



XXXVIII. Medzinárodný
akademický festival
folklórnych 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**

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

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
krútivých 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*



Ludová 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 artificijálnej 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 aranžérskej a skladateľskej práce. Zjednodušene povedané, problém prístupu k spracovávaniu a prezentácii tradičného hudobného folklóru spočíva v miere rešpektovania alebo narúšania autentickej predlohy 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 funkcie 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. Ľudová 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 asocjuje 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 súbormi, 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-štylové 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). Najvžitejší 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 SĽUK 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 autonómnú 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 vtláča folklórom inšpirovanému dielu pečať 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 obsažnejšia 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 kaviarská 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 OĽUN-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 SEUK-u). Vychádza z hudobného jazyka, ktorý si Štefan Molota vyprofiloval ako koncertný majster a aranžér OĽUN-u.
- » Produkcia maďarsko-cigánskeho kaviarenskeho repertoáru, na ktorý sa viaže aj špecifický spôsob jeho hudobnej interpretácie. Prostredníctvom pôsobenia v SEUK-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 (OĽUN) vznikol v roku 1976 v Československom rozhlase v Bratislave. Jeho starším ideovým predchodcom bol Brnenský rozhlasový orchestr ľudových 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 SEUK, Lúčnica, OĽUN 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. OĽUN 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.

hovori 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 zmenšuje 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 dianím v prostredí folklorizmu, môžeme vymedziť tri základné skupiny, vychádzajúc s Lengovej typológie:

» 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 problematicky. Obyčajne tento typ hudobnej produkcie najviac oceňujú tí poslucháči, ktorí sa o ňu hlbšie zaujímajú a programovo ju vyhľadávajú.

» **Stredoprúdová 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 OEUN⁷, dnes SEUK, Železiar a i.), a to vrátane repertoáru či celých piesňových setov. Táto produkcia máva obyčajne podobu menej alebo viac zložitých aranžmánov založených na zaužívaných klišéovitých 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 SEUK, diela Svetozára Stračinu pre Lúčnicu, SEUK 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 Pozri: 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 citeľná 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 zachovávaného 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 zachovávanía 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 prijímú 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 klíše 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 docieľiť 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 hre 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 nastudovaný v nárečí). Keby sme sa mali inšpirovať prácou Svetozára Stračinu, 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:

» Zčať 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 rozpoznateľný región, resp. lokalita, z ktorej je hudobný materiál spracovaný.

» Ako prvotná pomôcka pre vedúceho hudby i mladých muzikantov môže

služiť 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 krčovito pridržiavať 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. Nájsť si vlastnú cestu k spoznávaniu 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. Neofolklorismus jako styl hudby 20. století. In *Hudební výchova 2009 – 6. webová konference KHV PdF OU*. Dostupné na: <https://www.google.cz/search?q=neofolklorismus&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:cs:official&cli ent=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. Folklorismus – teoretická reflexe. In *Současný folklorismus 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 hudobní vědu, 2001, s. 79 – 82. ISBN 80-238-7956-1.
- VYSLOUŽIL, J. – BENEŠ, B. 1997. Folklorismus. In: *Slovník české hudobní kultury*. J. Fukač, J. Vysloužil (eds.). Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 223 – 224. ISBN 80-7058-462-9.