

FOLKLÓRNE PRVKY V KOMPONOVANEJ HUDBE A ICH REFLEXIA V SLOVENSKOM KONTEXTE

KRISTÍNA GOTTHARDTOVÁ

Mgr. Kristína Gotthardtová DiS. Art; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e- mail: kristina.gotthardtova@savba.sk

ABSTRACT

The utilization of folklore elements in composed music was explored by Slovak musicologists and composers during the nineteenth and the twentieth centuries. Their views were published in monographs, historical syntheses, studies, and essays in periodicals and journals. Perspectives on the selection of folklore models and on the way of their utilization in musical compositions kept changing according to the various historical periods and the contemporaneous social and cultural situation. This study presents an overview of the perspectives of Slovak musicologists and composers on this issue within three concepts of working with folklore models: an aesthetic, a historical, and a theoretical-analytical one.

Keywords: folklorism, composed music, reflection, nationality in music

Folklórne inšpirácie v hudobnej tvorbe 20. storočia boli dôležitou súčasťou štýlových orientácií a estetických smerov v mnohých európskych regiónoch vrátane Slovenska. Úvahy o tom, čo skladateľov viedlo k využívaniu ľudových hudobných prvkov v komponovanej hudbe a ako s týmito prvkami pracovali, boli predmetom muzikologického výskumu aj dobovej umeleckej kritiky. Problematika spracovania ľudovej hudby bola reflektovaná najmä z troch hľadísk – estetického, historického a teoretického. Ťažiskom tohto textu je zhodnotenie domácej reflexie zaoberajúcej sa problematikou folklórnych inšpirácií v hudobnej tvorbe domácich skladateľov. Dôležitým zdrojom informácií sú aj vyjadrenia samotných skladateľov, pretože cez pochopenie ich kompozičného vzťahu k ľudovej hudbe sa dá lepšie pochopiť aj ich hudobná tvorba. Nadväzovanie na hudobný folklór sa realizovalo i v hudobnej tvorbe autorov iných krajín, preto sa v oblasti hudobnej teórie opierame aj o práce medzinárodného kontextového významu.

Problematika folklórnych inšpirácií v komponovanej (umeleckej) hudbe zahŕňa viacero hľadísk, ktoré sa navzájom prelínajú. Napriek tomu sa v doterajšej reflexii dajú vymedziť tri základné hľadiská, ktoré v jednotlivých prácach prevažovali ako ťažiskové alebo dominujúce.

Aspekty hudobnej estetiky

Na Slovensku otázka kompozičného spracovania folklórnych prvkov osobitne rezonovala v prácach, ktoré vznikali na pozadí dobových polemík týkajúcich sa širšej umelecko-estetickkej orientácie domácej hudobnej tvorby. Táto otázka často súvisela s názormi na podstatu národnej hudby a na vzťah regionálnych, národných a univerzálnych prvkov v hudobnej tvorbe.

K prvým kritickým názorom na podstatu slovenskej hudby patrí príspevok hudobného skladateľa Jána Levoslava Bellu z roku 1873, uverejnený v *Letopise Matice slovenskej*. V tomto príspevku prezentoval svoje postoje k formovaniu národnej hudby. J. L. Bella si uvedomoval dôležitosť spoločenskej funkcie hudby a zároveň chápal, že ak má posluchácke publikum hudbu prijať a obľúbiť si ju, musí jej porozumieť. Do svojej názorovej koncepcie preberal idey štúrovskej generácie a v národnej orientácii videl predpoklad vzniku veľkej slovanskej hudby, ktorá by bola so svojimi špecifikami odvodenými z ľudovej hudby dôležitou opozíciou voči silnej románskej a germánskej tradícii. J. L. Bella upozorňoval, že skladatelia a hudobníci pri úpravách „*násilne premieňajú, kazia a ničia národné melodie*“, ¹ keďže sa držia zásad modernej teórie. Všimol si, že ľudoví speváci v piesňach intonujú niektoré intervaly z tohto hľadiska „nečisto“, čo zapisovatelia piesní v modernej notácii nereflektujú: „[...] *potom sa stáva, že spevy slovenské národnú svoju pôvodnosť tratia*.“ ² Bella okrem toho nabádal na vytvorenie zborníka piesní slovanských národov – na základe zozbierania a následného analyzovania nápevov by sa dala vymedziť charakteristika spoločných znakov, ktoré by mohli po akceptovaní hudobnými skladateľmi podnietiť rozvoj slovanskej hudby. Na konci svojho článku Bella hovoril o zbieraní spevov a hier, aj o ich kritickej analýze. Uvedomoval si, že zber materiálu si vyžaduje výskum v teréne a je časovo i odborne náročný, preto v závere odporúčal, aby sa tejto úlohy ujala inštitúcia, ktorá by takúto zberateľskú akciu zorganizovala. J. L. Bella odvodil vznik národnej slovenskej, resp. slovanskej hudby priamo z hudby ľudovej. Opodstatnenosť svojej idey videl najmä v tom, že hudba môže pôsobiť na poslucháča (ľud/národ) intenzívnejšie, ak mu bude myšlienkovito i hudobne blízka.

Na Bellove názory priamo zareagoval až v roku 1948 skladateľ a hudobný teoretik Oto Ferenczy. Vo svojom príspevku prednesenom na I. zjazde skladateľov a hudobných vedcov Československa určil typické znaky slovenskej hudobnosti. Vo vývine slovenskej hudby videl dve základné estetické orientácie, ktoré sa presadili po sebe v nasledujúcich historických obdobiach. Prvá estetická orientácia sa spája s obdobím do prvej svetovej vojny, keď hudobný skladateľ J. L. Bella vychádzal z hudobného ro-

¹ BELLA, Ján Levoslav: Myšlienky o vývine národnej hudby a slovenského spevu. In: *Hudobnovedný sborník*, roč. 1, 1953, s. 28.

² Tamtiež, s. 43.

mantizmu, pričom zároveň jeho tvorbu determinovali požiadavky prostredia. Keďže Bella nemohol nadviazať na domácu kompozičnú tradíciu, preberal mimoslovenské prvky, ktoré si prispôbil, a tak vytvoril modernejšie estetické normy. Po prvej svetovej vojne nasledovalo obdobie, keď sa formovala druhá tradícia slovenskej hudby, ovplyvnená kompozičnou školou Vítězslava Nováka. Na jednej strane nadväzovala na folklórne predlohy, na druhej strane „*následky spoločenského rozpoloženia slovenského života, svojráz oblasti mimoludskej stal sa stredobodom záujmu skladateľov orientovaných impresionisticky*“.³ O. Ferenczy upozornil, že nadväzovanie na hudobný impresionizmus má dve príčiny. Po prvé, prezentoval sa ako vzťah k prírode a po druhé, vďaka jeho harmonickému a metricko-rytmickému mysleniu bolo možné v týchto intenciách voľnejšie kompozične pracovať so slovenskou ľudovou piesňou. Zároveň O. Ferenczy pripomínal, že skladatelia vo svojej tvorbe berú do úvahy aj perцепčné možnosti poslucháča. Konštatoval tiež, že mnohí autori ešte nevyčerpali všetky „tvárne možnosti“, ktoré by prekračovali hranice prijímania hudby u poslucháčov.

O desaťrocie neskôr muzikológ a hudobný skladateľ Ladislav Burlas uverejnil príspevok, v ktorom sa vracia k problému národnosti v hudbe, keďže hudba sa „*neustále vyvíja a každá generácia ho musí riešiť vždy nanovo*“.⁴ Po J. L. Bellovi, ktorý syntetizoval medzinárodné kompozičné postupy s domácimi prvkami (pričom prevažovali vonkajšie vplyvy), L. Burlas videl posun v tvorbe Mikuláša Schneidra-Trnavského. Tomuto autorovi sa podarilo pozdvihnúť úroveň úprav ľudových piesní na vyšší vývojový stupeň, vďaka čomu sa začali jeho piesne uvádzať aj na zahraničných pódioch. Ďalšia generácia skladateľov slovenskej hudobnej moderny sa usilovala syntetizovať národné prvky s internacionálnymi v novej estetickej orientácii. Na základe poznania zahraničnej hudby a autorov ako bol Igor Stravinskij, Vítězslav Novák, Leoš Janáček, Béla Bartók či Karol Szymanowski, si skladatelia vyberali hudobné prvky, s ktorými sa dala kompozične skĺbiť slovenská ľudová hudba. Napríklad, u Dezidera Kardoša nachádzame Bartókove vplyvy v harmonicko-melodickej oblasti, u Jozefa Kresánka bartókovskú rytmiku. Ján Cikker a Eugen Suchoň prejavili spoločný príklon k podhalanskej stupnici a tradičnej zbojníckej kultúre, podobne ako poľský skladateľ Szymanowski. „*Novoromantická monumentalita, prejavujúca sa v snahe o veľké dynamické oblúky a o veľké formové útvary*“, ale i príťažlivosť impresionizmu, ktorá bola „*aj v skutočnosti, že tento štýl využíval modálne harmónie, čím umožnil využitie charakteristických tónin starších vrstiev slovenskej ľudovej piesne*“⁵ – toto všetko nachádzame v tvorbe slovenských skladateľov. L. Burlas upozorňoval aj na rokmi nadobudnutý „automatizmus“ národného štýlu, pre ktorý sa v zahraničí javí naša hudba naďalej konzervatívna a zameraná jednostranne. V príspevku odkazuje vrstovníkom-skladateľom, že „*slovenská hudba vo svojom ďalšom vývoji musí si sformovať svoje konkrétne stanovisko k novším výdobytkom svetovej hudobnej kultúry*“,⁶ pričom nie je nutné preberať všetko, ale je potrebné si z nových možností triezvo vyberať. Skladateľ by sa mal usilovať o nové vide-

³ FERENCZY, Oto: Pohľad na obecnú a sociálnu podmienenosť slovenskej hudby. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1, 1948, č. 2-3, s. 32.

⁴ BURLAS, Ladislav: Myšlienky o vývine národnej hudby. In: *Slovenská hudba*, roč. 1, 1957, č. 2, s. 54.

⁵ Tamtiež, s. 58.

⁶ Tamtiež, s. 60.

nie tradície. Mal by ju transformovať, pričom by mal predchádzať sklznutiu do „aranžérskych manier“ a zároveň by nemal štýlovo necitlivo narábať s ľudovou predlohou.⁷

Ešte aj v roku 1964 reagoval na myšlienky J. L. Bellu muzikológ a hudobný skladateľ Jozef Kresánek. Vo svojom príspevku v časopise *Slovenská hudba* uverejnil polemickú úvahu o tom, ako by mala vyzeráť národná hudba. Zamýšľal sa hlavne nad estetickou hodnotou diel, nakoľko táto hodnota je trvalejšia než aktuálna hodnota či hodnota národná. „Celá problematika národnej hudby je takto v podstate otázkou adresnosti, a nie v konkrétnych riešeniach iba nadväzovania na ľudové prvky, ako sa často myslí.“⁸ Zdôraznil, že slovenskí skladatelia by sa nemali uzatvárať pred medzinárodným kultúrnym dianím, ale mali by kriticky preberať prínosné prvky. V tvorbe slovenských skladateľov videl viaceré zmeny myslenia v narábaní s folklórnymi idiómami. Zatiaľ čo v 30. rokoch sa skladatelia viac inšpirovali V. Novákom a jeho romantickejšou zvučnosťou, v 50. rokoch začali vnímať koncepciu B. Bartóka, ktorý „to ľudové nechcel dotvárať ako Novák, ale rozanalyzoval ho až na rytmické a tonálne bunky a z tých od základov samostatne tvoril.“⁹

Uvedené práce, články a úvahy spája skutočnosť, že folklórne inšpirácie v hudobnej tvorbe domácich autorov hodnotili nielen z kompozično-technického hľadiska, ale aj z pohľadu hudobnej estetiky. Ich autormi boli hudobní skladatelia (J. L. Bella), ako aj skladatelia-muzikológovia (O. Ferenczy, L. Burlas, J. Kresánek). Prvotným zámerom vzniku týchto príspevkov bola reflexia aktuálnej dobovej hudobnej tvorby a snaha o jej usmernenie prostredníctvom sformulovania jej nového estetického programu.

Práce z oblasti hudobnej historiografie

Otázkou folklórnych inšpirácií v slovenskej hudobnej tvorbe 20. storočia sa dosiaľ v najväčšej miere zaoberali práce z hudobnej historiografie, s prípadnými presahmi do oblasti hudobnej teórie a analýzy. Problematika využitia folklórnych prvkov v komponovanej hudbe sa stala dôležitou súčasťou hudobnohistorických syntéz dejín slovenskej hudby, knižných monografií, a najmä súčasťou mnohých štúdií, článkov a príspevkov publikovaných v časopisoch a tematických zborníkoch.

Pohľad na hudobnofolklórne inšpirácie v kontexte vývoja slovenskej hudby a hudobnej kultúry prinášajú dve ťažiskové **hudobnohistorické syntézy**. Vo vydaní *Dejín slovenskej hudby* z roku 1957 sa problematike slovenskej hudby 20. storočia venoval Zdenko Nováček. V kapitolách „Rozvoj hudobného života a zápas o modernú orientáciu slovenskej hudby v samostatnom štáte“ a „Rozkvet slovenskej národnej hudby po víťazstve národnej demokratickej revolúcie“ prináša stručnú charakteristiku obdobia do polovice 20. storočia. Z. Nováček upozorňoval na to, že vývoj slovenskej hudby bol limitovaný najmä možnosťami vzdelávania slovenských skladateľov, ktorí boli dlhší čas viac-menej autodidaktmi. Kladne hodnotí kompozičnú prácu Mikuláša Moyzesa,

⁷ BURLAS, Ladislav: Etika a estetika slovenskej národnej hudby. In: *Slovenská hudba*, roč. 8, 1964, č. 6, s. 166.

⁸ KRESÁNEK, Jozef: Opäť myšlienky o národnej hudbe. In: *Slovenská hudba*, 1964, roč. 8, č. 6, s. 161.

⁹ Tamtiež, s. 163.

Viliama Figuša-Bystrého a Mikuláša Schneidra-Trnavského, ktorí „hlboko načreli do pokladov slovenskej ľudovej piesne, no nezostali pri jej citácii, ale rozvinuli muzikálnosť slovenského ľudu do väčších a náročnejších foriem.“¹⁰ Vhodné smerovanie vývoja slovenskej hudby po roku 1945 podľa neho nastane, ak sa hudobní skladatelia viac priblížia ľudu a zbavia sa novodobých „nezdravých vplyvov“. Takéto tvrdenia poukazujú na vnášanie ideologických postojov do hodnotenia umeleckej tvorby, ale aj na primálny časový odstup na sformovanie objektívnejšej reflexie hudobnej tvorby súčasníkov.

Náhľad na stav hudobného života na Slovensku v 20. storočí prinášajú po takmer štyridsiatich rokoch zatiaľ posledné syntetické *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť* (1996). Vývoj hudobného myslenia a hudobnej tvorby prvej polovice 20. storočia reflektoval Ladislav Burlas. Upozornil, že v tomto období bola čast aktívnych skladateľov stále pod vplyvom ideí národného obrodnia presahujúcich z 19. storočia. Vyššie kompozičné a umelecké kvality priznal trojici autorov M. Moyzes – V. Figuš-Bystrý – M. Schneider-Trnavský. Vďaka budovaniu domácich hudobných a hudobno-pedagogických inštitúcií vznikli predpoklady na formovanie profesionálneho hudobného umenia na Slovensku v oblasti kompozície, interpretačného umenia, ale aj muzikológie. L. Burlas poukázal na to, že mladí autori generácie slovenskej hudobnej moderny (A. Moyzes, E. Suchoň, J. Cikker) vnímali rozdiel medzi populárnou piesňou mestského prostredia a ľudovou piesňou tradičného roľníkeho a pastierskeho prostredia na Slovensku s bohatstvom starších štýlových vrstiev. „Inšpirácia ľudovou hudbou v spojení s postimpresionistickým hudobným jazykom sa stala jednou z charakteristických črt novovznikajúcej tvorby.“¹¹ L. Burlas upozornil aj na to, že intenzívnejší kontakt so zahraničím a prenikanie neofolkloristických tendencií do dobovej kompozičnej tvorby podporili u slovenských skladateľov snahy o syntézu hudobných inšpirácií z domácich zdrojov aj z medzinárodného kontextu. „Kryštalizácia štýlu slovenskej hudobnej moderny sa vyznačuje nielen rozchodom s neskororomantický chápanou chromatikou, ale i príklonom k modálne chápanej diatonike.“¹² Rozšírenie diatonického priestoru, využívanie akordov vyšších terciových štruktúr a modalita poskytli slovenským skladateľom nové možnosti spracovania folklórneho materiálu.

V nadväzujúcej kapitole „Vývoj po roku 1945“ Ľubomír Chalupka vymedzil premeny slovenskej hudby v kontexte dobových spoločensko-historických okolností a na pozadí etnologicko-antropologických kategórií identity a akulturalizácie. Hudobní skladatelia sa začleňovali do celoeurópskeho priestoru, preto v ich tvorbe môžeme vnímať snahy jednak o sebaidentifikáciu, jednak o akulturalizáciu. „Štádiá priebežnej sebaidentifikácie a sebarealizácie sa viazali na pripomínanie a tvorivé prehodnocovanie zdrojov vlastnej hudobnej tradície, uložených tak v špecifických štruktúrnych a intonačných vlastnostiach slovenského piesňového a tanečného folklóru, ako aj v afinitie ku

¹⁰ NOVÁČEK, Zdenko: Charakteristika obdobia. In: BURLAS, Ladislav – MOKRÝ, Ladislav – NOVÁČEK, Zdenko (ed.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, 1957, s. 341.

¹¹ BURLAS, Ladislav: Slovenská hudba 20. storočia. Vývoj v prvej polovici storočia. In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby. Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 265.

¹² Tamtiež, s. 266.

konkrétnym výrazovým polohám, námetovým okruhom, citovým reakciám a umelecko-tvorivým zámerom.¹³ Postupné uvoľnenie dobového ideologického vplyvu na umenie v priebehu druhej polovice 20. storočia poskytlo väčší priestor na individuálnu umeleckú sebarealizáciu a slovenskí skladatelia čerpali podnety z ľudovej hudby len na základe vnútornej potreby a vlastnej estetickej koncepcie.

Problematica spracovania slovenského hudobného folklóru v kompozičnej tvorbe sa reflektovala aj v užšie zameraných **tematických monografiách**. V polovici 20. storočia vznikli dve publikácie zamerané na zhodnotenie aktuálneho stavu slovenskej hudobnej tvorby. Jednou z nich je monografia *Súčasná slovenská hudba* od Ernesta Zavorského z roku 1947. Táto práca sa zaoberá vývojom slovenskej hudby prvej polovice 20. storočia. Autor v nej analyzoval tvorbu autorov slovenskej hudobnej moderny, ale detailnejšie sa otázkam využitia hudobného folklóru v ich dielach nevenoval. V závere kapitoly o Eugenovi Suchoňovi sa však dotkol vzťahu skladateľa k slovenskej ľudovej piesni a položil si otázku, v čom tkvie slovenskosť hudby tohto autora. Zvažoval, či ide o časté využívanie určitých intervalov alebo o vedenie melodických línií, ale pri analýze jeho hudby nevedel odhaliť faktory, ktoré túto slovenskosť vytvárajú. Pri úvahách o hudobnej tvorbe Jána Cikkera zdôraznil, že hudobné myslenie tohto skladateľa je spontánne preniknuté „*prvkami melosu a rytmu slovenskej hudby*“ a jeho hudba je „*syntézou moderných skladateľských prostriedkov s duchom ľudovej hudby slovenskej*.“¹⁴ Inklináciu k ľudovej hudbe si všimol aj v ranej tvorbe Dezidera Kardoša a tiež u Jozefa Kresánka, ktorý tvoril „*z ducha ľudového tanca a ľudovej piesne pôvodné diela*“¹⁵.

Druhou monografickou prácou je *Súčasná slovenská hudobná tvorba* (1955) od Zdenka Nováčka. Autor sa venoval vymedzeniu kritérií na posudzovanie dobovej autorskej tvorby a aplikoval ich pri analýzach vybraných diel súčasných slovenských skladateľov. Výber reprezentatívnych kompozícií naplňajúcich dané kritériá sa však zdá byť poznačený dobovou ideológiou. V súvislosti s generáciou slovenskej hudobnej moderny zdôraznil, že jej autorom pripadla úloha „*dovŕšiť doterajší vývoj, rozvinúť nastolené realistické princípy v hudbe svojich predchodcov, obohatiť techniku o plne využitý odkaz klasickej a zdravej poklasickej hudby, naplniť moderný pojem národnosti a rozvinúť svoju tvorbu do všetkých potrebných žánrov*.“¹⁶ Čerpanie hudobného materiálu z folklórneho prostredia sa teda v 50. rokoch 20. storočia od skladateľov programovo očakávalo. V kapitole o tvorbe pre súbory ľudovej umeleckej tvorivosti (t. j. aj folklórne súbory) Z. Nováček vyzdvihol skladateľov, ktorí sa venujú práve tvorbe pre tieto telesá: „*Sú to drobní a zaslúžilí remeselníci, ktorí vedia dať ľudovej piesni jej správny, prostý harmonický a inštrumentálny kabát, ako aj tieto kvality umelecky sčasti rozvinúť*.“¹⁷ Folklorizmus sa v tomto období chápal ako nástroj, ktorý pomáhal hlbšie preniknúť

¹³ CHALUPKA, Lubomír: Vývoj po roku 1945. In: ELSCHKE, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby. Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 273.

¹⁴ ZAVARSKÝ, Ernest: *Súčasná slovenská hudba*. Bratislava : Ernest Závodský, 1947, s. 82.

¹⁵ Tamtiež, s. 119.

¹⁶ NOVÁČEK, Zdeněk: *Súčasná slovenská hudobná tvorba*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1955, s. 27.

¹⁷ Tamtiež, s. 347.

k mysleniu ľudu (vyrastal z jeho vedomia) a bol základným stavebným prvkom kompozícií, ktoré museli zapadať do rámca ideí socialistického realizmu.

V roku 1964 vyšla práca *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*, ktorá približuje slovenskú hudobnú tvorbu od konca 19. storočia až do začiatku 60. rokov 20. storočia. Jej autor Ivan Hrušovský rozšíril dovtedy mapovanú hudobnú tvorbu o ďalších autorov, skladateľov najmladšej generácie. Venoval sa autorom starších generácií skladateľov, ale aj autorom nastupujúcej generácie – odchovancom kompozičnej školy A. Moyzesa a J. Cikquera. Publikácia poskytuje stručný súpis ich kompozičného diela a analýzu vybraných kompozícií týchto autorov. I. Hrušovský poukázal na skutočnosť, že generácia A. Moyzesa, V. Figuša-Bystrého a M. Schneidra-Trnavského „*predstavovala logické ohnisko v historickom vývoji slovenskej hudby, tvorila pevný prechod z diletantskej kultúry minulého storočia k slovenskej avantgarde a pripravovala jej pôdu – napriek tomu, že mladí slovenskí skladatelia išli ideove a umelecky novými, odlišnými cestami.*“¹⁸ Pripomenul, že mladá generácia chce svoju hudbu aktualizovať a zároveň chce spojiť nové kompozičné podnety so slovenskou tradíciou. Pri charakteristike vybraných skladieb bližšie špecifikoval, z akých folklórnych podnetov skladatelia čerpali (napríklad ľúbostná, zbojnícka lyrika, baladickosť), aké prvky z hudobného folklóru využívali (rytmika, melodika, tonalita) a upozornil na programovosť, ktorá tematicky vychádzala z ľudovej kultúry (A. Moyzes). Pri charakteristike Suchoňovej hudobnej reči Hrušovský opísal cestu skladateľa k originalite hudobného jazyka, ktorý sa formoval „*zlúčením slovenskej ľudovej melodiky s modernou kompozičnou technikou, predovšetkým s tzv. modálnym princípom, t. j. so systematickým výberom takého tónového materiálu, ktorý obsahujú charakteristické stupnice slovenských ľudových piesní.*“¹⁹ J. Cikker zas podľa I. Hrušovského využíval ľudové piesne a tance v novej podobe, pričom vychádzal z ich filozofickej podstaty. Poukázanie na význam čerpania prvkov z ľudovej hudby nájdeme aj pri Hrušovského charakteristikách ďalších slovenských skladateľov (Andrej Očenáš, Šimon Jurovský, Dezider Kardoš, František Babušek, Jozef Kresánek, Oto Ferenczy).

Monografia Ladislava Burlasa *Slovenská hudobná moderna* publikovaná v roku 1983 sa zameriava výhradne na jednu generáciu slovenských skladateľov, približenú v rámci jednej vývojovej etapy. Ide o generáciu autorov, ktorí reagovali na nové kompozičné smery v zahraničí, vďaka čomu sa im podarilo vymaniť sa z vývojovej statickosti predchádzajúcej generácie. L. Burlas výstižne skonštatoval: „*Generácia 30. rokov nedisponovala fundovanejšou vedeckou analýzou štýlových a štruktúrnych vlastností slovenskej ľudovej piesne. Jednako si našla vývojovým podmienkam primeranú orientáciu a vlastné, priam inštinktívne triedenie hodnôt.*“²⁰ V poslednej kapitole s názvom „Celková charakteristika tvorby 30. rokov“ podotkol, že skladatelia dostali myšlienky národnosti na kompozične profesionálnu úroveň. Vysvetlil pokračovanie národných tendencií tým, že slovenskí tvorcovia sa potrebovali začleniť medzi ostatné kultúrne národy a prejsť aj touto vývojovou fázou, i keď s určitým oneskorením. Upozornil na fakt, s ktorým sa domáce publikum nevyrovnalo dodnes: „*doma sa prijíma [slovenská*

¹⁸ HRUŠOVSKÝ, Ivan: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964, s. 159.

¹⁹ Tamtiež, s. 194.

²⁰ BURLAS, Ladislav: *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava : Obzor, 1983, s. 44.

hudba] ako primoderná a výbojná, kým v zahraničí sa jej avantgardný význam zväčša nepocituje.²¹ L. Burlas v monografii analyzoval vývojové štádiá slovenskej hudobnej moderny prostredníctvom hudobných skladieb a kompozičných prístupov. Upozornil na hudobno-žánrovú pluralitu, ktorá bola potrebná z hľadiska dobového sociálno-kultúrneho zázemia. Slovenská moderna sa snažila o „odsentimentalizovaný postoj k folklórnemu dedičstvu a rovnako aj o odidealizované nazeranie na dedinu 20. a 30. rokov.“²² Na skladateľov vplývali aj ďalšie inšpiračné faktory, napríklad sociálny rozmer hudby a prírodný i historický aspekt. Po hudobnej stránke sa zmenilo najmä chápanie systému harmónie, ktoré sa rozšírilo využívaním vyšších terciových štruktúr. Skladatelia sa v tomto období snažili ľudovú pieseň zbaviť nánosov a vplyvov pochádzajúcich od mestských cigánskych kapiel.

Novším príspevkom, ktorý zachytáva atmosféru prvej polovice 20. storočia v kontexte hudobno-teoretických a sociálnych aspektov, je publikácia *Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra* (1996) od Nade Hrkovej. Autorka v nej rozobrala viaceré činitele, ktoré priamo ovplyvňovali hudobný vývoj, tvrdenia podložila názormi skladateľov a teoretikov z dobovej literatúry a tlače. Pozornosť venovala aj teoretickému dielu hudobného skladateľa Frica Kafendu, ktorý sa zaoberal slovenskou ľudovou piesňou z hľadiska melodickéj a tonálnej výstavby, pričom spájal princípy hudobného myslenia slovenského ľudu s harmonickými princípmi hudby 20. storočia. N. Hrková poukázala aj na vplyv českých a moravských vzdelancov, ktorých idey ovplyvňovali vývoj slovenskej hudobnej tvorby.

Slovenskej hudbe 20. storočia a jej vývojovým premenám, vrátane osvojovania prvkov ľudovej hudby, sa systematicky venoval vo svojich prácach Ľubomír Chalupka. Jeho príspevky vznikali synchrónne s tvorbou skladateľov, ktorú reflektoval od 70. rokov 20. storočia. Keďže bol súčasníkom generácie skladateľov nastupujúcich na začiatku druhej polovice 20. storočia, bol dobre oboznámený s dobovými ideologickými obmedzeniami umeleckej tvorby. Viaceré jeho knižné monografie (*Slovenská hudobná tvorba po roku 1945*, 1996; *Slovenská hudobná avantgarda*, 2011; *Cestami k tvorivej profesionalite*, 2015) sa zameriavajú na základnú charakteristiku aj detailnú hudobnú analýzu diel rovesníkov i predchádzajúcich generácií, ktorých postoje a prístupy hodnotil objektívne.

Vzťah slovenských hudobných skladateľov k hudobnému folklóru približujú viaceré knižné monografie, venované vybraným skladateľským osobnostiam. Patrí k nim Ján Cikker (J. Šamko, 1955), Šimon Jurovský (Z. Bokesová, 1955), Dezider Kardoš (Z. Nováček, 1955), Alexander Moyzes (L. Burlas, 1956), Andrej Očenáš (M. Palovčík, 2002), Eugen Suchoň (J. Kresánek, 1961; E. Zavarský, 2008), Tadeáš Salva (M. Ščepán 2020). Tieto publikácie jednak zachytávajú dobové sociálno-kultúrne a umelecké aspekty, jednak analyzujú kompozície a hudobný jazyk skladateľov.²³

²¹ Tamtiež, s. 165.

²² Tamtiež, s. 97.

²³ ŠAMKO, Jozef: *Ján Cikker*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955. BOKE-SOVÁ, Zdenka: *Šimon Jurovský*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955. NOVÁČEK, Zdeněk: *Dezider Kardoš. Počiatky a rast*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955. BURLAS, Ladislav: *Alexander Moyzes*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956. PALOVČÍK, Michal: *Andrej Očenáš. Hudobné ozveny domoviny*. Brati-

Dôležité poznatky ku kompozičnej práci s ľudovou piesňou prinášali štúdie a články uverejnené v hudobných časopisoch, ktoré sa dotýkali aj smerovania slovenskej hudby. Ladislav Burlas a Ladislav Mokry pre *Slovenskú hudbu* (1957) napísali spoločne sumarizujúci článok, ktorý v skratke analyzoval prínos zakomponovania ľudovej hudby do klasických kompozícií.²⁴ Príklon k využívaniu ľudovej hudby v tvorbe generácie skladateľov 30. rokov považovali za „*hľadanie nového tvaru a výrazu*“, nakoľko brali do úvahy, že títo autori sa už hlbšie zaoberali hudobnou podstatou ľudových piesní. Za základné ideové znaky hudby tejto generácie označili vlastenecké zameranie ich tvorby a príklon k tzv. realistickému stvárneniu, s ktorým kontrastujú romantické štýlové znaky (napríklad monumentalizmus). Aplikácia prvkov ľudovej hudby (rytmus, melos, forma) na bázu umelej, komponovanej hudby priniesla rozvinutie jednoduchých foriem (úpravy piesní) do foriem náročnejších (symfonické básne, kantáty). Využívanie ľudového materiálu bolo podmienené aj ideou morálnej zodpovednosti skladateľa za celý národ, jeho hudba mala byť rečou všetkých, mala hovoriť o ich problémoch a vytvárať bezprostredný kontakt medzi skladateľom a poslucháčom.²⁵ Vďaka využitiu elementov slovenskej ľudovej hudby si skladatelia formovali špecifický hudobný jazyk, ktorý bol rozpoznateľný aj v medzinárodnom kontexte.

Otázka uplatňovania prvkov hudobného folklóru v skladateľskej tvorbe bola aktuálna aj v 60. rokoch, keď sa k renesancii národných tradícií v hudbe vyjadril Jozef Kresánek.²⁶ Upozornil na fakt, že skladatelia sa po Februári 1948 začali vracáť k lichardovskej tradícii, teda k tomu, čo už slovenská hudobná moderna prekonala. J. Kresánek prirovnal využívanie folklórnych elementov k „*národnému maqam*“, ktoré je prítomné v tvorbe skladateľov nadväzujúcich na hudobný folklór. Vyzdvihol variačný proces, ktorý je charakteristickým znakom ľudovej tvorivosti. Zároveň však upozornil, že nadväzovanie na folklór „*ako na jedinú normu ďalšieho vývoja slovenskej národnej hudby*“ nemožno prikazovať. Podotkol tiež, že pojem adresnosť si nemožno zamieňať so zrozumiteľnosťou a uplatňovanie folklórnych idiómov závisí predovšetkým od vzťahu skladateľa k folklóru.

Aktuálnosť využívania folklórnych prvkov v dobovej kompozičnej tvorbe sa odráža v anketе publikovanej v časopise *Slovenská hudba* v roku 1968.²⁷ Oslovené osobnosti sa mali vyjadriť k piatim otázkam o kvalite, závažnosti a prístupoch k spracovaniu hudobného folklóru. Viacero skladateľov sa zmienilo o tom, že úpravy ľudových piesní sú populárne, ale nie vždy sú dobre interpretované (tzv. reinterpretácia prostredníctvom mestských cigánskych kaviarenských kapiel). Jozef Grešák prirovnal ľudové umenie k poľnej kvetine, ktorá nepatrí do záhrady, čím apeloval na to, aby ľudová hudba nestrácala svoju podstatu – spätosť so životom jej pôvodných nositeľov.

slava : ARM 333, 2002. KRESÁNEK, Jozef: *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961. ZAVARSKÝ, Ernest: *Eugen Suchoň*. Bratislava : Hudobné centrum, 2008. ŠČEPÁN, Michal: *Tadeáš Salva. Život a dielo*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2020.

²⁴ BURLAS, Ladislav – MOKRÝ, Ladislav: 40 rokov slovenskej hudby. In: *Slovenská hudba*, roč. 1, 1957, č. 8-9, s. 245-258.

²⁵ Tamtiež, s. 258.

²⁶ MARTON, Ivan: Profesor Kresánek o našom folklóre. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 5, s. 213-215.

²⁷ [red.]: Anketa. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 5, s. 210-212.

Čo sa týka vzťahu skladateľa k ľudovej predlohe, Ladislav Burlas tu hovoril o „vyrovnanom partnerstve“, ktoré závisí od zámeru a tvorivého prístupu skladateľa. Tiež upozornil na vývin názorov na spracovanie folklórnej predlohy, ktorý prebiehal na Slovensku od 19. storočia. Nový vývojový krok možno vidieť aj vo vzniku samostatného žánru ľudovej hudby v úpravách pre súbory ľudovej tvorivosti (folklórne súbory), ktorý je sekundárnou formou k paralelne prebiehajúcej, ústne tradovanej ľudovej hudbe žijúcej v jej pôvodnom prostredí. Názory skladateľov na využívanie folklórnych prvkov v hudobnej tvorbe sú dôležitým zdrojom poznatkov z pohľadu samotného tvorca a predstavujú doplnok k muzikologickej reflexii tejto problematiky.

Tematické dvojčíslo *Slovenskej hudby* z roku 2005 sa venuje otázkam tradície, inovácie a modernosti vo vývojových premenách. Nakoľko pojmy tradícia a modernosť sa v 20. storočí na domácej pôde chápali rôzne a ich používanie bolo nadužívané, je zaujímavé sledovať novšie polemiky muzikológov k ich významom. Podľa Ľubomíra Chalupku „*pojem ,tradícia‘ sa vo vzťahu k ,modernému‘ ocitol na úrovni konzervatizmu, zaostávania umeleckého vývoja, alebo určoval určitý stabilizovaný okruh tvorivých motivácií i výsledkov.*“²⁸ Inovácia sa v určitých vývinových obdobiach 20. storočia na Slovensku považovala za nevhodnú a nenáležitú najmä v kontexte dobovej ideológie – inovatívne hudobné štruktúry kolidovali s dobovým ideologickým nastavením a označovali sa ako škodlivé. Ideologický nátlak na skladateľov, aby bola ich hudba zrozumiteľná širokým vrstvám obyvateľstva, neraz zdiskreditoval zámery čerpania inšpirácií z ľudovej hudby.

Fenomén využitia hudobnofolklórnych prvkov v komponovanej hudbe sa reflektoval aj v širších historických, kultúrnych, štýlových a žánrových súvislostiach. Tematický zborník z medzinárodnej konferencie *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe* (1998)²⁹ priniesol niekoľko príspevkov, ktoré sa tohto fenoménu dotkli ako jedného z viacerých aspektov štúdia uvedených troch kategórií v hudbe. Editorka zborníka Jana Lengová poukázala nielen na ich historický, ale aj estetický, filozofický a sociálny rozmer. Zdôraznila, že „*tri kategórie, prezentujúce národné, individuálne a univerzálne fenomény v umení, patria k nosným faktorom, ktorých vzťah, hierarchia a význam sú historicky podmienené. [...] Otázka národného prvku v hudbe, a s tým súvisiaca otázka národnej hudby, stala sa predmetom nespočetných muzikologických štúdií. V tomto zložitom a mnohovýstrovom probléme je však nanejvýš dôležité zdôrazniť, že nejde o hodnotovú, ale o sociálnu, historickú a filozofickú kategóriu.*“³⁰

Hudobná teória a analýza

V porovnaní s hudobnohistorickým bádaním vzniklo dosiaľ podstatne menej prác, ktoré sa venovali otázke využitia hudobného folklóru na pôde komponovanej hudby

²⁸ CHALUPKA, Ľubomír: Inovačné procesy ako pojem a súčasť vývoja slovenskej hudby 20. storočia. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 3-4, s. 224.

²⁹ LENGOVÁ, Jana (ed.): *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie.* (=Bibliotheca Musicae Neosoliensis 3.) Banská Bystrica : Nadácia Jána Levoslava Bellu, 1998.

³⁰ Tamtiež, s. 11.

ako teoretickému problému, a to aj v medzinárodnom meradle. Len niekoľko muzikológov sa touto otázkou zaoberalo z teoreticko-systematického hľadiska, keď sa pokúšali svoje poznatky zovšeobecniť a vymedziť rôzne stupne (roviny, úrovne, prístupy) využitia folklórnych prvkov v komponovanej (umeleckej, autorskej) hudbe. Niektoré koncepcie a definície opíšeme na príklade vybraných prác a autorov.

V slovenskom kontexte sa možnosťami využitia folklóru zaoberal Ladislav Burlas v monografii *Hudobná teória a súčasnosť* (1978), a to najmä v kapitolách „Vývoj kompozičnej techniky v súčasnej slovenskej hudbe“ a „Ľudová hudba a skladateľ“. V týchto dvoch kapitolách opísal historické i dobovo aktuálne hudobné trendy vo výstavbe melodiky, akordiky, rytmu i formy kompozícií: „V súčasnom vývoji sa zdá, že dochádza aj k novému využívaniu tzv. tradičných akordických štruktúr, ktoré v hudobnom kontexte dostávajú nový význam.“³¹ Hudobní skladatelia využívajú klasické harmonické myslenie, ktoré môže vychádzať aj z ľudových motívov, avšak kombinujú ho s aktuálnejšími kompozičnými technikami (zahusťovanie akordov, polyfonické prepojenie hlasov, sórnosť). Poukázal aj na funkciu využívania folklórnych prvkov v umeleckej tvorbe: „Význam opierania sa o ľudovú hudobnú tradíciu v umeleckej hudbe vidíme predovšetkým vo vedomom udržiavaní kontinuity v národnej tradícii, v tušenej či uvedomovanej dialektike vzťahu tradície a nových umeleckých prínosov.“³² Ďalej upozornil, že pri pracovaní s ľudovou piesňou je potrebné folklórnu predlohu analyzovať a odkrývať jej umelecké hodnoty. Skladateľom z tzv. venčekárskeho obdobia vytyka ich mechanické aplikovanie durovo-molového harmonického systému pri spracovaní slovenských ľudových nápevov a upozorňuje na potenciálnu farebnosť, ktorá pramení z ich tonálnych osobitostí. Poukázal na význam tvorivého spracovania folklórnej predlohy: „Ak sa zjavilo stanovisko tzv. ‚únavy z folklóru‘, na vine nie je tradícia [...], ale ide o manko na strane tvorivého prístupu k tejto tradícii.“³³ Zdôraznil, že skladateľ by mal svoj tvorivý prínos a fantáziu usmerniť tak, aby spracovanie folklóru nebolo konvenčné, ale aby malo svoje zvláštnosti. Skladateľ má rešpektovať osobitosti ľudového prejavu, ale zároveň sa od neho čaká, že „do diela vnáša čosi nové, čo konvencia nepredpokladá, čo aktualizuje dielo a včleňuje ho do estetických hodnôt súčasnosti.“³⁴ V súvislosti s kompozičným využívaním ľudovej piesne a hudby upozornil na zmenu nositeľa a interpreta tradície, ktorým už nie je intuitívne premýšľajúci človek z tradičného prostredia slovenskej dediny, ale sú ním umelecké telesá (orchestre, zbory, ľudové súbory). Dochádza teda k premene chápania funkcie folklóru, ktorý môže byť spracovaný v rozdielnych umeleckých rovinách, ktoré záviseli aj od adresáta kompozícií.

Na ilustráciu toho, ako sa dá s ľudovou piesňou kompozične pracovať, L. Burlas uviedol niekoľko kategórií prístupov z pozície hudobného skladateľa: od kategórie úprav, ktoré sa rôznia obsadením a spôsobom práce s ľudovou piesňou – od vokálnej hudby transponovanej do inštrumentálnej hudby, cez vokálnu hudbu štylizovanú do podoby klasického zborového spevu, umelú skladbu, ktorá chce pôsobiť ako originálna ľudová hudba, až po voľnú fantáziu na ľudové motívy. Tieto kategórie jasne poukazujú na niekoľko základných skladateľských techník, ktoré sa využívali pri práci

³¹ BURLAS, Ladislav: *Hudobná teória a súčasnosť*. Tatran : Bratislava, 1978, s. 88.

³² Tamtiež, s. 136.

³³ Tamtiež, s. 141.

³⁴ Tamtiež, s. 141.

s folklórnou predlohou: **úprava, imitácia, štylizácia, transmutácia**. Postupné sformovanie týchto technik bolo podmienené historickým vývojom od národnobuditeľských a osvetovo zameraných úprav (tzv. venčekov) v podobe aditívneho radenia viacerých ľudových piesní, cez kompozične náročnejšie montáže a suity ľudových piesní až po technicky náročné symfonicko-vokálne cykly, ktoré už spĺňali náročné umelecké ambície. Podľa L. Burlasa *„Súčasná doba kladie na skladateľa vystupňované záväznosti trojakým smerom: 1. smerom k rešpektovaniu osobitosti ľudovej hudby (vzhľadom na rôzne hudobné dialekty, štýly a interpretačné techniky), 2. smerom k hudobnému jazyku našej doby a k celkovej náročnosti kompozičnej práce, 3. smerom k žánrovej špecifickosti skladieb inšpirovaných ľudovou hudbou (symfonicko-vokálna tvorba, zborová hudba, súborová tvorba atď.).“*³⁵

Základnú typológiu práce s hudobnofolklórnym materiálom prezentovala na príklade štúdia hudobnej tvorby Dezidera Kardoša Hana Urbancová, pričom vychádzala zo spojenia hudobnej teórie a etnomuzikológie.³⁶ Kompozičná tvorba jedného autora a inšpiračný zdroj v regionálne ohraničenej folklórnej tradícii umožnili autorke podrobnejšie vymedziť viaceré úrovne a stupne kompozičného spracovania ľudovej piesne a definovať ich. Spôsob práce skladateľa s ľudovou piesňou rozdelila do niekoľkých kategórií, pričom každú z nich doplnila o vybrané analýzy Kardošových diel. Na príklade kompozičnej práce s ľudovou piesňou vyčlenila štyri základné typologické kategórie – **adaptáciu, imitáciu, štylizáciu a transmutáciu**. Tieto kategórie sa odvíjajú od postupného osamostatňovania sa skladateľa od ľudovej predlohy. Pri adaptáciách sa skladateľ viac-menej pridržiava folklórnej predlohy. Ľudová pieseň sa v nej zobrazí v celku (cituje sa), avšak skladateľ k nej dokonponuje ďalšie hlasy, resp. nový hudobný materiál: *„Adaptácia je vzhľadom na použitý materiál dvojvrstevným útvarom, obsahujúcim jednak vlastnú ľudovú pieseň, jednak skladateľom dodanú látku. Rozlišujúcim kritériom, ktoré ju delí od ďalších stupňov, je využitie citátu konkrétnej ľudovej piesne.“*³⁷ Do tejto kategórie sa radia strofické i stroficko-variačné úpravy piesní, ktoré sú obohatené introdukciou, medzihrami či kódom. K adaptáciám patria aj prekomponované spracovania ľudových piesní, v ktorých skladateľ zasiahol do textu alebo melódie ľudovej piesne a pretvoril jej štruktúru. V prípade prekomponovaného spracovania je autorský prínos vyšší a väčší priestor dostáva individualita skladateľa.

Ďalšie tri kategórie (imitácia, štylizácia, transmutácia) sa čoraz viac vzdávajú autentickej ľudovej predlohe. Skladateľ si vyberá len isté typické regionálne alebo hudobno-vývojové špecifiká, ktoré v diele zdôrazní. Vybraný typický prvok je imitáciou, ak sa napodobňuje určitý folklórny útvar ako celok (napríklad nápev piesne), alebo môže byť štylizáciou, ak sa jeho vlastnosť preniesie na plochu celej kompozície. Imitácia *„predpokladá v istom zmysle priblíženie sa k spôsobu ľudového myslenia [...] Skladateľ sa však nikdy úplne nestotožní s myslením ľudového speváka, preto sa napriek snahe kombinovať charakteristické prvky dialektu nevyhne istej deformácii. To je dôkazom, že*

³⁵ Tamtiež, s. 154.

³⁶ URBANCOVÁ, Hana: *Tvorba národného umelca Dezidera Kardoša a východoslovenská ľudová pieseň*. [Diplomová práca.] Bratislava : Vysoká škola múzických umení, Hudobná fakulta, Katedra hudobnej teórie, 1980.

³⁷ Tamtiež, s. 10.

imitácie nemôžu nahrádzať autentickú predlohu.³⁸ Na druhej strane, štylizácia „sa dá chápať ako prienik prvkov ľudového myslenia a kompozičnej skúsenosti skladateľa.“³⁹ Pri transmutácii sa folklórny prvok stáva neoddeliteľnou súčasťou skladateľovho hudobného myslenia, vplýva na melodický i metricko-rytmický obsah kompozície a zasahuje organizáciu vertikálnej i horizontálnej zložky skladby.

Markéta Štefková sa venovala využitiu prvkov ľudovej hudby v kompozičnej tvorbe niektorých európskych skladateľov, pričom medzi ich prístupmi hľadala aj určité paralely a vzájomné vplyvy. Vo svojich prácach spájala prístupy hudobnej teórie a analýzy a hudobnej historiografie. Na príklade nórskeho skladateľa E. H. Griega si všímala prvky nórskej ľudovej hudby vo vybraných kompozíciách tohto skladateľa, ktoré boli prejavom národného štýlu v dobovej európskej umeleckej (komponovanej) hudbe.⁴⁰ Osobitne sa zamerala na vplyvy nórskej ľudovej inštrumentálnej hudby na Griegovu hudobnú reč. Sledovala využitie prvkov ľudovej inštrumentálnej hudby v komponovanej hudbe, ktoré má svoje špecifiká v porovnaní s kompozičnou prácou s vokálnym folklórom a ľudovou piesňou. Vychádzala pritom zo staršej typológie Bélu Bartóka z 30. rokov 20. storočia, ktorá rozlišuje tri rôzne spôsoby využitia folklórnych prvkov:

1. „priame prevzatie sedliackej melódie, bez akejkoľvek zmeny alebo len s malou variáciou, ktorá je vybavená sprievodom a eventuálne obsahuje nejakú predohru a dohru“;
2. „skladateľ nevyužíva nijakú pravú „sedliacku melódiu“, ale namiesto toho vytvára sám určité imitácie sedliackych melódií“;
3. „skladateľ nevyužíva ani sedliacke melódie, ani ich imitácie, z jeho hudby však vyžaruje tá istá atmosféra ako zo sedliackej hudby. V tomto prípade možno povedať, že sa skladateľ naučil hudobnú reč sedliakov a ovláda ju tak dokonale ako básnik svoj materinský jazyk.“⁴¹

Náhľady na spôsob práce s folklórnou predlohou sa rôznili jednak historicky a jednak osobnostne. Každý skladateľ sa snažil osvojiť si prácu s ľudovým materiálom na základe vlastného postupu a podľa vlastných princípov. Záujem o kompozičnú a umeleckú prácu s folklórnou predlohou pramenil z rôznorodých kultúrnych, spoločenských, estetických i politicko-historických daností, ktoré ovplyvňovali kvalitu i kvantitu využitia ľudových prvkov na pôde komponovanej hudby.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0145/18 „Systematika piesňových žánrov v tradičnej hudobnej kultúre“ (2018 – 2021), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

³⁸ Tamtiež, s. 44.

³⁹ Tamtiež, s. 48.

⁴⁰ ŠTEFKOVÁ, Markéta: K využitiu prvkov ľudovej hudby v umeleckej hudbe 19. a 20. storočia. Prvky „národného štýlu“ v klavírnych dielach Edvarda Griega. In: *Slovenská hudba*, roč. 40, 2014, č. 4, s. 311-333.

⁴¹ Tamtiež, s. 327.