

HUDOBNÝ FOLKLÓR A JEHO FÚZIE S PRÚDMI POPULÁRNEJ HUDBY NA SLOVENSKU

Bernard Garaj

Pozvánka na túto konferenciu upozornila na fenomén ľudovej hudby a jeho transformovanie v súčasných hudobných žánroch ako obzvlášť aktuálnu tému v posledných desiatich rokoch. Inak tomu nie je ani na Slovensku. Vo svojom príspevku chcem poukázať najmä na vzájomný vplyv slovenskej ľudovej a modernej populárnej hudby a súčasne upozorniť na to, že rôzne formy ich kontaktných zón sa zrodili omnoho skôr než ako v poslednom desaťročí. Teda inak povedané, ich súčasné vzájomné fúzie možno vidieť nie ako kvalitatívne nový fenomén, ale ako kontinuálne pokračovanie niečoho, s čím sa stretávame od začiatku 20. storočia, ale čo súčasne celkom iste prekračuje rámec Slovenska, aj rámec stredoeurópskeho priestoru. Zároveň podotýkam, že neprekročím bázu slovenského hudobného folklóru, a teda že sa nebudem venovať keltskej ani inej hudbe.

V každej hudobnej príručke sa možno dočítať, že počiatky vývoja populárnej hudby siahajú do obdobia z prelomu 19. a 20. storočia, kedy sa na americkej pôde v dôsledku imigračných vln z celého sveta začína rodiť nebyvalý kultúrno-synkretický proces v podobe novej hudby s nadnárodnými prvkami nazvanej jazz a moderná populárna hudba. Začiatkom 20. storočia, resp. potom intenzívnejšie po prvej svetovej vojne sa v tejto podobe spätne dostáva do Európy. Tu sa etabluje ako produkt spoločnosti s rozvinutým priemyslom a jej existencia je podmienená mestským spôsobom zábavy. Na Slovensku bola z pohľadu vývinu modernej populárnej hudby situácia špecifická tým, že ľudová hudobná kultúra bola na vidieku nesmierne živá, pričom zasahovala do istej miery aj mestské prostredie. Okrem toho tu bola silná vrstva spoločenských tancov, ktoré sa na začiatku ich šírenia vnímali ako

relatívne moderné. Ide o polky a valčíky, teda tance, ktoré sa zrodili v 19. storočí a ktoré sa de facto od medzivojnového obdobia podnes stali jadrom tanečného repertoáru na zábavách a svadbách. Nemožno tu zabudnúť ani na čardáš, pri ktorého vzniku stála nepochybne snaha vytvoriť popri rakúskom valčíku, českej polke tentoraz uhorský národný tanec a ktorý si rovnako obľúbili Maďari ako Slováci. Ich významným interpretom boli cigánske kapely, ktoré možno považovať za prvý styčný moment vo vzťahu medzi ľudovou a novo sa rodiacou modernou populárnou hudbou. *Cigánske kapely* svojimi charakteristickými interpretačnými manierami absorbovali a zjednocovali nielen komponované, zľudovelé, resp. neskôr ľudové piesne k spomínaným obľúbeným spoločenským tancom, ale aj slovenský, maďarský a iný hudobný folklór, rovnako ako iné hudobné žánre – napr. operetnú hudbu. Táto pestrofarebná paleta cudzích vplyvov bola podstatne obohatená v 20. rokoch 20. storočia, kedy najmä vo veľkých mestách (Bratislava, Košice) cigánske kapely pohotovo rozšírili svoj repertoár o nové príťažlivé tance vychádzajúce z modernej populárnej hudby často exotického, najmä juho- a stredoamerického pôvodu (shimmy, two-step, tango, charleston, bossa nova, cha-cha, rumba, samba).

Novým príkladom vzájomného splynutia moderných hudobno-tanečných prúdov s domácou tradíciou sa stala éra tzv. *slovenského tanga*, ktoré vzniklo v 30. rokoch 20. storočia ako výsledok symbiózy rytmiky pôvodne argentínskeho tanca s obľúbenou operetnou, ale aj sčasti našou ľudovou melodikou. Proces jeho adaptácie bol dlhší a zo začiatku nie jednoznačný, keďže tango reprezentovalo exotické, t.j. moderné elementy nielen v hudbe v podobe novej rytmiky a formy, ale aj v tanečnej motivike, ktorá bola ľudovými vrstvami zo začiatku vnímaná ako dekadentný prejav rozpustilej meštiackej mládeže. Až nová vlna slovenských autorov, pre ktorej tvorbu bola charakteristická predovšetkým ľúbivosť a podmanivosť melódií, bohatý harmonický sprievod spolu s lyrickými až sentimentálnymi textami spôsobila, že mnohé tangá u nás takmer zľudovali a dodnes predstavujú dôležitú časť

transparentného či latentného repertoáru staršej a strednej generácie.¹ V profesionálne širenej produkcii mal veľký význam fakt, že najdôležitejší speváci, ktorí nahrávali prvé slovenské tangá (Janko Blaho, Štefan Hoza) uplatňovali pri ich interpretácii maniere získané jednak z opernej erudície (tvorba tónu, frázovanie), ako aj zo spievania slovenských ľudových piesní. V priebehu evolúcie slovenskej populárnej hudby sa slovenské tango až do začiatku 60. rokov udržiavalo ako dôležitá, často až primárna súčasť celkovej žánrovej palety. Možno konštatovať, že každý významnejší skladateľ populárnej hudby pôsobiaci v rozpätí tohto obdobia má na svojom konte úspešné tangá a mnohí skladatelia práve pri tvorbe táng najlepšie uplatnili svoju melodickú invenciu (WASSERBERGER 1988, s. 31).

Po prvých rokoch hegemonie tanga sa na Slovensku objavuje nový tanečný repertoár, v ktorom vari ešte viac dominuje väzba medzi ľudovými tancami a modernou populárnou tanečnou hudbou – zastúpenou najmä anglo-americkými tancami foxom a foxtrotom. Jej výsledkom bol vznik tzv. *čardášového foxu*, *ľudového foxu* a *fox-polky*. Rovnako ako pri tangách išlo o autorské komponované tanečné piesne. Ich texty často akoby demonštrovali slovenskú provenienciu takými výrazmi, ktoré boli blízke ľudovej piesni – napr. zdobneliny mien, slová ako salaš, hora – horička, holubička, šuhaj – šuhajčko a pod. Vznik čardášového či ľudového foxu i fox-polky bol priamo podmienený interpretačnou praxou cigánskych kapiel v polovici 30. rokov. Tieto na jednej strane štylizovali svižné ľudové piesne do čiastočne zmodernizovaného tvaru (primáši niekedy prikomponovávali strednú časť) a naopak, zahraničné, t.j. anglo-americké módné foxtroty interpretovali s dielčimi čardášovými manierami (frázovanie, harmonizácia). Aj preto boli prvými skladateľmi tejto hudby primáši, napr. Jožko Pihík, ale aj niektorí renomovaní skladatelia, najmä Gejza Dusík.² Vo vokálnej interpretačnej sfére sú tanečné piesne tohto typu spojené predovšetkým s menom Františka Krištofa Veselého (WASSERBERGER 1988, s. 36).

Okrem tanečného repertoáru sa nemenej významným spoločným

menovateľom ľudovej a modernej hudby v prvej polovici 20. storočia na Slovensku stali nové *hudobné nástroje*, ktoré sa priradili k štandardnej zostave cigánskych kapiel. Vznikol tak termín „kombinovaná kapela“ označujúci cigánske orchestre, ktoré si kvôli univerzálnosti udržali tradičné nástroje – husle, cimbal a pribrali tiež nové – saxofóny, bicie nástroje a pod. Spomínané nové a rýchlo sa adaptujúce hudobné nástroje dali neskôr impulz k vzniku úplne nových hudobnonástrojových tanečných zoskupení. Tak sa v 50. rokoch 20. storočia začínajú objavovať tzv. džezzy (samotný názov nemá nič spoločné s hudobným žánrom, ktorý produkovali), t.j. *populárne hudobno-zábavné kapely* hrajúce v obsadení 1 – 2 saxofóny, trúbka, trombón, akordeón a sada bicích nástrojov. Ich obľúba bola taká veľká, že veľmi rýchlo začali masívne vznikať nielen v mestách, ale aj na dedinách, aby sa svojim pravidelným účinkovaním na tanečných zábavách a svadbách stali silnou konkurenciou pre domáce tradičné sláčikové a cimbalové hudby. Prenikli do všetkých kútov Slovenska a dodnes sa tešia veľkej obľube. Významne tomu napomohli 60. roky 20. storočia, kedy sa do spomínaných hudieb k dychovým nástrojom dostávajú elektrofonické nástroje, najskôr elektrická sprievodná gitara, neskôr basová gitara a syntetizátor. Neodmysliteľnou technickou výbavou sa odvtedy stala zvuková aparatúra, akustické snímače a mikrofóny, a to nielen pre nové nástroje, ale aj pre ozvučenie spevu. Napriek tomu, že tento typ kapiel niesol od začiatku punc modernosti a predstavoval tak akýsi kontrapunkt k spomínaným tradičným sláčikovým a cimbalovým hudbám, ani nástup nových elektrofonických nástrojov neznamenal radikálne menšie zastúpenie ľudových tanečných melódii v ich repertoári. Tanečné kolá tzv. ľudoviek mali a dodnes majú takmer pevnú štruktúru pozostávajúcu zo série celoslovensky najznámejších ľudových, pololudových či komponovaných poliek a valčíkov, po nich nasleduje tango a na konci každého tanečného bloku zaznieva spravidla čardáš. Zaujímavé je, ako sa tieto pôvodne progresívne a moderne vnímané tance pretransformovali do podoby čisto ľudového tanečného repertoáru. Za nemenej

dôležitú zmienku stojí aj fakt, že obdobie absolútne najväčšej popularity zaznamenali hudobno-zábavné kapely po roku 1989 a že ho zaznamenali vyslovene vďaka spomínanému ľudovému tanečnému repertoári vydávanému v podobe obrovského množstva audiokaziet, resp. CD nosičov (GARAJ 1993, s. 138). Hoci masová, všadeprítomná až agresívna zvuková kulisa z týchto nahrávok sa z obchodných domov, butikov, autobusov verejnej dopravy a pod. vytratila, nedá sa v žiadnom prípade hovoriť o rapídnom zániku tejto hudby: skupina Senzus, rovnako ako jej východoslovenský regionálny pendant Drišľak má ešte stále v Slovenskej televízii svoj zábavný program, hudobná skupina Profil vydáva svoje vari dvadsiate CD, o živých produkciách, svadbách a tanečných zábavách ani nehovoriac. Pravda, tu je ich repertoár determinovaný tým, že sa kolá tzv. ľudoviek kombinujú s „modernými kolami“. Tie sú zostavené z overených šlágrov, evergreenov či súčasných hitov populárnej hudby (prevažne stredného prúdu tzv. pop-music).

Niet divu, že konkurencia a komerčný úspech populárnych hudobno-zábavných skupín mali a majú vplyv na *sláčikové a cimbalové ľudové hudby a ich repertoár*. Paradoxom je, že sa tento tlak preniesol aj na tie ľudové muziky, ktoré vystupujú na celom rade folklórnych podujatí, festivaloch prehliadkach, súťažiach a pod., kde svojim interpretačným prejavom a charakteristickým repertoárom fungujú ako priam vzorové štýlové ľudové hudby toho-ktorého regiónu. Na druhej strane tie isté hudby hrajú vo svojom prostredí na tanečných zábavách i svadbách, kde sa tak dostávajú do spoločného konkurenčného prostredia s populárnymi hudobno-zábavnými skupinami. Aby sa presadili, používajú takú istú zvukovú aparatúru a mikrofóny pre husle, cimbal, kontrabas i spev a hrajú aj prevažne rovnaký tanečný, t.j. nie lokálny či regionálny, ale nadregionálny celoslovenský repertoár postavený na najznámejších polkách, valčíkoch, tangách a čardášoch. Pokiaľ ide o pochopiteľnú snahu hudobníkov byť komerčne úspešnými a konkurencieschopnými, je tento jav prirodzený. Z prísneho etnomuzikologického stanoviska ako trochu absurdný môže však vyznievať pohľad napr. na jedného z naj-

lepších podpolianskych primášov Jána Hrončeka z Hriňovej. Ten totiž hrá na svadbách a tanečných zábavách na husliach len čardáše a domáci folklórny repertoár k spevu. Pri hre valčíkov, poliek, tång atď. hrá namiesto huslí na saxófone (GARAJ 1995, s. 145). Ako úplná paralela s modernými zábavnými kapelami vyznieva navyše fakt, že úplne bežnou záležitosťou sú tanečné kolá „cimbaloviek“ postavené z najznámejších titulov modernej tanečnej hudby a aranžované pre inštrumentár ľudových hudieb. Dnes sú napr. takmer povinne v repertoári melódie, ktoré znova ožili vďaka televíznemu cyklu *Repete*, cimbalové kapely hrajú však nezriedka aj celý rad svetových evergreenov, rock'n'rolly Elvisa Presleyho, tzv. country hudbu a podobne.

V posledných rokoch sa v európskych krajinách, ako napokon takmer všade vo svete, začali objavovať fúzie folklórnej hudby s novými prúdmi modernej populárnej hudby, ktoré sa označujú ako tzv. *world music*. Aj napriek časovému opozdeniu v porovnaní so zahraničím, napr. aj blízkymi Čechmi alebo Poľskom sa ukazuje, že tieto procesy neobchádzajú ani Slovensko. Svedčia o tom stále početnejšie štúdiové alebo koncertné projekty využívajúce kombináciu tradičných domácich hudobných nástrojov – gájd, píšťal, fujary s gitarami, syntetizátormi a pod. Prvými priekopníkmi tohto smeru boli muzikanti z kapely Ghymes, ktorí sú známi aj v okolitých krajinách a ktorí vychádzajú najmä z maďarského hudobného folklóru. Hudobné zoskupenia podobného typu sa začali objavovať i na oficiálnych prehliadkach alebo súťažiach ľudových hudieb a otvorili veľmi bohaté diskusie, ako ich na takýchto podujatiach vnímať. Zaujímavé je, že tieto trendy neobišli ani profesionálne folklórne telesá na Slovensku. Mám na mysli napr. projekt *To je Lúčnica*, v ktorom spolu so známym folklórnym tanečným telesom účinkoval Elán ako jedna z najznámejších slovenských kapiel modernej populárnej hudby. Rovnako zaujímavý bol koncertný program SLUKu k oslavám milénia, v ktorom dostali priestor kompozície spájajúce elementy tradičného hudobného folklóru s folkovou hudbou (huslista Samo Smetana a folková speváčka Zuzana Homolová v skladbe Balada),



s modernou populárnou hudbou (fujarista a pišťalkár Raš'o Andris, predník Róbert Puškár s gitaristom Andrejom Šebanom či bubeníkom Oskarom Rózsom v skladbe Improvizácie), resp. skupina Ghýmes s Vianočnou piesňou. Posledným a najaktuálnejším projektom sú dve CD kapely Jej družina, ktoré sú fúziou dvoch svetov – elementov slovenského hudobného folklóru zakódovaného v hudobných nástrojoch (fujara, pišťalka, gajdy, husle, kontra), repertoári, interpretačnom prejave hlavnej protagonistky a celkovo dominantnom melodickom výraze s rockovou hudbou zastúpenou elektrofonickými nástrojmi (sprievodnou a basovou gitarou, bicími nástrojmi) a tvrdou, prieraznou rytmikou.³

Do spektra styčných plôch medzi tradičnou a modernou populárnou hudbou celkom iste patrí aj hudobná produkcia a tvorba mladých rómskych hudobníkov a kapiel, najčastejšie u nás označovaná ako *rompop*. Nejde pritom len o vlastnú tvorbu, hoci aj s tou sa možno stretnúť. Nové skladby vznikajú však veľmi často aj na základe piesní a hitov z rozhlasu, televízie a iných médií. Inšpiráciou môže byť len jeden melodický motív, rytmický model alebo harmonický chod, ktorý

potom mladí rómski hudobníci spracúvajú vlastnými im blízkymi hudobnými prostriedkami a nespochybniteľnou invenciou. Rovnako je to s textami, ktoré preberajú zo starých rómskych piesní (tzv. phurikane giľa), zo slovenských piesní, pričom nezriedka sa možno stretnúť so skomoleninami anglických, českých textov a pod. (BELIŠOVÁ 1992, s. 142). Aj keď ide zdanlivo o jeden veľký „miš-maš“, táto hudba má obrovské zázemie. Kapiel podobného typu vyrástlo v rómskych osadách na Slovensku za posledných desať rokov veľa a ich kultúrny či sociálny rozmer si možno teraz ani neuvedomujeme.

Ku kontaktným plochám medzi hudobným folklórom a modernou populárnou hudbou nepochybne patria aj *nové, resp. inovované hudobné podujatia a festivaly a ich reflexia v tlači, médiách a hudobnej publicistike*. Stáva sa už takmer bežnou záležitosťou, že na renomovaných folklórnych podujatiach (Jánošíkove dni v Terchovej, Koliesko v Kokave nad Rimaviocou, Hontianska paráda v Hrušove a dď.) existujú programy, kde si môže návštevník vypočúť napr. Jej družinu, Ghýmes alebo kapely podobného typu. Rovnako módný je opačný trend, teda keď sa na festivaloch modernej hudby objavujú aj tradičné ľudové hudby (napr. hudobný festival Pohoda v Trenčíne) nehovoriac o úplne nových podujatiach (napr. letný festival world music vo Zvolene). Takéto nové, resp. inovované, ale súčasne čoraz obľúbenejšie podujatia a ich programy sú aj vďačným materiálom pre médiá, žurnalistov i hudobných publicistov. Napokon všetko nové, a teda aj spomínané nové fúzie folklóru s modernou populárnou hudbou priťahujú pochopiteľne veľkú pozornosť. Jedni ich obdivujú, iní kritizujú, ale celkovo vládnu v hodnoteniach poslucháčov, medzi početnými radovými festivalovými návštevníkmi i v publicistických článkoch pozitívne reakcie. V duchu priaznivej a prajnej poslucháčskej atmosféry sa objavujú aj reakcie, ktoré vyjadrujú bezbrehý obdiv a najmä „objavovanie“ toho, čo tu existuje od nepamäti ako súčasť hudobnej tradície na Slovensku. Mám na mysli napríklad ľudovú hudbu Júliusa Bartoša-Šuka z Čierneho Balogu, ktorý žne úspechy na festivaloch a podujatiach world music od

Bratislavy po Prahu (napr. spolu s Jiřím Stivínom), hoci ide o toho istého Bartoša-Šuka, ktorý s jeho kapelou už desaťročia predstavuje akoby trvalú súčasť všetkých našich folklórnych festivalov. Mám na mysli aj rómskych hudobníkov, o ktorých Andrej Bán v súvislosti s ich účinkovaním na tohtoročnom hudobnom festivale Pohoda v Trenčíne píše: *„Viem, dnes je tak trochu módna záležitosť objavovať ako poslucháč muziku, ktorú nehrá nijaký DJ a nijaké rádio, muziku, ktorá sa hrá v osadách na svadbách a zábavách, šok z autenticity však prežívali prítomní diváci tak intenzívne, že nechceli tých chlapov v bielych košeliach a čiernych vestách, tie ženy vo farebných šatách a tie deti v krípleňových šatičkách pustiť z pódia.“*⁴ Kto vie, aké šoky by zažívali návštevníci trenčianskej Pohody, keby sa na jej „stejdžoch“ predstavilo 800 rómskych hudobníkov, spevákov a tanečníkov, ako tomu bolo v programe Viliama Jána Grusku na folklórnom festivale vo Východnej pred takmer dvadsiatimi rokmi alebo – aby sme nešli do extrémov – keby videli napríklad hudobné programy s autentickými rómskymi a nerómskymi muzikantami z posledných ročníkov folklórneho festivalu Koliesko v Kokave nad Rimavicou. Je na škodu veci, že mladá generácia považuje folklórne festivaly i napriek mnohým inováciám, ešte stále – a veľmi často kvôli nepružnej dramaturgii aj objektívne – za skostnateľý prežitok socializmu. Pointa, nazdávam sa, je v tom, že hoci môže ísť o tú istú hudbu, o tých istých hudobníkov, o tie isté kapely, na nových (nefolklórnych) podujatiach s presilou mladých ľudí, ktorých spája napr. rovnaká veková kategória, pocit spolupatričnosti a ktorí sa medzi sebou cítia dobre, sú prijímaní mimoriadne pozitívne. V každom prípade je to veľmi sympatické, pretože sa rozširujú rady ich priaznivcov. Ako etnomuzikológ mám jedine výhrady voči tým, ktorý vytvárajú zdanie, akoby všetko bolo nové a spadlo odkiaľsi z nebies. Ale aj balkánske dychovky tu boli dávno pred Goranom Bregovičom a jeho hudbe ku kultovému filmu Emira Kusturicu Underground, hoci ten vari najvýraznejšie pomohol k ich šíreniu a úspešnému ťaženiu Európou, aj Július Bartoš-Šuko je starší ako „world music“ a aj rómski hudobníci

z východoslovenských osád hrali a zabávali sa dávno pred trenčianskou Pohodou. Na záver sa ešte raz vrátim k myšlienke zo samotného úvodu tohto textu. História ukazuje, že dobrí výkonní muzikanti či z oblasti folklórnej, modernej populárnej alebo akejkol'vek inej hudby si vždy brali inšpirácie z najrôznejších hudobných zdrojov v závislosti od toho, aký k nim mali prístup. Dnes, keď svetom vládnu média a takmer bezhraničná výmena informácií, je logické, že ich intenzita je silnejšia ako v minulosti, formy ich fúzií sú bohatšie a väčší je aj priestor na ich prezentáciu. Nie vždy tu ide ruka v ruke kvantita s kvalitou, ale nepochybne sme svedkami dynamického procesu, ktorý už zapustil príliš tuhé korene, než aby ho bolo možné nereflektovať.

Poznámky:

1. K najznámejším slovenským tangám dodnes patria skladby: *Ešte raz ku tebe prídem* (1935, Pálka – Hoza), *So slzami v očiach* (1935, Pálka), *Rodný môj kraj* (1938, Dusík), *Poprosme hviezdy* (1942, Dusík – Kaušitz), *Tak nekonečne krásna* (1944, Dusík – Braxatoris), *Nečakaj ma už nikdy* (1946, Cón – Kaušitz), *Biele margaréty* (1946, Čády), *Dve oči neverné* (1946, Dusík – Braxatoris), *Skôr než odideš* (1946, Frank – Bača) atď.
2. Módnu hudobnotanečnú vlnu foxov a fox-poliek reprezentujú napr. skladby: *Každý si rád zavolá* (1938, Dusík), *Zatancuj si so mnou holubička* (1939, Dusík), *Pilo by sa, pilo* (J. Pihík), *Anka, Anka* (J. Pelikán), *Milá moja, premilená moja* (E. Generisch) a ďalšie.
3. Bližšie informácie o CD, kapele a jej členoch sú dostupné na www.jejdruzina.sk.
4. Citované z reportáže A. Bána, reportéra týždenníka Formát, ktorá bola pod názvom *Hyperpohoda* publikovaná v týždenníku Domino fórum, 30, 2003, s. 12-13.

Literatúra:

- Belišová, J. (1992): *Rómske piesne z obce Žehňa*. In: Neznámi Rómovia. Bratislava: ISTER SCIENCE PRESS, s. 139-154.
- Garaj, B. (1993): *Folklór v komerčne najúspešnejších nahrávkach populárnych hudobno-zábavných skupín*. In: EthnoMusicologicum, 1, č. 1, s. 135-142.
- Garaj, B. (1995): *Ľudová hudba a jej premeny*. In: EthnoMusicologicum, 2, s. 139-146.
- Turák, F. (1996): *Moderná populárna hudba a jazz*. In: Elschek, O. (ed.): Dejiny slovenskej hudby. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV – ASCO Art&Science, s. 342-359.
- Wasserberger, I. (1988): *Slovenská populárna hudba: vývojové tendencie a najvýznamnejšie osobnosti*. Kandidátska dizertačná práca, rkp., Bratislava.
- Wasserberger, I. (1994): *Vývoj slovenskej populárnej hudby v rokoch 1920-1944*. In: Slovenská hudba, 20, s. 203-216.