

Globálna a lokálna hudobná kultúra

Yveta Kajanová

Globálna hudba a nové komunikačné reťazce

Vzťahy v reťazci globálne – profesionálne, profesionálne – amatérske, amatérske – regionálne, regionálne – lokálne môžu mať antagonistickú, polaritnú alebo komplementárnu povahu. Medzi počiatočným globálnym a konečným regionálnym prvkom v slovenskej hudobnej kultúre môže jestvovať prepojenie a v súčasnosti tak často kritizované globálne hudobné prejavy nemusia byť len negatívne a môžu priniesť do umenia mnoho pozitívnych prvkov. Naopak, nielen v globálnych hudobných prejavoch sa nachádzajú prvky komerčného zamerania, ale rovnako môžu byť prítomné aj v regionálnej, alebo amatérskej hudobnej kultúre. Z toho vyplýva, že nie je celkom jasné, aké žánrové a kvalitatívne typy zasahujú do globálnej a regionálnej hudobnej kultúry. Globálnu hudobnú kultúru tvorí nadnárodná hitová produkcia populárnej hudby, operné hviezdy speváckeho neba, prezentujúce sa na medzinárodnej scéne, festivalová kompozičná produkcia súčasnej novej hudby a sóloví interpreti tradičnej európskej hudby. Problematiku slovenskej globálnej a regionálnej hudobnej kultúry riešili viacerí teoretici, jedným z cieľov tejto štúdie je zjednotiť názory historickej, etnologickej a súčasnej slovenskej muzikológie.

Každá umelecká produkcia v hudbe zasahuje svojím predmetom výskumu muzikológiu, estetiku, kulturológiu a hudobný manažment. Prepojenosť týchto vzťahov je nevyhnutná kvôli tomu, že **hudobná produkcia** je súčasťou **hudobného priemyslu**. Vstupuje do rôznorodých vzájomne prepojených reťazcov v **hudobnej kultúre** a **hudobnom prostredí**. Patria medzi ne reťazce **hudobného prostredia**: globálne – profesionálne, profesionálne – amatérske, amatérske – regionálne, regionálne – lokálne; **komunikačný reťazec** skladateľ – interpret – umelec – manažér – poslucháč, reťazec **hudobnej produkcie** partitúra - zvukový nosič (CD, DVD) – program v TV a rádiu, reťazec **hudobného priemyslu** vydavateľstvo – agentúra – nezisková organizácia – massmédium. Pri hudobnej produkcii sa v manažérskej terminológii hovorí o hudobných „výrobkoch“ ako o komodite, tovare, artikle, produkte.

Globálna hudobná kultúra

Ak chceme definovať globálnu hudobnú kultúru, musíme determinovať jej znaky. Je to hudba, ktorá je úspešná, všeobecne známa, dobre sa predávajúca, propagovaná prostredníctvom festivalov, rozhlasu, televízie, internetu, nahratá na zvukových nosičoch, šírená cez agentúry a vydavateľstvá. Pokúsme sa však pozrieť na tento problém z iného uhla pohľadu. Pojem globálny sa najčastejšie objavuje v oblasti médií, vedy a vzdelávania, svetového trhu a obchodovania. V hudobnej praxi sa často používa pojem globálny hudobný koncert pre označenie vydavateľstva, agentúry, alebo podniku, ktorý má svoje pobočky v rôznych krajinách celého sveta. Z tohto pohľadu potom globálna hudba bude nadnárodná a univerzálna. Táto hudba bude svojimi znakmi vyhovovať poslucháčovi, ktorý má rovnaký vkus bez ohľadu na to, z akej krajiny alebo kontinentu (Európa, Amerika, Ázia, Austrália) poslucháč pochádza. Ak takýto podnikový koncert¹ posielajú umeleckých manažérov do regionálneho prostredia, aby objavil talentovaného umelca a ponúkol ho globálnemu svetu, robí dobrú službu hudobnému umeniu. Ak manažéri, producenti, agenti umelo vyrábajú umelcov, nerešpektujú jedinečnosť mikroprostredia, z ktorého umelec pochádza, smeruje takáto produkcia ku globálnej komerčnej hudobnej kultúre. Pod jedinečnosťou mikroprostredia rozumieme jedinečnosť hudobného žánru a hudobného regiónu. **Mikroprostredie** je reprezentované osobnosťami a ich hudobnými produktami. Teda globálne zasahuje v súčasnosti všetky hudobné žánre - rovnako vážnu hudbu, ľudovú hudbu, jazz, ale aj populárnu hudbu.

Odlišnosti globálnej a lokálnej hudobnej kultúry v slovenskom prostredí sa najlepšie ukážu:

- pri analýze mediálneho vysielania na Slovensku
- analýze dennej tlače a špecializovaných hudobných časopisov
- analýze produkcie koncertných agentúr a vydavateľstiev.

Zistené výsledky je potrebné konfrontovať s hudobným životom v malej lokalite na Slovensku. Naopak hudobný život v regionálnom hudobnom prostredí je možné analyzovať:

- prostredníctvom kvantity a frekvencie usporiadaných koncertov a festivalov
- možnosťami a spôsobom aktívneho muzicírovania jednotlivcov v tejto lokalite
- kvalitou hudobného školstva

¹ Otázka je do akej miery je etické, ak takýto koncert nechá mieru rizika vyskúšať na umelcovi vo svojej národnej pobočke a až v prípade veľkých výnosov sa rozhodnú pre investíciu do umelca. Väčšinou ide o miliónové výnosy, v prípade menších čísel ani neuvažujú o vstupe kapitálu do globálneho celku, teda o ponúknutí umelca do globálnej kultúry. Pritom majú samozrejme veľké straty, z 10 titulov je jeden ziskový, ostatné sú stratové. in: Tanja L. Crouch: 100 Careers in Music Bussiness. Barron's Educational Series, New York 2001.

- podielom a kvantitou mediálneho vysielania v dennej percepcii poslucháča
- záujmom o hudobnú kultúru prostredníctvom množstva kupovaných CD, počtom hodín dennej percepcie hudby

- kvalitou hudobného zážitku.

Takto sformovanú regionálnu hudobnú kultúru charakterizujú rôzne črty, ktoré môžu poukazať, že toto prostredie je súčasťou **makroprostredia** s likvidáciou jedinečného, alebo integrovaným plnohodnotným mikroprostredím s posilneným regionálnym manažmentom.²

Infiltrácie autentickej kultúry do makroprostredia a do globálnej kultúry vyvoláva sporné otázky uchovania jedinečného prvku. Ak chceme konzervovať autentický prvok, problematickým sa stáva zavádzanie nových prvkov civilizácie, napríklad elektrifikácie – používanie elektronických hudobných nástrojov, prispôbovanie autentických nástrojov temperovanému ladeniu (napríklad fujara), zavedenie nástrojov do symfonického orchestra (napríklad cimbal alebo bandoneón). Pritom problematika globálneho a lokálneho sa nevyhnutne viaže na potrebu exportu a importu hudobnej kultúry do jednotlivých krajín Európy, do mimoeurópskych krajín, ale aj do krajín tretieho sveta. Ak sa stanú exportom do krajín všetkých kontinentov, stávajú sa súčasťou globálnej hudobnej kultúry.

Hybrid a štýl

Za posledných dvadsať rokov púta pozornosť najmä vývoj diaspór, rozptýlených kultúr medzi už jestvujúcimi kompaktnými kultúrami (najčastejšie sa v tejto súvislosti spomínajú menšinové kultúry ako napríklad Židia, Rómovia alebo Albánci). Zaujímavé je, ako sa ich autentická hudba mieša s hudobnou kultúrou, do ktorej vstúpili. Napríklad **klezmer** – hudba východoeurópskych Židov a jej nová podoba na scéne downtown; **flamenco** – španielska hudba andalúzskych cigánov a jej infiltrácia do Európy alebo jazzu; **tango** - jeho zárodky sú v Španielsku, kubánskej habanére a rôznou spleťou historických a politických okolností sa tango priamo viaže na Argentínu a hudbu 20. storočia. Na jednej strane prebieha neustála migrácia ľudí, spôsobujúca diverzifikáciu kultúr, na druhej strane médiá môžu aj na tisíc míľové vzdialenosti prekonávať rozdiely medzi kultúrami a udržiavať ich vzájomnú **integritu** a podporovať **identitu**. Úloha vznikajúceho nového hudobného útvaru, hybridu³, ktorý je často len jednoduchým spojením dvoch vzájomne odlišných kultúr (viď pieseň *Tota*

² Martin Šimčík: *Tradícia a inovácia v riadení regionálnej hudobnej kultúry*. In: Slovenská hudba 29 (1995), č. 3 – 4, s. 413 – 414. Martin Šimčík: *Predpoklady riadenia lokálnej hudobnej kultúry na Slovensku a formovanie osobností*. In: *K pocte Alexandra Moyzesa a Ludovíta Rajtera*. Stimul, Bratislava 2007, s. 109-114.

³ Viď konferencia v Londýne: *Migrating Music: Media, Politics and Style*. <http://www.iaspm.net/?p=79>

Hel'pa v čínskej verzii *Hasayaqi*⁴) sa týmto spôsobom prehodnocuje, pretože sa ukazuje ako možný zárodok budúcej novej kvality. Tým stráca svoj význam tradičné ponímanie štýlu, ako originálneho hudobného okruhu s jedinečnými charakteristickými znakmi.

Regionalizácia Slovenska

Pojem región je v súčasnosti v hudobnej sociológii nahradzovaný pojmom hudobné prostredie. Pod regiónom, alebo hudobným prostredím rozumieme geografickú oblasť, územie krajiny, alebo kontinentu, ktoré je definované historickou tradíciou, jazykom a kultúrou. V historických obdobiach minulosti bol región definovaný aj konfesiónálne. V novom miléniu pod vplyvom synkretizmu⁵ kategória náboženskej príslušnosti pre determináciu regiónu zaniká. Región môže byť odlišne definovaný politicky a administratívne ako istý celok nielen v historických obdobiach, ale aj v súčasnosti. Pokým politické členenie v minulosti nieslo názvy kráľovský komitát, stolica, župa, veľžupa⁶, kraj, vyšší územný celok, nezhodovalo sa toto politické členenie s kultúrnym a teda aj s hudobným vývojom. V regionalizácii Slovenska v hudobnej kultúre jestvuje nejednotnosť, ktorá je determinovaná vnútorným vývojom hudobného prostredia v ľudovej hudbe, historickým vývojom vážnej hudby a procesom industrializácie v 20. storočí. Celkom inak vnímajú regióny v slovenskej hudobnej kultúre historici, etnomuzikológovia a inak muzikológovia, bádajúci v hudbe 20. storočia. Inak sú regióny členené v staršej slovenskej hudbe od stredoveku, cez klasicizmus až po 19. storočie, inak v autentickej ľudovej hudobnej kultúre, inak v novodobom ponímaní kultúrnych regiónov v súčasnosti.

Darina Múdra v monografii *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Hudobný klasicizmus*⁷ upozorňuje, že dnešné územie Slovenska sa „od čias baroka členilo na niekoľko hudobnokultúrnych oblastí, ktoré sa nezhodovali ani s historickými stolicami, ani s cirkevným

⁴ Vid' videoklip <http://www.youtube.com/watch?v=43CqzhudbSo>

⁵ Darina Múdra pri charakteristike hudobnokultúrneho kruhu Spiša hovorí, že sa prejavoval v spolupôsobení troch hlavných národností – slovenskej, nemeckej a maďarskej. Na jeho jedinečný vývoj vplyvala aj konfesiónalna rôznorodosť. Nemecké obyvateľstvo tento región osídlilo v 12. storočí. in: Darina Múdra: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II, Hudobný klasicizmus*, VSHF, Bratislava 1993, s. 35.

⁶ Kráľovský komitát alebo kráľovská župa je v slovenskej historiografii označenie pre prvú fázu administratívnych jednotiek v Uhorsku, ktorá trvala od konca 10. storočia do 13.-14. storočia. Komitáty sa ďalej členili na hradné obvody. Okrem nich jestvovali tzv. pohraničné komitáty, ktorých úlohou bola ochrana hraníc. Komitáty boli kráľovské jednotky, stolice boli šľachtickými jednotkami, župy boli štátnymi celkami. Komitáty zanikli so vznikom stolíc. Na Slovensku jestvovalo 21 stolíc od 14. storočia do roku 1802. Boli to Abovská, Bratislavská, Gemerská, Hontianska, Komárňanská, Liptovská, Mošonská, Nitrianska, Novohradská, Oravská, Ostrihomská, Rábska, Spišská, Šarišská, Tekovská, Trenčianska, Turčianska, Turnianska, Zemplínska a Zvolenská. Župa bol názov územno-správnych jednotiek štátnej správy v Uhorsku v rokoch 1849 – 1918. Župa ako štátna jednotka nahradila dovtedajšie šľachtické stolice. Územne však na ne nadviazali. In: *Imrich Sedlák a slovenská národná kultúra*, (Zostavil Imrich Sedlák), Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica 2003. Imrich Sedlák: *V letokruhoch národa*. Matica slovenská, Martin 1997.

⁷ Darina Múdra: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Hudobný klasicizmus*. VSHF, Bratislava 1993, s. 35.

členením na diecézy.⁸ Rozdeľuje Slovensko na Západoslovenský, Stredoslovenský, Východoslovenský a Spišský hudobnokultúrny okruh. Nadväzuje tak na koncepciu Richarda Rybariča⁹. Darina Múdra do týchto 4 hudobnokultúrnych okruhov vkladá jedinečnosti historického vývoja a ďalej ich vnútorne diferencuje. Za najvyspelejšie z hudobného hľadiska v období klasicizmu pokladá Bratislavu a Košice. Pritom Košice boli počtom obyvateľov až štvrtým najväčším mestom na Slovensku po Banskej Štiavnici a Komárne.¹⁰ Múdra uvádza, že o bohatom pestovaní hudby máme svedectvá aj na miestach, ktorých význam v súčasnom rozvoji hudby zanikol a z dnešného pohľadu by sme ich nazvali skôr vidieckymi - Ľubica, Podolíneec, Smolník, keďže v 18. storočí súvisel rozvoj hudobnej kultúry s pôsobením kláštorov, šľachty a meštiactva.¹¹

Podľa Ladislava Lenga¹² sú v autentickej ľudovej kultúre vzhľadom na výskyt dialektov známe tieto regióny: Abov, Gemer, Goralská oblasť, Horehronie, Kysuce, Liptov, Myjava, Novohrad, Orava, Podpoľanie, Pridunajsko – Ponitrie, Púchov, Spiš, Šariš, Tekov – Hont, Trenčín, Trnava, Záhorie, Zemplín. Aj Oskár a Alica Elschekovi predložili členenie Slovenska na regióny podľa dialektov. Toto členenie Slovenska je blízke rozdeleniu Dariny Múdrej na 4 okruhy: západno-južné, stredoslovenské (Podpoľanie, Liptov, Orava), východoslovenské, prechodné (Spiš, Gemer).¹³ Bernard Garaj upozorňuje, že dnes sú regióny ľudovej hudby vývojovo iné, než v čase koncepcie Oskára Elscheka a Ladislava Lenga a často „ich obsahovo ich nie je čím naplniť“¹⁴. Mnohé slovenské regióny ľudovej a staršej umelej hudby vstupujú do kultúry človeka nového milénia skôr ako turistické oblasti: Abov (Košice a okolie), Bratislava a okolie, Dolná Nitra, Dolný Zemplín, Gemer, Hont, Horehronie, Horná Nitra, Horné Považie, Horný Zemplín, Kysuce, Liptov, Novohrad, Orava, Zvolensko – Podpoľanie, Podunajsko, Stredné Považie, Spiš, Šariš, Tekov (Dolné Pohronie), Tatry, Turiec, Dolné Považie (Trnava a okolie), Záhorie, Zamagurie.

⁸ tamtiež s. 17.

⁹ Richard Rybarič: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. (Stredovek, renesancia, barok)*. Bratislava 1984.

¹⁰ Roku 1782 mala Bratislava cca 30 000 obyvateľov. Roku 1787 mala Banská Štiavnica 18 920 obyvateľov, Komárno malo 11 970 obyvateľov a Košice mali 8 240 obyvateľov.

¹¹ Napríklad v Podolíneci pôsobila v 18. storočí rehoľa piaristov a Podolíneec bol strediskom chrámovej hudby, školských koncertných a divadelných podujatí. Darina Múdra: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Hudobný klasicizmus*. VSHF, Bratislava 1993, s. 36. Dedinka Smolník mala v 18. storočí jednu z najstarších kamenných divadelných budov na Slovensku s modernou technikou. Tamtiež, s. 37.

¹² Ladislav Leng: *Slovenské hudobné nárečia*. OU, Bratislava 1962. II. vydanie - NOC, Bratislava 1993.

¹³ Alica Elscheková, Oskár Elschek: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. OU, Bratislava 1962.

¹⁴ Bernard Garaj: *K problematike regionálnych štýlov ľudovej ensemblovej hudby na Slovensku*. In: Slovenská hudba 23 (1997), č. 1 – 2, s. 106. Zuzana Beňušková a kol.: *Tradičná kultúra regiónov Slovenska*. Bratislava, Veda 2005. Hana Urbancová: *Lúčne piesne a tradičný vokálny viachlas na Slovensku*. In: Slovenská hudba 23 (1997), č. 1 - 2, s. 27 - 47.

Hlavnými centrami regionálnej hudobnej kultúry na Slovensku v 20. storočí boli jednotlivé mestá - Bratislava, Trnava, Trenčín, Nitra, Žilina, Banská Bystrica, Košice, Prešov. Bolo tu sústredené hudobné školstvo, dostatok poslucháčov a historická tradícia. Hudobné dianie sa presúvalo z dedín do miest. Nová postindustriálna spoločnosť tohto milénia prináša nový pohľad na potenciálneho poslucháča. Prestáva byť dôležité, či poslucháč žije v regionálnom prostredí, či žije na vidieku alebo v meste. Môže byť súčasťou globálnej hudobnej kultúry, ak sa pre ňu rozhodne.

Ako je zrejmé z rozvedenej problematiky, pri snahe o regionalizáciu Slovenska z hľadiska hudobnej kultúry, mieša sa tu hľadisko politické, historické, etnografické (etnomuzikologické). Pri zohľadnení kultúrneho života Slovenska musíme akceptovať dokonca ekonomické a sociálne aspekty, ktoré sú zásadnými pre uchopenia potenciálneho recipienta - poslucháča v každom regióne v súčasnosti.

Obrázok č. 1: Mapa historických žúp Uhorska po roku 1882.

http://sk.wikipedia.org/wiki/%C5%BDupa_%28Uhorsko_po_roku_1849%29



Obrázok č. 2: Mapa historických slovenských stolíc.

http://sk.wikipedia.org/wiki/Historick%C3%A9_%C5%BEupy_na_Slovensku



Obrázok č. 3: Mapa Slovenska podľa dialektov. Vymedzenie do 4 oblastí podľa Elschekovcov z roku 1962 a vymedzenie podľa Ladislava Lengy. Mapa je prevzatá z textu Stanislava Dúžeka.¹⁵



¹⁵ Stanislav Dúžek: *K problematike regionálneho členenia slovenského ľudového tanca*. In: Slovenská hudba 23 (1997), č. 1 – 2, s. 121.

V roku 2001 sa v Slovenskej republike vyčlenili samosprávne kraje – vyššie územné celky, alebo hovorovo župy, ktoré sú dané rozlohou, počtom obyvateľstva, hustotou zaľudnenia, vzdelanostnou úrovňou, mierou nezamestnanosti, podielom na investíciách a pod. Tak sa schválila nová koncepcia 8 samostatných vyšších územných celkov - Banskej Bystrice, Bratislavy, Košíc, Nitry, Prešova, Trenčína, Trnavy a Žiliny. Dielčimi jednotkami takejto samosprávy sú veľké mestá a obce.¹⁶

Pokiaľ tvorcovia hospodárskej a kultúrnej politiky rozprávajú o rozvoji regiónov, formujú nové geografické celky a ich vývojové prognózy. V septembri roku 2003 sa rozhodli politickí lídri 4 regiónov a miest sformovať región Centrope, ktorý je významný pre ďalší vývoj križujúcich sa hraníc štátov Česka, Slovenska, Maďarska a Rakúska. Slovenskú republiku zastupoval vtedajší župan Bratislavy Ľubo Roman. Predložili víziu ekonomického, politického a spoločenského vývoja až do roku 2015. Centrope je Central European Region, zahrňuje mestá Brno, Břeclav, Znojmo, Tábor, Písek, České Budějovice, Trnava, Bratislava, Viedeň, Baden, Eisenstadt, Wr. Neustadt, St. Pölten, Krems, Sopron, Szombathely, Győr, Mosónmagyaróvár. Predstavuje novú príležitosť v rámci Európskej únie pre rozširujúcu sa integráciu a spoluprácu medzi 4 navzájom hraničiacimi štátmi a je to náčrt vízie nového regiónu pre budúcu ekonomickú, politickú a kultúrnu spoluprácu. Ako sami leadri Centrope uvádzajú, je to nový priestor pre život a dúfajme, že aj pre duchovnú kultúru.¹⁷

Obrázok č. 4: Mapa vyšších územných celkov Slovenska.

<http://sk.wikipedia.org/wiki/Kraj>



¹⁶ Zákon 302/2001 Z.z. o samospráve vyšších územných celkov (zákon o samosprávnych krajoch), Regióny Slovenska, Štatistický úrad SR, Veda, Bratislava 2004.

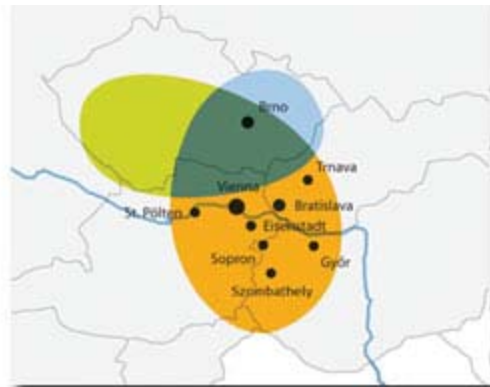
¹⁷ <http://centrope.info/baernew>

Obrázky č. 5, 6 a 7: Región Centrope z globálneho aspektu.

<http://centrope.com/centropestart/>



Obrázok č. 6: Región Centrope z aspektu štátotvorného územia zahŕňa Česko, Rakúsko, Slovensko, Maďarsko.



Obrázok č. 7: Región Centrope z aspektu regiónov a miest zahrňuje mestá Brno, Břeclav, Znojmo, Tábor, Písek, České Budějovice, Trnava, Bratislava, Viedeň, Baden, Eisenstadt, Wr. Neustadt, St. Pölten, Krems, Sopron, Szombathely, Győr, Mosónmagyaróvár.



Župy, samosprávne kraje, regióny, kultúrne okruhy, alebo oblasti s mestskými centrami a obcami, nemusia byť vnímané ako politické celky pre uchovanie kultúrnej identity, pretože každý región je jedinečný svojím vlastným spôsobom. Treba však zdôrazniť, že moderné ponímanie regiónu v novom miléniu musí byť nadnárodné a nadštátne. Pod pojmom národnej kultúry a umenia sa v minulosti rozumela najmä ľudová a vážna hudba. To zapríčinilo mnoho chýb, nedorozumení a konfliktov medzi hudobníkmi samotnými, ale aj tvorcami kultúrnej politiky. V novej spoločnosti, ktorá je súčasťou Európskej únie, je potrebné rozšíriť tento aspekt ponímania národnej hudobnej kultúry.

Etnomuzikológovia sa odvolávajú na včlenenie slovenských regiónov do stredoeurópskeho, západoeurópskeho a východoeurópskeho vyššieho celku.¹⁸ Hovoria o

¹⁸ Oskár Elschek: *Regionálne hudobné štýly – ich európske a slovenské kontexty*. In: Slovenská hudba 23 (1997), č. 1 – 2, s. 88 – 101. Alica Elscheková: *Typológia tradičného viachlasu z hľadiska historického*,

európskom celku, ďalej o mikroregióny, subregióny, nížinnom a horskom regióny. Podobne pri výklade dejín 20. storočia teoretici (Jiří Fukač, Naďa Hrčková, Ľubomír Chalupka¹⁹, Vladimír Karbusitsky), včleňujú Slovensko do stredoeurópskej, západoeurópskej a východoeurópskej hudobnej kultúry. Ako je zrejmé, mieša sa do takéhoto ponímania kultúrnych celkov 20. storočia politické hľadisko.²⁰

Slovenská hudba, regióny a žánre hudby

Do slovenskej národnej kultúry patria všetky tie hudobné žánre, ktorých skladatelia, interpreti a teoretici majú ambície tvoriť pôvodnú slovenskú hudobnú kultúru v oblasti kompozície, interpretácie a teoretickej reflexie. Tak je súčasťou slovenskej hudobnej kultúry rovnako vážna hudba, ľudová hudba, moderná populárna hudba, ďalej ich jednotlivé žánre - dychová hudba, liturgická hudba, gospel music, jazzová, rocková a populárna hudba, elektronická tanečná hudba, country and western, šansón a folk. Profesionálne osobnosti v týchto žánroch majú ambície včleniť sa do nadnárodnej a globálnej hudobnej kultúry po roku 1989. Mnohé prenikajú z regionálnej sféry do európskej hudobnej kultúry, cesta iných osobností vedie z regionálnej sféry priamo do globálnej hudobnej kultúry (zahraničné festivaly súčasnej hudby, do rozhlasové a televízne stanice v európskych krajinách, Veľkej Británii, USA, Kanade – MTV, BBC). Často vynechajú národný celok a vstupujú priamo do globálneho celku. Rovnako ako umelec, môže vstúpiť do globálnej kultúry médií a festivalov aj poslucháč.

Bipolaritný vzťah globálne – regionálne

Regionálna kultúra v sebe zahŕňa rovnako amatérske muzicírovanie, ale aj profesionálne vyspelé hudobné prejavy. Skladateľská tvorba a interpretačná produkcia na

technického a psychoakustického. In: Slovenská hudba 23 (1997), č. 1 – 2, s. 6 – 26. Soňa Kovačevičová: *Regionalizácia umeleckej kultúry na Slovensku.* In: Slovenská hudba 23 (1997), č. 1 – 2, s. 83 - 88.

¹⁹ Ľubomír Chalupka: *Recepcia svetovej hudobnej tvorby 20. storočia ako faktor periodizácie vývinu slovenskej hudby po roku 1945. I. Genéza slovenskej hudobnej avantgardy.* In: Slovenská hudba 30/2004, č. 4, s. 444 – 470.

Ľubomír Chalupka: *Der Antritt der jungen Komponistengeneration in den 60er Jahren in der Slowakei in der publizistischen Reflexion.* In: Musicologica Istitopolitana III, Stimul, Bratislava 2004, s. 49 - 87

²⁰ *Súčasná hudba medzi Východom a Západom*, (editor Naďa Hrčková), Orman, Bratislava 1998. Vladimír Karbusitsky: *Wie deutsch ist das Abendland.* Böckel V., Hamburg 1995. Do zborníka, ktorý akcentuje členenie Európy na Východnú a Západnú hudobnú kultúru prispeli aj ďalší zahraniční autori: nemeckí teoretici Frieder Reininghaus, Detlef Gojowy, Wolfgang Dömling, Hermann Jung, rakúski Diether de la Motte, poľskí muzikológovia Wladyslaw Malinowski, Zygmunt Krauze, Krzysztof Knittel, Mieczyslaw Tomaszewski, Tereza Malecky, švédski teoretici Arne Mellnäs, dánski teoretik Erik Christensen, maďarskí teoretici Péter Halász, slovinský teoretik Primož Kuret, ruská teoretička Maria Kostakeva, českí teoretici Alois Piňos, Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, ako i slovenskí muzikológovia Ľubomír Chalupka, Juraj Beneš, Vladimír Zvara, Egon Krák, Daniel Matej, Norbert Adamov, Miloslav Blahynka...

profesionálnej úrovni nemusí automaticky prechádzať do globálnej sféry, pretože umelecké osobnosti nemajú také ambície, alebo nie je dostatočne rozvinutý hudobný manažment. Umelci nie vždy majú záujem pohybovať sa v oblasti špičkových národných celkov, alebo nadnárodných globálnych celkov, pretože zvažujú výhody profesionálneho a súkromného života. Mnohé osobnosti a súbory majú šancu prejsť do globálnej hudobnej kultúry, ale chcú zostať kvalitnými telesami, pôsobiacimi iba v národnom alebo regionálnom prostredí, pretože sa tak sami rozhodli kvôli kvalite života. Takéto rozhodnutie je rozhodnutie umelca nového milénia, ktorí dostatočne chápe všetky pozítiva a negatíva postindustriálnej spoločnosti²¹.

Pre dostatočné rozvinutie osobnosti je potrebné vytvoriť ideálne, alebo aspoň vhodné hudobno - kultúrne prostredie, ktoré v sebe zahŕňa nielen komunikačný reťazec skladateľ – interpret – poslucháč, ale aj vzájomne prepojené produkčné reťazce umelec – manažér – massmédiu, partitúra - zvukový nosič – mediálny program, vydavateľstvo – agentúra - nezisková organizácia. Tak, ako vo všetkých oblastiach ekonomického a spoločenského života, aj do hudobnej kultúry preniká zdôrazňovanie profesionality, kvantitatívnych ukazovateľov, pragmatickosti a výkonnosti. Atribúty vysokej kvality, reprezentatívnosti, schopnosti obstať v zahraničnej konfrontácii sa vyžadujú od profesionálnych umeleckých osobností. Pritom však prechod medzi amatérskym a profesionálnym, regionálnym a národným by mal byť plynulý. Pre tento prechod je však podstatná duchovná klíma prostredia, ktorá nezištne žičí umeniu. **Vzťah medzi profesionálnym a amatérskym, globálnym a regionálnym nie je antagonistický, ale komplementárny.**

Bipolaritný vzťah profesionálne - amatérske

Základnou podstatou umenia je nezištnosť. Hudba sa pestuje kvôli radosť z tvorivosti a vnútorného naplnenia podstaty človeka. Tieto motívy zostávajú hlavnými pre súčasné amatérske pestovanie hudby. Ambície manažmentu amatérskych súborov sú často profesionálne a aj do tejto sféry prenikajú črty globalizácie a hudobného priemyslu. Spomenuté atribúty reprezentatívnosti, konkurencieschopnosti, zahraničnej konfrontácie, kvantitatívnosti a výkonnosti sú znakmi profesionálnej, ale aj globálnej kultúry. Význam slova amatérsky často vyjadruje len status hudobníkov, ale neznamená, že musí zasahovať aj kvalitu. Kvalitou vysoko profesionálni hudobníci môžu mať spoločenské postavenie amatérskych hudobných telies.

²¹ Podobné rozhodnutie o práci v regionálnom hudobnom prostredí a jeho jedinečnosti urobili viacerí slovenskí skladatelia. Napríklad Ilja Zeljenka (narod. 1932) tvrdí, že mnohé originálne črty svojho štýlu získal práve vďaka tomu, že žil a tvoril v slovenskej societe, poznačenej komunistickou diktatúrou. Odmietol však manažment prostredníctvom profesionálnych medzinárodných festivalov súčasnej hudby začiatkom 90. rokov.

Ak hovoríme o sociálnom a spoločenskom postavení, ktoré je typické pre amatérskych hudobníkov, znamená to, že ich pravidelný príjem finančných prostriedkov je z iných zdrojov než z koncertnej činnosti. Hoci v súčasnosti možno polemizovať dokonca aj s takýmto tvrdením, pretože mnohí profesionálni hudobníci vzhľadom na nedostatočné koncertné príležitosti a nezáujem spoločnosti, hľadajú iné pracovné možnosti.²² Na jednej strane je záujem spoločnosti o kvalitnú hudobnú kultúru, na druhej strane profesionálne rozvinutý hudobný manažment, ktorý vstupuje do vzťahov lokálne - amatérske, amatérske - profesionálne. profesionálne – regionálne, regionálne – globálne. Globálne smeruje k popularizácii a manipulácii vo všetkých hudobných žánroch. Manipulácia s umelcom je predpokladom komerčne úspešnej hudby, nie však hodnotnej hudby. Pravda, nie každá komerčne úspešná hudba je bez hodnoty. Hodnotnosť a nadčasovosť hudby sa ukáže často až v historickom procese recepcie.

Členovia folklórnych súborov, ľudoví speváci a inštrumentalisti

Profesionálne folklórne súbory, ľudové hudby a speváci sa prezentujú na koncertoch a festivaloch. Dostávajú sa do mediálnej sféry a manažérskeho reťazca koncert – CD – medializácia, teda rozhlasového a televízneho vysielania, Patria sem však aj hudobníci, ktorí sú tvorcami autentickej ľudovej hudby. Tí sa stretávajú sa pri obradových príležitostiach (krst, svadba, pohreb), ale aj sviatkoch (Vianoce, Veľká noc).²³

Autentická ľudová hudba funguje v relatívne uzavretých celkoch rôznych regiónov. Tieto regióny sa v procese globálnej komunikácie neubránia neustálemu absorbovaniu prvkov iných regiónov, ale aj globálnej kultúry. Tvorcovia ľudovej hudby pritom prijali mnohé prvky z hudobného priemyslu a profesionálneho manažmentu. Z toho vyplýva, že tento typ hudobnej kultúry sa nerozvíja už výsostne ústnym podaním.

Tak ako je porušená orálna komunikácia, rovnako je autentické ľudové prostredie nahradzovaná inštitucionálnou bázou v školskom systéme. Na mnohých slovenských ZUŠ sa vyučuje hra na ľudových hudobných nástrojoch – fujarách, píšťalkách, cimbale, heligónke, gajdici a citare. Ich učitelia si vypracovali osobité školy, vydané vlastným nákladom pre výuku ľudovej hudby.²⁴ Cimbale sa vyučuje aj na Konzervatóriu v Bratislave a Akadémii

²² Iveta Betsa, Popularita – nový fenomén hudobného umenia. Manipulácia s umelcom v hudobnom priemysle, dizertačná práca, FFUK, Bratislava 2006, rkp.

²³ Zuzana Beňušková a kol., Tradičná kultúra regiónov Slovenska, Veda, Bratislava 2005. Jadranak Važanová-Horáková, Tradičné slovanské hudobno štýlové vrstvy v dunajsko – panónskej oblasti, in: Slovenská hudba 23 (1997), č. 1-2, s. 114 – 120.

²⁴ Napríklad Anna Holúdová na ZUŠ Svetozára Stračina v Detve vypracovala Základy hry na jednoradovú heligónku (2003) a aj mnohí ďalší učitelia používajú vlastným nákladom vydané školy hry na nástroj.

umenia v Banskej Bystrici. Napríklad na ZUŠ Svetozára Stračina v Detve sa vyučuje hra na pastierskej píšťale, detvianskej fujare, cimbale, akordeóne a heligónke. Na ZUŠ v Očovej (obec Víглаš) sa vyučuje hra na fujare, pastierskej píšťale, citare, cimbale, heligónke, handrárskej píšťale a gajdici.²⁵ Pre pedagogické účely sa v danom regióne realizuje výroba detských skrátенých fujár od roku 1980. Čiže odovzdávanie skúseností voľne ponechané na „náhodné“ rodinné odovzdávanie skúseností – dedo – otec – syn, alebo remeselná výroba hudobných nástrojov majster – tovariš, je tu včlenená do profesionálnych vzťahov v štruktúrach a organizáciách hudobného života na Slovensku.

Menia sa aj vzťahy umelcov k regiónu alebo autentickému hudobnému prostrediu. Dokonca aj profesionálne súbory ľudovej hudby potrebujú pre svoju existenciu sponzorskú podporu od rôznych firiem. Jednotlivé štýly hry na nástrojoch sa učia napodobovaním z jestvujúcich nahrávok na CD, LP a mg kazetách. Ich hudobné produkty (CD, DVD) musia byť rovnako kompatibilné s modernými technológiami, ako akýkoľvek iný žáner hudby. Napríklad štyridsať členný **Vrchársky Podpoliansky orchester**, ktorý vznikol roku 2005, je zostavený z predníkov z rôznych ľudových hudieb z Podpoľania. Ich koncerty „sú snímané tak, aby mali päť kanálový zvuk a zo všetkých vystúpení sú realizované DVD záznamy.“²⁶ Pritom autentické nezaniká, ale sa udržiava, ba dokonca rozvíja. Dokladom toho sú výskumu etnomuzikológov.

Prienik globálneho prvku do tradičnej ľudovej hudby

Pokúsme sa v tejto časti štúdie na doposiaľ realizovaných výskumoch etnomuzikológov zhrnúť súčasný stav poznania vývoja hudobného života v tradičnej hudobnej kultúre na Slovensku a poukázať na prienik globálnej hudobnej kultúry do tradičnej hudobnej kultúry, ale aj zachovania a rozvíjania autentického prvku v slovenskej ľudovej hudbe.

Predpokladá sa, že na Slovensku na pôde tzv. ľudového baroka existoval typ legendickej piesne o živote svätcov. Pre nedostatočnú dokumentáciu sa pre súčasnosť nezachovali v muzikologických záznamoch. Postupným zánikom pôvodných spevných príležitostí v tradičnom ľudovom prostredí niektoré piesne zanikli, iné sa presunuli do vianočného repertoáru a zachovali sa najmä ako mariánske legendy. Naopak, legendické

²⁵ Miroslav Lábsky: *Výučba ľudových hudobných nástrojov na Podpoľaní*. In: Etnomuzikologický seminár, Mojmírovce 2005, príspevok na konferencii, v rkp.

²⁶ Miroslav Lábsky: *Rozhovor s Jurajom Pecníkom, umeleckým vedúcim Vrchárskeho podpolianskeho orchestra. Vo folklóre je stále čo objavovať*. In: *Tradicia a súčasnosť* (Osvetový ústav) 5 (2006), č. 2, s. 63 – 66. Miroslav Lábsky: *Ľudová sláčiková hudba Zacharovci z Ponik*. In: Štýlová a zvuková analýza tradičnej hudby (editor Margita Matúšková). UHV SAV, Bratislava 2006, s. 167 - 215.

piesne o svätcoch sa hojne pestujú v iných etnikách Poľska, Moravy, Maďarska, Rakúska a ďalších stredoeurópskych krajinách.²⁷

Osobitú kapitolu prezentujú regióny etnických minorít Slovenska, napríklad chorvátsky región pri Bratislave²⁸, maďarský mikroregión na Slovensku - Medveš. Andrea Pelleová vo svojej práci²⁹ preskúmala charakter tradičnej piesňovej kultúry v Medveši. Mikroregión Medveš prezentuje kultúru maďarskej menšiny v okrese Rimavská Sobota pri maďarsko-slovenských hraniciach a tvorí ho 5 dedín (Stará bašta, Nová Bašta, Studená, Tachty a Večelkov). Izolácia tohto regiónu od širšieho okolia pretrvávala až do polovice 19. storočia. Potom do neho začali prenikať iné vplyvy. Ukázalo sa, že z hľadiska štýlu prevažujú nápevy novej hudobnej vrstvy a melódie cudzieho umeleckého pôvodu. Tvorila spolu až 67 percent.

Jadranka Važanová pripúšťa, že všeobecne známe „lamentácie“, svadobné plače nevesty pri rozlúčke s rodičovským domom v kontexte svadobných tradícií v rôznych krajinách v Európe (severné Rusko, Fínsko, Bielorusko, Bulharsko, Srbsko, Grécko, Rumunsko) sa praktizovali ešte začiatkom prvej polovice 20. storočia ako rituálne piesňové útvary. Na Slovensku ich možnou obdobou v súčasnosti sú svadobné rozlúčkové piesne.³⁰

Ak z týchto regiónov vystúpia isté osobnosti alebo súbory do globálnej mediálnej kultúry (Jadranka, Drišľak, Senzus), stávajú sa ich hodnoty často pochybnými, devalvovanými a nivelizovanými.³¹ Prezentujú bývalú vidiecku kultúru tanečných zábav, svadiieb a ľudových veselíc, do ktorých prenikali prvky vznikajúcej populárnej hudby. Ak upustíme od vulgarizovania prvkov sexuality a alkoholizmu, s ktorými sa najčastejšie manipuluje v extrémnych polohách v televíznom vysielaní, zostáva otázka vhodnej hudobnej štylizácie - spojenia výrazových a inštrumentálnych prostriedkov ľudovej hudby a populárnej hudby. Z repertoáru ľudovej hudby sa nevyberá autentický folklór, ale všeobecne známe ľudové piesne. Tu sa nerešpektujú jedinečné prvky mikroprostredia, ale sa do jeho charakteru zasahuje, aby repertoár zodpovedal všeobecnému globálnemu vkusu. Nie náhodou podobný typ hudobnej produkcie majú aj v Nemecku, Rakúsku a Maďarsku. O popularnosť a tvorbu

²⁷ Hana Urbancová: *Vom Erzähl lied zur „Koleda“: Marien-legendenlieder im slowakischen Weihnachtsrepertoire*. In: Musicologica Istropolitana III, Stimul, Bratislava 2004, s. 147 – 199.

²⁸ Jadranka Horáková: *Piesňová kultúra Chorvátov v okolí Bratislavy*. In: Musicologica Slovaca et Europea XVIII. Asco, Bratislava 1993, s. 65 - 106

²⁹ Andrea Pelleová: *Traditional Song Genres of the Hungarian Ethnic Group in Medveš in the Gemer Micro-region*. In: Musicologica Istropolitana III, Stimul, Bratislava 2004, s. 213 - 257.

³⁰ Jadranka Horáková: *Bridal Laments in the Context of European Wedding Traditions*. In: Musicologica Istropolitana III, Stimul, Bratislava 2004, s. 199 – 212.

³¹ Norbert Adamov: *Dekadencia v „ľudovom štýle“ - Senzus*. In: Hudobné vedomie (editor Juraj Lexmann), ÚHV SAV, Bratislava 2002. Bernard Garaj: *Folklór v komerčne najúspešnejších nahrávkach populárnych hudobno-zábavných skupín*. In: Ethnomusicologicum (Bratislava) 1 (1993), č. 1, s. 135-142.

takéhoto repertoáru sa postarali cigánske kapely už v 30. rokoch. Šírili a interpretovali v úprave cimbalových ľudových hudieb dobové populárne šlágre, ľudové piesne a salónne kusy vážnej hudby. Do tohto všeobecne známeho repertoáru prispeli aj dychové súbory, prispôsobujúc sa požiadavkám obecnstva, ktoré chcelo tancovať a dobre sa zabaviť. Požiadavke tanečnosti a formovému druhu valčíka, polky, čardáša a tanga sa prispôbovali české, moravské, slovenské, maďarské, poľské a ruské ľudové piesne. Repertoár tohto typu sa šírili aj prostredníctvom hudobných skupín, zostavených z príslušníkov vojenskej prezenčnej služby. Tu sa miešali hudobníci národne, štýlovo a vkusovo rôznorodo orientovaní, pochádzajúci z rôznych obcí a miest Česka, Moravy a Slovenska.

Novú kvalitu predstavuje world music (slovenské skupiny Hrdza, Zuzana Mojžišová a Jej družina, Banda, Andrej Šeban a Tono Kubasák v Space Boys, Remedios a Pacora Trio).³² Pretože ide o nový žáner hudby, je otázkou do akej miery môže spätne preniknúť do autentickej ľudovej hudby a spätne ju ovplyvňovať. Zatiaľ však určite prezentuje nový žáner globálnej hudobnej kultúry, ktorý vznikol v synkretickom procese.

Črty globálnej hudobnej kultúry nesú aj folklórne súbory, ktoré sa zaoberajú slovenským folklórom, ale pôsobia v zahraničí. Podobný proces asimilácie heterogénnych prvkov prebieha aj v iných národných ľudových kultúrach, v ktorých aktívne pôsobia hudobníci z iných kontinentov a štátov.

Napríklad v Prahe v súčasnosti pôsobia dva slovenské folklórne súbory - Šarvanci a Limbora³³.

Mimohudobné prvky v globálnej hudbe - Záver

Čím viac mimohudobných prvkov sa v hudbe nachádza, tým je jednoduchšie s hudbou manipulovať a vulgarizovať ju. Do mimohudobných prvkov patria oblečenie, účes, správanie umelca, spôsob prezentácie koncertu v určitom prostredí (kostol, chrám, múzeum, koncertná sieň, sála, klub, ulica, štadión) a prítomnosť sponzorských prvkov (požiadavka umiestnenia loga firmy na oblečenie umelca alebo do prostredia prezentácie koncertu, predajná výstava hudobných nástrojov, plagáty, billboardy, obchodovanie s hudobnými produktami sponzorskej firmy - CD, DVD, knihy, časopisy). Ak sa nerešpektujú zásady jedinečnosti hudby v mikroprostredí a makroprostredí, sú v popredí pri prezentácii prvky, ktoré s ňou nesúvisia a nastáva manipulácia s hudobnou kultúrou. Tie orientujú pozornosť poslucháča

³² Lubica Záborská: *Využitie ľudovej piesne v tvorbe po Alexanderovi Moyzesovi*. In: K pocte Alexandra Moyzesa a Ľudovíta Rajtera. Zborník z medzinárodnej konferencie, Stimul, Bratislava 2007, s. 321 – 333.
Lubica Záborská: *Slovenská scéna world music*. Coolart, Bratislava 2009.

³³ www.sarvanci.cz

smerom k vizuálnym momentom a preč od základnej podstaty hudby.

Pri konfrontácii reťazcov globálne – profesionálne – amatérske – lokálne sme zistili, že tieto vzťahy nie sú antagonistické, ale komplementárne. Sú teda vzájomne prepojené a potrebné. Kvalita hudobnej kultúry môže byť devalvovaná v médiách a v hudobnom priemysle, ktoré sa stávajú tvorcami globálnej hudobnej kultúry. Producenti sa stávajú manipulátormi globálnej kultúry, ak nerešpektujú jedinečné prvky mikroprostredia regiónu a jedinečnosť hudobného žánru. V procese kultúrneho zjednocovania sa Európy je nevyhnutná podpora regionálnej hudobnej kultúry, ktorá vstupuje do konfrontácie s globálnou kultúrou šírenou médiami. Len pri udržaní originálnych znakov žánrov a štýlov jednotlivých regiónov hudobnej kultúry je možný import žánrov do hudobnej kultúry Európy, a naopak, export európskych tradičných a nových hudobných produktov do zahraničia.

Summary

A region is a given geographical locality with a historical tradition and language. It is questionable which Slovak regions, with the integration of countries into Europe, can be considered as independent cultural units. Slovakia has been divided differently regarding musical history in the 18th and 19th centuries, authentic folk music culture, and differently again as regards the modern conception of music's cultural regions in the 20th century. Well-known regions for authentic folk culture are Podpoľanie, Horehronie, Liptov, Spiš, Gemer and Šariš, to which belong individual municipalities. In this conception, the regional centres of new music in the 20th century, as well as of modern popular music in minority genres, were Bratislava, Trnava, Nitra, Žilina, Banská Bystrica, Košice and Prešov, where there was a concentration of musical scholarship, listeners and historical tradition, as part of the cultural environment. Slovak musical historiography in the 20th century distinguished between central, eastern and western European culture, of which Slovakia is a part.

Regional culture includes equally amateur musicmaking and mature professional musicianship, which does not automatically move into the professional sphere because the artists do not have such an ambition. They do not wish to move in the highest national or international circles because of the negative effect on their personal and private life. They have the chance to progress from regional culture to professional and finally global music culture. They wish, however, to maintain quality and remain active at a regional or national level. High-quality professional music culture is connected with sufficient development and support from regional music culture... versus the global cultural media. From this it follows that the relationships between professional and amateur, global and regional is not

antagonistic but polar and complementary. The question remains, where authentic culture has been lost, of folk music and whether popular cultural, for example in the shape of world music, is its continuation. The guarantee of the quality of global culture is not the existence of the unique in developing countries but active and high-quality fostering of amateur and regional culture. Present-day regional culture in Slovakia has several forms: the domestic musicmaking of children attending EASs; classical chamber music ensembles and choirs; concertgoers and passionate collectors of recorded music (especially listeners to opera and the relics of salon musicmaking, most often playing and singing serious music at the piano); the gospel music culture of children and youths; the club culture of students (jazz, alternative rock, folk, country and "chanson"); the active and passive reception of music (listening and playing); the garage culture of rockers; the amateur creation of music at home by means of software and synthesizers (house music); the productions of rappers and DJs; members of wind bands; folklore groups, and folk singers and musicians.

Bibliografia:

- Betsa, Iveta: Popularita – nový fenomén hudobného umenia. Manipulácia s umelcom v hudobnom priemysle. UHV SAV, Bratislava 2006.
- Beňušková, Zuzana a kol.: *Tradičná kultúra regiónov Slovenska*. Bratislava, Veda 2005.
- Crouch, Tanja L.: 100 Careers in Music Bussiness. Barron's Educational Series, New York 2001.
- Dúžek, Stanislav: *K problematike regionálneho členenia slovenského ľudového tanca*. In: Slovenská hudba 23 (1997), č. 1 – 2, s. 120 - 122.
- Elscheková, Alica - Elschek, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. OU, Bratislava 1962.
- Garaj, Bernard: *K problematike regionálnych štýlov ľudovej ensemblovej hudby na Slovensku*. In: Slovenská hudba 23 (1997), č. 1 – 2, s. 101 - 113.
- Chalupka, Ľubomír: *Recepcia svetovej hudobnej tvorby 20. storočia ako faktor periodizácie vývinu slovenskej hudby po roku 1945. I. Genéza slovenskej hudobnej avantgardy*. In: Slovenská hudba 30/2004, č. 4, s. 444 – 470
- Chalupka, Ľubomír: *Der Antritt der jungen Komponistengeneration in den 60er Jahren in der Slowakei in der publizistischen Reflexion*. In: Musicologica Istropolitana III, Stimul, Bratislava 2004, s. 49 – 87

- Leng, Ladislav: *Slovenské hudobné nárečia*. OU, Bratislava 1962. II. vydanie - NOC, Bratislava 1993.
- Múdra, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II, Hudobný klasicizmus*, VSHF, Bratislava 1993, s. 35.
- Rybářič, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. (Stredovek, renesancia, barok)*. Bratislava 1984.
- Šimčík, Martin: *Tradícia a inovácia v riadení regionálnej hudobnej kultúry*. In: Slovenská hudba 29 (1995), č. 3 – 4, s. 413 – 414.
- Šimčík, Martin: *Predpoklady riadenia lokálnej hudobnej kultúry na Slovensku a formovanie osobností*. In: *K pocte Alexandra Moyzesa a Ľudovíta Rajtera*. Stimul, Bratislava 2007, s. 109-114.
- Urbancová, Hana: *Lúčne piesne a tradičný vokálny viachlas na Slovensku*. In: Slovenská hudba 23 (1997), č. 1 - 2, s. 27 - 47.
- Záborská, Ľubica: *Využitie ľudovej piesne v tvorbe po Alexanderovi Moyzesovi*. In: *K pocte Alexandra Moyzesa a Ľudovíta Rajtera*. Zborník z medzinárodnej konferencie, Stimul, Bratislava 2007, s. 321 – 333.
- Záborská, Ľubica: *Slovenská scéna world music*. Coolart, Bratislava 2009.