



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*



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.).

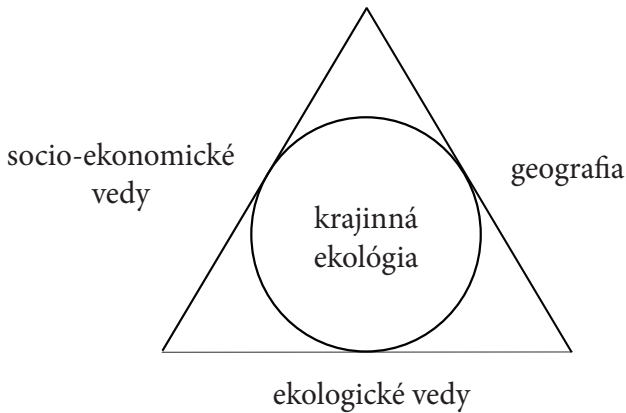
Skôr, ako sa začneme zaoberať touto témou, chcel by som pripomenúť, že nie som etnológ ani etnomuzikológ. Nikdy som sa nezaoberal teoretizovaním o hudobno-scénickom spracovaní folklórneho materiálu, dokonca ani úpravami pôvodných hudobných prejavov pre potreby ich štylizovaného uvedenia na folklórnej 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 Strelníkoch, salaš Ondreja Barlu Krnáča /bačoval v Podkoniciach/ a iných).

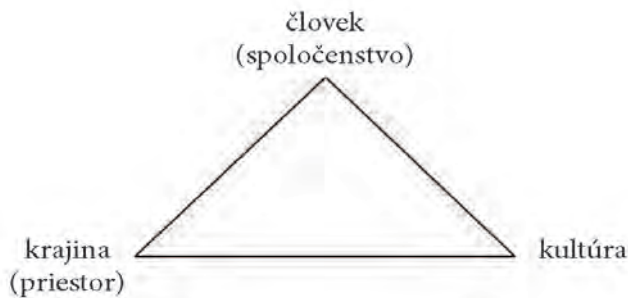


Obrázok 2 Metavedná schéma záujmu synekológie, resp. krajinej ekológie (porovnaj – Žigraj, 2001).

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, krajinej 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 využívanie 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 karpatском 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 pytliaci (v nárečí tiež *raupšici*). Svedčia o tom texty niektorých ľudových piesni, 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, hoďiu košku pod lavičku,
ej, hoďiu košku pod lavičku.*

*Hoďiu košku pod lavičku,
ej, umívau si valaštičku,
ej, umívau si valaštičku.*

Pastierska kultúra má teda isté súvislosti s loveckou kultúrou. To nás vedie k úvaha, 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 odchyty 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 rásnosť 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 trávinnobylinnými porastmi alebo hnedozeme a luvizeme pod listnatými lesnými porastmi (na tomto území sa formuje postupne nížinná roľnícka alebo roľníckopastierska 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 spreď 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 zotrváme 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 Mimočodom, rok 1982 je rokom zápisu zošľachtenej 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 korešpondujú 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 archaicnosť. 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 hudobný nástroj
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 dreviny, resp. dreviny, ktoré boli menej dostupné (napr. agát, introdukované dreviny); 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, Ľubomír 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 doplnujúcich „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 ansámblovom 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 Kubíneec	1890	Detvianská Huta	Zvolenská	Utekáč
3.	Ján Plieštitik	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	Priechod	Zvolenská	
11.	Anton Ľupták	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	Sliach
16.	Imrich Weis	1911	Detva	Zvolenská	
17.	Matúš Nosál'	1912	Vígľaš	Zvolenská	
18.	Mikuláš Rybár	1913	Detva	Zvolenská	
19.	Peter Paciga	1914	Očová	Zvolenská	Vígľaš
20.	Juraj Ďurečka	1917	Očová	Zvolenská	
21.	Ondrej Madoš	1918	Poniky	Zvolenská	
22.	Ondrej Čief	1922	Strelníky (Šajba)	B.Bystrica	
23.	Ondrej Slobodník	1923	Priechod	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.

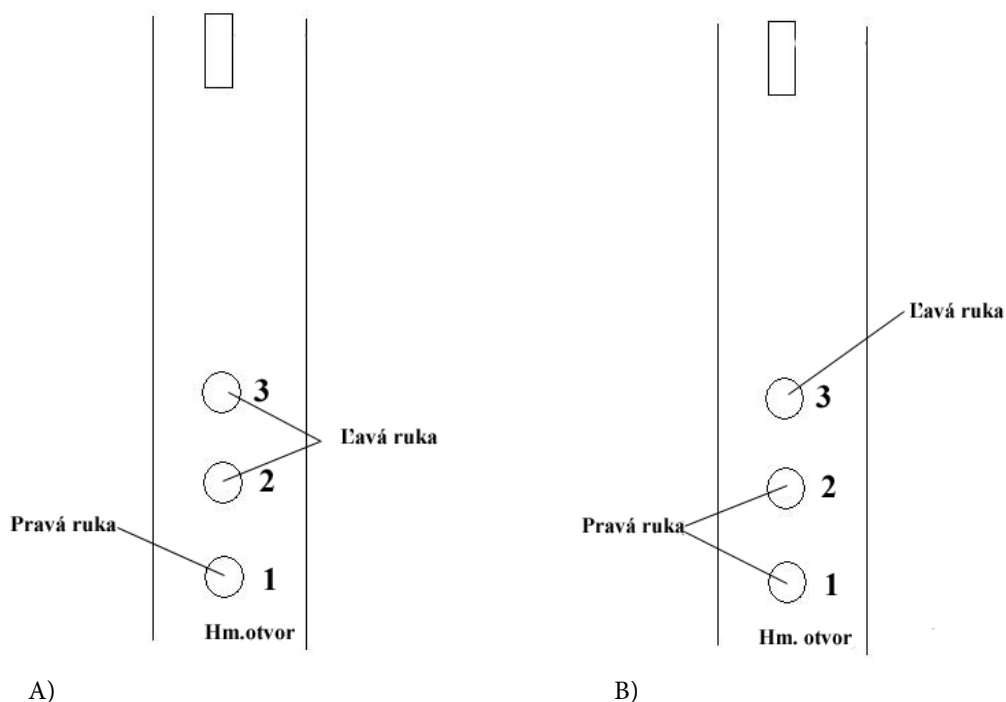
Menej si všímame to, že medzi týmito štýlmi mohli vzniknúť aj odlišnosti v usporiadaní hmatových otvorov a v postavení rúk pri hre. Vo valaskom prostredí sa často používalo držanie, ktoré je pracovne označené ako 1:2 (viď Obr. 3 vyobrazenie A), v detviaskom držaní sa používalo usporiadanie 2:1 (viď Obr.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

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

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

P.Č.	Meno a priezvisko	Rok nar.	Interprét				
			fujara	píšťala	flauta	gajdy	iné
1.	Ján Nosál'	1886	x	x	o	o	
2.	Juraj Kubinec	1890	x	x	x	o	
3.	Ján Plieštik	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%		



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 zaujímavo 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 "1 : 2"	Systém "2 : 1"	Pozn.
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 rozširujúc 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 vsuviek (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 skrátený 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 laznického 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/poslucháčsky 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 súčasný výrobcovia, pri výrobe sa nezameriavali na presné ladenie fujár, či píšťaliek.

sólista Orchestra ľudových hudobných nástrojov v Bratislave, Jozef Peško (mimochodom, 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 uchovávanía 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 dovoľím 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 „mumlat“ 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 zahráli, 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.
- KRIPPEL, 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. Hertfortshire: 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.