



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*



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 aranžérskeho kompozičného 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 upravovateli 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 ansámbovej instrumentálnej 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 Brzuľom (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 zovšeobecnil.

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 Pršanoch 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 kontru 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

The musical score is arranged for five instruments: 1. prim, 2. prim, kontra, cimbal, and basa. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 7. The second system starts at measure 8 and ends with a double bar line. The cimbal part features a wavy line indicating a tremolo effect, with chord markings 'D' and 'A' above it. The kontra part has a wavy line with 'D' above it. The basa part has a wavy line with 'D' above it. The prim parts have various rhythmic patterns, including a triplet in measure 11 of the second system.

Príklad 1 Tá vojnička, tá vojna (*verbunk*).

kľúčovejších 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 rozdojovaní rytmických hodnôt využívali rôzne tvary šesnástinových 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 Pršanoch 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 husľovú 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

1. prí. 2. prí.

10 **B** Voli, voli, sivé voli

17 gliss.

Detailed description: The image shows a musical score for two parts, '1. prí.' and '2. prí.', in a 2/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). Section A, 'Načo sa ti za mnou vláčiš (šikovní čardáš)', is marked 'Rýchlo' and consists of two staves of music. Section B, 'Voli, voli, sivé voli', starts at measure 10 and features a first ending (1.) and a second ending (2.) with a 'gliss.' (glissando) instruction. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

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 (*tíchlí čardáš*)
Mierne rýchlo

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

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

Kým uchopenie herného štýlu melodickej 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 verzií (Pr. 4). Ďalší krok sa už odohrával na nácviku, 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 harmonicke 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 (pomerne mäkká akcentácia jednoduchého duvaja, dvojitý 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 (pomerne 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 harmonicke rozklady v osminovom pulze, a to aj v prípade pomalého čardáša(!)⁶);

v hre kontrabasu:

- » pohyblivosť (harmonicke pomerne 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 čardáši 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

1. prim

2. prim

kontra

cimbal

basa

6

Príklad 4 Vileteu fták (verbunk).

- » herná poloha (využívané predovšetkým prázdne struny (G, D, A¹), hmaty prevažne v základnej polpolohe, zriedkavo po d);
- » ojedinele melodická citácia (v rýchлом 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-

to. 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 dominanta. 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 tanca 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 vniesť 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 neodobrovoľne.

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 zaslužil samostatnú pozornosť.