

METODICKÉ LISTY

My sme malí muzikanti, my budeme pekne hrať!(?)

K niektorým otázkam práce s detskými a mládežníckymi ľudovými hudbami

TEXT: MGR. ALŽBETA LUKÁČOVÁ, PHD., ETNOMUZIKOLOGIČKA ■ FOTO: ARCHÍV NOC



Fenomén existencie detských ľudových hudieb a ich pôsobenia na pôde folklorizmu intenzívne vnímame približne od 50. rokov 20. storočia. Tieto hudobné zoskupenia vznikali podľa vzoru dospelých kapiel, ktoré zároveň určovali normy javiskovej prezentácie hudobného folklorizmu.

Ich vznik bol podmienený viacerými faktormi, no predovšetkým celkovým, štátom intenzívne podporovaným rozmachom organizovaných foriem folklóru po druhej svetovej vojne. V neposlednom rade dôležitú úlohu zohral aj rozvoj základného hudobného školstva.

Z hľadiska histórie vývoja ansámblových zoskupení ide však o nový jav. Svedčia o tom len veľmi skromné správy o existencii detských kapiel v tradičnom ľudovom prostredí – z 19. a prvej polovice 20. storočia vieme o pôsobnosti len niekoľkých zoskupení (zo známejších spomeniem primáša Samka Dudíka, ktorý zakladal detskú hudbu údajne už okolo roku 1890).

Vďaka ojedinelosti takýchto zoskupení sa etnomuzikologický výskum orientoval na kapely zostavené z dospelých hráčov. To, že zoskupenia zložené z detských muzikantov nevznikali, bolo dané i praktickou stránkou veci – nemali a ani nemohli mať uplatnenie v živej praxi, ktorou bolo predovšetkým hranie do tanca na zábavách, svadbách a pod.

Situácia sa začala meniť s ústupom tradičného spôsobu života a rozvíjajúcim sa folklorizmom. Ten priniesol zásadnú zmenu formy uplatnenia a prezentácie ľudových hudieb. Detské kapely začali vznikať jednak ako základňa pre existujúce dospelé súbory, jednak ako reprezentant svojho zriaďovateľa – školy či obce. Systematická práca s detskými hudbami ako samostatnými hudobnými telesami teda zaznamenala dynamický rozvoj až od druhej polovice 20. storočia (intenzívnejšie dokonca až od 70. rokov). Vytvorila si vlastné pravidlá činnosti, metodické postupy, formy svojej prezentácie i kritériá hodnotenia.

Tak ako sa neustále vyvíjajú názory na prezentáciu folklóru na scéne, menia sa pohľady na spôsob práce s detskými kapelami. Základ, teda rozvíjanie hudobnosti detí a ich technicko-herných zručností, síce ostáva, no mení sa zmýšľanie o tom, „čo“ a „ako“ by mali deti hrať. S tým priamo súvisí otázka, akým spôsobom je potrebné deti pedagogicky viesť, aby dosiahli želané výsledky.

Intenzívnejšie diskusie na tieto témy evidujeme v posledných rokoch – aj ako prirodzený dôsledok toho, že po roku 1989 došlo z rôznych spoločensko-politických a ekonomických dôvodov k porušeniu či zániku dokonca základných mechanizmov poskytovania koncepcnej metodickej pomoci zo strany kompetentných inštitúcií.

Vedúci kapiel tak ostali vydaní „napospas“ vlastnej hudobnej skúsenosti, samoštúdiu či jednoducho intuícií, ako pracovať. Tie sa však často nezhodujú so súčasnou (a podľa môjho názoru nanajvýš správnu) koncepciou folklorizmu, ktorá volá po spoznávaní autentických hudobných predlôh, ich osvojovaní a rozvíjaní.

V rámci samotného folklórneho hnutia i odborných inštitúcií zastrešujúcich dianie na poli folklorizmu

preto vznikli iniciatívy smerujúce k prehodnoteniu jeho doterajších trendov vývoja, k riešeniu otázok práce s pôvodným materiálom, k zvažovaniu vhodnosti a vkusnosti zaužívaných štylizovaných foriem ľudovej hudby, ale aj ich inštitucionálneho zázemia, zriaďovateľov a pod. Ruka v ruke s otázkami práce s detskými a mládežníckymi kapelami totiž ide aj problém organizovania postupových prehliadok a súťaží detského hudobného folklóru, vymedzenia ich hodnotiacich kritérií, jasných propozícií vo vzťahu k výberu repertoáru, jeho úpravy, predvedenia deťmi či vekových kritérií.

Nad všetkými týmito otázkami stojí **fenomén cieľeného vzdelávania**, ktoré má dnes, v čase obmedzených možností získavania hudobných zručností tradovaním, zásadný vplyv na podobu a prezentáciu hudobného folklóru. Nevyhnutná je edukácia pedagógov, ktorí s deťmi pracujú, predstaviteľov odborných inštitúcií a zriaďovateľov, pod ktorými detské hudby existujú, ako aj členov odborných komisií, ktorí výkony hodnotia. V neposlednom rade je to edukácia samotných detí, ktoré sa samy postupne stávajú nositeľmi určitých estetických hodnôt, hudobno-technických zručností. Cieľom totiž je, aby tieto schopnosti a zručnosti aspoň niektoré z nich naďalej rozvíjali a samy postupne začali odovzdávať naše kultúrne dedičstvo ďalším generáciám.

Ľudová škola ako prostredie na výchovu folklórneho muzikanta?

Masová navštevovanosť ľudových škôl umenia (ďalej EŠU) v období po druhej svetovej vojne spôsobila zvýšený počet malých muzikantov, ktorí začali nachádzať uplatnenie v detských ľudových hudbách. V porovnaní s predchádzajúcim obdobím, keď procesy výučby prebiehali predovšetkým v rodine (muzikantské rodiny), prípadne priamym **nasledovaním vzorov tradičných muzík**, došlo k radikálnej zmene.

V minulosti sa výučba ľudových muzikantov v prostredí mimo vzdelávacích inštitúcií uskutočňovala cizelovaním hudobno-technických schopností formou individuálnej práce dospelého (obyčajne skúseného muzikanta) s dieťaťom či niekoľkými deťmi. Cieľom bolo toto dieťa (respektíve adolescenta) už v 14-15 rokoch zapojiť do riadneho hrania v dospelej kapele.

V tomto veku mladí muzikanti popri dospelých hudobníkoch už absolvovali svoje prvé svadby a zábavy, ktoré boli ďalšou „muzikantskou školou“. Týmto spôsobom sa však smerom do súčasnosti učí čoraz menej muzikantov a dnes sú takéto prípady skôr raritné (nachádzame ich hlavne v radoch rómskeho obyvateľstva).

Úlohu hudobného vzdelávania na seba plne prevzalo základné hudobné školstvo (základné umelecké školy, ďalej ZUŠ). Pozitívom tohto javu je to, že šancu dostať základy hudobného vzdelania mala a má veľká časť populácie a mnoho detí sa takto zapojilo do folklórneho hnutia ako členovia detských kapiel.

Paradoxom pritom je, že pedagógovia ZUŠ donedávna (a bežne aj dnes) neschvaľovali pôsobenie detí v detských kapelách s argumentom devastácie techniky hry, nadobúdania nesprávnych interpretačných návykov detí a aj „nesprávnej“ vkusovej orientácie. Učiteľia aj vedenie škôl zaujímali proti pôsobeniu detí vo folklórnych hudbách nevyhranený, ale zvyčajne skôr odmietavý postoj.

Dnes sa situácia mení, a dokonca existencia detskej kapely na ZUŠ či výučba orientovaná na folklórnu hru nie je zriedkavým javom. V porovnaní so situáciou na Morave a v Česku však u nás väčšina dlhodobo pôsobiacich detských kapiel pracuje pri **detských folklórnych súboroch**, len málo z nich pôsobí pri hudobných školách (pričom treba zároveň priznať, že stav zriaďovateľov týchto telies dnes nie je dôsledne zmapovaný).

Dôvodom, prečo pedagógovia hudby na ZUŠ čoraz viac tolerujú folklórnu hru svojich zverencov, je viacero: jednak mnohí učiteľia majú už sami z minulosti (i súčasnosti) skúsenosť s pôsobením v niektorom folklórnom telese, jednak môžu mať vplyv aj moderné pedagogické metódy, ktoré ľudovú pieseň a jej interpretáciu považujú za vhodný spôsob rozvíjania hudobnosti dieťaťa.

ZUŠ teda formujú a rozvíjajú u detí základné hudobné zručnosti, ktoré sa nezriedka rozvíjajú práve muzicírovaním na pôde folklórnej hry. Bohatá tradícia detských kapiel inštitucionálne zastrešených ZUŠ na susednej Morave bežne zabezpečuje to, že práve hudobná škola je prvým kontaktom detí s folklórom a tu si k nemu budujú pozitívny vzťah na celý život.

Ak hovoríme o edukácii malých a mladých muzikantov, treba zdôrazniť i to, že nejde len o samotné technické a umelecké zvládnutie repertoáru, ale tiež o možnosti jeho verejnej prezentácie – i tá je nevyhnutnosťou, ak sa muzikanti neskôr majú uplatniť v hudobníckej (aj keď amatérskej) praxi. Aj preto je výhodou, keď detské kapely sprevádzajú tanečnú zložku popri svojich samostatných vystúpeniach.

Dnes už programy s prezentáciou detského folklóru tvoria trvalú súčasť väčšiny väčších folklórnych festivalov na Slovensku, a dokonca máme i festivaly orientované vyslovene na detské kolektívy. Takéto kapely nechýbajú na školských podujatiach, jarmokoch, na dedinských a mestských kultúrnych akciách.

Je nespochybniteľné, že celú generáciu dnes aktívne pôsobiacich dospelých muzikantov hudobne pripravili predovšetkým ZUŠ. V súčasnosti teda zohrávajú dominantnú úlohu v elementárnej hudobnej výchove folklórnych muzikantov. Ich úloha je v tomto nezastupiteľná.

Pedagóg ako kľúčová osobnosť v práci s detskou kapelou

Výsledkom herného prejavu detí v ľudových hudbách je predovšetkým práca ich pedagóga. Rozhodujúca je jeho odborná spôsobilosť tak vo vzťahu k ovládaniu hudobného nástroja, ako aj jeho skúsenosť s hrou

folklórnej hudby. K tomu pristupuje schopnosť pracovať s deťmi a motivovať ich na systematickú prácu.

Práve pedagóg zásadným spôsobom určuje nástrojové zloženie kapely, vyberá si deti, s ktorými bude pracovať, a určuje aj spôsob ich prezentácie.

Vedúci detských a mládežníckych ľudových hudieb sa nachádzajú v nezávideniahodnej pozícii, keďže širšia metodická pomoc a ich systematické vedenie k odbornej erudícii zo strany kompetentných inštitúcií absentuje, a ak sa aj príležitostne vyskytuje, býva často z dôvodu jej nepravidielnosti neefektívna.

K zmene dnes prispievajú viaceré aktivity v podobe odborných seminárov a konferencií, workshopov a školení i vydavateľská činnosť (ktorej súčasťou je aj tento príspevok). Za zmienku určite stojí mnohoročný projekt Viliama J. Grusku a jeho spolupracovníkov, organizovaný pod názvom **Staré nôty mladých strún** v Habovke (neskôr v Terchovej). Podujatie v jeho pôvodnej koncepcii síce zaniklo (organizuje sa ako celoštátna súťažná prehliadka hudobného folklóru pod názvom Vidiečanova Habovka), no z pohľadu komplexného vzdelávania detí aj dospelých malo nezastupiteľnú úlohu. Tento mnohoročný festival okrem iného poskytol možnosť vzájomnej medziregionálnej i medzinárodnej hudobnej konfrontácie, ukazoval presahy jednotlivých žánrov, pôsobil výchovne a vzdelávaco.

Vo vzťahu k priamej výučbe detí Národné osvetové centrum a občianske združenie Rodon z Klenovca v súčasnosti organizujú muzikantské tvorivé dielne pod názvom **Muzičky a Primášikovia**. Na Muzičkách sa každoročne zúčastňujú 3-4 detské hudby, ktoré počas jedného týždňa odborne vedú traja lektori, pričom jeden je obvyčajne z Moravy (rovnako ako jedna kapela). Rovnomenné podujatie prebieha aj na Morave, kde ho organizačne a odborne zastrešuje Národní ústav lidové kultury v Strážnici.

Na podobnom princípe sú založené aj Primášikovia a tento workshop je orientovaný vyslovene na huslistov detských hudieb. Na Slovensku sa na ňom zúčastňuje v priemere 12 detí (osem zo Slovenska, dvaja z Maďarska a dvaja z Moravy). Traja lektori rovnako pochádzajú zo Slovenska, z Maďarska a z Moravy. Tieto dielne podobne prebiehajú aj na Morave, kde je ich organizátorom a garantom Valašské muzeum v přírode v Rožnově pod Radhoštěm.

V oboch prípadoch ide o letné tábory (akési sústredenia), kde pod vedením odborných lektorov majú deti možnosť pútavou formou preniknúť do podstaty folklórnej hry. Týmto spôsobom organizujú muzikantské workshopy aj ďalšie inštitúcie, napríklad Centrum tradičnej kultúry v Myjave. To pripravuje **Muziganskú školu** orientovanú na herné štýly myjavského regiónu, ktorá sa v letných mesiacoch koná v obci Priepasné.

Okrem toho sa tvorivé dielne nepravidielne uskutočňujú v rámci centrálne nekoordinovaných aktivít jednotlivých osvetových stredísk. Na niektorých folklórnych festivaloch zase nájdeme aj také typy programov, kde máme možnosť zoznámiť sa s nejakým



konkrétnym herným štýlom Slovenska. Deje sa tak prostredníctvom praktických ukážok a odborného komentára (napríklad Medzinárodný folklórny festival v Myjave alebo festival Haravara v Banskej Bystrici). Na Slovensku však úplne chýba možnosť, aby sa školili vedúci detských hudieb v zmysle „čo a akým spôsobom vyučovať“. Toto je deficit, ktorý by bolo dobre v čim kratšom čase zmeniť.

Odborná príprava vedúceho detskej kapely má dve roviny: už spomínané „čo a akým spôsobom vyučovať“ a „ako písať primerané hudobné úpravy“ tak, aby deťom pomohli technicky sa zdokonaľiť, aby prenikli do základných interpretačných štýlov ľudovej hudby a zároveň si správnym spôsobom formovali vkus. Pritom výučba prostredníctvom úprav piesní sa, tak ako akákoľvek iná výučba, riadi všeobecnými princípmi: primeranosť veku a postupnosť od základných znalostí a jednoduchých zručností k zložitejším. To je jasná postupnosť, no naplniť ju obsahom patrí medzi ťažké úlohy.

Hudobné úpravy pre detské kapely obyčajne tvoria muzikanti, ktorí už predtým pôsobili alebo pôsobia v ľudovej hudbe a majú skúsenosti so základnými princípmi muzikantskej súhry. Nezriedka sú však ich vedúcimi pedagógovia ZUŠ alebo učitelia hudobnej výchovy na základných školách, ktorí síce ovládajú princípy edukácie detí a mládeže, no chýba im erudícia v oblasti znalosti regionálnych interpretačných štýlov, preto absentujú aj v hudobných úpravách, ktoré vytvárajú.

Aj keď metodológia ani metodika práce s detskými kapelami dnes nemá (a asi ani nemôže mať) nemennú a záväznú podobu, má svoje vnútorne ukotvené a všeobecne platné postupy a metódy. Prvým predpokladom by však malo byť to, že pedagógovia budú mať vedomosti jednak o hudbe a jej všeobecných technicko-interpretčných aspektoch, jednak o folklóre a jeho štýlových podobách v regiónoch Slovenska, respektíve aspoň regiónu, v ktorom kapela pôsobí a ktorého repertoár hráva.

V súčasnosti sa veľmi často stretávame s fenoménom, že pedagógovia majú o folklórnej hudbe veľmi povrchné vedomosti, respektíve sú odchovancami tzv. súborových kapiel, v prípade ktorých bola kontinuita s tradičnou

hudbu prerušená. Sami teda vo svojej hudobnej praxi čerpali z druhotnej prezentácie hudobného folklóru OEUN-om, SEUK-om, kapelou Štefana Molotu či inými populárnymi ľudovými hudbami, ktoré boli vnímané ako vzory folklórnej interpretácie.

Pedagóg v kapele (nielen detskej) by mal aspoň v základných rysoch preniknúť do problematiky tradičnej ľudovej hudby a tým vlastne aj etnomuzikológie. Toto poznanie mu umožní lepšie sa zorientovať, ako pristupovať k práci s malými muzikantmi. Ako pomoc v základnom zorientovaní v odbornej literatúre v závere článku ponúkam výber kľúčových publikácií v slovenčine.

Detské kapely – čo s nimi?

V súčasnosti vo vzťahu k detskému hudobnému folklorizmu nastal stav, že sa nám z čias socializmu zachovala sieť súťažných postupových prehliadok, a to od regionálnych kôl až po celoštátnu úroveň. Takmer úplne však vypadol fenomén metodической pomoci vedúcim. Zjednodušene povedané: hodnotíme výkony detí a prácu ich vedúcich na všetkých úrovniach, no zároveň ich v tejto oblasti nijako nevzdelávame. Napriek tomu očakávame, že budú pracovať poučene a kvalitne.

Chabou pomocou sú vlastne len metodické semináre, ktoré sa uskutočňujú v rámci vyhodnotenia jednotlivých súťaží po odznení súťažných čísiel. Tu vzniká celá vzniká spleť odporúčaní a rád, ako a čo s deťmi robiť. Porotcami sú ľudia z rôznych oblastí, ktorí sa folklóru venujú profesionálne alebo amatérsky, no systematicky zvyčajne nepôsobia ako metodici. Tieto semináre sú preto neraz pôdou pre obojstranné animozity a aj dobre mienené rady málokedy padnú na úrodnú pôdu. Čo je však najväčšou chybou – stráca sa hlavný rozmer, ktorý by tieto prehliadky mali podporovať: životaschopné fungovanie kapiel v intenciách zachovávaní kultúrneho dedičstva a nadväzovania na hlbšie korene ansámbovej hry u nás.

Základnou otázkou, ktorú si kladú nielen pedagógovia a vedúci kapiel, ale aj etnológovia, porotcovia, muzikológovia, je: „Čo vlastne hrať?“ Staršie vzory detských hudieb nemáme. Pri detskom folklóre sa pritom vždy zdôrazňovala základná vlastnosť detí a to je hravosť. Od napodobňovania prejavov dospelých boli pedagógovia spravidla odrádzaní. Ako teda postupovať v prípade ľudových hudieb? S týmito otázkami súvisia aj ďalšie, ktoré by vedúcemu mali byť pred tým, ako začne s deťmi pracovať, jasné:

- Aký repertoár hrať, keď s inštrumentálnou hrou sa viažu piesne pre dospelých?
- Čo s textovým obsahom piesní?
- Kde a ako hľadať vhodný piesňový materiál?
- Do akej miery má byť vyučovaný repertoár technicky náročný?
- Akú mieru štylizácie hudobného materiálu zvoliť?
- Má v prípade detí zmysel venovať sa štýlovej interpretácii?
- Ako postupovať pri zostavovaní obsadenia kapiel?

- Deliť deti na vekové kategórie?
- Učiť s notami alebo bez nich?
- Ako riešiť otázku tvorivého hrania?
- Čo s problémom hudba ako sprievod k tancu?
- Mali by vôbec detské kapely kopírovať dospelé kapely?

Otázok je mnoho, odpovede sú ťažké a komplikované. To, že detské kapely pracujú podľa vzoru dospelých, je fakt. Kopírujú spôsob ich hry i repertoár. Proti tomuto trendu nemá zmysel brojiť. Je prirodzený a môže byť dokonca užitočný, pokiaľ vedúci dokážu citlivo sklbiť nasledovanie dospelých vzorov s repertoárom obsahovo a technicky vhodným pre deti. Napríklad zvolím takú variačnú techniku predvádzaného čísla, na ktorú deti stačia – tak, aby pri svojich vystúpeniach dokázali predviesť to, „čo vedia“, a nie poukázať na to, „čo nevedia“. Ak hrajú a spievajú piesne dospelých, nepochybne sa tu vyskytnú téma lásky – zvolím teda také piesne, respektíve texty, ktoré hovoria o neerotickej podobe lásky, a nie opačne.

V každom prípade, poskytnúť jednoznačný návod na optimálnu formu výučby, výber a formu spracovávaného materiálu nie je jednoduché. Do veľkej miery by sa tieto atribúty mali prispôbovať konkrétnym kapelám, ich hernej úrovni, veku a skúsenostiam. Z môjho pohľadu sa javí ako ideálny prístup ich kombinácia: tá by mala byť vytvorená znalosťou pôvodných interpretačných foriem vyučovanej predlohy, znalosťou jej regionálnych špecifik, ale aj schopnosťou prispôbiť repertoár hernej úrovni detí, výberom ich motivovať k hre a tvorivej súhre.

Poznámky k práci pedagóga v detských a mládežníckych ľudových hudbách

V súčasnosti sa stretávame s veľmi rozmanitými prístupmi k spracovaniu tradičných hudobnofolklorných predloh, a to od citácie cez imitáciu až po prekomponovanie. To platí pre dospelé ľudové hudby aj detské kapely. U detí túto škálu ovplyvňuje ešte ďalší fakt – hudobná a duševná vyspelosť detí, ktorej by sa mal repertoár aj jeho náročnosť prispôbovať. Pokúsím sa preto sformulovať akési základné návody k jednotlivým oblastiam práce s malými a mladými muzikantmi. Vychádzajú z mojej osobnej pedagogickej a vedeckej praxe v oblasti etnomuzikológie, z poznatkov nadobudnutých vedením kapiel a napokon aj zo skúsenosti z hlbšej minulosti, keď som ako dieťa sama v detskej kapele pôsobila.

Vo všeobecnosti sa pri práci s deťmi aj dospelými riadim všeobecnými pravidlami, ktoré sa mi dlhodobo osvedčili a považujem ich za kľúč k ďalšiemu pedagogickému procesu. Súvisia so „svetonázorovou“ a estetickou stránkou výchovy k hudobnosti a sú úzko spojené s pochopením významu ľudovej hudby pre človeka a jej rozmanitých podôb v minulosti.

Vysvetľujem deťom, čo je tradovanie, a prečo má zmysel, aby sme v nasledovaní tradícií pokračovali.



Prostredníctvom spoznávania „starého“ sa dá dospieť k tomu, že si deti vybudujú schopnosť vnímať krásu a hodnotu tradičnej hudby. Môže sa tak predísť tomu, že deti budú v budúcnosti inklinovať ku gýču a ako jediná kvalitu interpretácie vidieť virtuozitu a pod. Práve toto považujem za kľúčové aj vzhľadom na to, čo nám dnes pomerne agresívne ponúka produkcia mnohých folklórnych telies, čo prezentujú masmédiá a pod.

Deti aj mládežníci sú schopní si tieto základné princípy chápania folklórnej hry bez problémov osvojiť a v týchto intenciách ďalej pracovať.

Vekové rozdelenie muzikantov

- V prípade, že ide o začínajúcu kapelu (t. j. deti obyčajne vo veku 7 – 10 rokov), je vhodný individuálny prístup k muzikantom, a to zorganizovaním niekoľkých stretnutí s jednotlivými deťmi, pri ktorých by mali byť motivované na pôsobenie v detskej kapele. Ak detská kapela už existuje, dieťa sa môže prísť nezáväzne pozrieť na jej nácvik.
- Po individuálnej príprave detí (ktorá môže prebiehať i v kooperácii s učiteľmi ZUŠ) sa začína pracovať s celou kapelou, prípadne sa malí muzikanti priradia do existujúcej, staršej kapely (cca 13 – 18 rokov).
- Ak je to možné, osobne preferujem začlenenie mladších muzikantov k starším (pričom sa viackrát potvrdilo, že často neplatí priama úmernosť medzi vekom a hudobno-technickými schopnosťami). Staršia kapela hrá podľa svojich možností a niekoľko mladších muzikantov sa popri skúsenejších učí základným herným návykom. To na malé deti môže pôsobiť motivujúco. Zároveň však treba zabezpečiť, aby staršie deti nemali opačné pocity.
- V prípade, že je začínajúcich muzikantov viac a na ostatných hráčov by pôsobili retardačne, je vhodné deti odčleniť a pracovať s nimi samostatne.
- Tento model vychádza z princípov prirodzenej výučby muzikantov v tradičnom prostredí.

Nástrojové zloženie kapiel

- Zastúpenie jednotlivých hudobných nástrojov v detských kapelách by malo vychádzať z nástrojového

obsadenia typického pre región, v ktorom kapela pôsobí. Znamená to, že ak kapela pracuje v oblasti, pre ktorú boli charakteristické sláčikové hudby, nie je nevyhnutné do nich za každú cenu zapájať napríklad cimbal. Okrem toho je sláčiková zostava na to, aby deti začali hrať, ideálna.

- Ľudové hudby vo svojej základnej podobe obsahujú post primáša, 2. huslistu (respektíve huslistov) a tutti huslistov (obligatistov, interpretujúcich základnú melodickú líniu 1. hlasu), kontráša (alebo viacerých) a basistu. V prípade väčších kapiel k nim pribúda cimbal, klarinet (niekde tárogató) alebo akordeón. Obsadenia kapiel sa v závislosti od regiónu líšia, no ich základné herné posty ostávajú rovnaké.
- **Primášom** by sa malo stať šikovné dieťa, schopné aspoň formálne na seba prebrať „zodpovednosť“ stáť na čele kapely. V prípade, že sú deti na huslistických pozíciách porovnateľne šikovné, je vhodné ich na jednotlivých postoch meniť, a to vrátane kontrášskeho. Nadobudnú tak rozmanitejšie hudobné skúsenosti a zároveň tak dostanú možnosť profilovať sa na takom hráčskom poste, ktorý im bude aj do budúcnosti najviac vyhovovať. Samozrejmosťou skúšobného procesu by mala byť správna intonácia pri sláčikových nástrojoch, ktorá sa docieľuje delenými skúškami huslistov a sprievodných nástrojov.
- Vhodné je zostaviť z detí najskôr malé **jadro kapely** (sláčiková štvorka), ktoré umožňuje priberať ďalších členov na nové nástroje alebo znásobovať existujúce.
- V detských kapelách sa s **klarinetom** stretávame len vo výnimočných prípadoch. Ten je z dôvodu nevypracovaného nátlaku a herno-technických problémov dieťaťa menej zastúpeným nástrojom v detských kapelách. Problémom sú tak isto ťažšie tóniny, v ktorých je nútený hrať (mám na mysli predovšetkým B-klarinet, ktorý býva v kapelách zastúpený najčastejšie). Jeho prítomnosť v kapele preto nie je nevyhnutná, no ak sa nájde dieťa schopné zastáť svoju pozíciu v kapele, môže sa do súhry zapojiť.
- V detských hudbách sa vôbec nestretávame s **trúbkou**, ktorá mala na západnom Slovensku v kopaničiarskych kapelách ustálené miesto. Jej „obsluha“ dieťaťom je však rovnako náročná, ako v prípade klarinetu, preto ani jej absencia v kapele (respektíve pri hre repertoáru z oblasti, kde sa vyskytovala) nie je chybou.
- Z hľadiska uplatnenia ďalších melodických nástrojov neodporúčam zapájanie **zobcových** alebo **priečných flaut** do hry kapely. Tieto nástroje sa v tradičných kapelách nevyskytovali, a preto z hľadiska nadväzovania na tradíciu nie je vyprofilovaná ich funkcia v zoskupeniach. Toto konštatovanie sa týka aj pastierskych aerofónov, ktoré boli sólovými nástrojmi a nijako sa nepodieľali na formovaní ansámbovej hry.
- Zaradenie **cimbalu** do kapely je aj z pohľadu motivácie detí k hre pozitívom: dnes vďaka rozvinutému základnému hudobnému školstvu hlavne v mestách počet mladých cimbalistov narástol, preto sa s uplatnením detských cimbalistov stretávame

- častejšie. V prípade, že vedúci kapely má možnosti, ako riešiť problém s ladením nástroja, je prítomnosť cimbalistu v kapele vítaná. Malého cimbalistu spočiatku pripravujeme individuálne, pričom ho rovnocenne vedieme k melodickému hre i k hre harmónie. Týmto spôsobom by sa potom mal uplatniť aj v kapele, pričom je vhodné nechať mu priestor na improvizáciu (napríklad vlastný výber tónov v akordoch), pokiaľ je jej aspoň trochu schopný.
- Z hľadiska obsadenia sprievodných nástrojov v kapele je najvhodnejšie vychovávať mladých **kontrášov** už od začiatku zostavovania detskej kapely a nezastupovať funkciu akordeonistom. Teória, že kontrovanie je vhodné ako uplatnenie pre slabších huslistov, určite nie je správna: sústavná hra v dvojzvukoch (u vyspelých kontrášov dokonca v trojzvukoch) je z hľadiska intonácie problémom aj pre nadaných huslistov. Okrem toho musí mať kontráš výborne vyvinuté rytmické a harmonické cítenie. Zrejme aj pre takéto nároky na kontrovú hru sa s detskými kontrášmi stretávame v kapelách zriedkavo. Často sú nahradzovaní akordeonistami, u ktorých je ladenie nástroja spoľahlivé a hra vychádzajúca z imitovania kontry nie je až taká technicky náročná. Preto odporúčam zapájať deti do kontrovej hry aj napriek počiatočným neúspechom. Vhodné je dieťaťu napísať kontrové hmaty s využitím prázdnej struny a oboznámiť ho so základnými harmonickými funkciami, ktorým tieto hmaty prináležia. Dieťa by malo začať kontrovať na husliach – v prípade, že ide o adolescenta, môže kontrovať na viole. Violistu (bráčistu) treba oboznámiť s hrou na *c* strune, s existenciou *malej* (husľovej) a *veľkej* (violovej) kontry, prípadne mu opätovne napísať možné variácie hmatov a ich možnosti rozvedenia.
 - Obsadenie **akordeónu** v detských hudbách má význam predovšetkým pre jeho schopnosť rytmicky a harmonicky sceliť kapelu. Z hľadiska jeho neskoršieho uplatnenia v dospelých kapelách však trpí hendikepom: kontráši sú v nich jednoznačne uprednostňovaní, a to aj pred veľmi schopnými akordeonistami. Akordeón sa v sláčikovej i cimbalovej hudbe jednoducho vníma ako cudzorodý prvok. Pri vyššom stupni súhry kapely a špecifickej štýlovej interpretácii sa v kapelách stáva dokonca obmedzujúcim činiteľom. Preto sa vo viacerých prípadoch ako veľmi účinné ukázalo stimulovanie šikovných hráčov na akordeón ku kontrovaniu na viole alebo k hre na kontrabase. Z niektorých akordeonistov sa samovýučbou, respektíve praxou nadobudnutou v kapele, stali vynikajúci kontráši. V prípade, že sa vedúci rozhodne akordeonistu do kapely zaradiť, je potrebné, aby ho viedol k hre ohľaduplnej voči ostatným hráčom – ide totiž o nástroj zvukovo mimoriadne výrazný. Podľa potreby by mal byť schopný hrať pravou rukou melódiu i akordy a zastáť tak post kontry. V pravej ruke hrá akordy.
 - Zástoj **kontrbasu** je v každej ľudovej hudbe



nevyhnutný (ak, samozrejme, nehovoríme o kapelách vybraných regiónov, kde sa namiesto neho používa *basička*). Tento nástroj je však pre jeho rozmery (a do určitej miery aj z hľadiska potreby fyzickej sily na hru) pre deti vhodný až od vyššieho veku. Preto sa hra na tomto nástroji na ZUŠ obvyčajne nevyučuje. Pri menších deťoch je vhodné nahradiť pozíciu kontrabasistu violončelistom, ktorý po určitom období bez problémov prechádza na hru na kontrabase. V prípade, že kapela má interpretovať repertoár z oblastí, kde sa vyskytuje *basička*, je potrebné zadovážiť tento nástroj v ladení regionálne ustálenom. Schopnosťou hry na kontrabase sa bežne vyznačujú aj harmonikári, kontráši, prípadne cimbalisti. V prípade, že dieťa hrajúce v kapele na inom hudobnom nástroji prejavuje záujem aj o kontrabas, treba ho v tom podporiť.

- Výhodou sláčikových kapiel je, že jednotlivé nástrojové posty môžu byť hráčmi obsadené duplicitne i viacnásobne. Zvlášť u menších detí má takéto znásobené obsadenie výrazne motivačnú úlohu – deti sú vo väčšom kolektíve, a keď hrajú, môžu sa jeden na druhého spoľahnúť. Ich hra je aj z hľadiska rytmu a intonácie akceptovateľnejšia a kapela „drží pokope“. Obsadenie kapely, kde hrá každý „sám za seba“, kladie na hráčov omnoho väčšie nároky a obvyčajne sa samo vykryštalizuje v neskoršom období.

Výber repertoáru, spôsob jeho spracovania a osvojovania si deťmi

Výber hudobného materiálu patrí v každej kapele ku kľúčovým otázkam. Prostredníctvom neho dostáva muzika svoju „tvár“ a je vnímaná verejnosťou. Pri mladších kapelách je výber repertoáru doménou ich vedúcich, ktorí by mali zohľadňovať jeho vhodnosť nielen z hľadiska veku a hudobno-technických schopností hráčov, ale aj z hľadiska regionálneho výberu repertoáru a jeho spracovania. Z tohto pohľadu je veľmi problematické poskytovať pedagógom všeobecne platné rady, keďže každý je v inej organizačnej situácii, má k dispozícii rôzne nadané deti, disponuje rôznym rozsahom vedomostí a v neposlednom rade ide o procesy hudobnej tvorby, ktoré sú osobnou vkusovou záležitosťou. V určitom zovšeobecnení však uvádzam niekoľko základných pravidiel práce s kapelami:

- Základný repertoár a aj jeho neskoršie **ťažisko** by malo spočívať v **osvojení si lokálnych, respektíve regionálnych piesní**. Tu je predpoklad, že tento repertoár bude muzikantom bližší ako piesne z iných regiónov, a prístup vedúceho k piesňovému materiálu by mal byť tak isto bezproblémový. Znalosť miestnej hudobnej tradície by mala byť neskôr silnou stránkou kapely, vďaka ktorej bude mať pomyselný náskok oproti kapelám z iných regiónov.
- Na začiatok však treba deťom písať úpravy **so zreteľom na individuálne herné schopnosti každého hráča**,

v zjednodušenej harmónii a základnej melódii s druhým hlasom. Miera náročnosti úpravy by nemala byť vyššia, než aké sú interpretačné možnosti malých hráčov. Základ hudobnej prípravy detí by mal spočívať v tom, aby si deti osvojili základné intonačné a rytmické zručnosti, spolu s ďalšími návykmi, ktoré s hrou na nástroji súvisia.

- V prípade, že deti majú o ľudovú hudbu záujem, treba ich **podporovať v počúvaní nahrávok** rôzneho typu. Vhodné je tieto nahrávky komentovať a rozprávať sa s nimi o ich kvalite, silných a slabých stránkach. Týmto spôsobom deti nadobúdajú široký repertoár, ktorý budú v budúcej muzikantskej praxi určite potrebovať.
- Ak je to čo len trochu možné, je dobré umožniť deťom **kontakt so živými nositeľmi hudobnej tradície**. S počúvaním nahrávok na skúškach zároveň súvisí aj neskoršia schopnosť detí počutú hudbu analyzovať, objaviť jej kvality a „využiť ju“ vo vlastnej hernej praxi.
- Ak hudobná tradícia v regióne už nie je živá a neexistujú ani historické nahrávky miestnych muzík alebo spevákov, je vhodné pracovať s **piesňovými zbierkami**. Piesne z nich sa v rámci „oživovania“ môžu z hľadiska ich melodického a harmonického predvedenia interpretovať spôsobom, ktorý poznáme z blízkych obcí alebo regiónov.
- Pre menšie deti by mali byť **sledy piesní** zostavené tak, aby významu ich textov rozumeli a aby neboli náročné z hľadiska ich harmonizácie, rytmu a intonácie.
- Pri **hre so spevom** je dôležité, aby mal spevákik zvolenú pieseň v tónovom rozsahu primeranom svojmu veku. Aranžmán by mal zodpovedať schopnosti rozložiť si spevácke sily dieťaťa, a teda by jednotlivé spievané strofy piesne mali byť kombinované s medzihrami, respektíve opakovačkami, keď si spevák oddýchne. Ani v prirodzenom prostredí predsa pred muzikou spevák nespieval napríklad päť strof aj s opakovaniami bez prestávky.
- **Medzihry** by mali byť komponované tak, aby nenarúšali celkovú štruktúru aranžmánu a nepôsobili ako umelé vsuvky, účelovo vymyslené na oddych speváka. Mali by byť organickou súčasťou aranžmánu ako zmysluplného celku. Zároveň by aranžmán z hľadiska textu piesne mal rešpektovať jeho výpovednú hodnotu a pieseň „skracať“ na prirodzených miestach a logicky. V prípade, že sa upravovateľ rozhodne ako medzihru použiť (citovať) celú slohu piesne, mal by dbať na psychologický účinok aranžmánu a jeho výstavby – často sa totiž stáva, že práve počas týchto medzihier sa stratí koncentrácia kapely i pozornosť divákov a čas určený na oddych speváka sa stane pocitovo nadbytočným.
- Prax ukazuje, že pri **volbe tónin** je užitočné nechať sa inšpirovať tradíciou, a teda spôsobom, ako sa jednotlivé piesne hrávali v prirodzenom prostredí. Tradície sa snažíme pridržať aj vo vzťahu k variačnej technike a harmonickému sprievodu. Bez ohľadu na to, či o tejto skutočnosti máme poznatky alebo nie, faktom je, že ľudoví muzikanti hrávali

predovšetkým v tóninách s možnosťou využívania prázdnych strún (D dur, A dur), respektíve v tóninách s predznamenaním do troch krížikov a bécok. Zložitejšie tóniny sú skôr výnimkou a na našom území boli skôr doménou rómskych cimbalových hudieb kaviarenskeho typu. Pri detských hráčoch na sláčikových nástrojoch sa stretávame s intonačnými problémami pri intonovaní „krížikových tónin“, ako napríklad E dur alebo H dur, no tieto tóniny sú problematické aj pre cimbalistov (prítomnosť tónu „dis“) a klarinetistov. S výskytom intonačne komplikovanejších hmatov (úderov) sa, samozrejme, stretávame aj pri zmenšených akordoch, ktoré sú v našej ľudovej hudbe v niektorých regiónoch prítomné, no ich využitie v úpravách by malo byť adekvátne stupňu hudobného myslenia detí. V rozsiahlejšej miere by sa mali používať v čase, keď deti (mládežníci) ich miestu v hudobnej úprave rozumejú, s čím, prirodzene, prichádza aj ich správna intonácia a adekvátny hudobný výraz. Hudobný materiál sa podľa individuálnej predstavy môže mierne štylizovať, no vždy pri dôslednom zvážení možnosti kapely – napríklad zasadzovanie piesní do nezvyčajných (a tým pádom ťažšie hrateľných) tónin obyčajne spôsobuje krčovitosť ich podania a spôsobuje nepohodu u hráčov a zákonite aj u poslucháčov.

- Návod na „správnu“ **harmonizáciu** neexistuje. Naviesť nás môžu regionálne spôsoby harmonizovania, no najväčšiu kompetenciu má v rukách v rukách aranžér kapely. Klasická hudobná teória disponuje poznatkami o klasickej harmónii a jej možnostiach, no ani najlepšia teória nezabezpečí „hudobné pociťtie“. Existujú zákony o spojoch jednotlivých akordov, no schopnosť tieto zákony pochopiť a využívať v praxi je daná mnohými ďalšími (do veľkej miery individuálnymi) danosťami. Okrem toho je dôležité zdôrazniť, že ľudové hudobné myslenie sa často nezhoduje s pravidlami klasickej hudby – naopak, štruktúry ako paralelné kvinty alebo oktávy, za „normálnych okolností“ považované za chybné postupy, môžu byť pre niektoré regionálne alebo lokálne štýly ľudovej hudby príznačné alebo dokonca priamo štýlové znaky.
- Tí najskúsenejší muzikanti, pôsobiaci v najrôznejších hudobných žánroch, sa po mnohoročnej kariére zvyčajne dopracujú k poznaniu „čím dlhšie hrám, tým hrám menej“. V skratke to znamená, že nositeľom hudobného obsahu nie je množstvo zahratých tónov, množstvo použitých akordov ani teatrálny výraz orientovaný „na diváka“. Dospelí muzikanti s malými technickými limitmi k tomuto poznaniu museli dospieť, no deťom by mala byť **jednoduchosť a pravdivosť výrazu** prirodzená a mali by v nej byť len podporované.

Spôsoby spracovávaní folklórnych predloh sú neobmedzené. Od polovice 20. storočia zaznamenávame celú škálu rôznych módných vln a prístupov, ktoré zásadne ovplyvnili spôsob hrania a repertoár ľudových hudieb zviazaných predovšetkým s pôsobením vo folklórnych

súboroch. Osobnosti ako Rinaldo Oláh, Eugen Farkaš, Štefan Molota alebo Miroslav Dudík prostredníctvom rozhlasového vysielania a hudobných nosičov zásadným spôsobom určili podobu hudobného folklorizmu u nás. O kladoch a záporoch pôsobenia týchto vzorov sa vedie dlhodobá polemika. Domnievam sa však, že predstupňom akéhokoľvek ďalšieho spracovávaní ľudovej hudby (pri ktorom sa možno inšpirovať okrem iného aj prácou spomínaných osobností) by mala byť **transkripcia**. Prirovnala by som to k tomu, že keď rezbár chce vytvoriť sochu, musí najskôr poznať drevo a jeho vlastnosti. Potom vytvorí dielo podľa vlastného vkusu. V našom prípade je drevom tradičná ľudová hudba, ktorú by sme mali pred jej spracovávaním poznať. Ak aranžér hudobnofolkloru predlohu pretvára, predpokladá sa uňho **znalosť** aspoň **základných kompozičných princípov** a aranžérskeho „remesla“, ktorá umožní, aby úprava nepôsobila rozpačito a nemiestne. Preto by štylizácie rôzneho stupňa by mali byť doménou autorov s dostatočným hudobnoteoretickým zázemím.

Dnes už možno povedať, že práca s folklórnou predlohou na rôznych stupňoch jej štylizácie má u nás viac ako polstoročnú tradíciu. Mnohé sa vyskúšalo, vzniklo mnoho vzorov, niektoré cesty sa zase ukázali ako málo životaschopné či priamo nesprávne. Aj preto každý upravovateľ má dnes možnosť zorientovať sa v bohatej ponuke štýlov a prístupov súvisiacich s ľudovou hudbou a zobrať si z nich to, čo mu imponuje najviac. Istou cestou je hľadať tam, kde už bolo objavené, vymyslené, overené. Platí to aj vo vzťahu k napodobňovaniu, ktoré je najprirodzenejšou a najspoľahlivejšou cestou, ako si osvojiť „hudobnú logiku“ štýlu, ktorý imitujeme. Jeho pochopením sa otvárajú ďalšie dvere smerom k vlastnej hudobnej tvorivosti.

Procesy tvorivej interpretácie

Schopnosť tvorivej, kreatívnej hry by mala byť základnou výbavou každého folklórneho hráča. Ak sa zamyslíme nad primárnou existenciou tradičných ľudových hudieb a ich uplatnením, zistíme, že ich produkcia bola založená na improvizácii a znalosti širokého, no určitém spôsobom vyhraného repertoáru. Ten obsahoval všetky miestne piesne, čiastočne nadregionálny repertoár a v prípade kapiel pôsobiacich v kaviarenských zariadeniach a tančiarňach i dobovú šlágrovú produkciu. Základom však bol domáci hudobný repertoár. Muzikanti ho dokázali podľa potreby variovať, obmieňať, hrať vo viacerých tóninách a pod. – jednoducho ho adaptovať podľa momentálnej potreby.

Táto schopnosť sa však v súčasnosti pod vplyvom zmien prirodzených funkcií ľudových hudieb a ich orientácie na scénické predvádzanie stráca. Veľký vplyv na to má aj to, že muzikanti prísne vychádzajú z notového zápisu. Je preto vhodné viesť muzikantov tak, aby nepociťovali absolútnu závislosť od notového zápisu. Tá vzniká hlavne preto, že upravovateľ píše natolko prekomponované a štylizované hudobné čísla, že je

takto muzikantom znemožnené improvizovať. Zákonite dochádza k narušeniu základných princípov folklórnej hry. Ak vychovávame mladých muzikantov, je dobré ich od začiatku okrem nacvičovania notami fixovaných úprav

- nabádať, aby hrali piesne aj podľa sluchu,
- viesť k samostatnej harmonizácii týchto piesní podľa sluchu,
- umožniť im zapojenie do súhry so staršími muzikantmi,
- vytvoriť možnosť konfrontovania muzikantov s inými kapelami návštevami festivalov, koncertov a pod.

Výchova mladých muzikantov je zložitým procesom. Každý vedúci detskej alebo mládežníckej ľudovej hudby vie, že energiu investovanú do mladých muzikantov často nevidieť, že pracuje s viac, ale aj menej talentovanými deťmi. Kým z dieťaťa, ktoré sa pokúša hrať na polových huslíčkách, vyrastie šikovný primáš, schopný na úrovni prezentovať rôzny repertoár, musí spolu s ostatnými spoluhráčmi a vedúcim hudby prejsť dlhú cestu. Z uvedených (a pripomínam, že značne zjednodušených) zásad práce s mladými muzikantmi vyplýva, že osobnosť pedagóga je pre ich vývoj jednou z najviac určujúcich. Je na každom vedúcom, aby bol odborne spôsobilý deťom pomáhať a nevštepovať im nesprávne herné a estetické návyky. V neposlednom rade je dôležité muzikantov motivovať tak, aby im samotná hra a súhra v kolektíve spôsobovala radosť. Ak sa aj títo muzikanti v dospelosti nebudú venovať folklórnej interpretácii, odnesú si do života odkaz, ktorý im odovzdali tí, čo sa im v detstve venovali: schopnosť vnímať krásu zvonku i zvnútra.

VÝBER Z POUŽITEJ A ODPORÚČANEJ LITERATÚRY

ELSCHEK, Oskár: Ľudová hudba a hudobný výchovný systémy. In: *Tradičná ľudová kultúra a výchova v Európe*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995, s. 1-14.

ELSCHEK, Oskár: *Slovenská ľudová nástrojová hudba*. [Antológia]. Bratislava: OPUS, 1980.

ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCHKEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. 3. vydanie. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2005.

GARAJ, Bernard: K problematike regionálnych štýlov ľudovej ensemblovej hudby na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 1–2, s. 101–113.

GARAJ, Bernard: *K súčasnému stavu výskumu ľudovej inštrumentálnej hudby na Slovensku*. In: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Zborník 30. etnomuzikologického seminára*, Bratislava: ASCO art & science, 2004, s. 73–86.

GARAJ, Bernard: Ľudová hudba a jej premeny. In: *Ethnomusicologicum II.*, Bratislava: ÚHV SAV a ASCO art & science, 1995, s. 139–146.

LENG, Ladislav: *Slovenské hudobné nárečia*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 1993.

LENG, Ladislav: *Slovenský hudobný folklór*. Bratislava: SPN, 1961.

LEŠČÁK, Milan: *Folklór a scénický folklorizmus*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2007.

LEŠČÁK, Milan – SIROVÁTKA, Oldřich: *Folklór a folkloristika*. Bratislava: Smena, 1982.

LUKÁČOVÁ, Alžbeta: „Nekazte nám folklór“ alebo Ako učiť folklórnu hudbu mladých muzikantov? In: LUKÁČOVÁ, Alžbeta (ed.): *Folklorizmus a jeho fenomény včera a dnes*. Banská Bystrica: Stredoslovenské múzeum – Múzeum ľudového tanca, 2009, s. 51–58.

LUKÁČOVÁ, Alžbeta: Hudobno-folklórna produkcia na Slovensku po roku 1989. Náčrt niektorých trendov produkcie hudobných zoskupení. In: *Etnologické rozpravy*, roč. 17, 2010, č. 1 – 2, s. 86–97.

MÓŽI, Alexander: Na pomoc súborovým ľudovým hudbám. In: *Rytmus*, roč. 29, 1978, č. 3, s. 14–15.

MÓŽI, Alexander: *Slovenský hudobný folklór*. Bratislava: VŠMU – Hudobná fakulta, 1989.

UHLÍKOVÁ, Lucie – ONDRUŠOVÁ, Vlasta (eds.): *Na pomoc dětským souborům a muzikám (1)*. Strážnice: NÚLK, 2006.

ZÁLEŠÁK, Cyril: *Folklórne hnutie na Slovensku*. Obzor, Bratislava 1982.

O autorku

Mgr. Alžbeta Lukáčová, PhD., dramaturgička, vysokoškolská pedagogička, etnomuzikologička

Je absolventkou magisterského štúdia hudobnej vedy na Univerzite Komenského v Bratislave a doktorandského štúdia etnomuzikológie na Ústave hudobnej vedy SAV. V súčasnosti pôsobí ako dramaturgička v Štátnej opere v Banskej Bystrici a zároveň prednáša etnomuzikológiu na Katedre hudobnej vedy FiF UK v Bratislave. Je autorkou odbornej knižnej monografie *Samko Dudík a jeho kapela – Fenomén výraznej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre*. Napísala i mnohé vedecké a odborné štúdiu. V roku 2011 získala Cenu prezidenta Slovenskej republiky Ivana Gašparoviča za pozoruhodný vedecký prínos. Popri zamestnaní sa venuje hudobnej interpretácii: pôsobí v hudobnej skupine Banda ako cimbalistka a v speváckej skupine Trnky. Každoročne je autorkou hudobno-spevných programov na najvýznamnejších folklórnych festivaloch na Slovensku a Morave. Je zároveň redaktorkou a moderátorkou pravidelných relácií o ľudovej hudbe v Rádiu Regina (Studnička) a v Rádiu Lumen (Fujarôčka moja).



