktorý filmový záznam? Tým chcem poukázať na silnejúcu orientáciu javiskového spracovania na tzv. *autentický folklór* formou preceňovania filmových záznamov a miestami ich povyšovania na jediný možný zdroj

tvorcov – choreografov folklórnych súborov. Filmové záznamy v oblasti tvorby nie sú ničím iným ako iba jedným z množstva možných inšpiračných zdrojov. Inšpiračných zdrojov je veľa. Možno čerpať zo životných skúseností, z oblasti dramatickej tvorby, z psychológie i historickej literatúry a tiež z rozličných impresií a nálad.

V choreografickej tvorbe nie je možné stotožňovanie tzv. autenticity s transkripciou či citáciou a hlavne preceňovanie vonkajšej formálnej stránky tanca skopírovanej z filmov na úkor obsahovej stránky, na úkor osobných emócií súčasného interpreta, individuálnych predstáv autora, na úkor vkusu a harmónie scénického diela. Trvácnosť a až klasický charakter choreografií profesora Š. Nosáľa nie sú závislé od toho, či pozeral, alebo nepozeral niektorý z množstva filmov, ale jeho choreografie majú „dušu“ a sú z hľadiska prvkov, ktoré každé choreografické dielo musí obsahovať, majstrovsky korigované do harmonického diela.

Činnosť choreografa/tvorcu nespočíva v analýze a prepise filmového záznamu, ale v tom, čo dokáže vytvoriť na základe inšpirácie týmto filmom. Javiskové umenie je kreatívny proces. Choreograf v oblasti ľudového tanca bez fantázie je nanajvýš upravovateľom tvorby niekoho iného pre scénu. Myslím si, že choreografická tvorba vo folklórnych súboroch by mala byť otázkou neustáleho hľadania nových myšlienok, nových vyjadrení, nových pohybových tvarov. Súčasný trendy, ak sú už trendmi prijatými, sa tvária, že to už všetko našli.

Transkripcie sú jednou z foriem javiskového spracovania folklóru. Vhodné sú najmä pre krajanské súbory Slovákov v zahraničí, pre pokračujúce folklórne kolektívy v slovenských obciach pretransformované z folklórnych skupín. Akceptujem a svojím spôsobom si vážim aj vyspelejšie súbory, ktoré forsírujú tento jednoduchý spôsob javiskovej tvorby. Neodsudzujem ho, odsudzujem snahy o jeho šírenie. Kto chce určovať subjektívne pravidlá tvorby? Možno v dobrej, ale nedomyšlenej snahe zobjektívizovať činnosť výsostne subjektívnej povahy, akou je tvorba, snažia sa niektorí ľudia podstrčiť archívne filmové záznamy do pozornosti autorov choreografických diel vo folklórnych súboroch ako nejaký štandard, podľa ktorého by sa malo tvoriť. Je to dosť unikátna metodická výpomoc začínajúcim choreografom vo folklórnych súboroch na Slovensku. Namiesto toho, aby riadili a radili, nariaďujú.

Folkloristi propagujúci citácie motívov a motivických väzieb v scénickej tvorbe si asi neuvedomujú, že analýzou dobových filmov študujú estetiku tanca, ktorý si vytvorila tanečná osobnosť v minulosti, a vnucujú estetiku pohybu cudzieho človeka iným. Bránia novým osobnostiam, aby si vytvorili svoj pocitový názor vytvorením si vlastného tanca, lebo nie každému vyhovuje estetika tanca iného človeka, ktorý si ju vytvoril pre seba. Týmto smiešnymi plagiátmi vytvárajú množstvo akoby rovnakých tanečníkov Gaškovcov či Šaffovcov, z ktorých ani jeden nimi nikdy nebude, pokiaľ

nebude sebou samým. Brzdí sa rozvoj interpreta, a to nehovorím o choreografovi, ktorý má vytvoriť určitý nový, kreatívny tvar na podklade určitého vnemu. Likviduje sa podstata ľudového tanca, možnosť výberu, možnosť voľby, možnosť vlastného vkladu, vlastnej autenticity, lebo autentický je ten tanečník, ktorý tancuje tu a teraz podľa seba, aj keď využíva obdivuhodné motívy tanečných osobností minulých čias. No musí to prejsť jeho vnútram, a ak je dobrým interpretom, potom tancuje, ako cíti (a nie podľa niekym „predpísanej autenticity“). Tak to v minulosti robili osobnosti, ktoré teraz kopírujeme. Snažme sa o to, aby niekto v budúcnosti obdobne obdivoval nás.

Aký zmysel má šírenie rovnakého princípu, rovnakej štruktúry či motívov a motivických väzieb pomocou scény? Aby všetci všetko tancovali rovnako, opäť sa zmazávali rozdiely, zmizla rozmanitosť taká vlastná folklóru, rázovitosť štýlových prejavov, čo bude spieť k unifikácii, akoby jej nebolo v súčasnosti dosť v iných oblastiach. Nehovoriac o tvorbe, kde citácia a transkripcia majú zmysel iba vtedy, ak sú v diele funkčne využité.

Ďalší vývoj folklorizmu stojí na ďalších osobnostiach – či interpretačných, alebo tvorivých –, t. j. takých, ktoré posunú vývoj folklorizmu na Slovensku dopredu, tak ako ho posúvali interpretačné osobnosti typu Gaška, Šaffu, Fidricha či Littvu a tvorcovia tancov, ktoré svojím spôsobom spracovania predbehli dobu a zároveň určovali trendy, ukazovali smer pre menej talentovaných.

Tvorivá choreografická práca sa riadi množstvom psychologických a spoločenských aspektov, je vecou komunikácie medzi subjektmi a nemožno ju jednoznačne kategorizovať. Choreografické dielo musí mať myšlienku. Nositeľom myšlienky sa stáva pohybová, rytmicko-dynamická, časová a priestorová forma harmonicky zladená tvorcom. Tvorca koriguje vyváženosť jednotlivých zložiek v snahe dosiahnuť ich optimálnu harmóniu v danom diele, a to so zámerom dospieť k dokonalosti vyjadrenia v rámci doby.

Nemôžem si dovoliť – a ani nechcem – hodnotiť vývoj choreografickej tvorby v rokoch minulých. Určitá choreografická empiria ma však zrejme oprávňuje vysloviť aspoň svoj subjektívny názor. Tvorba je predovšetkým vecou osobností. Takých, akými boli v minulosti tvorcovia vo folklórnych súboroch, ktoré boli roky na vysokej úrovni a roky šírili dobré meno slovenského folklóru vo svete: predovšetkým Cyril Zálešák v Techniku, Ján Husárik v Urpíne, Milan Hviždák v Zemplíne, Štefan Kocák vo Vranovčane, Vojto Littva v Liptove, Jaroslav Mikolášek v Družbe, Karol Purtz v Magure, Mikuláš Senko v Čierťaži a Vršatci, Jozef Lehocký, ktorý vtláčil pečať svojej tvorby do Brezovej a Vršatca, a možno aj Ján Blaho v Gymniku a Ponitrané. Z mladších, ale nie menej dlhoročne tvorivých to boli alebo sú Ján Jamriška v Maríne,

Jozef Kulišiak z Podpoľanca a hlavne trio tvorivých, ale večne nedocenených dám zo súborov Váh a Zobor – Mária Palasthyová, Miroslava Palanová a Dana Moravčíková.

Všetci títo tvorcovia, ktorí sa radia podľa niektorých „problému znalých odborníkov“ ku skupine tzv. komunistických choreografov, tvorili roky kvalitné diela na úrovni doby a spoločenskej potreby a nezriedka udávali smer vývoja svojím vydatým, vskutku tvorivým dielom (to sa zvyčajne hráva až dodnes, lebo jeho hodnota má trvalejší charakter). Je veľmi ťažké, ba priam nemožné porovnávať a posúdiť kvalitu generačnej tvorby, pretože doba, vkus i podmienky sa neustále menia. Mojm vzorom príkladného súborového choreografa i súborovej tvorby je Vlado Urban. Za všetkými úspechmi súboru Železiar či predtým Stavbár zo Žiliny stojí predovšetkým jeho osobnosť, jeho novátorské myslenie, netradičné spracovanie. Najmä v súbore Železiar vznikali unikátne celovečerné programy. Každý z programov súboru bol zárukou kvality a najmä autorskej originality a vždy bol vo svojej dobe netrpezlivo očakávaný medzi folkloristami. Železiar bol a možno ešte stále je avantgardou súborového folkloristického hnutia, dominuje nielen kvalitnou choreografickou tvorbou, ale je vzorom pre ostatných aj tvorivou prácou v hudobnej a speváckej zložke, a to najmä zásluhou manželov Milana a Andrey Rendošovcov. Vladimír Urban patrí k choreografickým osobnostiam, o ktorých platí, že kamkoľvek prišli, pozdvihli kvalitu produkcie a tvorivej práce na vysokú úroveň.

Každá doba má osobnosti, ktoré môžu vývojovú vlajku niesť správnym smerom. Pred týždňom som videl predstavenie, ktoré ma zaujalo svojou kvalitou: celovečerný program Folklove súboru Technik a dominantných autorov manželov Morongovcov. Dosiahnuť vo všetkých zložkách v takom krátkom čase takú vynikajúcu interpretačnú úroveň je obdivuhodné. Prílišnou upätosťou na spomínané filmové záznamy však utrpela choreografická tvorba. Za progresívnu súčasnú tvorbu možno pokladať napr. aj „malé veľdiela“ zoskupenia Vsetečníci. Vsetečníci sú autorskí, originálni, vo všetkých zložkách prirodzene harmonicky vyvážení, s vynikajúcim účelným hudobným podkladom, skvelou dramaturgiou, nesmiernou autorskou fantáziou. Kto pochybuje o kvalite ich tvorby, ten sa zrejme nezúčastnil na folklórnych festivaloch na Myjave a v Strážnici.

Základným predpokladom záujmu o folklór je možnosť výberu, voľby. Vo folklóre direktíva vedie k prirodzenému odmietaniu, k osobnej vzbure. Záujem o folklór je objektívnou skutočnosťou. Folklór existuje vo svojich rôznych podobách, ľudia sa ním bavia, každý na vlastnej zvolenej ceste. Niekto chce byť v Lúčnici, iný si založí Klub milovníkov autentického folklóru a niekto Klub milovníkov rýchleho tempa a komercie. V súčasnosti v oblasti súborového folklorizmu panuje typicky slovenské intolerantné ovzdušie. Každý má svoj názor a snaží sa ho za každú cenu presadiť

aj u ostatných. Nechápem prečo, lebo pre mňa to bola vždy záujmová umelecká činnosť. Prečo by sme sa mali pri zábave hádať? Názorové rozpory v tejto oblasti budú vždy. Len málokto si uvedomuje, že každý spôsob narábania s tradíciou má nárok na svoju existenciu. Až čas preverí, ktorý názor bol dobrý a ktorý scestný. Dobrý zostáva, scestný odumrie a scénický folklorizmus žije ďalej.



Folklór na scéne – čo s ním?

JURAJ HAMAR

*Katedra estetiky, Filozofická fakulta
Univerzity Komenského v Bratislave
/ juraj.hamar@sluk.sk*

Abstrakt

K hlavným problémom autorov ktorí inscenujú folklór pre potreby javiska (tvorba pre folklórne súbory, alebo pre folklórne festivaly) je spor medzi autentickosťou a štylizáciou. Tento problém sa týka odbornej i laickej verejnosti, ktorá folklór na scéne hodnotí. Ak o autentickosti hovoríme z pohľadu etnológie, táto kategória je konfrontovaná s autentickým ako s tým, čo je pôvodné, tradičné, archetypálne. Ak o autentickosti hovoríme z pohľadu umeleckej tvorby a interpretácie, dostávame sa na pôdu estetiky, psychológie, sociológie a antropológie, pre ktoré v centre pozornosti stojí autentické ako osobné, citové, intímne, estetické prežívanie, estetická skúsenosť, katarzia, a pod. V tomto zmysle autentické nemá žiadnu súvislosť s napodobnením, kopírovaním, citáciou, transkripciou či adaptáciou pôvodnej predlohy. Autentickosť súvisí predovšetkým s procesom tvorby, interpretácie a recepcie umeleckého diela – v našom prípade folklórneho diela na scéne. Vo folklóre na scéne potom ide skôr o autentifikáciu než autentickosť.

Kľúčové slová: folklór, scéna, scénický folklorizmus, autentickosť, štylizácia, autentifikácia, umelecké tvorba

Svoje zásadné postoje na margo folklórneho hnutia a scénického folklorizmu na Slovensku po roku 1988 som publikoval v štúdiu *Folklór v tieni scénického folklorizmu* (Hamar, 2008), ktorá bola uverejnená v Národopisnej revue v roku 2008. Predpokladal som, že po uverejnení tohto textu bude nasledovať jeho kritická reflexia, a to najmä na pôde odborných akademických, vedeckých a umeleckých diskusií. Okrem zákulisných komentárov a rozhovorov, ktoré mali rozličnú podobu – od nadšeného prijatia (napr. študentmi Katedry tanečnej tvorby VŠMU), až po absolútne dehonestujúcu „krčmovú“ kritiku –, k ničomu nedošlo. Vtedy aj dnes si kladiem otázku, či má zmysel venovať sa s plnou vážnosťou teoretickým i praktickým úvahám súvisiacim so scénickým folklorizmom, ak zainteresovaní javia tak málo záujmu (alebo odvahy) o ich pertraktovanie na pôde odborných periodík alebo vedeckých konferencií.

Vo svojom príspevku som sa zamerlal na niektoré kritické poznámky k uvádzaniu folklóru na scéne. Jedna z nich sa dotýka samotnej fundovanej reflexie toho, čo sa deje v našich folklórnych súboroch, na našich folklórnych festivaloch či iných scénach, na ktorých sa stretávame s interpretáciou hudobného a tanečného folklóru, s tradičným ľudovým odevom, alebo jeho imitáciou. Tradíciu skutočne erudovaného diškurzu o folklóre, ktorú na začiatku dvadsiateho storočia tak nádejne začal český estetik a filozof J. Mukařovský spolu s ďalšími osobnosťami okolo Pražského lingvistického krúžku, ďalej predstavitelia (najmä) lingvistického a estetického bádania ruskej formálnej metódy či francúzskeho štrukturalizmu, v našom priestore v podstate uzavreli S. Švehlák a M. Leščák, a to na konci druhej polovice 20. storočia. Problematika scénického folklorizmu akoby stratila svojich následníkov, ktorí by sa systematicky venovali štúdiu folklóru na scéne v rôznych kontextoch (etnologických, estetických, sociologických, kultúrnych, antropologických, lingvistických, umeleckých, mediálnych a pod.).

Kde by sme mali hľadať takúto erudíciu? Mali by to byť vyštudovaní absolventi etnológie, folkloristiky, etnomuzikológie, alebo absolventi VŠMU, či absolventi niektorej z umenovedných a iných odborne príslušných katedier? Je v súčasnosti scénický folklorizmus prioritnou záležitosťou etnológie a folkloristiky, alebo umenovedy a estetiky? Ide totiž o dva rozdielne prístupy, a to nielen v zmysle metodológom. Ak sa povrchne pozrieme len na tieto dve disciplíny, z pohľadu etnológie a folkloristiky má ľudové umenie resp. folklór viacero funkcií – magickú, obradovú, zábavnú. Z pohľadu umenovedy a estetiky sú dominantnou funkcie estetická a poetická. Navyše slovo **scénický** sémanticky poukazuje na slovo **múzický**. Zjednodušene povedané, v okamihu, kedy sa akýkoľvek folklórny jav ocitne v divadelnom prostredí javiska, divadelnej rampy, divadelného zákulisia a priestoru vyhradeného pre pasívnych divákov, a priori sa vzdáva svojich pôvodných funkcií a preberá funkcie nové. Okrem pôvodných

funkcií sa strácajú jeho fundamentálne požiadavky na jednotu času a miesta, stráca sa synkretizmus foriem a funkcií, folklor prestáva existovať vo svojom prirodzenom prostredí a ocitá sa na území múzických umení. O čo teda ide pri predvádzaní folkloru na scéne? Podľa Bausingera ide o sprostredkovanie a predvádzanie ľudovej kultúry z druhej ruky (Bausinger, 1970). D. Luther v tejto súvislosti považuje za kľúčovú *prvú* a *druhú* existenciu ľudovej kultúry, ktoré sú dôležité pri hľadaní hranice ktorá oddeľuje prirodzené kultúrne formy od ich **umelých** imitácií a **neprirodzených** funkcií (Luther, 2005, s. 12).

Folklor na scéne má na Slovensku nielen bohatú históriu, ale aj súčasnosť. Nejde len o početnú členskú základňu folklórnych skupín, detských súborov a dedinských folklórnych skupín, alebo množstvo folklórnych festivalov. Tak isto nejde len o obdobie od druhej polovice 20. storočia. Najstaršie zmienky o uvádzaní ľudových piesní a tancov na dvoroch uhorskej šľachty nachádzame už v 16. storočí (Zálešák, 1982, s. 8). S podobnými opismi účinkovania ľudových tanečníkov sa stretávame aj v historických opisoch korunovačných slávností v 18. storočí, alebo pri rôznych slávnostných príležitostiach v období národného obrodzenia i po ňom (ako príklad možno uviesť Slovanský bál vo Viedni, ktorý sa konal v roku 1850, Národopisnú výstavu československú v Prahe z roku 1895 a pod.).

Ďalšie formy tzv. organizovaného folkloru v podobe pravidelného účinkovania dedinských folklórnych skupín zaznamenávame tiež v dvadsiatych rokoch 20. storočia (napríklad v Detve, Čičmanoch, v Heľpe, Hornej Súči, Hrochoti, Očovej, v Polomke, vo Važci, Vyšných Raslaviciach, Zliechove, v Ždiari a inde). Boli to najčastejšie podujatia, ktoré organizoval K. Plicka (vtedajší pracovník Matice slovenskej v Martine) v Košiciach, v Martine, vo Vysokých Tatrách, alebo v rôznych kúpeľných strediskách (Zálešák, 1982, s. 14). Napokon aj v súčasnosti (a aj po počiatocnom útlme folklórneho hnutia v 90. rokoch 20. storočia, teda po demokratických zmenách v našej spoločnosti), napriek zlej ekonomickej situácii stále vznikajú ďalšie súbory i festivaly.

Ako som uviedol vyššie, v okamihu, keď sa folklor dostáva v akejkoľvek organizovanej forme na scénu, nemia sa len jeho pôvodné funkcie, ale aj jeho forma. Čo z pôvodných foriem (majúc na mysli najmä tanečný a hudobný folklor, tradičný odev nevynímajúc) zostalo na javisku a čo nie, to sú otázky, ktoré folkloristi v posledných desaťročiach vnímajú najmä ako problém autenticity a štylizácie.¹ V tomto období

1 Vychádzam najmä z vlastnej skúsenosti, z diskusií a kuloárnych rozhovorov s členmi porôt, odbornými pracovníkmi, autormi choreografií pre folklórne súbory, vedúcimi folklórnych súborov, detských folklórnych súborov a dedinských folklórnych skupín, ktorých som sa zúčastňoval ako pracovník tanečného oddelenia Osvetového ústavu v Bratislave (1983 – 1986) člen porôt, ako choreograf

sa zintenzívnili diskusie o autentickom a štylizovanom folklóre, funkciách štylizovaného folkloru a miere štylizácie, o štylizovanom folklóre ako súčasť umeleckej tvorby (Leščák, 2009, s. 1). Pre tvorcov uvádzajúcich folklor na scéne (choreograf, hudobných upravovateľov, návrhárov krojov, autorov festivalových programov a pod.) predstavuje spor medzi autenticitou a štylizáciou aj problém umelecko-estetických, historických, predtým aj politických a ďalších bariér a interpretačných mantinelov. Napokon, tento problém sa týka aj odbornej a laickej verejnosti, ktorá folklor na scéne hodnotí či už z pozície pasívneho diváka, zainteresovaného porotcu, alebo člena hodnotiacej komisie. Tieto bariéry spolu s problematikou autorského chápania autenticity a štylizácie tvoria určité mantinely, ktorými sa folklor na scéne vymedzuje voči pôvodnej predlohe a najmä z formálneho hľadiska limitujú aj tvorca folklórneho scénického diela.

Z pohľadu etnológie, etnomuzikológie, etnochoreológie, etnoteatrológie alebo etnolingvistiky sa význam pojmu **autenticosť** chápe v spojitosti s niečím, čo je pôvodné, tradičné, archetypálne (napr. ak máme do činenia s prostredím folkloru, jeho funkciami, nositeľmi). Ak o autenticity hovoríme z pohľadu umeleckej tvorby a interpretácie, dostávame sa na pôdu estetiky, psychológie, sociológie a antropológie, pre ktoré v centre pozornosti stojí autentické ako osobné, citové, intímne, estetické prežívanie, estetická skúsenosť, etnická identita, príslušnosť k lokálnemu spoločenstvu a pod. V tomto zmysle autentické nemá žiadnu súvislosť s napodobnením, kopírovaním, citáciou, transkripciou či adaptáciou pôvodnej predlohy. Autenticosť súvisí predovšetkým s procesom tvorby, interpretácie a recepcie umeleckého diela – v našom prípade folklórneho diela na scéne.

V hodnotení choreografických a hudobných folklórnych diel sa najmä v posledných tridsiatich rokoch neustále skloňuje to, či ide o viac či menej autentické alebo štylizované dielo. Uvediem dva veľmi zjednodušené príklady. Dedinské folklórne skupiny reprezentujú autentický folklor, mestské folklórne súbory štylizované podoby folkloru. Alebo – študenti a absolventi Katedry tanečnej tvorby VŠMU v čase, keď na tejto škole pôsobil profesor Š. Nosál², sústreďovali svoju pozornosť najmä na „štylizovaný“ folklor. Na druhej strane, od uvedenia prvého projektu členov a spolupracovníkov občianskeho združenia Dragúni – *Huslovačka*³ sa študenti začali (aj pod

a autor programov na folklórnych festivaloch (od roku 1983 po súčasnosť).

2 Prof. Š. Nosál bol v rokoch 1972 – 1992 vedúcim Katedry tanečnej tvorby Hudobnej a tanečnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave.

3 Občianske združenie, ktoré v roku 2002 založila skupina študentov a absolventov Vysokej školy múzických umení, tiež bývalých členov a sólistov Lúčnice, s cieľom organizovať Tanečné domy (t.j. ta-

vplyvom konceptu, ktorý na spomínanej katedre presadzoval doc. J. Blaho) zameriavať na tanečný a hudobný folklór v dostupných pôvodných (autentických) podobách.

V tejto súvislosti sa pre spomínanú mladú generáciu stali hlavným zdrojom najstaršie filmové záznamy ľudových tancov od K. Plicku, F. Poloczeka, Š. Tótha, až po materiály od K. Ondrejku a J. Majerčíka z 50. – 70. rokov minulého storočia. Pre etnochoreológa i choreografa tieto filmové záznamy síce predstavujú vzácny študijný materiál, je ale potrebné uvedomiť si, že každá sekvencia zo spomínaných filmov nie je autentická *par excellence*. Ide o aranžované, štylizované, upravované a estetizované filmové snímky.

V čom je teda základný problém „autenticity“ folklóru na scéne? Podľa mňa v tom, že dochádza k evidentnej zámene pojmov **autenticita** a **autentifikácia**. Dôležitým faktorom pre porozumenie a interpretáciu hudobného a tanečného folklóru, ktorý predvádzajú jeho pôvodní nositelia (vrátane tých, ktorých sledujeme na spomínaných filmových záznamoch), môže byť napríklad prístup k daným javom prostredníctvom kategórií modernej sociálnej a kultúrnej antropológie, ktorá zdôrazňuje interdisciplinárny prístup s využívaním poznatkov iných disciplín (napr. demografie, histórie, etnológie, folkloristiky, lingvistiky a pod.). Skúmaný jav – v našom prípade ľudový tanec a hudba – musíme vnímať v jeho celistvosti a v širších kontextoch. Musíme napríklad rozlišovať medzi prístupom *etic*, teda pohľadom “zvonku” (t.j. pohľadom výskumníka, choreografa, filmára) a prístupom *emic*, teda “vnútorným” pohľadom (interpretáciou) a popisom skutočnosti z hľadiska samotných aktérov hudby a tanca (Eriksen, 2008, s. 52 – 53).

Napríklad, tanečné motívy v podaní tanečníka Vojtecha Littvu na archívnom filme v dobe zaznamenania nereprezentovali len autentickú tradičnú tanečnú kultúru Liptova, ale boli ukážkou individuálnej tanečnej motiviky tohto interpreta (Ondrejka – Majerčík, 1966). Dnes ich vnímame ako kánon pre liptovský tanečný charakter. Nejde tu o **autenticitu**, ale o **autentifikáciu**. Ide o to, čo D. Boorstin nazval *pseudo-podujatím* [pseudo-events] (Boorstin, 1961); R. Dorson *folklórnym podvrhom* či *falzifikátom* [fakelore] (Dorson, 1976), alebo D. MacCannell *hranou auten-*

nečné workshopy zamerané na vyučovanie a sprístupňovanie autentických podôb ľudového tanca). *Huslovačka* bol projekt tanečného programu, ktorý vznikol v roku 2005 v spolupráci Dragúnov, ľudovej hudby Muzička (Bratislava), Klubu milovníkov autentického folklóru (KMAF) a ľudovej hudby Borievka (Košice). Tvorcovia sa zamerali najmä na prezentáciu autentických podôb ľudového tanca (t.j. základných motivických väzieb a krokových variácií), na improvizáciu a spontánnosť tanečného prejavu, ktorú uprednostnili pred autorskou štylizáciou a priestorovou choreografiou tanca. Hlavným zdrojom k naštudovaniu tohto programu boli archívne filmy z 50. – 70. rokov 20. storočia z produkcie Slovenskej akadémie vied a Osvetového ústavu v Bratislave.

ticitou [staged authenticity] (MacCannell, 1976). Ide o fenomén, ktorý sa v Európe zjavil v 19. storočí. Reprezentuje ho požiadavka publika, aby to, na čo sa pozerajú, bolo autentické, z historického i estetického hľadiska pôvodné, bez ohľadu na to, či predvádzaný jav skutočne autentickým je, alebo nie je. Nejde teda o autentický jav, ale o **sociálnu konštrukciu**. To znamená, že k tomu, na čo sa pozeráme na scéne, a k tomu, čo hodnotíme ako viac alebo menej autentické, sa viažu aj nami očakávané estetické, kultúrne, sociálne, psychologické a iné roly, správanie, predsudky, stereotypy, hodnotenia, predstavy o tom, čo je alebo nie je tradičné, čo je alebo nie je v tomto slova zmysle autentické.

To sú hlavné bariéry pre tvorcu aj interpreta (vnútorný zápas medzi tým, čo autenticky cítia a tým, čo im predpisuje stereotyp autentickosti), diváka (očakáva a verí tomu, že to, čo je na scéne je autentické), ale aj napr. porotcu pri hodnotení choreografií folklórneho súboru či dedinskej folklórnej skupiny (očakáva autentickosť pôvodnej predlohy a nie autentickosť aktuálnej interpretácie). Jednoducho povedané, choreograf pripraví choreografiu, o ktorej verí, že je autentická, účinkujúci vchádzajú na javisko v presvedčení, že interpretujú autentický materiál, a diváci i porota očakávajú, že to, čo uvidia na scéne, bude autentické.

Čo teda s folklórom na scéne? Dajú sa načrtnúť perspektívne umelecko-estetické východiská, ktoré by tvorcom pomohli vymaniť sa zo scénických bariér a medzi interpretácie folklóru, ako aj zo zajatia vnútorného sporu miery štylizácie a autentickosti, resp. autentifikácie? Autori, ktorí sa snažia uvádzať na scénu folklór v novej, pretvorenej podobe, by sa mali snažiť pri svojej tvorbe využívať umelecké postupy, s ktorými pracujú profesionálni umelci (divadelníci, výtvarníci, filmári, autori hudby a pod.). Tanečný, resp. hudobný motív, ale aj ľudový výtvarný prejav by mal mať na scéne funkciu inšpiračného zdroja a nie dogmy. Americký estetik N. Goodman hovorí, že umelec musí pri zobrazovaní zahrať na strunu starých zvykov, pokiaľ chce vylúdiť nové objekty a nové spojenia. Keď je zjavné, že jeho obraz odkazuje na bežný inventár každodenného sveta, ale zároveň sa vzpiera zaradeniu medzi zvyčajné druhy obrazov, potom môže odhaliť opomenuté podobnosti a rozdiely, nadväzovať neobvyklé spojenia a do istej miery tak pretvárať svet (Goodman, 2007, s. 41).

Vo svojej vlastnej tvorbe som sa ako choreograf, scenárista a autor scénických programov pre folklórne festivaly často snažil pracovať s detailom ako inšpiračným zdrojom, prezentovať autentický materiál z terénnych výskumov v širších kontextoch, využívať umelecké postupy divadla a pod. V tomto zmysle považujem za jednu z perspektívnych možností predvádzania folklóru na scéne metódu uplatňovania estetických a poetických princípov, s ktorými sa stretávame aj pri tzv. vážnom, resp. artifiálnom umení. Ľudové umenie existuje od nepamäti v tesnom spojení s vyso-

kým umením. Je to symbióza vzájomných inšpirácií a interpretácií. Ak sa na folklór na scéne budeme pozerat' ako na umenie, ak mu priradíme hodnoty, ktoré obyčajne priradujeme k umeleckým dielam a k umelcom, oveľa jasnejšie a kompaktnejšie sa nám bude javiť aj samotný status folklórneho diela a pominú aj spory o autentickeosti a štylizácii folklóru na scéne.

POUŽITÁ LITERATÚRA

- BAUSINGER, H. 1970. „Folklorizmus“ ako mezinárodný jav. In *Národopisné aktuality*, roč. 6, č. 3 – 4, s. 217 – 222.
- BOORSTIN, D. J. 1961. *The image: A guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage Books, 1992. ISBN 0-679-74180-1.
- DORSON, R. 1976. *Folklore and Fakelore: Essays Toward a Discipline of Folk Studies*. Chicago: Harvard University Press, 1976. 391 s. ISBN 0-674-30715-1.
- ERIKSEN, T. H. 2008. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Portál, 2008. 407 s. ISBN 978-80-7367-465.
- GOODMAN, N. 2007. *Jazyky umění*. Praha: Academia, 2007. 213 s. ISBN 978-80-200-1519-8.
- HAMAR, J. 2008. Folklór v tieni scénického folklorizmu. In *Národopisná revue*, 2008, roč. 18, č. 4, s. 215 – 225. ISSN 0862-8351.
- LEŠČÁK, M. – SIROVÁTKA, O. 1982. *Folklór a folkloristika*. Bratislava: Smena, 1982. 267 s.
- LEŠČÁK, M. 2009. O príprave Encyklopédie folklorizmu II. In *Národná osveta*, 2009, roč. 19, č. 8, s. 1 – 3. ISSN, 1335-4515.
- LUTHER, D. 2005: Hranice folklorizmu. In *Etnologické rozpravy*, 2005, roč. 12, č. 1, s. 11 – 15. ISSN 1335-5074.
- MacCANNELL, D. 1976. *The tourist: A New theory of the Leisure Class*. New York: Schocken Books, 1989. 207 s. ISBN 0-8052-0895-2.
- MUKAŘOVSKÝ, J. 1966. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. 483 s.
- ONDREJKA, K. – MAJERČÍK, J. 1966. *Tanečné motívy a motívická improvizácia z Liptovských Sliachov. Tancuje Vojtech Littva*. Dokumentárny film. Bratislava: Osvetový ústav, 1966.
- ZÁLEŠÁK, C. 1982. *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor, 1982. 312 s.

Hudobno-tanečný folklorizmus: problémy a ich riešenia

Zborník z vedeckej konferencie

Zostavovateľka: Mgr. Jana Ambrózová, PhD.
Posudzovatelia: Prof. PhDr. Oskár Elschek, DrSc.
Mgr. art. Vladimír Kyseľ

Grafický, technický redaktor a návrh obálky:
Lubo Balko, Jana Ambrózová
Náklad: 100 ks
Vydanie: prvé
Rok vydania: 2014

Vydavateľ:
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre,
Filozofická fakulta,
Katedra etnológie a folkloristiky

ISBN 978-80-558-0187-2
EAN 9788055801872

