

Akadémia umení v Banskej Bystrici  
Fakulta múzických umení



# Horizonty umenia

## Horizons of Art

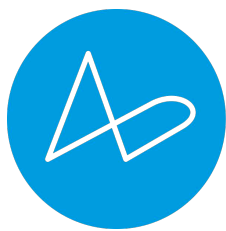
10

Zborník z medzinárodnej  
vedeckej webovej konferencie  
Proceedings of the International  
Scientific Web Conference

Zborník príspevkov  
Paper Proceedings

Banská Bystrica 2023





Akadémia umení  
v Banskej Bystrici  
→ Fakulta  
múzických  
umení

**Akadémia umení v Banskej Bystrici**  
**Fakulta múzických umení**

**Academy of Arts in Banská Bystrica**  
**Faculty of Performing Arts**

**Horizonty  
umenia 10**



**Horizons  
of Art 10**

**Horizonty umenia**

**Zborník príspevkov z medzinárodnej  
vedeckej webovej konferencie**

**Paper Proceedings of the International Scientific Web Conference**

**05. 09. 2023 – 09. 09. 2023**

**Banská Bystrica**  
**2023**

**Horizonty umenia 10** Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej webovej konferencie 05. 09. 2023 – 09. 09. 2023, Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení

Vydavateľ: Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení

Vedecký redaktor: prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.

Zostavovateľ: doc. PaedDr. Mgr. Mária Strenáčiková, PhD.

Recenzenti: dr hab. Maciej Kołodziejski, prof. UMK  
Assoc. prof. Andriy Ivanovich Dushniy, PhD.  
doc. PaedDr. Janka Bednáríková, PhD.

Logo: doc. Igor Benca, akad. maliar

Obálka: doc. Mgr. art. Patrik Ševčík, ArtD.

Tlač: EQUILIBRIA, s.r.o., Košice

**Horizons of Art 10** Paper Proceedings of the International Scientific Web Conference 05. 09. 2023 – 09. 09. 2023, Academy of Arts in Banská Bystrica, Faculty of Performing Arts

Publisher: Academy of Arts in Banská Bystrica, Faculty of Performing Arts

Scientific Editor: prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.

Chief Editor: assoc. prof. PaedDr. Mgr. Mária Strenáčiková, PhD.

Compiler: assoc. prof. PaedDr. Mgr. Mária Strenáčiková, PhD.

Reviewers: dr hab. Maciej Kołodziejski, prof. UMK  
Assoc. prof. Andriy Ivanovich Dushniy, PhD.  
doc. PaedDr. Janka Bednáríková, PhD.

Logo: doc. Igor Benca, akad. maliar

Cover: doc. Mgr. art. Patrik Ševčík, ArtD.

Print: EQUILIBRIA, s.r.o., Košice

The authors are responsible for the content of their papers.

ISBN 978-80-8206-064-8

EAN 9788082060648

All rights are reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior permission of the Academy of Arts in Banska Bystrica.



Akadémia umení  
v Banskej Bystrici  
→ Fakulta  
múzických  
umení



Horizonty umenia

**Vedecký redaktor/Scientific editor**

*prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.*

Academy of Arts in Banská Bystrica, Slovakia

**Výkonný redaktor/Chief editor**

*doc. PaedDr. Mgr. Mária Strenáčiková, PhD.*

Academy of Arts in Banská Bystrica, Slovakia

**Redakčná rada/Editorial board**

*doc. Mgr. art. Adam Marec, ArtD.*

Academy of Arts in Banská Bystrica, Slovakia

*Judit Váradi PhD., associate professor*

University of Debrecen, Hungary

*PaedDr. Eva Králová, PhD.*

Alexander Dubček University of Trenčín, Slovakia

**Recenzenti/Review board**

*dr hab. Maciej Kołodziejcki, prof. UMK*

Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland

*Assoc. prof. Andriy Ivanovich Dushniy, PhD.*

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ukraine

*doc. PaedDr. Janka Bednáriková, PhD.*

Catholic University in Ružomberok, Slovakia

**Garant konferencie/Conference guarantor**

*doc. PaedDr. Mgr. Mária Strenáčiková, PhD.*

Academy of Arts in Banská Bystrica, Faculty of Performing Arts

**Organizačný výbor konferencie/Conference Organising committee**

*doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc.*

Academy of Arts in Banská Bystrica, Slovakia



## Príhovor/Welcome message

Vážené kolegyne,  
vážení kolegovia,  
Horizonty umenia patria neodmysliteľne k jednej z význaných aktivít Fakulty múzických umení Akadémie umení. Webových konferencií a navyše aj s medzinárodným významom, ktoré vytvárajú priestor na konfrontáciu názorov z umeleckej, vedecko-výskumnej a pedagogickej oblasti na Slovensku skutočne nie je veľa.

O to väčšiu radosť mám, že práve Fakulta múzických umení Akadémie umení sa môže takouto aktivitou popýšiť.

Tento ročník je jubilejným, desiatym realizácie konferencie.

Príprava jednotlivých ročníkov Horizontov umenia nebola zaiste jednoduchá a predovšetkým posledné dva pandemické roky boli mimoriadne náročné. Avšak vďaka obetavej práci a odhodlanosti realizátorov konferencie stále napredovať a rozvíjať hlavnú ideu Horizontov umenia - prinášať zaujímavé a aktuálne otázky z jednotlivých okruhov jej záujmu, dokázala ustáť všetky príkoria príprav jednotlivých ročníkov.



Dear colleagues,  
Horizons of Art is inherently one of the important activities of the Faculty of Performing Arts at the Academy of Arts. There are really not many web conferences, also with international significance, which create space for the opinion confrontation from the artistic, scientific-research and pedagogical fields in Slovakia.

I am all the more happy that the Faculty of Performing Arts at the Academy of Arts can organize such an event.

This year is the jubilee, the tenth year of the conference.

Every year, the preparation of Horizons of Art was certainly not easy, and especially the last two pandemic years were extremely difficult. However, thanks to the organizers' selfless work and determination to progress and to develop the main idea of Horizons of Art – to bring interesting and actual questions from all areas of its interest, it was able to withstand all the preparation rigors each year.



Medzinárodná vedecká umelecká webová konferencia Horizonty umenia je platformou na prezentovanie teoretických výsledkov vysokoškolských pedagógov, aktívnych umelcov a skladateľov zo širokej problematiky umenia a príbuzných odborov.

Vysoko vyzdvihujem fakt, že aktívni účastníci konferencie sú aj z radov pedagógov Fakulty múzických umení, čím fakulta jasne preukazuje vysokú úroveň odbornej tvorivej spôsobilosti vlastných zamestnancov.

Nemej dôležitým a potešujúcim faktom je už jej spomínaný medzinárodný charakter. Vďaka tomuto atribútu sa ponúka priestor pre širokú polemiku o umení v medzinárodnom kontexte. Aj prostredníctvom tejto konferencie sa fakulta dostáva do širšieho európskeho povedomia.

Rôznorodosť zapojenosti účastníkov do konferencie Horizonty umenia hovorí o jej úspešnosti. Tento rok sa na konferenciu prihlásilo celkovo 35 účastníkov a to nielen z rôznych krajín Európy ako Slovensko, Česká republika, Maďarsko, Ukrajina, Rusko či Poľsko, no zároveň máme česť privítať aj príspevky autorov z USA a Turecka.

Táto široká škála zapojených účastníkov len dokazuje, že Horizonty umenia sú svojou koncepciou zaujímavé, prínosné a naplňajú tak všetky svoje vytýčené ciele.

The international scientific and artistic web conference Horizonty umenia is a platform for presenting the theoretical results of university teachers, active artists and composers from a wide range of art and related fields.

I highly commend the fact that active conference participants are part of the teaching staff of the Faculty of Performing Arts, which clearly demonstrates the high level of professional creative competence of its employees.

No less important and a gratifying fact is the already mentioned its international character. Thanks to this attribute, there is room for a broad discussion about art in an international context. Also through this conference, the faculty is becoming more widely known in Europe.

The diversity of the participants' involvement in the Horizons of Art demonstrates the conference success. This year, 35 participants registered for the conference. They are not only from various European countries such as Slovakia, Czech Republic, Hungary, Ukraine, Russia or Poland, but we are also honoured to welcome participants from the USA and Turkey.

This wide range of participants only proves that the Horizons of Art concept is interesting, beneficial and that it fulfills all goals set.



Na záver chcem poďakovať riešiteľom konferencie za ich aktívny a profesionálny prístup pri príprave jednotlivých ročníkov Horizontov umenia.

Vďaka ich práci sa už po desiaty rok môžu čitatelia jednotlivých konferenčných zborníkov oboznámiť so zaujímavými a odbornými príspevkami z oblasti umenia.

Do prípravy nasledujúceho ročníka, ktorým sa už bude otvárať nová dekáda Horizontov umenia, im prajem veľa ďalších síl a tvorivého elánu.

Finally, I would like to thank the conference researchers for their active and professional approach in the preparation of all volumes of Horizons of Art.

Thanks to their work, for the tenth year already, readers of conference proceedings can familiarize themselves with interesting and professional contributions from the field of art.

I wish everyone a lot of strength and creative energy for the preparation of the next year of the conference, which will be opening the new decade of Horizons of Art.

*doc. Mgr. art. Mgr. Peter Špilák, PhD., ArtD.*  
Dekan FMU AU/Dean of the FMU AU



## CONTENTS

doc. PaedDr. Janka Bednáriková, PhD.

EFRAT-RACHEL GERLICH: THE ORATORIO DANIEL AND ITS  
PREMIERE IN THE JERUSALEM THEATER WITH THE PARTICIPATION  
OF THE UNIVERSITY CHOIR BENEDICTUS FROM RUŽOMBEROK ..... 10

Professor Alexander Demchenko, Dr.Sci.

THE CULMINATION POINT OF THE CREATIVITY  
TRAJECTORY OF GREAT PEERS (RACHMANINOV, CHALIAPIN) ..... 16

PhDr. Karel Dichtl

A BRIEF NOTE ON THE PROBLEMS OF SYMBOLISM AND  
METASYMBOLISM IN THE DISCOURSE OF UNIVERSAL AND  
SUPERUNIVERSAL PARADIGMATICS IN THE REPRESENTATION  
OF THE SACRED LINDEN TREE ATTRIBUTE IN THE PLOT OF  
SELECTED OPERA LITERATURE OF THE 19TH – 20TH CENTURIES..... 25

Roman Dydyk

THE SPECTRALITY OF POP AND JAZZ MODIFICATIONS OF ACCORDION  
MUSIC ON THE EXAMPLE OF THE CREATIVITY OF ANDRIY  
STASHEVSKY, YAROSLAV OLEKSIV AND VIKTOR GUBANOV ..... 28

Andriy Dushniy, Ph.D. in Education, Associate Professor

DROHOBYCH (UKRAINE) – BANSKA BYSTRICA (SLOVAKIA): HORIZONS  
OF INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND ARTISTIC COOPERATION ..... 33

Mgr. Galina Gvozdevskaia, Ph.D.

METHODS OF MUSIC EDUCATION IN THE PRACTICE OF LEARNING  
A FOREIGN LANGUAGE (ON THE EXAMPLE OF THE JAPANESE  
LANGUAGE)..... 37

Mgr. art. Zuzana Hubinská, PhD.<sup>1</sup>

Bc. Diana Rozkošová<sup>2</sup>

ARTISTIC PROFILE OF MUSIC COMPOSER PETER MANKOVECKÝ ..... 47

Mgr. Martina Kamenská

THE PHENOMENON OF BELLS IN WORKS OF SERGEI RACHMANINOFF 54

Dr hab. Mirosław Kisiel, prof. UŚ

MUSICAL EXPRESSION OF A CHILD AND A TEACHER IN  
THE POLISH GENERAL EDUCATION ..... 59





Mgr. Ivana Lacková, PhD. THE MUSICAL WEST SIDE STORY AND ITS POSITION IN THE CONTEXT OF MUSICAL CREATION OF THE 20TH CENTURY .....	67
Mgr. Kristína Magátová, DiS. art. "CLASH OF THE SONG KINGS" SCHUBERT'S HEIDENRÖSLEIN VERSUS MONIUSZKO'S POLNA RÓŻYCZKA .....	73
Enrique Martínez, MA. AI: ARTIFICIAL INTELLIGENCE, A PRIMER FOR ARTISTS .....	83
PaedDr. Miriam Matejová, PhD. LUKÁŠ BORZÍK – A SLOVAK COMPOSER OF SACRED MUSIC .....	93
doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD. SONGS WRITTEN BY BÉLA KÉLER (1820 – 1882) (DEDICATED TO THE MEMORY OF ASSOC. PROF. FRANTIŠEK MATÚŠ [1936 - 2023]).....	99
Mgr. art. Erika Miklášová EXEMPLARY INTERACTIVE TASKS BETWEEN AN ACTIVE STUDENT AND AN ART - EDUCATIONAL PROJECT NAMED WALKING.....	107
Mgr. art. Eva Miškovičová, PhD. MUSIC THEORY AT CONSERVATORIES IN THE ERA OF INDEPENDENT SLOVAKIA.....	117
Mgr. art. Milan Olšiak, PhD. THE BENEFIT OF NEW FOLK ELEMENTS TO THE WORKS OF LADISLAV BURLAS .....	124
doc. Mgr. Martin Palúch, PhD. FROM PRACTICE TO THEORY OR SPECIES-GENRE CROSSING IN FILM PORTRAIT COMPILATION .....	134
PaedDr. Renáta Pondelíková, PhD. EXPLORING THE POSSIBILITIES OF APPLYING THE "ESCAPE ROOM" FORMAT AND METHODS IN FINE ART ACCESSING .....	141
Lidiia Senkiv ON THE QUESTION OF STYLE CHARACTERISTICS IN THE BAYAN-ACCORDION MUSIC OF VIKTOR VLASOV AND IVANN TARANENKO: POSTMODERN PERIOD.....	149



Mgr. Dominika Sondorová, PhD.<sup>1</sup>

Bc. Šimon Šebák<sup>2</sup>

ARTISTIC PROFILE OF JURAJ BERCELZER..... 153

Mgr. art. Andrej Sontág, ArtD.

SYSTEMATIC WORK IN THE CONTEXT OF PLAYING TRUMPET..... 161

doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc.<sup>1</sup>

doc. PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD.<sup>2</sup>

KAREL DICHTL AND HIS SELECTED SCIENTIFIC STUDIES

FROM HIS WORK MUSICA MISCELLANEA ..... 166

PaedDr. Ing. Zuzana Strenáčiková

THE DEVELOPMENT OF CREATIVITY AND CRITICAL THINKING

IN VOCATIONAL EDUCATION STUDENTS IN SUBJECTS

WITH ART ELEMENT ..... 173

Mgr. Daniela Střílková, Ph.D.

THE ISSUE OF UNDERGRADUATE PREPARATION

OF CHOIRMASTER STUDENTS..... 181

doc. István Szabó, DLA, habil., prof.

NEW DIMENSIONS OF PERCUSSION EDUCATION ..... 187

doc. PhDr. Veronika Ševčíková, Ph.D.

INTERPRETATION AND THEORY OF INTERPRETATION

IN DISSERTATIONS OF DOCTORAL STUDENTS OF THE FACULTY

OF ARTS OF THE UNIVERSITY OF OSTRAVA..... 194

Mgr. art. Tetiana Tkach

VOCAL INTERPRETATION OF OPERA SINGER SOLOMIYA

KRUSHELNYTSKA ..... 207

prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.

VOJTECH DIDI – PILLAR OF THE ACADEMY OF ARTS ..... 213

Mgr. Ľuboslav Torma, DiS. art.

JOSEF BRABEC'S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT

OF MUSIC EDUCATION AND CULTURE IN PREŠOV ..... 221

PhDr. Jaromír Zubíček, ArtD.

SOURCES OF INSPIRATION IN THE PIANO WORK

OF THE OSTRAVA COMPOSER MIROSLAV KLEGA ..... 228



**doc. PaedDr. Janka Bednáriková, PhD.**

Katedra hudby, Pedagogická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku, Slovensko

**EFRAT-RACHEL GERLICH: THE ORATORIO DANIEL AND ITS  
PREMIERE IN THE JERUSALEM THEATER WITH THE  
PARTICIPATION OF THE UNIVERSITY CHOIR BENEDICTUS FROM  
RUŽOMBEROK**

**EFRAT-RACHEL GERLICH: ORATÓRIUM DANIEL A JEHO PREMIÉRA V  
JERUZALEMSKOM DIVADLE  
ZA ÚČASTI UNIVERZITNÉHO SPEVÁCKEHO ZBORU BENEDICTUS  
Z RUŽOMBERKA**

**ABSTRACT**

Among the most significant events of the Benedictus University Choir, working at the Catholic University in Ružomberok, is this year's participation in an international musical project - the premiere of the oratorio Daniel by the contemporary Israeli composer Efrat-Rachel Gerlich. A retrospective reflection on this extraordinary artistic-spiritual experience is presented in the following post.

**Keywords:** Efrat-Rachel Gerlich, oratorio Daniel, Jerusalem Symphony Orchestra, international choir, Benedictus

**ABSTRAKT**

Medzi najvýraznejšie eventy Univerzitného speváckeho zboru *Benedictus* pôsobiaceho na Katolíckej univerzite v Ružomberku, patrí tohtoročná účasť na medzinárodnom hudobnom projekte – premiére oratória Daniel od súčasnej izraelskej hudobnej skladateľky Efrat-Rachel Gerlich. Spätnú reflexiu na tento nevšedný umelecko-duchovný zážitok prináša nasledujúci príspevok.

**Kľúčové slová:** Efrat-Rachel Gerlich, oratórium Daniel, Jeruzalemský symfonický orchester, medzinárodný spevácky zbor, Benedictus

Súčasná hudobná skladateľka Efrat-Rachel Gerlich sa narodila v Jeruzaleme, kde študovala na Rubinovej akadémii teóriu a hudobnú výchovu u prof. Marka Copitmana a Dr. Veroniky Cohen. Neskôr rozšírila svoje hudobné vzdelanie o klasickú hru na klavíri u Diny Turgeman, jazzovú klavírnú hru u Ofera Bryera, harmonizáciu piesní u Tzipi Fleisher a kompozíciu u Zohara Sharona. Založila etnickú jazzovú skupinu s názvom "Charisma", pričom bola jednou z hudobných aranžérok. Napísala množstvo skladieb, ktoré zazneli na viacerých hudobných festivaloch v Izraeli, Vietname, Bruseli či Brazílii. Medzi najznámejšie patria skladby *Zatrúbte na mocný šofar* (*Blow a Mighty Shofar*), 3 miniatúry (*3 Miniatures*) pre flautu a klavír, *Sen Nabuchodonozora* (*The Dream of the Nebuchadnezzar*) pre sólový klavír, *Modlitba srdca*



(*Prayer of the Heart*) pre violončelo a klavír, Koncertná fantázia (*Fantasya Concertante*) pre husle a sláčikový orchester, Palpitácie (*Palpitation*), Macedónska fantázia (*Macedonian Fantasya*), Fanfáry pre nový Jeruzalem (*Fanfar for The New Jerusalem*) pre 4 trúbky, sláčiky a ženský zbor či sólová skladba pre lesný roh Otvorte nám bránu (*Open a Gate for us*). Osobitne podmanivou sa stala skladba Nočné videnie (*The Night Vision*) – posledná časť oratória Daniel, ktoré po 14 rokoch postupného komponovania, pretvárania a úprav zaznelo v svetovej premiére vo štvrtok 2. marca 2023 v *Sherover Hall* Jeruzalemského divadla v rámci 85. hudobnej sezóny. Oratórium Daniel je veľkolepé 23-časťové hudobné dielo napísané pre 5 sólových i zborových hlasov (soprán, alt, tenor, barytón a bas), rozprávača a symfonický orchester. Skladateľka sa inšpirovala biblickým príbehom o Danielovi a jeho spoločníkoch, ktorí vyrastali na kráľovskom dvore v babylonskom zajatí a kvôli viere svojich predkov boli ochotní obetovať vlastný život. Podstatu príbehu o vernosti, jednote a posolstve pokoja pre všetky národy chcela autorka podporiť medzinárodne koncipovaným zameraním uvedenia premiéry, preto sa rozhodla pozvať do tejto spolupráce aj zbory z Európy. Jedným z nich sa stal Univerzitný spevácky zbor *Benedictus* z Katolíckej univerzity v Ružomberku, ktorý našla pri vyhľadávaní na internetovom kanáli a ktorý ju svojím interpretačným umením okamžite presvedčil. Oslovila dirigentku telesa Zuzanu Zahradníkovú, na diaľku si vymenili niekoľko základných informácií a následne jej zaslala zborovú partitúru na naštudovanie. Druhým európskym zborom bol *Gaudeamus Choir* z nemeckého Sankt Wendelu. Celkovo 80-členný spevácky zbor dotvárali členovia *Halleluhu Choir* z Tel Avivu spolu s imigrantami ruskej a ukrajinskej národnosti, ktorí v Jeruzaleme pôsobia pod názvom *Nigunim Laad Choir*. Všetci zboristi sa museli popasovať s viacerými problémami, napríklad s atypickými intervalmi (zväčšené kvarty, veľké septimy, nóny, ale aj malé sekundy), menej zvučnými harmóniami, často sa meniacimi rytmami, ale tiež s hebrejským a aramejským textom, v ktorých je dielo napísané. Pre zbor je vyhradených 15 častí, zvyšných 16 tvoria buď samostatné inštrumentálne časti alebo sú určené pre sólistov s orchestrom.

Samotní sólisti takisto tvorili malú medzinárodnú vzorku: izraelská sopranistka Tali Ketzef prijala rolu archanjela Gabriela, Yarden Kiperman (narodená v Argentíne) a Shirelle Dashevsky (Ukrajinka) reprezentovali altový hlas Božieho Ducha, hlavnú postavu Daniela naštuoval domáci tenorista Eitan Drori, americký barytonista John Shuffle stvárnil kráľa Nabuchodonozora a basista ruskej národnosti Denis Sedov predstavoval kráľa Dária.

V zaplnenom hľadisku, ale aj na pódiu tesne pred premiérou bolo cítiť vzrušenie z očakávania nového duchovne orientovaného diela, ktorého dej bol počas interpretácie približovaný a posúvaný výňatkami z Božieho slova v podaní hebrejského recitátora Avshaloma Kora. Už úvodné inštrumentálne Prelúdium vytvorilo atmosféru výnimočnosti a originality v podaní 100-členného Jeruzalemského symfonického orchestra, ktorý svojím bohatým obsadením a nepopierateľnou profesionalitou počas celého diela vytváral hudobné obrazy podmanivej reflexie, disharmonického napätia, orientálnej, až rozprávkovej melodickosti či hrdej židovskej kantilény. Nástup mužských hlasov znel počas celej 1. časti v kvartových intervaloch a zodpovedal jej „protestnému“ obsahu, podľa ktorého sa Daniel so spoločníkmi rozhodli neposlúchnuť príkaz kráľa, čím vyjadrili vernosť Božím príkazom v súlade s názvom Nebudeme jesť z kráľovho pokrmu! V druhej časti nastupuje dialóg kráľa Nabuchodonozora



s jeho mudrcmi, od ktorých žiada výklad ťažko vysvetliteľného sna. Komu sa to však nepodarí, zaslúži si trest smrti. Komplikovanosť situácie podčiarkuje nesmierne ťažká a intonačne náročná časť *a capella* pre sólistov a zbor vo forme novodobej fugy. Jej ústredný motív začína malou septimou a o pár tónov neskôr obsahuje veľkú nonu, prechádza z barytónu cez soprán a niekoľkokrát naprieč všetkými hlasmi, pričom vytvára často až nezrozumiteľný zhuk tónov a harmónií zodpovedajúcich chaosu kráľovských radcov a zmätku celého dvora. Tento zmätok však v 3. časti vystrieda melodický a čistý chválospev Daniela, ktorému bolo odhalené tajomstvo sna, za čo vznešeným spôsobom chváli Boha. V súlade s obsahom dochádza v tejto časti k prvému hudobnému vyvrcholeniu, v ktorej majestátne súzvučia všetci účinkujúci a vytvárajú dokonalú harmóniu hlasov aj orchestra, čo potvrdil aj spontánny potlesk auditoria. Nežný, až dojímavý hlasový prejav tenoristu Droriho sa prejavil aj v nasledujúcej sólovej časti, čím výrazne podčiarkol rýdži charakter hlavnej postavy Daniela. Kontrastná piata časť vyjadrovala pochabosť kráľa Nabuchodonozora, ktorý si dal postaviť sochu zo zlata symbolizujúcu jeho moc a pozemskú dokonalosť. Harmonicky prehľadnú úvodnú časť vystriedali disharmonické pasáže vyjadrené chromatickými descendentnými postupmi v kvintách a oktávach. Azda najnespevnejšou časťou oratória bola 7. časť, v ktorej sa Danielovi židovskí spoločníci Šadrach, Mešach a Avednego odmietli pokloniť zlatej soche kráľa, za čo ich stihol trest hodenia do rozpalenej pece. V tejto takmer najkratšej časti oratória dokázala autorka prostredníctvom disharmónií, paralelných kvárt, staccata a kontrastných pohybov medzi hlasmi vystihnúť hrozbu, hrôzu a tragické napätie zodpovedajúce danej situácii. Osobitná sila početného zboru sa prejavila v nasledujúcej časti nazvanej Ohnivá pec. Úvodný orchestrálny part vystriedal spev *a capella*, ktorý umocňovala rozmanitá pestrosť bicích nástrojov, dvoch hárf a postupne celého orchestra. Mimoriadne atraktívny ráz mala 9. inštrumentálna časť, ktorá bola typickou reprezentáciou židovskej hudobnej tradície s výraznou melizmatickou melódiou v bravúrne prevedených prvých husliach, so striedaním metra, zväčšenými či zmenšenými intervalmi, zrýchľovaním tempa a spontánnou živelnosťou. Pestrosť a bohatosť tejto vskutku podmanivej časti vystriedala nasledujúca 10. časť interpretovaná čisto bicími nástrojmi a občasným barytónovým vstupom. Hlavným protagonistom bol totiž zbor, ktorého náplňou bolo text skôr rytmicky deklamovať než spievať. Autorka chcela týmto atypickým spôsobom vyjadriť posolstvo kráľa Nabuchodonozora všetkým národom po tom, ako boli traja mládenci anjelom oslobodení z ohnivej pece. Posolstvo sa týka nariadenia, aby už nikto nevystupoval proti tak mocnému Bohu. V slávnostnom vyhlásení kráľa zaznelo tiež posolstvo pokoja v rôznych jazykoch, ktoré sa majestátnou formou prejavilo v jednej z najdlhších a najpestrejších častí (v poradí 11.) s názvom Nech sa váš pokoj rozhojní. Vynikajúci barytonista John Shuffle v roli Nabuchodonozora pokračoval v ohlasovaní Božích znamení a zázrakov, želajúc všetkým národom veľký pokoj, blahobyt a úplnú harmóniu. Toto pranie tlmočila Efrat-Rachel Gerlich prostredníctvom 27 nielen svetových jazykov (angličtina, španielčina, nemčina, ruština a podobne), ale aj vzdialených, resp. málo známych rečí (japončina, čínština, švédčina, maďarčina, gréčtina či jazyky ako amharic používaný v Etiópii alebo tagalog známy na Filipínach). Jeden kratučký úsek bol pôvodne aj v češtine, no na prosbu zbormajsterky Zuzany Zahradníckovej skladateľka pripustila zmenu a v Jeruzaleme na pár okamihov zaznela aj slovenčina s textom Nech sa vám pokoj rozhojní.



Dovolím si tiež konštatovať, že Jedenásta časť s názvom *Shlomkhem Yirbe* bola najharmonickejšou časťou oratória, ktorá sa svojím charakterom a veľkoleposťou približovala k európskej hymne S ódou na radosť. Uprostred tohto diela tak svojím hudobným stvárnením i multijazykovým obsahom predstavovala akýsi vrcholový predel, čo potvrdili aj prítomní poslucháči ďalším spontánnym potleskom.

Nasledujúca polovica hudobného diela (12. časť) obsahovo pokračovala novým snom kráľa Nabuchodonozora o mohutnom strome, ktorý bolo vidieť až na koniec celej zeme a ktorý dával tieň i obživu vtáctvu i zvieratám. Strom ako symbol samotného kráľa však bude musieť byť zoťatý na znak ukončenia jeho moci, čo bravúrne vyjadrila 13. časť s úvodnou *a capella* časťou a silne zastúpeným staccatovým spevom zboru v zmysle spievaných príkazov: zotnite tento strom, osekajte mu konáre, straste jeho lístie, rozhádzte ovocie! Štrnástu – inštrumentálnu časť uviedol kontrafagot, ktorý svojimi alikvótami navodil atmosféru mystéria, do ktorého vstúpili ďalšie idiofónne nástroje, ako rapkáč, dažďová palica a iné, napr. celesta. Vedúce postavenie dychových nástrojov miestami vystriedalo krásne husľové sólo prostredníctvom chromatických clivých behov v podaní vynikajúcej prvej huslistky Jenny Hünigen. V 15. časti zaznel part kráľa Nabuchodonozora už po odňatí jeho moci, pričom vydal presvedčivé svedectvo uznania nadvlády mocného izraelského Boha. Záver tejto časti končí veľkolepo za spoluúčasti sólistov a zboru, ktorého zvuk sa nesie sálou aj po odsadení celého orchestra. Nasledujúca pomerne atonálna inštrumentálna časť patrila prioritne dychovým a bicím nástrojom, z ktorých vynikali pozauny s glissandovými vstupmi. Náročnosť oratória zvýraznila aj ďalšia krátka inštrumentálna časť, v ktorej sa striedali sedem, šesť a päťosminové takty. Pôvodne bola určená pre zbor a orchester a mala za cieľ zvukovo vyjadriť nápis, ktorý sa objavil na stene počas hostiny kráľa Baltazára, kde hostia používali skonfiškované posvätné nádoby z jeruzalemského chrámu. Pre mimoriadnu rytmickú náročnosť skladateľka napokon túto časť prenechala len orchestru, ktorý ju zvládol bravúrne. V nasledujúcej 18. časti nazvanej Danielova modlitba sa opäť prejavil nežný, až srdcervúci tenorový prejav Eltana Droriho, ktorý vzýva všemohúceho Boha o pomoc po tom, ako bol hodený do levovej jamy za neuposlušnosť príkazu kráľa Dária, že všetok ľud sa má po dobu 30 dní klaňať len jemu. Je to jedna z najlyrickejších častí oratória, plná nehy, odovzdanosti a dôvery s jemným orchestrálnym sprievodom orientálneho charakteru umocneným mäkkými tónmi hárf, hobojev a huslí. Devätnásta časť vykresľuje kráľa Dária, ktorý uzná pochabosť svojho samolúbeho príkazu, v dôsledku ktorého má Daniel, ktorého si váži, zomrieť. Po dramatickom orchestrálnom nástupe orchestra sa miešajú hlasy sólistov – basistu Sedova v roli kráľa Dária a sopranistky Tali Ketzef, ktorí spolu s mohutným zborom vzývajú Boha a prosia o zvrátenie situácie. To sa udeje v 20. časti, kde už Daniel zveľbuje Boha za záchranu. Vo veľkolepej modlitbe, prednesenej všetkými sólistami a zborom, viackrát zaznievajú slová Svätý (*kadosh*), Najvyšší Boh (*El Elyon*), pričom harmonické znenie celej časti zdramatizuje záverečná disharmónia na deväťnásobnom opakovaní slova *kadosh*, ktoré napokon vyústi do mohutného eis-molového akordu. Charakter kajúcej modlitby sa nesie v nasledujúcej časti s názvom Vypočuj moje modlitby v podaní tenora a ženských sólových hlasov v akcentovaných kvartách s pizzicatovým sprievodom huslí, ktoré sa postupne so spevom zboru pretavuje do rytmickej a výraznej naliehavosti vyjadrujúcej nutnosť vyznania hriechov celého židovského ľudu na



sviatok *Iom Kippur*. Predposledná časť oratória patrila opäť bravúrnej sólistke Tali Ketzef, ktorá v roli archanjela Gabriela vysvetľuje dávne proroctvo Jeremiáša ohľadom časového ohraničenia utrpenia izraelského ľudu. Táto časť je v súlade s časovou šírkou proroctva (takmer 500 rokov) plná napätia zhmotneného v synkopickom rytme, prízvučných tónoch dychových nástrojov (trúbky a pozauny) a extrémnych vysokých polohách sopránového partu. Záver oratória je symbolickým videním Syna človeka, ktorému je odovzdaná moc, kráľovstvo a všetky národy. Hudobne je táto časť stvárnená v pokojnom šesťosminovom takte v g-molovej tónine. Hlavný sólistický part bol zverený altistke Shirelle Dashevskej, ku ktorej sa v postupnom crescende pripájajú ďalší sólisti. Záverečný hudobný motív na slová Jeho vládnutie je večné a nikdy nepominie (*Sholtaneh sholtan alam di la yeede*) sa strieda medzi sólovými i zborovými hlasmi modulujúc do viacerých tónin, až kým sa v plnej sile a mohutnosti neukotví na záverečnom F-durovom akorde.

Nielen izraelské auditórium, ale aj samotní účinkujúci boli z tohto ojedinelého medzinárodného eventu nadšení a vd'ační za túto nevšednú hudobnú skúsenosť. Premiéra oratória od Efrat-Rachel Gerlichovej, ktorá si v dlhotrvajúcom záverečnom aplauze vyslúžila úprimné ocenenie a obdiv obecnstva, bola preniknutá výraznou dramatickosťou a osobitým koloritom typickým pre krajiny blízkeho Východu, v ktorom sa striedali melodické pasáže s búrlivými disharmonickými partami, pokojné metrum i náročné rytmické postupy. Oratórium v čase premiéry súbežne odznelo aj v online priestore a tak tento mimoriadny hudobný projekt mali možnosť sledovať mnohí ďalší poslucháči z Izraela, Slovenska a ďalších krajín. Osobitne však treba vyzdvihnúť domáceho dirigenta Elliho Jaffe, ktorý svojou sústredenosťou, dokonalou znalosťou diela a jasnou víziou dokázal udržať takmer dve stovky umelcov „na uzde“, čo bolo mimoriadne náročné zvlášť v niektorých ťažkých úsekoch diela. Okrem jeho umeleckej erudovanosti je však namieste poďakovať aj jeho osobnostné kvality, akými bola láskavosť, pochopenie a medzináboženský nadhľad. Po každej – či už delenej alebo hromadnej skúške počas 4 dní pred premiérou – vždy poďakoval všetkým zainteresovaným, zvlášť pozvaným zborom. Na jednej z nich sa vyjadril nasledovne: „Ďakujem vám za vašu skvelú prácu a zvlášť za to, že sa navzájom počúvate. Škoda, že tak nerobia aj politici a štátnici, ktorí síce počujú, ale nepočúvajú sa. Keby tak robili, svet by bol oveľa lepší a krajší.“ Samotná skladateľka Gerlich rovnako srdečne vyjadrovala vd'aku za spoluprácu a úprimné pranie, aby sa posolstvo jej oratória šírilo čo najďalej a rozdávalo lásku, pokoj a bratstvo medzi národmi na celom svete.

### ZÁVER

Oratórium Daniel zanechalo v interpretoch aj poslucháčoch hlbokú stopu, čo sa prejavilo v mnohých pozitívnych ohlasoch a reakciách už bezprostredne po premiére. Hlbokým želaním autorky je reprízovanie tohto veľkolepého diela v rovnakom interpretačnom zložení v Európe, čo sa s veľkou pravdepodobnosťou uskutoční v niekoľkých nemeckých mestách v roku 2025. So súhlasom skladateľky však Univerzitný spevácky zbor *Benedictus* pod vedením zbormajsterky Zuzany Zahradníkovej už uviedol vybrané 4 časti oratória v upravenom aranžmáne pre zbor a klavír na koncerte s názvom Májové noktuno v ružomerskej synagóge dňa 21. mája 2023. Príslušné časti určené recitátorovi interpretoval v slovenčine aj hebrejčine



biblista Branislav Kľuska, sólo zaspievala Miriam Žiarna a preplnené auditórium tak mohlo aspoň čiastočne zažiť očarujúcu a mimoriadnu atmosféru tohto nevšedného duchovného diela.

### **Zoznam použitých internetových zdrojov a ohlasy na premiéru oratória Daniel:**

<https://cmc-terrasanta.com/en/media/terra-santa-news/29830/dalla-slovacchia-a-gerusalemme-1%E2%80%99oratorio-musicale-%E2%80%9Cdaniel%E2%80%9D>

<https://cmc-terrasanta.org/pt/media/terra-santa-news/29832/da-eslov%C3%A1quia-a-jerusal%C3%A9m-o-orat%C3%B3rio-musical-%E2%80%9Cdaniel%E2%80%9D>

[https://www.instagram.com/p/CpcWuGiqTkq/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CpcWuGiqTkq/?img_index=1)

<https://www.israelcomposers.org/Members.aspx?lang=English&letter=G&id=9354>

<https://www.israelnationalnews.com/flushes/599424>

<https://www.jerusalem->

[theatre.co.il/eng/Events/2512/Daniel%2C\\_Musical\\_Play\\_in\\_Two\\_Acts](https://www.jerusalem-theatre.co.il/eng/Events/2512/Daniel%2C_Musical_Play_in_Two_Acts)

<https://www.jso.co.il/en/concert/daniel-musical-play-in-two-acts/>

<https://www.katolickenoviny.sk/mladym/category/mladym/article/oratorium-daniel-spievali-aj-slovaci-.xhtml>

<https://www.ku.sk/novinky-katolickej-univerzity/oratorium-spojilo-zbory-troch-krajin.html>

[https://www.mtr.sk/videoarchiv/2023-03-20\\_SPRAVY\\_040\\_Koncertovali\\_v\\_Jeruzaleme/](https://www.mtr.sk/videoarchiv/2023-03-20_SPRAVY_040_Koncertovali_v_Jeruzaleme/)

<https://www.n1m.com/efratrachelgerlich#all>

<https://www.nbn.org.il/events/daniel-musical-play-in-two-acts/>

<https://www.rtvsk.sk/televizia/archiv/13982/389872#2874>

<https://www.tkkbs.sk/view.php?cislocianku=20230306020>

[https://www.tvlux.sk/archiv/play/\\_30087](https://www.tvlux.sk/archiv/play/_30087)

[https://www.youtube.com/watch?v=dyLHaeGUrTU&ab\\_channel=LioraZiet](https://www.youtube.com/watch?v=dyLHaeGUrTU&ab_channel=LioraZiet)

[https://www.youtube.com/watch?v=LB3Tc0pPHTg&ab\\_channel=ChristianMediaCenter-English](https://www.youtube.com/watch?v=LB3Tc0pPHTg&ab_channel=ChristianMediaCenter-English)

<https://www.youtube.com/watch?v=lwBdcNG3UD4>

[https://www.youtube.com/watch?v=Z8OqYQX5sxI&ab\\_channel=EfratGerlich](https://www.youtube.com/watch?v=Z8OqYQX5sxI&ab_channel=EfratGerlich)

<https://www.zijemvrk.sk/clanok/spravy/univerzity-zbor-z-ruzomberka-bol-sucastou-velkolepej-premiery-v-geruzaleme>

### **Contact**

*doc. PaedDr. Janka Bednáriková, PhD.*

Katedra hudby, Pedagogická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku

[janka.bednarikova@ku.sk](mailto:janka.bednarikova@ku.sk)





**Professor Alexander Demchenko, Dr.Sci.**

Saratov state conservatory and Saratov state university, International Center for complex artistic research, Russia

**Профессор, доктор Александр Демченко**

Саратовская государственная консерватория и Саратовский государственный университет, Международный Центр комплексных художественных исследований, Россия

**THE CULMINATION POINT OF THE CREATIVITY TRAJECTORY  
OF GREAT PEERS (RACHMANINOV, CHALIAPIN)**

**КУЛЬМИНАЦИОННЫЙ ПУНКТ ТРАЕКТОРИИ ТВОРЧЕСТВА  
ВЕЛИКИХ РОВЕСНИКОВ (РАХМАНИНОВ, ШАЛЯПИН)**

**ABSTRACT**

This year, 2023, marked the 150th anniversary of the birth of outstanding Russian musicians – Sergei Rachmaninoff and Fyodor Chaliapin. The 1900s became a key stage for the creative evolution of both. It was during this decade that Chaliapin gained worldwide recognition, and Rachmaninoff created his highest masterpieces. The proposed article analyzes the achievements of these creators of musical art in this particular decade, which has become truly "stellar" for them.

**Key words:** Rachmaninov, Chaliapin, 1900s

**АННОТАЦИЯ**

В нынешнем, 2023 году исполнилось 150 лет со дня рождения выдающихся русских музыкантов – Сергея Рахманинова и Фёдора Шаляпина. Для творческой эволюции обоих ключевым этапом стали 1900-е годы. Именно в это десятилетие Шаляпин приобрёл мировое признание, а Рахманинов создал свои высшие шедевры. В предлагаемой статье анализируются свершения этих творцов музыкального искусства именно в данное десятилетие, ставшее для них поистине «звёздным».

**Ключевые слова:** Рахманинов, Шаляпин, 1900-е годы

Великие ровесники – это Фёдор **Шаляпин** (13 февраля 1873 – 12 апреля 1938) и Сергей **Рахманинов** (2 апреля 1873 – 28 марта 1943), 150-летие со дня рождения которых мы отмечаем в нынешнем году. Оба они пережили особенный расцвет своей творческой жизни в 1900-е годы, которые стали для них поистине «звёздными».

У Шаляпина с 1900 года начинаются зарубежные выступления. Очевидно, молва о нём доходила из России в Европу, если директор миланского театра *La Scala* телеграфирует ему: *«Я очень рад, что имею честь впервые представить итальянской публике столь именитого артиста, каким являетесь Вы. Желаю Вам одержать здесь полный триумф».*



Пожелание распорядителя главной цитадели мирового оперного искусства было реализовано. Исполнение Шаляпиным заглавной партии в опере Бойто «Мефистофель» вызвало неопишуемый фурор.

*Я сам не ожидал такого успеха, и когда после спектакля, лёжа в кровати, переживал впечатления дня, представлялся самому себе каким-то Ганнибалом или Суворовым, с той только разницей, что я переехал Альпы в вагоне железной дороги.*

После триумфа в *La Scala* Шаляпин стремительно «покоряет» Запад: Рим, Берлин, Париж, Лондон, Нью-Йорк. О воздействии его искусства красноречиво говорят приводимые ниже два близкие по фразеологии журналистских отклика.

В 1909 году, после премьеры «Псковитянки» в Париже с успехом, который превзошёл успех «Бориса Годунова», показанного годом раньше, газета откровенно заявляет, что «*парижане сошли с ума*». А несколько ранее состоялись первые гастроли Шаляпина в нью-йоркской «Метрополитен-опера».

*Его прекрасный голос, великолепная игра, смелые нововведения в гриме и костюме сразу покорили всех присутствующих. Публика лож, обыкновенно безучастная, и первый ряд кресел, редко аплодирующий басам, провожали Шаляпина буквально громом рукоплесканий. Что же касается обладателей более скромных мест, они пришли в такой неистовый восторг, что театр положительно напоминал сумасшедший дом.*

Что касается сценического искусства Шаляпина, производившего подобное впечатление, то достаточно напомнить легендарный эпизод во время генеральной репетиции «Бориса Годунова» перед премьерой в парижской *Grand Opéra* в 1908 году, когда по техническим причинам публичный показ проходил без декораций и других сценических атрибутов. Эпизод этот известен со слов многих очевидцев, однако послушаем самого Шаляпина.

*Я очень скорбел о том, что нет надлежащей обстановки, что я не в надлежащем костюме и без грима, но, конечно, понимал, что впечатление, которое может и должен произвести артист, зависит, в сущности, не от этого, и мне удалось вызвать у публики желаемое впечатление.*

*В момент, когда я встал со стула, устремил взор в угол и сказал: «Что это?.. Там!.. В углу... Колышется!..» – я услышал в зале поразивший меня страшный шум. Я косо повернул глаза, чтоб узнать в чём дело, и вот что увидел: публика поднялась с мест, иные даже стали на стулья и глядят в угол – посмотреть, что я в том углу увидел. Они подумали, что я действительно что-то увидел...*

Говоря об искусстве Шаляпина 1900-х годов, отметим для характеристики его художественного диапазона два контрастных момента.

С одной стороны, он умел, как никто другой, передавать элегические настроения, характерные для «серебряного века» русской художественной культуры. Это было связано и с мечтой о «нездешнем», и с обольщением утончённой чувственности, и с изысканной усладой любовного томления. Но важнее для него было другое – пропеть «лебединую песнь» безвозвратно уходящему времени.



Этот ракурс он законченно воплотил в «Элегии» Массне. Исполнение Шаляпина заставило воспринять это почти безвестное до того произведение как шедевр. Артист вдохнул в него жгучую ностальгию несбывшегося и слёзы меланхолии последнего «прости».

О закате эпохи он поведал через, казалось бы, сугубо интимную лирику. Предельная проникновенность становится здесь синонимом глубочайшей человечности, выраженной в чувстве сострадания, в мудром понимании людских «слабостей», в тончайших градациях эмоции и в многообразии её оттенков (включая контрасты мгновений душевного порыва и безнадёжно-горестных опаданий).

Раскрывая это, Шаляпин пользуется тем, что никак нельзя назвать строгим академическим пением. Его говорное интонирование (или омузыкаленная речь) оказывается совершенно свободным потоком как агогически, так и артикуляционно.

Это излияние ни в малейшей степени не стеснено какой-либо размеренностью метроритма, а несравненная гибкость певческого аппарата заставляет забыть о канонах вокальной позиционности, позволяя сближаться со спецификой женских голосов (мягкий, нежный фальцет), как бы говорить и даже переходить на своего рода шёпот (тихий, еле слышный диалог с самим собой в ночном одиночестве).

С другой стороны, мы имеем дело с шаляпинским мефистофельством, за которым стояло поистине дьявольское знание людских слабостей. И он беспощадно развенчивает их, используя все средства осмеяния, едкого сарказма, вплоть до уничтожающего цинизма.

Всё сказанное нашло логическое завершение в трактовке образа Мефистофеля из одноимённой оперы итальянского композитора Бойто. Эта партия была для Шаляпина в числе «коронных» и можно понять реакцию публики, описанную в корреспонденции из Милана, где артист в 1908 году выступил в роли Мефистофеля.

*Зрительный зал заполнен до отказа. У дирижёрского пульта – знаменитый Тосканини. Взвился занавес, и в облаках появился Мефистофель. Он стоял спиной к публике и был так искусно загримирован, что каждый мускул на теле играл. Раздался гром аплодисментов. Для нас это был подлинный праздник.*

*Каждая фраза, пропетая Шаляпиным, каждый его жест принимался как откровение. А когда Шаляпин исполнил арию со свистом, энтузиазм публики перешёл всякие границы. Люди вскакивали с мест, обнимались с совершенно незнакомыми.*

*Успех, выпавший на долю Шаляпина, был невероятен. Много дней Милан говорил об этом спектакле... Город облетела ещё одна новость: Артуро Тосканини сказал, что пока жив Шаляпин и пока он сможет петь в «Мефистофеле» Бойто, маэстро не будет дирижировать оперой с другим Мефистофелем.*

Переходя в Рахманинову, мы имеем все основания утверждать, что кульминация его творчества приходится на 1900-е годы. Именно в это десятилетие он становится, пожалуй, ведущей фигурой не только отечественной, но и мировой музыки, и это при всей весомости того, что создавали в те же годы, к примеру, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, А. Лядов, С. Танеев, А. Скрябин, К. Дебюсси, М. Равель, Г. Малер и Р. Штраус.



Достаточно назвать Второй и Третий концерты, Вторую симфонию, «Остров мёртвых», Виолончельную сонату, прелюдии *op.23* и многие романсы, – всё это произведения, в которых стиль и дух рахманиновской индивидуальности проявились с наибольшей полнотой и художественным совершенством.

В музыке Рахманинова 1900-х годов с максимальной остротой запечатлелась ситуация разлома времён: то были уходящее былое, связанное с Классической эпохой, и нарождавшееся новое, своего рода «преддъём» реалий XX столетия.

Первая из названных сущностей часто истолковывалась в драматическом наклонении. После позднего Чайковского Рахманинову удалось выразить трагические коллизии этого рода сильнее, чем кому-либо.

В «**Острове мёртвых**» симптоматично само по себе второе слово названия. Название заимствовано из одноимённой картины швейцарского художника А. Бёклина, которая в своё время приобрела широкую популярность – пожалуй, более всего из-за пришедшегося ко времени её заголовка. Об этой популярности свидетельствует и тот факт, что тогда возникло около десятка музыкальных интерпретаций картины, одна из которых принадлежит М. Рegerу.

Наибольшей силы выражения в данном случае добился Рахманинов. Надо думать, что и для него определяющим импульсом явилась не сама картина, а её название, настолько несопоставимы и разнопорядковы не только художественный потенциал, но и сама направленность образности этих произведений.

В симфонической поэме Рахманинова исключена какая-либо конкретика живописания, и всё устремлено к созданию глубокого бытийственного обобщения. Средствами картинно-изобразительного симфонизма рисуется тяжёлое колыхание внеличной стихии, вызывающее отчётливые ассоциации с перекатами морских волн, вырастающих в своей бессчётной череде в нечто извечно-нескончаемое. Возникает образ безбрежной пучины с её всё более грозным бушеванием в сгущающейся мгле, неотвратимо захлестывающей и поглощающей человеческое начало.

В конечном счёте, а также с точки зрения психологического наполнения, столь впечатляюще воссозданная «марина» с её траурными ритмами, погребальными хоралами и карающими императивами разворачивается в скорбную повесть о тоскливой безотрадности человеческого пути, о тяжком кресте земной юдоли.

Но, может быть, сильнее, чем кому-либо в рубежную эпоху, удалось Рахманинову выразить и светлые стороны бытия, передать яркое жизнелюбие. Это напрямую резонировало исторической ситуации: в 1900-е годы на высоком подъёме находилась вся жизнь России, пронизанная ожиданием больших перемен, устремлённая к иным перспективам, которые представлялись многообещающими и едва ли не лучезарными. И в творчестве композитора утверждается романтический идеал жизни, полной света и бодрости, пронизанной горячим воодушевлением.

В его музыке портретируется натура волевая, решительная, с активно-преобразующим отношением к окружающему миру, ей свойственны горение, жажда деятельности. И можно сказать, что в противоположность закатной поре и осенним



сумеркам, а тем более, мраку и трагизму исхода, то были утро и весна восходящего потока жизни.

Употребив эту метафору, мы сразу же вспоминаем уникальное явление рахманиновской музыки 1900-х годов, вошедшее в летопись отечественного искусства под названием *весенние мотивы*. Они составили самую своеобразную грань вдохновенно выраженного композитором чувства обновления и общего подъёма сил страны в её движении к горизонтам иной жизни. Причём в многоголосом хоре русской музыки эта нота с такой силой и столь явственно прозвучала, пожалуй, только у Рахманинова.

Рассматриваемая тема была Рахманиновым программно обозначена в романсе «**Весенние воды**» и в кантате «**Весна**» с ключевой для неё некрасовской строкой «*Идёт-гудёт зелёный шум*», а также в произведениях типа Музыкального момента *C-dur* и прелюдий *B-dur* и *C-dur*.

Будучи глашатаем весны, Рахманинов насыщал всеобщие настроения подъёма сил и чувств патетикой мощных провозглашений, что означало прямое соприкосновение с ярко выраженной сферой *героики*. Её основной ареал в отечественной музыке рубежа XX века приходится на время с конца 1890-х по середину 1900-х годов с границами, которые обозначены Четвёртой симфонией С. Танеева (1898) и «Поэмой экстаза» А. Скрябина (1907). По большей части внутри этой зоны находятся и соответствующие произведения Рахманинова, в том числе Второй концерт и Вторая симфония.

Именно Рахманинов, наряду со Скрябиным, стал ведущим выразителем героической концепции в русской музыке тех лет. Его героике отличало органичное соединение личного и всеобщего, и целое, в конечном счёте, определялось общезначимыми факторами. Непосредственным продолжением данного симбиоза являлось сочетание лиризма с ярко выраженным публицистическим началом, которое заявило о себе в гражданском темпераменте, в ораторской патетике, в призывно-провозглашающем интонировании.

Типизированным образцом рахманиновской героики, представленной в масштабе малой формы, можно считать **Прелюдию g-moll**. Состояние максимальной собранности и волевой устремлённости выливается во властный напор как бы спрессованной энергии, организуемой упругим «стальным» ритмом кованой маршевой поступи, что дополняется динамичной артикуляцией импульсивными толчками. Впечатление могучей силы этого потока энергии поддержано формульным характером тематизма, его предельной чёткостью, заострённым рельефом и ладовыми оборотами с VII натуральной.

При всей экспансивности «железного» напора сопутствует данной образности ощущение внутреннего благородства, что представлено прежде всего в горделиво-рыцарственном облике этого героического шествия, наделённого чертами, идущими от торжественного полонеза. И как почти всегда бывает у Рахманинова в подобных случаях, середина пьесы – лирический «вздых», восточно-ностальгические интонации которого передают неизбывную грёзу о «нездешнем».

В непосредственном сопряжении с героической образностью композитор настойчиво разрабатывал *идею преодоления*. Осуществлялось преодоление всякого рода созерцательно-мечтательных настроений, столь притягательной для него элегичности и



вообще лирической «размягчённости» – всё это на пути настойчивого утверждения мужественно-волевых устремлений и действенно-динамичного жизнеощущения. Рассмотрим основные варианты того, что можно назвать *концепцией преодоления*, которую выдвинул и как никто другой планомерно разрабатывал только Рахманинов.

В некотором роде *центральным* произведением этого *центрального* этапа рахманиновского творчества можно считать **Второй концерт** (1901) – один из высших шедевров в сфере крупной формы, в равной мере глубокий и блистательный, одинаково безупречный по художественному качеству каждой из трёх частей. Его премьеру нередко сравнивают по значимости с постановкой чеховского «Вишнёвого сада» на сцене Московского Художественного театра. «Формулу» этого Концерта можно обозначить следующим образом: движение от сурово-драматической героики к героике скерцозно-праздничной, сопровождаемое бескрайними лирическими «разливами».

Много сходного по концепции находим в **Концерте для фортепиано с оркестром № 3** (1909), суть которого в преодолении элегичности на пути утверждения действенно-героического отношения к миру. Данная идея проводится с неукоснительной последовательностью, но в формах диалектически сложного, многоступенчатого процесса. Целая цепь стадий этого процесса начинается буквально с первых тактов. Дело в том, что тема главной партии I части, как основной носитель элегичности, изначально содержит в себе осязаемую потенцию динамизма. Она заложена в упругом фактурном ритме оркестрового сопровождения («толчковые» фигуры) и в пассажной технике фортепиано, которое вьёт «узоры» вокруг темы, проходящей в оркестровой партии. Кстати, в сохранившихся звукозаписях самого Рахманинова всемерно подчёркнут именно этот двигательный нерв.

И, наконец, **Вторая симфония** (1907), идея которой состоит в изживании мучительно-скорбных состояний через разворот волевого начала и через чувство сопричастности к тому, что суммирует в себе понятие Родины. Именно, что ассоциируется с представлениями о ней, становится важнейшей опоры побеждающего в этом произведении жизнелюбия. В подобных страницах симфонии заложено глубокое поклонение перед родной землёй. Сопричастность к ней и духовное единение с ней дают не только высокую отраду жизни и её упования, но и спасительное чувство, возносящее над сиюминутным и житейски преходящим.

После «звёздных» 1900-х годов Шаляпину и Рахманинову предстоял ещё большой творческий путь: Фёдор Иванович ушёл из жизни в 1938 году, Сергей Васильевич – в 1943-м.

Шаляпина неизменно сопровождал пиетет славы и преклонения, для чего были все основания. Он совершил фундаментальные преобразования в вокальном исполнительстве, установил целый ряд традиций в интерпретации оперных образов, создал принципиально новое направление в сценическом искусстве, которое в опоре на опыт Шаляпина позже было научно обосновано в так называемой системе Станиславского.

Всё это сделало его, вне всяких сомнений, самой могучей и впечатляющей фигурой артистического мира России. Более того, вероятно, следует согласиться с



распространённым мнением, что по силе воздействия на аудиторию и по степени известности Шаляпин не имел себе равных и может быть признан самой значительной фигурой исполнительского искусства всех времён и народов.

Не столь однозначным было положение Рахманинова. Его непререкаемый авторитет в качестве непревзойдённого мастера пианистического искусства XX века сопровождался разноречивостью оценок его композиторского творчества времени после 1900-х годов, когда в условиях происходившего тогда кардинального обновления художественных принципов и на фоне новаций музыкального авангарда музыка Рахманинова оказалась во многом оттеснённой на второй план.

Тем не менее, в 1910-е годы он со всей отчётливостью воплотил коренную для тех лет проблему драматического противостояния старого, уходящего и нового, нарождавшегося. Всё типичное в этом отношении сконцентрировано в кантате «Колокола», где с исчерпывающей полнотой очерчена траектория судьбы рахманиновского поколения: от радужных упований, праздничных утех и «*снов золотых*» через явь вторжения нового мира к погребальной тризне, которая становится отпеванием безвозвратно уходящего «серебряного века».

Входя в иное историческое измерение, композитор стремился удержать основные признаки своей сложившейся образно-стилевой системы, внося в неё определённые коррективы (повышенный динамизм, импульсивно-нервная ритмика, обострение диссонантности, суховато-жёсткая артикуляция и т.п.). Реакция на радикализм и крайности восходящего XX века и свойственные ему деформирующие и разрушительные проявления выразились в творчестве Рахманинова через феномен духовной оппозиции – с наибольшей очевидностью в сакральных монументах «Литургии» и «Всенощной», которые составили кульминацию «ренессанса» русской духовной музыки конца XIX – начала XX столетия.

В 1917 году, в момент катастрофического слома российской действительности, Рахманинов покинул страну, что обернулось для его творчества затяжным кризисом, из которого он постепенно выходил во второй половине 1920-х, когда был закончен Четвёртый фортепианный концерт и написаны «Три русские песни» для хора с оркестром. В 1930-е годы, на волне магистральной для искусства того времени тенденции возвращения к традициям, музыка Рахманинова становится заново востребованной.

Завершающий творческий взлёт был ознаменован созданием таких шедевров, как «Вариации на тему Корелли», «Рапсодия на тему Паганини», Третья симфония и «Симфонические танцы». Поздняя метаморфоза его манеры при всей своей умеренности и классичности вполне вписывалась в контуры современного стиля. Привычные для композитора поэтичность и эмоционально-лирическая наполненность корректировались с позиций рационально-осознанного мироотношения, заодно преодолевалась противоречивость взаимоотношений с эпохой, вступившей в следующий виток своего развития.



**REFERENCES/ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА**

1. Демченко А. (2021). Великий мастер. К 150-летию со дня рождения Ф.И. Шаляпина. – Саратов: Саратовская государственная консерватория, 2021. – 60 с.
2. Демченко А. (2003). Портреты выдающихся мастеров музыкального исполнительства. – М.: «Композитор», 2003. 104 с.
3. Демченко А. (2009). Рахманинов и XX век // Рахманинов: на переломе столетий. Т. V. – Харьков: Веста, 2009. С. 3-28
4. Демченко А. (2022). Сергей Рахманинов. – М.: Русайнс, 2022. 126 с.
5. Дмитриевская Е., Дмитриевский В. (1998) Фёдор Шаляпин. – М.: Олимп, 1998. 462 с.
6. Келдыш Ю. (1973). Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. 742 с.
7. Летопись жизни и творчества Ф.И.Шаляпина (1985). – Л.: Музыка, 1985. 312 с.
8. Никитин Б. (2008). Сергей Рахманинов. Две жизни. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 208 с.
9. Новое о Рахманинове (2006). // ГЦММК им. М. И. Глинки. – М.: Дека-ВС, 2006. 200 с.
10. Ханнанов И. (2011). Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. – М.: Композитор, 2011. 288 с.
11. Шаляпин Ф. (1989). Маска и душа. – М.: Союзтеатр, 1989. 318 с.
12. Шаляпин Ф. (1990). Страницы из моей жизни. – М.: Книжная палата, 1990. 464 с.
13. Янковский М. (1947). Шаляпин и русская оперная культура. – Л.; М.: Искусство, 1947. 224 с.
14. Bertensson S., Leyda J. (2001). Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. – Bloomington; Indianapolis, Indiana univ. press, 2001. 464 p.
15. Darsky J. (2012). Tsar Feodor: Chaliapin in America. – New York: Nova Science publishers, 2012. 347 p.
16. Harrison M. (2005). Rachmaninoff: life, works, recordings. – London; New York, Continuum, 2005. 422 p.
17. Schonberg H. (1988). The Virtuosi: Classical Music's Great Performers . – New York: Vintage Books, 1988. 509 p.
18. Taruskin R. (1997). Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1997. 561 p.

**Contact**

*Alexander Ivanovich Demchenko*, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History,  
Chief Researcher

International Center for complex artistic research of Saratov State Conservatoire named after  
L. V. Sobinov

E-mail: [alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)





**Контакты**

*Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель  
Александр Иванович Демченко*

Международный Центр комплексных художественных исследований Саратовской  
государственной консерватории имени Л. В. Собинова

E-mail: [alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)



**PhDr. Karel Dichtl**

Velešín, Česká republika

**A BRIEF NOTE ON THE PROBLEMS OF SYMBOLISM AND METASYMBOLISM IN THE DISCOURSE OF UNIVERSAL AND SUPERUNIVERSAL PARADIGMATICS IN THE REPRESENTATION OF THE SACRED LINDEN TREE ATTRIBUTE IN THE PLOT OF SELECTED OPERA LITERATURE OF THE 19TH – 20TH CENTURIES**

**STRUČNÁ POZNÁMKA K PROBLEMATICE SYMBOLISMU A METASYMBOLISMU V DISKURZI UNIVERZÁLNÍ A NADUNIVERZÁLNÍ PARADIGMATIKY VE ZTVÁRNĚNÍ ATRIBUTU POSVÁTNÉ LÍPY V SYŽETU VYBRANÉ OPERNÍ LITERATURY 19. – 20. STOLETÍ**

**ABSTRACT**

In the operatic legacy of the reflected period, the portrayal of the attribute of the sacred linden tree became an enormous matter in the thematic contextualization. It was the symbol of this sacred tree that became a reference in the legacy of Bedřich Smetana, Vítězslav Novák and Siegfried Wagner.

**Keywords:** Sacred linden, symbolism, metasymbolism, Smetana, Dvořák, Wagner

**ABSTRAKT**

V operním odkazu reflektovaného období se ztvárnění atributu posvátné lípy stávalo enormní záležitostí v námětové kontextualizaci. Právě symbol tohoto posvátného stromu se stal referenční i v odkazu Bedřicha Smetany, Vítězslava Nováka a Siegfrieda Wagnera.

**Klíčová slova:** Posvátná lípa, symbolismus, metasymbolismus, Smetana, Dvořák, Wagner

**ÚVOD**

Byla to tendence univerzality a naduniverzality v diskurzu reflexe symboliky a metasymboliky, která spočívala na vyobrazení tohoto posvátného stromu v tak adorativní potencialitě úcty, religiozity a ochrany.

**POSVÁTNÁ LÍPA VE VYBRANÝCH OPERNÍCH TITULECH**

V opěře *Posvátná lípa* S. Wagnera se tyto univerzalismy koncentrovali do výsledné metasymboliky naduniverzalizmu ve své podobě „*Ochraňuj náš národ, posvátná lípo a bozi ochraňuj te zároveň tento strom a lípo ochraňuj nás všechny*“.



Tato konfigurace se stala zcela účelově probuzením do světa nadindividuální a naduniverzální identity. S. Wagner tak všemocně konstruuje posvátnost lípy v její komparativní dimenzi s jeho operou *Sluneční plameny*, ve které se sluneční paprsky ujímají prozáření posvátnosti tohoto národního atributu.

A právě naduniverzální metasymbolismus tak efektivně ztělesňuje v opeře Posvátná lípa ideu prostonárodní centrality v tak mocně ukotvené etice dobra, pravdy, kultivovanosti a hrdinskosti. Skladatel se v opeře jednoznačně pokouší ztvárnit metasymbol lípy ve své naduniverzální konstrukci s apelem k úctě k národním hodnotám s neobyčejně jímavou tajuplnou alegoričností směřující do virtuálního světa duševní sebedoplněnosti. Ochrana lípy se skladateli jevila tak mocným poutem, které právě v metasymbolice se stalo proklamativní v naduniverzální adjekci citu a pokory.

Metasymbolický nadindividualismus se v diskurzu religiozity proměnil do kultu sebejistoty, bezpečí, uctivosti a pokory v opeře, kde se univerzální symbolika moudra a prostoty tak účelově vznáší nad světem reality s uvědoměním si nutnosti ochrany životních jistot a hodnot.

Ale i Smetanova opera Libuše se stává názorným příkladem díla, kde se patriotismus pozoruhodně stával diskursivní v kontextu retrospektivy národní minulosti v podobě Přemyslova zpěvu „*Ó, vy lípy, praotcův ruka vsadila vás*“. Smetana se v tomto případě zcela identicky a logicky ujímá utváření univerzálního symbolu národní soudružnosti, mentality patrimonální souznačnosti na pozadí fabulace oslnivého a podmanivého univerza s důstojnou oslavou přírody, která se v českém duchu vroucnosti a zaslíbení národní oddanosti tak mocně upevnila v syžetu kompozice plné patrioticko-patetické vzornosti a hrdosti.

Smetanova Libuše v porovnání s wagnerovskou *Posvátnou lípou* jasně dokládá, jak se úcta k životním hodnotám odrazila v syžetu příslušných kompozic s nadnárodní univerzalitou spřízněnosti, srdečnosti, či mentální sebezřetelnosti.

V konfrontaci s univerzem mlynářova zpěvu z opery *Lucerna* Vítězslava Nováka ve tvaru „*A, ty má lípo prastará, strážkyně rodu mého, buď navždy požehnána*“ lze jednoznačně poukázat na religiozitu neobyčejně jímavé a koncentrované metasymboličnosti, v níž se atribut posvátnosti tak jednoznačně centralizuje do podoby racionálně uvědomělé kulturalizace. Novák oslavuje ve svém díle lípu z pozice nadnárodní naduniverzality a z principu svého morálního přesvědčení, z principu racionálně uvědomělé sebereflexivity.

Ve všech případech zmiňovaných výplodů se metasymbolické obrysy adorace posvátného okvěti stávají tím pravým kamenem prozřetelnosti, dokonalosti reflexivně identické plurality morálního zušlechťení, či rozvášněného duchovního zaslíbení.

Ano, lípa se stává dojetím nad étosem moudra, prostoty, čistoty, pravdy a ochrany života, ve kterém se idiomy blaha a něhy měly stát cennými činiteli životně reflexivní reality. A lze směle prohlásit, že Wagner se oproti českým reflektovaným autorům zcela ideologicky střetával s vyobrazením zbožnosti ve své toužebné apelaci k blahodárnému životu, naopak čeští autoři se mnohem racionálněji ujímají zpracování avizované látky na půdorysu patriotické uvědomělosti. Onen kult ochrany rodu se však u Wagnera ponořoval do stínu naduniverzálně paradigmatické potenciality.

Symbol lípy u Wagnera jednoznačně preferuje citový sentiment a entuziasmus, u Smetany a Nováka reflexivně expresivní realismus v dimenzích nadnárodního okultismu.



Lípa se Wagnerovi jeví jako imaginárně senzoriální afektivní stimul k poetičnosti a vroucnosti, Smetanovi a Novákovi jako naduniverzální patriominální souznačnost pragmaticismu. Jejich pojetí stromu se tak proklamativně ujímá příznačného prokreslení jeho nadindividuálně smyslové zduchovnělosti, Wagnerovi z pozice sensuálně afektivní melancholie lyrické odevzdanosti.

Z hlediska hudebního ztvárnění lze poznamenat, že Wagner si udržuje svou poetiku v dimenzích legátových impresí, Smetana a Novák v pluralitě perspektivně odstínovaných melodismů. Ty se v jejich případě markantně simulují na pozici plasticky kondenzované okázalosti subtilní a jemně procítěné melodizace. Každopádně všichni skladatelé se etablojí ve své múzické vyhraněnosti z pozice melodizované črty s ingrediencí organicky tvarované jemně pastelované cantabilnosti.

V případě Wagnera se setkáváme se zajímavě řešeným hudebním profilem v podobě tzv. melodických kódů, které spočívají na principu cirkulárního větvení leitmotivizací do kadenčního utváření melodické struktury. Tento kompoziční postup se tak stává příslušným obohacením melodicko strukturálního profilu.

U Smetany se melodické uchopení posvátné lípy přibližuje k tendenci blokově úponových zářezů, u Nováka k principu polymelodicky divertikularizovaných odstínů.

Symbol lípy se tak z pozice hudebního etablimentu u všech autorů stává jednoznačnou preferencí vyklenutého melodismu jak s poetickou lyrikou, tak hymnickou okázalostí.

### ZÁVĚR

A v závěru tak lze uvést následující: Lípa – to je i nadčasová dimenze symbolu, kde se kontury patriotického vzletu tak směle a průbojně stávají tím, co se vždy vryje do srdcí lidských bytostí ve své nadnárodně metasymbolické vznešenosti, hrdosti a dojetí.

Posvátná lípa dokáže okouzlit každého, kteří se s tak milovanou oddaností k přírodě i národnímu hrdinnému uvědomění dokáží opojit snem plné tajuplné milostné lyriky s tak neskonalé jímavým citovým roztoužením.

### Contact

*PhDr. Karel Dichtl*

Sídliště 387

382 32 Velešín

Česká republika



**Roman Dydyk**

<https://orcid.org/0000-0003-1658-2343>

Postgraduate Student of the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine

**THE SPECTRALITY OF POP AND JAZZ MODIFICATIONS OF ACCORDION MUSIC ON THE EXAMPLE OF THE CREATIVITY OF ANDRIY STASHEVSKY, YAROSLAV OLEKSIV AND VIKTOR GUBANOV**

**СПЕКТРАЛЬНІСТЬ ПОП-ТА ДЖАЗОВИХ МОДИФІКАЦІЙ БАЯННОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ СТАШЕВСЬКОГО, ЯРОСЛАВА ОЛЕКСИВА І ВІКТОР ГУБАНОВ**

**ABSTRACT**

This article traces the creation of the repertoire in the direction of pop-jazz music by Ukrainian composers Andriy Stashevsky (Suite № 1 «Images», «Capriccio», «Monologue move»), Yaroslav Oleksiv («Let's run in jazz», «In the mood of jazz») and Viktor Gubanov (Retro suite in three parts: Waltz; «When it rains»; «Happy weekend») combined with modern instruments and playing techniques regarding the formation of performance skills of an bayanist-accordionist.

In the process of creative rethinking, often atypical interpretations of timbre-phonetic features of bayan-accordion by composers and performers discovered new expressive possibilities of the instrument. Among the new techniques, mark the tremolo with a bellows, vibrato ricochet, thanks to which a characteristic sound coloring is formed.

So, a certain line of research has been carried out, identification of developments in the direction of repertoire support by bayanist composers at the modern stage, contributes to the visualization of samples of the popular repertoire through the prism of pop and jazz traditions in the light of today's innovation.

**Keywords:** creativity, pop and jazz music, bayan, accordion, Ukrainian composers

Українське баянно-акордеонне мистецтво насичене новими художніми напрямками у сфері жанрово-стильових систем на основі фольклорних мотивів у поєднанні із джазовими ритмічними зворотами у доробку А. Білошицького, В. Власова, А. Гайденка, В. Зубицького, К. Мяскова, В. Подгорного, А. Сташевського та ін. Еволюційні процеси сучасних стильових тенденцій в баянно-акордеонній творчості визначаються пошуком модерних засобів художньої виразності, форм, жанрів, прийомів і технік. Такий стильовий орієнтир координує спектр відтворення естрадного музикування щодо баянно-акордеонних виконавських тенденцій. Відтак, джазові елементи вбачаємо у низці наступних творів: «Карпатська сюїта» В. Зубицького; цикл «Естрадно-джазові п'єси», «Альбом для дітей та юнацтва» та «Джазова сюїта» («Імпровізація», «Босса нова C-dur»,



«Танцювальний ескіз», «Мелодія» «Фінал») В. Власова, «Ретро-сюїта» В. Губанова, «Smile» Р. Стахніва, «Let's run in jazz» та «У настрої джазу» Я. Олексіва та ін. [2].

Такий процес має подвійне значення: *по-перше* – це пріоритетність відродження ключової сфери виконавства на баяні-акордеоні професійного академічного спрямування; *по-друге* – постмодерне поєднання розважальної та інтелектуальної музично-виконавської традиції, із чітко викристалізованими ознаками індивідуального композиторського стилю.

Інтонаційно-стильову палітру української баянно-акордеонної літератури примножують твори композитора **Андрія Сташевського**. Вправне використання тембральних можливостей концертного баяна-акордеона допомагає відтворити образний характер насиченої імпресіоністичними замальовками музики у тричастинній Сюїті № 1 «Образи» [7, 3–15].

Вельми протилежний зміст містить п'єса «Капричіо» [7, 16–27]. Стильовий коефіцієнт базується на поєднанні джазових напрямків бі-боп та ф'южн із розмаїтими образно-стильовими творіннями (ладово-інтонаційними, гармонічними, метро ритмічними, фактурними).

Драматизмом насичена мова п'єси «Монолог-хід» [7, 28–39], де підключено ряд нових засобів виразності. Скомпонована композитором Сюїта-зошит «Давньокиївські фрески» [7], знайшла своє віддзеркалення в художньо-образному сенсі твору, технічній детермінації, комплексі специфічних засобів виконавської виразовості та оригінальності самої мови музики із рецепцією нефольклорного напрямку розвитку та популяризації українського баянно-акордеонного репертуару.

Композиторська творчість А. Сташевського «відзначається оригінальністю індивідуальної композиторської мови, багатством і яскравістю художньо-образної системи, колоритністю тембрового мислення, різноманіттям і складністю специфічних баянних засобів і прийомів, багатством ритміки, пасажної техніки, специфічних прийомів руху міха та інших засобів, що задовольняють найвищі вимоги сучасного загалу баянно-акордеонної виконавської та педагогічної еліти» [8, 3].

Серед молодішої генерації композиторів постає ім'я **Ярослава Олексіва**. Його творчість та виконавська майстерність сформувались саме на ґрунті Львівської баянної школи, і, як результат, він стає гідним продовжувачем її кращих традицій [3, 28]. Серед творів для баяна «Таката», «Let's run in jazz», «У настрої джазу», «Соната-балада», «Елегія», «Одкровення» та ін.

У творі «Let's run in jazz» композитор звертається до естетики джазових композицій, не віддзеркалюючи безпосередньо мовно-стильових особливостей певного спрямування джазового музикування. Форма твору нагадує послідовність окремих імпровізованих фрагментів із загальним тричастинним композиційним планом. Твір супроводжується різноманітними сучасними баянними прийомами (ударами по корпусу, по міху, шумовими ефектами), легкість проявляється у різних ритмічних фігураціях що додає ефектного естрадного колориту [4, 36–42].


П'єса «У настрої джазу» Я. Олексіва, створених під впливом естрадних течій музичного мистецтва ХХ століття. Твір присвячується Віталію Зайцю, продовжуючи естрадний



напрямок композиторського напрацювання автора. Композиція постає у тричастинній схемі: вступний розділ – *Moderato*, перша частина – *Tempo improvisato*, другу частину утворюють *Più mosso* і *Andante*, третя частина – повернення початкового *Tempo improvisato*. Автор використовує широку фактуру в окремих частинах (дві октави), яка супроводжується проведенням теми у середньому регістрі [4, 43–52].

Становлення сучасного естрадно-джазового баянно-акордеонного виконавства тісно пов'язане з творчістю народного артиста України, композитора **Віктора Губанова**. Митець є автором Ретро-сюїти (у 3-чч.), «Джазової п'єси та ін. [6, 43], чисельних обробок та аранжувань творів українських та зарубіжних композиторів для сольного та ансамблевого виконання.

Широким полістильовим ракурсом осмислення естрадної традиції відрізняється Ретро-сюїта В. Губанова. Твір складається з трьох частин: Вальс (*Tempo di Valzer-Musett*); «Коли йде дощ» (*Andante*); «Веселий вік-енд» (*Swing-foxtrot*). Як підсумок, композиторського напрацювання, у 2004 році вийшов у світ авторський нотний збірник з його творами: «Губанов Віктор. Концертні твори для баяна (акордеона). Вип. 3» [1]. У передмові до збірника професор А. Семешко та О. Кміть дали влучну характеристику його творчості: «...самобутній, яскравий, із власним неповторним почерком музикант...» [1, 3].

Характерними рисами творчості В. Губанова постає використання позиційних форшлагів та чергувань груп нот (терцій, чотирьох та п'яти шістнадцятих). Такі ритмічні конфігурації зустрічаємо у початковому пасажі п'єси «Веселий вік-енд», у Вальсі з «Ретро-сюїти» непарне (тріольне) уривчасте тремоло міхом, у п'єсі «Веселий вік-енд» – непарне (тріольне) безперервне тремоло й тріольний рикошет міхом. Даний прийом, композитор використовує у творі «Веселий вік-енд» з «Ретро-сюїти». Графічно він позначається значком , швидкість чергування якого визначається темпом самого твору та тривалістю ноти з відповідною позначкою, пасажів тріолями та по хроматизму [5].

Притаманні естрадній баянно-акордеонній музиці темброво-фонічні «мережива», хвилеподібні «бурління» можемо констатувати у Вальсі та п'єсі «Веселий вік-енд» з «Ретро-сюїти» та ін., а також арпеджію по мажорним та мінорним тризвукам. Серед прийомів, котрі відповідають віртуозному естрадному стилю помічаємо – поліритмію, які допомагають виконавцеві відчувати справжню владу над часовим розгортанням власного музичного простору всередині неминучої даності часово-просторових рамок формотворчої знаковості музичного твору як композиторського задуму; глісандо – показник експресивного вираження музичної думки, який запозичений багатьма джазовими виконавцями з вокальної методики. В. Губанов використовує глісандо низхідне, висхідне та двостороннє по одному ряду, глісандо однотонове, інтервальне, акордове.

Також, у п'єсах «Веселий вік-енд» й Джазовій п'єсі зустрічаються синкопи та пунктирний ритм. У п'єсі «Коли йде дощ» використовуються декілька різновидів форшлагів (форшлаг по одній ноті, по дві ноти, акордами) й широке використання перекресленого та не перекресленого мордентів.



Водночас, у творах масштабно використовується широка тембральна палітра регістрів – готових («фагот», «кларнет», «концертина») та мікстових («фагот з кларнетом», «баян», «баян з пікколо», «гобой», «орган» і «тутті»). Серед шумових засобів виразності вирізняються – удари пальцями по решітці інструмента, удари пальцями по кнопках лівої клавіатури, удари пальцями по розкритому міху. Окреслені прийоми гри вимагають відмінного володіння інструментом, компетентність у регістрово-виражальній амплітуді, технічну досконалість та артистично-харизматичну вправність.

Отже, творчість А. Сташевського, Я. Олексіва, В. Губанова у жанрі естрадно-джазової стилістики поповнили сучасну українську музичну культуру і стали яскравою сторінкою баянно-акордеонного професійного репертуару. Таким чином, певний нарис оригінальної баянно-акордеонної музики, дає можливість стверджувати про яскраве новаторство, активізоване під впливом постійних пошуків та еволюційних трансформацій у сфері композиторської ідейності та техніки. Культ баянно-акордеонного мистецтва став своєрідною вершиною прагнення піднести інструмент до елітарного академічного мистецтва.

### Література

1. Губанов В. Концертні твори для баяна (акордеона) [Ноти]. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2004. 36 с.
2. Кужелєв Д. Баянна творчість українських композиторів: навч. посіб. Львів: СПОЛОМ, 2011. 206 с.
3. Куртий І. Творчий портрет Ярослава Олексіва в контексті пропаганди Львівської баянної школи: дипломна робота. Рукопис. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2009. 51 с.
4. Олексів Я. Концертні твори для баяна (акордеона): метод. рек. [для вищих навч. закл. культ. і мист. I-IV рів. акредит.] [Ноти]. Львів : АРАЛ, 2007. 64 с
5. Савчин Г. Постать Віктора Губанова в баянному руслі ХХІ століття. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть: зб. матер. та тез VIII міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 05 грудня 2014)* / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: П'світ, 2014. С. 62–65.
6. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть: довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.
7. Сташевський А. Концертні твори для баяна: конц.-пед. реп. [для студ. вищ. навч. закл. мист. і освіти] [Ноти]. Луганськ: Поліграфресурс, 2007. Вип. 1. 40 с.
8. Сташевський А. Концертні твори для баяна: конц.-пед. реп. [для студ. вищ. навч. закл. мист. і освіти] [Ноти]. Луганськ: Поліграфресурс, 2006. Вип. 2. 46 с.





**Contact**

*Roman Dydyk*

<https://orcid.org/0000-0003-1658-2343>

Postgraduate Student of the Department of Vocal and Choral, Choreographic  
and Visual Arts Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ukraine, Drohobych

[roman.didik@ukr.net](mailto:roman.didik@ukr.net)



**Andriy Dushniy, Ph.D. in Education, Associate Professor**

<https://orcid.org/0000-0002-5010-9691>

Head of the Department of Music Theoretical Disciplines

and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

**DROHOBYCH (UKRAINE) – BANSKA BYSTRICA (SLOVAKIA):  
HORIZONS OF INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND ARTISTIC  
COOPERATION**

**ABSTRACT**

The scientific and creative cooperation between Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine) and the Faculty of Musical Arts Academy of Arts in Banska Bystrica (Slovakia) dates back to the second half of 2017 year. For a short period of cooperation between these two institutions, we reached joint achievements in scientific, organizational and performers' sphere, which indicates close international scientific and artistic cooperation, the horizons of which cooperation will continue and expand further.

**Keywords:** Ukraine, Slovakia, conference, cooperation

The scientific and creative cooperation between Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine) and the Faculty of Musical Arts Academy of Arts in Banska Bystrica (Slovakia) dates back to the second half of 2017 year. It is «Horizons 4», became the beginning of joint activity in the field of science represented by Andriy Dushniy from the Ukrainian side and Maria Strenachikova senior and junior from Slovakia. Such a creative tandem is preserved even today, and has significant results. Every year, Ukrainian researchers and scientists have the opportunity to publish their results in the collection of works «Horizons of Art», thereby integrating their scientific articles into the European scientific and artistic socio-cultural space. Sincere gratitude for the trust from the author of the publication to be a reviewer of such an important international publication, which unites the scientific community of Ukraine, Europe and the world and opens new horizons in the study of various artistic horizons.

So, 2017 appears to be a fruitful year for mutual cooperation, because, this same year, Maria Strenachikova (junior) begins annual participation in the International Scientific and Practical Conference «Folk-Instrumental Art at the turn of XX – XXI century». Since December 2019, the Academy of Arts has been a co-organizer of the conference in Drohobych and jointly publishes a collection of materials and theses based on its results<sup>1</sup>. The Maria Strenachikova (senior) acts as a reviewer of the publication from the Slovak side. Among the authors of

---

<sup>1</sup> <http://www.ir.dspu.edu.ua/jspui/handle/123456789/2299>



publications of educational institutions in Slovakia, it is worth noting Alena Vigasova, Michaela Sebestova, Anna Vlčeková, Ihor Vlakh, and others.

Since 2018, the senior and junior tandem of Maria Strenachikova systematically participates in the next Drohobych scientific forum – the International Scientific and Practical Conference «Music Art XXI century – History, Theory, Practice», which is included in the annual work plan of the Ministry of Education and Science of Ukraine. From the spring of 2020, the Academy acts as a co-organizer of this conference together with the Institute of Music Education of the Jan Kochanowski University in Kielce (Poland), Music Academy of Vytautas Magnus University in Kaunas (Lithuania), Kazakh Kurmangazy National Conservatory in Almaty (Kazakhstan). According to the results of the conference, a joint collection of works is published<sup>2</sup>.

The next step in the integration of the European Art Institution into Ukrainian musical science through the prism of the formation of the editorial board of the scientific collection «Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers». At the beginning of 2019-2020, the publication of a number of collective monographs begins, which belong to the «C» category according to the SENSE classification. Academic art community of Slovakia in this edition and the collection was presented by Doctor of Science Maria Strenachikova. So, on May 17, 2020, according to Order № 409 of the Ministry of Education and Science of Ukraine «Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers» included in the List of Scientific and Professional Publications of Ukraine. Today, the collection is systematically published 12 times a year, and each issue is divided into several volumes<sup>3</sup>.

Mutual scientific cooperation receives a new phase of development in 2022. Three enterprising scientists – Ph.D. in Education, Associate Professors Andriy Dushniy and Volodymyr Salli from Drohobych and Candidate of Sciences, Master, Teacher Maria Strenachikova from Banska Bystrica is starting a new creative project – organization and conduct of advanced training courses (with international participation) pedagogical / scientific and pedagogical workers in the specialty «Musical Art» from writing an educational program, the approval of which goes through the procedure in both educational institutions. Today, such courses were held three times with three different educational programs on the ZOOM platform:

- ✓ «Academic Musical Instruments in the context of the National and International Socio-Cultural Space» (May 30 – June 10, 2022)<sup>4</sup>.
- ✓ «Academic Instrumental Art in the context of the Ukrainian and European Socio-Cultural Space» (November 28 – December 9, 2022).

<sup>2</sup> <http://www.ir.dspu.edu.ua/jspui/handle/123456789/2298>

<sup>3</sup> <http://www.aphn-journal.in.ua/>

<sup>4</sup> <https://dspu.edu.ua/news/zakinchylis-kursy-pidvyshhennya-kvalifikaciyi-zi-specialnosti-muzychne-mystectvo-na-kafedri-narodnyx-muzychnyx-instrumentiv-ta-vokalu/>



- ✓ «Performing Musicology in the context of the Ukrainian and European Socio-Cultural Space» (April 27 – May 11, 2023).

The courses include lectures, master-classes are held, presentations of educational and methodological and scientific literature, etc. Among the lecturers, scientists and teachers of Ukraine, Slovakia, Hungary, Poland, Lithuania, Latvia, France, Spain, USA, Norway and other countries. The Faculty of Music is represented by Maria Strenachikova (junior) translated into Ukrainian by master Ihor Vlakh. Among Maria's lectures, it is worth noting the «Slovak Accordion School», «The Musical and Pedagogical legacy in the songs of St. Hildegard» and «Classification of Slovak folk songs – material for teaching music»<sup>5</sup> which are popular in the educational process and scientific research of educational institutions of Ukraine. According to the results of the courses, a joint certificate of professional development is issued signed by the Rector of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University by Valentyna Bodak and the Dean Faculty of Musical Arts Academy of Arts in Banska Bystrica by Peter Shpilak.

The horizons of cooperation continue in the performers' sphere. Member of the Jury of two Drohobych competitions «Patterns Prykarpattya»<sup>6</sup> (Ukrainian Bayan-Accordion Open Competition) and «Perpetuum mobile»<sup>7</sup> (International Bayan-Accordion Open Competition) a Teacher of the Faculty of Musical Arts by Ihor Vlakh. It should be emphasized that the Head of the Competition Jury is the President of the Confédération Mondiale de l'Accordéon, Frédéric Deschamps from France. As part of the competition «Patterns Prykarpattya – 2022», in the master class of Professor Deschamps, a student Teacher Vlah Paula Petrykova took part, which became an incentive to participate in the next competition «Perpetuum mobile – 2023», in which she wins – 1st place in the II Category of performers born in 2004-2007. Thus, a well-argued confirmation of the high performance level of the Slovak Accordion School in the person of teacher Ihor Vlakh appears, who, in turn, is a graduate of the Lviv Mykola Lysenko Conservatory in the class of the famous accordionist Anatolij Onufrienko.

So, for a short period of cooperation between the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine) and the Faculty of Musical Arts Academy of Arts in Banska Bystrica (Slovakia) we conducted an analysis of joint achievements in scientific, organizational and performers' sphere, which indicates close international scientific and artistic cooperation, the horizons of which cooperation will continue and expand further.

### ЛІТЕРАТУРА

1. <http://www.ir.dspu.edu.ua/jspui/handle/123456789/2299>
2. <http://www.ir.dspu.edu.ua/jspui/handle/123456789/2298>
3. <http://www.aphn-journal.in.ua/>

<sup>5</sup> <https://dspu.edu.ua/news/viii-mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferenciya-muzychne-mystectvo-xxi-stolittya-istoriya-teoriya-praktyka/>

<sup>6</sup> <https://dspu.edu.ua/news/pidsumky-xv-vseukrayinskogo-vidkrytogo-konkursu-bayanistiv-akordeonistiv-vizerunky-prykarpattya/>

<sup>7</sup> <https://dspu.edu.ua/news/xiv-mizhnarodnyj-konkurs-bayanistiv-akordeonistiv-perpetuum-mobile-2023/>



4. <https://dspu.edu.ua/news/zakinchyls-kursy-pidvyshhennya-kvalifikaciyi-zi-specialnosti-muzychne-mystectvo-na-kafedri-narodnyx-muzychnyx-instrumentiv-ta-vokalu/>
5. <https://dspu.edu.ua/news/viii-mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferenciya-muzychne-mystectvo-xxi-stolittya-istoriya-teoriya-praktyka/>
6. <https://dspu.edu.ua/news/pidsumky-xv-vseukrayinskogo-vidkrytogo-konkursu-bayanistiv-akordeonistiv-vizerunky-prykarpatya/>
7. <https://dspu.edu.ua/news/xiv-mizhnarodnyj-konkurs-bayanistiv-akordeonistiv-perpetuum-mobile-2023/>

### Contact

*Andriy Dushniy, Ph.D. in Education, Associate Professor*

<https://orcid.org/0000-0002-5010-9691>

Head of the Department of Music Theoretical Disciplines

and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

[accomobile@ukr.net](mailto:accomobile@ukr.net)



**Mgr. Galina Gvozdevskaia, Ph.D.**

Katedra hudební kultury a výchovy, Pedagogická fakulta Západočeské univerzity v Plzni, Česká republika

**METHODS OF MUSIC EDUCATION IN THE PRACTICE OF  
LEARNING A FOREIGN LANGUAGE (ON THE EXAMPLE OF THE  
JAPANESE LANGUAGE)**

**METODY HUDEBNÍ VÝCHOVY V NÁCVIKU OSVOJOVÁNÍ CIZÍHO JAZYKA  
(NA PŘÍKLADU JAPONSKÉHO JAZYKA)**

**ABSTRACT**

The article presents the author's method of using the methods of musical education, focused on the inclusion of motor skills, motor activity in the process of learning a foreign language in order to improve the quality of mastering the language material, revealing the potential creative abilities of students. On the example of the use of elements of the ancient Indian konnakol, eurythmics of É. J. Dalcroze, J. Wuytak's musicogram, body percussion in the practice of learning the Japanese language, effective ways of forming certain language skills are shown, subject to the activation of involuntary memory. In particular, based on the material of the Japanese language, trainings on grammar, vocabulary, and hieroglyphics developed by the author of the article are given, with the aim of transferring the studied material into long-term memory, its active application in solving problems of the practice of speech and written communication.

**Key words:** foreign language learning methods, Japanese language, methods of musical education, konnakol, eurythmics É. J. Dalcroze, musicogram by J. Wuytak

**ABSTRAKT**

Článek představuje autorovu metodu využití metod hudební výchovy, zaměřenou na začlenění motoriky, pohybové aktivity do procesu osvojování cizího jazyka za účelem zkvalitnění osvojení jazykového materiálu a odhalování potenciálních tvůrčích schopností žáků. Na příkladu využití prvků staroindického konnakolu, eurytmiky E. J. Dalcroze, muzikogramu J. Wuytaka, poklepu na tělo v nácviku učení japonského jazyka jsou ukázány efektivní způsoby formování určitých jazykových dovedností za předpokladu aktivace mimovolní paměti. Zejména na základě materiálu japonského jazyka autor představuje vlastní způsoby gramatického vzdělávání, rozvoje slovní zásoby a hieroglyfy. Jeho cílem je přenesení studovaného materiálu do dlouhodobé paměti, jeho aktivní aplikace při řešení problematiky nácviku řeči a písemné komunikace.

**Klíčová slova:** metody výuky cizích jazyků, japonský jazyk, metody hudební výchovy, konnakol, eurytmika É. J. - Dalcroze, muzikogram J. Wuytak



Ve vědeckém výzkumu a praxi výuky cizího jazyka je role hudby zvažována především příkladem zařazení písňového materiálu do vzdělávacího procesu ke zvýšení motivace k učení, zvládnutí některých gramatických struktur, lexikálních jednotek [1], [6], [9], [16]. V konceptech integrativního učení jsou uvedeny algoritmy pro paralelní osvojování prvků hudebního jazyka a základů cizího jazyka. Tento článek se zaměřuje na odhalení potenciálu hudebně výchovných metod zaměřených na zařazení pohybových dovedností, pohybové aktivity, na zvyšování intenzity a kvality osvojování jazykového materiálu, řešení některých didaktických úkolů, ale i na rozvoj tvůrčích schopností žáků. Na příkladu využití prvků staroindického konnakolu, eurytmiky É. J. Dalcroze, tělesné perkuse, muzikogramu J. Wuytaka v při nácviku učení japonského jazyka budou ukázány efektivní způsoby formování určitých jazykových dovedností za předpokladu aktivace mimovolní paměti. Navržená metoda vznikla zobecněním výzkumných a praktických zkušeností autorky s výukou japonského jazyka pro různé cílové skupiny studentů (studenti lingvistiky na univerzitě, zástupci jak humanitních, tak technických specializací, děti mladšího, středního a staršího věku v centrech dalšího vzdělávání). Metodologickým základem této techniky byly vědecké práce, které dokládají roli rytmické, motorické aktivity při asimilaci informací, zejména jazyka [7], [8], [11], [14], [15], [24].

### **Možnosti využití metody konnakol při utváření jazykových kompetencí**

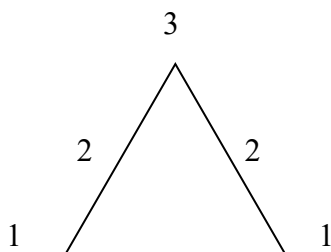
Starověký indický konnakol je známý jako umění vokálního výkonu přízvukných slabik v jihoindické karnatické hudbě, což je kombinace slabik vyslovovaných při počítání rukou tala [4]. Vědecký výzkum předkládá analýzu této metody v souladu s tradicemi muzicírování, učení se hře na tradiční hudební nástroje, výuky národního tance v Indii od starověku po současnost [4], [22], [23]. Na kanálech YouTube můžeme najít kurzy předních učitelů z Indie i ze zahraničí, ve kterých jsou důsledně zvládnuty koncepční základy a praktické složky metody konnakol [12], [17]. Tato metoda v historii Indie prokázala vysokou účinnost, o čemž svědčí vývoj nejsložitějších rytmických vzorů uskutečňovaných studentem bez vysvětlení teorie v procesu slabičných recitací a se zahrnutím motorických dovedností (sekvence úderů prstů na dlaň, dlaně na dlaň) s myšlenkou změny tří rychlostí. Zvláštní místo v indické tradici zaujímá muzicírování v dětských souborech, duetech, triích, souborech dueta, konnakolových recitací [23], [13].

Využití konnacolu jako metody výuky cizího jazyka se dosud nestalo v našem odborném prostředí samostatným tématem vědeckého výzkumu a praktické aplikace. Na základě našich vlastních výzkumů a praktických výukových zkušeností se nám v praktických pedagogických zkušenostech autorky se mezitím potvrdila hypotéza univerzálnosti konnakolu jako efektivní metody osvojování si informací, zejména jazykových. Dále je na příkladu japonštiny navrhujeme autorskou verzi metodiky postupného zařazování prvků konnakol do edukačního procesu.

*První etapa* zahrnuje zvládnutí základní techniky motility konnacolu v osmikrokovém cyklu za pomoci vzdělávacích videotréninků: první úder - tlesk, druhý, třetí, čtvrtý - údery střídavě malíčkem, prsteníčkem, prostředníčkem pravé ruky na dlaň levé ruky, pátý, sedmý úder - tleskání, šestý a osmý - úder hřbetem [2] pravé ruky o dlan levé ruky. *Ve druhé etapě jsou uplatňovány* motorické dovednosti konnakola. Jsou zařazovány do procesu řešení konkrétních didaktických úkolů pro osvojení slovní zásoby, slovesných tvarů, základních gramatických



struktur japonského jazyka a to nejprve v pomalém tempu. Analogicky s recitacemi konnakol je vyslovována jedna slabika na dobu (takzvaná první rychlost v indické metodě). *Třetí etapa* zahrnuje výslovnost dvou slabik na jednu dobu (druhá rychlost), *čtvrtá etapa* je charakteristická výslovností čtyř slabik na jednu dobu (třetí rychlost). *Ve čtvrté etapě* je možné vyslovovat fráze a krátké věty jedním tahem. *V poslední vývojové etapě* se zvládnutý materiál vyslovuje s postupnou změnou rychlosti. Níže je uveden model změny rychlosti, který je základním principem metody konnakol (čísla v něm označují čísla rychlostí popsaných výše).



Obr. 1 Model změny rychlosti recitací podle metody konnakol.

Navrženou metodiku lze použít jak na počátečním, tak na pokročilém stupni vzdělávání. Ukážeme si to na příkladu nácvičky osvojování gramatických modelů, tvarů japonských sloves podle principu konnakolových přednesů s výslovností podle algoritmu změn rychlosti (pomalu, středně rychle, rychle a v obráceném pořadí) ve formě osmitaktového tala (rytmický cyklus) a využijeme výše popsanou motoriku.

Zde je tabulka<sup>8</sup> zobrazující variantu původní recitace konnakol, která se v indické tradici používá jako metoda výuky hry na hudební nástroje a je zahrnuta do sólových, souborových vystoupení hudebníků. V tabulce označují horizontální čísla podíly, pro které je výše popsaná pohyblivost definována a vertikální změny rychlostí.

	1	2	3	4	5	6	7	8
1	THA	DHI	ThOM	NAM	THA	DHI	ThOM	NAM
2	THAD HI	Th0MN AM	THAD HI	ThOMN AM	THAD HI	ThOMN AM	THADHI	ThOMN AM
3	THA DHI ThOM NAM	THA DHI ThOM NAM	THA DHI ThOM NAM	THA DHI ThOM NAM	THA DHI ThOM NAM	THA DHI ThOM NAM	THA DHI ThOMN AM	THA DHI ThOMN AM

Tabulka 1. Recitace konnakol v rytmickém cyklu aditala.

Následují tabulky vypracované autorem tohoto článku pro praktický rozvoj japonského jazyka pomocí principů konnakol.

	1	2	3	4	5	6	7	8

<sup>8</sup>Tabulka 1 je založena na videoškolení : Konnakol basics | Ep 3 | Adi Tala Basic Lesson No.1 | Somashekar Jois | Video Series | 4K ULTRA HD/ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ernL2Q9FsJw>



## Horizons of Art 10 / Horizonty umenia 10

1	ni	hon	e	i	ki	ma	sho	u
2	nihon	e i	kima	shyou	nihon	e i	kima	shyou
3	nihon e	ikimashyou	nihon e	ikimashyou	nihon e	ikimashyou	nihon e	ikimashyou

*Tabulka 2<sup>9</sup>. Zvládnutí gramatické stavby směru pohybu v neutrálním - zdvořilém stylu komunikace v japonském jazyce s využitím principů konnakol.*

	1	2	3	4	5	6	7	8
1	ni	hon	e	i	ko	u		
2	nihon	e i	kou		nihon	e i	kou	
3	nihon e	ikou	nihon e	ikou	nihon e	ikou	nihon e	ikou

*Tabulka 3<sup>10</sup>. Zvládnutí gramatické stavby směru pohybu v blízkém komunikačním stylu japonského jazyka s využitím principů konnakol.*

	1	2	3	4	5	6	7	8
1	YO	MU	YO	MA	RE	RU		
1	TA	BE	RU	TA	BE	RA	RE	RU
1	SU	RU			SA	RE	RU	
1	KU	RU			KO	RA	RE	RU
2	YOMU	YOMA	RER U		TABE	RU TA	BER A	RERU
2	SURU	SARE	RU		KURU	KORA	RER U	
3	YOMU YOMAR ERU	TABERU TABERA RERU	SUR U SARE RU	KURU KORAR ERU	YOMU YOMAR ERU	TABERU TABERA RERU	SUR U SARE RU	KURU KORAR ERU

*Tabulka 4<sup>11</sup>. Zvládnutí pasivního tvaru japonských sloves s využitím principů konnakol.*

Analogicky k výše uvedeným příkladům lze přiřadit i další tvary sloves (například rozkazovací způsob a trpný rod, které doporučujeme učit tímto způsobem postupně. Abychom v konečné etapě řídili asimilaci materiálu, navrhujeme následující algoritmus: jeden ze studentů nastavuje tempo úderem do bubnu, zbytek studentů se připojí pomocí výše popsané motoriky konnakoly. Poté učitel řekne hlavní slovníkový tvar slovesa, žáci vysloví varianty dříve osvojených tvarů

<sup>9</sup> Tabulka 2 ukazuje větný model pro zvládnutí gramatiky směru pohybu počátečního stupně vzdělání: nihon e ikimashyou, což v japonštině znamená „Pojďme do Japonska“

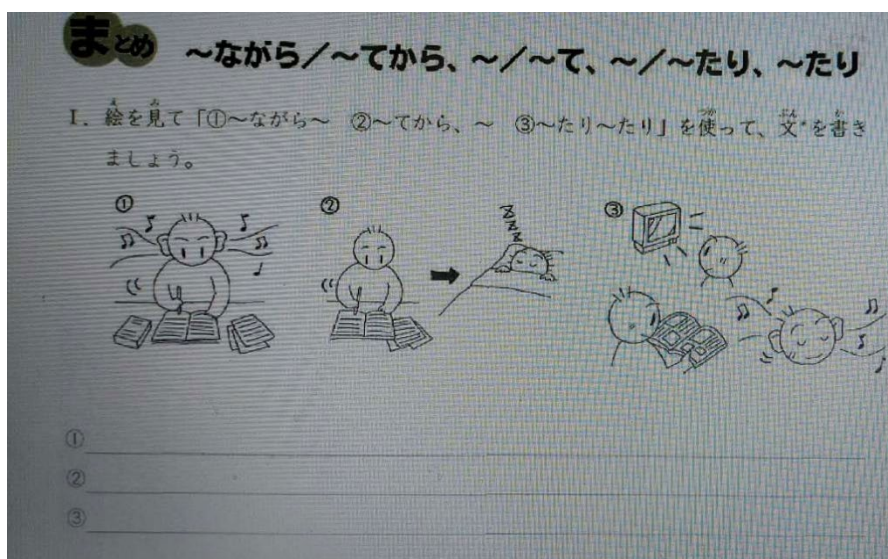
<sup>10</sup> Tabulka 3 ukazuje větný vzor s podobným významem jako předchozí, pouze v blízkém komunikačním stylu (nihon e ikou „Jedeme do Japonska“). Neobsazená místa v tabulce znamenají pauzy v recitaci se zachováním motoriky. Pauzy jsou zavedeny podle uvážení učitele pro usnadnění výslovnosti, rýmování textu.

<sup>11</sup> Tabulka 4 ukazuje příklady tvoření trpných tvarů rodu z první konjugace (jomu „číst“), druhé konjugace (taberu „jít“), třetí konjugace (suru „dělat“) a nepravidelného slovesa (kuru „přijít“). Neobsazená místa v tabulce znamenají pauzy v recitaci se zachováním motoriky.

## Horizons of Art 10 / Horizonty umenia 10

slovesné změny (motorika je zachována). Analogicky s recitací konnakol se rychlost výslovnosti sloves liší (nejprve se vyslovuje jedna slabika slovesa na jeden úder, pak na dva, následně na čtyři).

Podle výše popsaného algoritmu je možné principy konnakol využít i při plnění úkolů z japonských učebnic, zejména tam, kde je potřeba při popisu obrázků aplikovat několik zvládnutých gramatických struktur. Zde je příklad z japonské učebnice pro cizince ze série Minna no Nihongo [2 c.50]:



Obr. 2. Ilustrace z učebnice japonštiny [2, s. 50] s úkolem použít při popisu zákresů obrázků několik dříve osvojených gramatických pravidel (návrhy viz níže)

Uvádíme návrhy v souladu s úkoly uvedenými na obrázku z učebnice na obr. 3, které jsou navrženy ke zvládnutí podle konnacolského recitačního algoritmu:

1. syukudai nebo kakinagara, ongaku nebo kikimasu. Gramatický model simultánní akce: "Dělat domácí úkoly, poslouchat hudbu."

2. syukudai o kaite kara, nemasu. Gramatický model sekvenčních akcí: Poté, co napíšu domácí úkol, usnu.

3. hon o yondari, ongaku o kiitari, eiga o mitari shite imasu. Gramatický model střídání akcí: Čtu knihu, poslouchám hudbu, dívám se na film.

Zařazení rytmické složky a hybnosti konnacol přispívá k formování dovedností spontánní výslovnosti vět, které jsou nezbytné pro kultivaci řeči a pro vnímání informací v cizím jazyce prostřednictvím sluchu. Do tréninku je možné zahrnout recitace podle metody konnakol se střídající se výslovností vět podobného významu v různých jazycích, které jsou relevantní pro učení.

Metody práce v lekci znamenají různé možnosti, jak paralelně s recitací zařadit provedení daného rytmu na bicí nástroje (analogicky s indickou tradicí recitací v souboru s mridangou). Před začátkem nácviku si učitel nebo žák nastaví tempo recitace na bicí nástroj. V průběhu lekce nejprve učitel vysloví zvládnutou větu (nebo jediné slovo v případě nácviku slovní zásoby, slovesných tvarů, tvarů přídavných jmen atd.) první rychlostí, poté ji žáci opakuji, poté

se práce provádí podle stejného algoritmu při druhé, třetí rychlosti. Pak se úkol zkomplikuje: zvládnutou větu studenti vyslovují nepřetržitě stejným tempem v posloupnosti měnících se rychlostí podle principu konnacol. V poslední fázi jsou studenti rozděleni do tří skupin, každé je dána rychlost vyslovení věty (první, druhá nebo třetí) a úkol simultánní recitace je stanoven podle principu konnakola tria. Paralelně je zapojena rytmická improvizace na bicí nástroj. Postupně se tak zvyšuje míra složitosti a dosahuje se efektu společné tvůrčí činnosti, která přispívá k samovolnému zapamatování látky. Při tomto způsobu opakování dosahujeme aktivní a přirozené pozornosti.

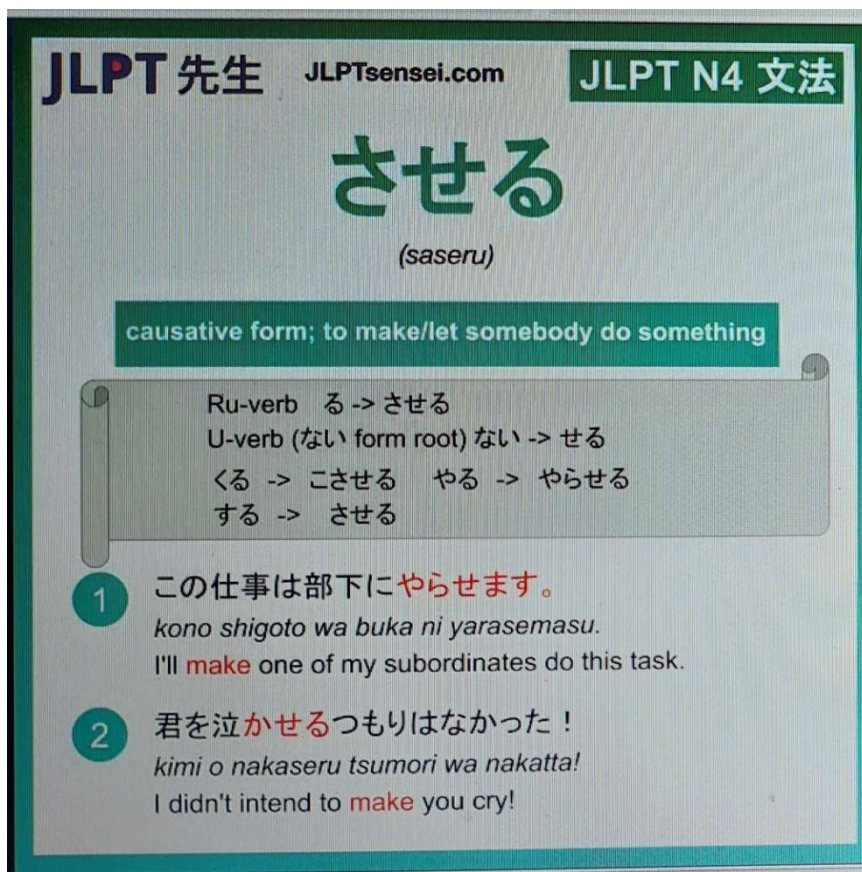
### **Možnosti využití eurytmiky É. J. Dalcroze a tělové perkusie při utváření jazykových kompetencí**

Metody eurytmiky É. J. Dalcroze a tělesné perkuse mají velký potenciál pro využití jako komplexu rytmických a motorických složek tréninků pro zvládnutí a upevnění jakéhokoli vzdělávacího lingvistického materiálu. Při jejich použití se navrhuje zachovat myšlenku vyslovování slov, frází, vět na principu konnakolových recitací se změnou rychlosti. Místo motoriky konnacolu je možné zařadit do edukačního procesu pohyby ze cvičení E. J. Dalcroze (krok, běh, rytmická gymnastika, improvizované pohyby na hudbu), ale i pohyby vyvinuté specialisty na bodypercussion. Zejména ve zveřejněných vzdělávacích materiálech, videotrénincích na kanálech YouTube rakouského učitele, hudebníka Richarda Filse, jsou prezentovány pohyby přístupné dětem a dospělým, které mohou a měly by být zahrnuty do procesu osvojování cizího jazyka [20]. Jako hudební doprovod tréninků je výběr hudby určován didaktickými úkoly, čas od času pro vytvoření atmosféry pobytu v Japonsku se navrhuje použití jeho národní hudby, zejména pro soubory tradičních nástrojů s jasně vyjádřeným metro-rytmem.

Zde je varianta školení pro fixaci gramatických konstrukcí motivačního hlasu v japonštině se zahrnutím výše uvedených myšlenek:

1. Za hudebního doprovodu pochodu prochází skupina studentů kolem publika, následuje učitele a pro každý krok vyslovuje věty rozkazovacím hlasem, jak je znázorněno na obrázku níže.
2. Když hudba ustane, je dán úkol vymyslet vlastní verzi věty analogicky k té osvojené.
3. Při pohybu v prostoru publika se vyslovují varianty vět a to v rytmu znějícího japonského tradičního kusu (např. Rokudan no shirabe skladatele Yatsushashi Kengyou) .
4. V sedě na židlích se pod vedením učitele pomocí videotréninku Richarda Filse zvládá několik pohybů tělesných poklepů (např. úder oběma rukama na kolena, tleskání před sebou, pleskání oběma rukama před sebou, tleskání před sebou, úder do kolen).
5. Za hudebního doprovodu dle výběru učitele se pro každý pohyb zvládnutého tělesného poklepu vysloví jedno slovo věty v japonštině se slovesy v rozkazovacím způsobu , poté se zvýší tempo hudebního doprovodu a počet slov vyslovených ve větě .



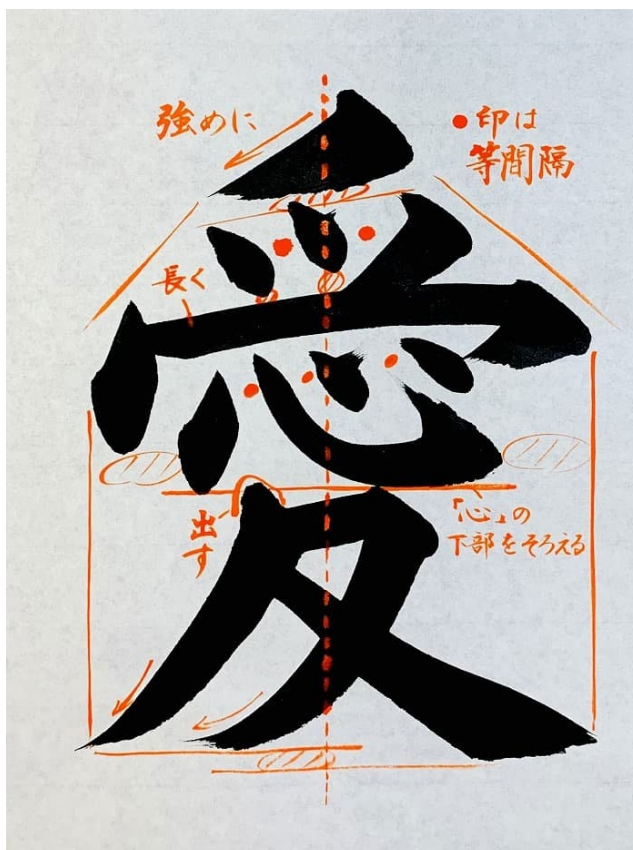


Obr.3. Rozkazovací věty v japonštině přeložené do angličtiny pomocí rozkazovacího způsobu.<sup>12</sup>

### Možnosti využití metody muzikogramu při utváření jazykových kompetencí

Metodu muzikogramu vyvinul belgický učitel J. Wuytak pro aktivní poslech hudby ve třídě s dětmi. "Hudební žebříček je série kreseb nebo grafik, které se používají k didaktické a poutavé prezentaci hudebního díla dětem" [25]. Myšlenka této metody se nám zdála zajímavá pro zvládnutí japonských hieroglyfů. Hieroglyf studovaný v lekci se stává analogem hudebního záznamu. Po odhalení jeho symbolických sémantických prvků jsou studenti vyzváni, aby pod vedením učitele nakreslili tento znak ve velké velikosti na papír, pak v rytmu znějící japonské tradiční hudby projeli štětcem po hieroglyfu a poté tento hieroglyf nakreslili ve vzduchu s hudbou štětcem. Dále se podle tohoto algoritmu doporučuje zařadit do edukačního procesu několik hieroglyfů při zvučení jedné hudební skladby. Úkolem je zároveň osvojit si základní prvky kaligrafie založené na zastavení štětce na začátku a na konci věty, procítit jakoby život jedné linie, jako hudební intonace tradiční japonské hudby. Zde je příklad kresby hieroglyfu lásky, který ukazuje kaligrafické představy. Na lekci je možné si ji osvojit ozvučením např. variací na téma japonské lidové písně sakura pro koto [21], díla Miyagi Michio Spring Sea [10] a dalších.

<sup>12</sup> Je uveden náčrt založený na materiálech japonského webu pro přípravu na mezinárodní zkoušku z japonštiny: <https://jlptsensei.com/wp-content/uploads/2018/02/saseru-%E3%81%95%E3%81%9B%E3%82%8B-jlpt-n4-grammar-meaning-%E6%96%87%E6%B3%95-%E4%BE%8B%E6%96%87-learn-japanese-flashcards-600x600.png>



Obr. 5 Hieroglyf lásky zobrazující kaligrafické nápady pro jeho psaní<sup>13</sup>.

Kreslení hieroglyfů v rytmu zvuku tradiční japonské hudby přispívá k intuitivnímu pocitu jednoty zákonů kaligrafie a zákonů hudebního jazyka, v němž hloubka kontemplativního soustředění dává vzniknout uměleckému obrazu.

Algoritmy pro využití metod hudební výchovy uvedené v tomto článku na příkladu japonského jazyka lze využít i při studiu jiných cizích jazyků. Věříme, že další výzkum v tomto směru může otevřít nové perspektivy při hledání způsobů interakce mezi hudbou a lingvistikou.

### Literatúra

1. Dakin, Julian. *Songs and Rhymes for the Teaching of English: Pupil's Book*. [1993]. Velká Británie: Logman, 1993, 42 stran. ISBN 0-582-52129-7; 0-582-52130-0; 0-582-51380-4
2. Hirai, Etsuko. *Japonština pro každého. Elementary. Vol. 2. Psaní a zapamatování. Gramatická cvičení*. [2013] Tokio : 3A Corporation, 2013, 254 stran. ISBN: 978-4883196708 (V překladu s japonštinou)
3. Koukolík, František. *Mozek a jeho duše*. Praha: Galén, 455 stran. ISBN: 978-8074920691
4. Nelson, David P. *Solkattu Manual: An Introduction to the Rhythmic Language of South Indian Music*, Wesleyan University Press, 2008. ISBN : 978-0819568717

<sup>13</sup> Obrazek je založen na videotréninku psaní kaligrafického znaku pro lásku, dostupného v japonštině na webu: <https://matsumotoshoecido-shodo.jp/blog/2265/>

**Elektronické zdroje**

5. Aftimichuk, Olga. *Theory and practice of thym in the professional training system for athletes and teaching staff* [online]. Journal of Pedagogics, psychology, medical-biological problems of physical training and sports. 2015;19(9), pp. 69-74. URL: <https://doi.org/10.15561/18189172.2015.0911>
6. Brown, Susan. Reasons why songs & rhymes work well when teaching children[online]. 2023. URL: <https://www.eslbase.com/teaching/10-reasons-to-use-rhymes-and-songs-to-teach-young-learners-kindergarten>
7. Perry, Bruce. Rhythm Regulates the Brain [online]. 2014. URL: <https://attachmentdisorderhealing.com/developmental-trauma-3/>
8. Grahn , Jessica A. and Matthew Brett. *Rhythm and Beat Perception in Motor Areas of the Brain* [online]. Journal of Cognitive Neuroscience, 2007, 19:5, pp. 893–906 . URL: [https://www.researchgate.net/publication/6343629\\_Rhythm\\_and\\_Beat\\_Perception\\_in\\_Motor\\_Areas\\_of\\_the\\_Brain](https://www.researchgate.net/publication/6343629_Rhythm_and_Beat_Perception_in_Motor_Areas_of_the_Brain)
9. Gottschevski, Herman. *Contact points between music education and foreign language education - Recommendations for singing in language learning* . Japanese studies around the wold . Tokio : International Research Center for Japanese Studies. URL: <http://fusehime.c.u-tokyo.ac.jp/gottschewski/doc/nichibunken2007.pdf> (V překladu s japonštiny)
10. Haru No Umi.Miyagi Michio.URL: <https://youtu.be/BeVYO-2wDK0>
11. Keller, Peter E. , Giacomo Novembre and Michael J. Hove . *Rhythm in joint action: psychological and neurophysiological mechanisms for real-time interpersonal coordination*. Journal of Philosophical Transactions B, 2014. URL: <https://doi.org/10.1098/rstb.2013.0394>
12. *Konnakol basics | Ep 3 | Adi Tala Basic Lesson No.1 | Somashekar Jois | Video Series | 4K ULTRA HD*/ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ernL2Q9FsJw>
13. *Konnakol Choir*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=vS10\\_iFRPT0](https://www.youtube.com/watch?v=vS10_iFRPT0)
14. Lawrence , Jenny. *Language In Movement: Dance and Language Go Hand In Hand*. URL: <https://www.artistryhouse.com/news/2015/2/3/language-in-movement-dance-and-language-go-hand-in-hand>
15. Luebke, Dana. *The Language of Movement* [online]. URL: <https://languageofmovement.ca/>
16. Magbule, Mejzini. *Teaching children through songs, chants and rhymes*. [online]. European Journal of English Language Teaching, 2016;1(2), pp. 69-74. URL: <https://www.oapub.org/edu/>
17. *Mastering Rhythm With Konnakol (1) The Basics*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RLTDfoneAJ0>
18. Musicogramme - Tritsch Tratsch polka – Strauss. URL: <https://youtu.be/8m6eJT-br5c>
19. Rao, S. M., Harrington, D. L., Haaland, K. Y., Bobholz, J. A., Cox, R. W., & Binder, J. R. *Distributed neural systems underlying the timing of movements*[online]. Journal



- of Neuroscience, 1997,17. URL:  
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6793838/>
20. Rhythm OneKIDS – Beethoven. Body Percussion. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NtOoWw3r1m8>
21. Sakura. 25 strings koto. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=JDTp\\_YQizqE](https://www.youtube.com/watch?v=JDTp_YQizqE)
22. Sargent, Luke. *Konnakol Around the World. A Revitalization of Rhythmic Virtuosity*. 2021. URL:  
<https://storymaps.arcgis.com/stories/1b473b87ee0241d19ec42178ffee7ef7>
23. *Son and father conversation*. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=DfyJRyybmH8>
24. Suzuki, Hisakazu. *Metoda výuky angličtiny pomocí TPR (Total Physical Response)*[online]. 2023. URL: <https://jlc-eteaching.jimdo.com/series-kyoto-ufs-e130/>  
(V překladu s japonštiny)
25. Wuytack, Jos. Graça Boal Palheiros. *Audición musical activa con el musicograma . Eufonía Didáctica de la Música* , 47 ,2009 , pp.43-55 URL:  
[https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/11323/1/ART\\_Wuytack\\_Boal-Palheiros\\_2009.pdf](https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/11323/1/ART_Wuytack_Boal-Palheiros_2009.pdf)
26. Young, Lisa. *Konnakol. The History and Development of Solkattu - the Vocal Syllables - of the Mridangam*. 2010. URL: <https://docplayer.net/12258850-Konnakol-the-history-and-development-of-solkattu-the-vocal-syllables-of-the-mridangam-lisa-young.html>

## Contact

Mgr. Galina Gvozdevskaia, Ph.D.

Západočeská univerzita v Plzni

Klatovská 51, Plzeň, Česká republika, 30100

[ggvozd@centrum.cz](mailto:ggvozd@centrum.cz)



**Mgr. art. Zuzana Hubinská, PhD.<sup>1</sup>**

**Bc. Diana Rozkošová<sup>2</sup>**

<sup>1,2</sup> Katedra hudby, Pedagogická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Slovensko

## **ARTISTIC PROFILE OF MUSIC COMPOSER PETER MANKOVECKÝ**

### **UMELECKÝ PROFIL HUDOBNÉHO SKLADATEĽA PETRA MANKOVECKÉHO**

#### **ABSTRACT**

The Slovak composer Peter Mankovecký was a unique personality and his work is equally unique. A versatile artist and passionate theatre performer, he creatively enriched the Slovak art scene with his music and his acting. He nurtured the next generation of acting students and directed many of the titles still performed today. In this paper, we describe significant life events and the composer's artistic direction that have enriched the creation of Slovak theatre in terms of musical, acting and pedagogical activities.

**Key words:** Peter Mankovecký, composer, actor, director, teacher

#### **ABSTRAKT**

Slovenský hudobný skladateľ Peter Mankovecký bol svojráznou osobnosťou a rovnako výnimočná je aj jeho tvorba. Všestranne zameraný umelec a vášnivý divadelník svojou hudbou, ale aj hereckým prejavom tvorivo obohatil slovenskú umeleckú scénu. Odchoval ďalšie generácie študentov herectva a režíroval mnohé z dodnes hrávaných titulov. V príspevku popisujeme významné životné udalosti a skladateľove umelecké smerovanie, ktoré obohatili tvorbu slovenského divadelníctva z pohľadu hudobnej, hereckej aj pedagogickej činnosti.

**Kľúčové slová:** Peter Mankovecký, hudobný skladateľ, herec, režisér, pedagóg

#### **ŽIVOT**

Peter Mankovecký sa narodil 16. 02. 1968 v Zlatých Moravciach, kde prežil aj svoje detstvo. Už ako žiak základnej školy sa prvýkrát bližšie stretol s hudbou, keď spontánne prejavil záujem o hru na hudobných nástrojoch. Spočiatku sa učil hrať na gitare a neskôr aj na klavíri. Na strednej škole začal navštevovať spevácky zbor Schola Cantorum v Zlatých Moravciach. Práve v tomto zbore sa stretol s vážnou hudbou, predovšetkým renesančnou a barokovou polyfóniou, ktorá ho obohatila a výrazne ovplyvnila v neskorších rokoch tvorby. Mankovecký bol samouk a kompozíciu študoval len z vlastnej iniciatívy (rozhovor s Róbertom Mankoveckým, 2022). S divadlom sa prvý raz stretol, keď zastupoval svojho staršieho brata v študentskom predstavení. Mankoveckého prvotná možnosť predviesť v inscenácii svoju hru na gitare a spev sa stretla s pozitívnym diváckym ohlasom, preto sa neskôr rozhodol divadlu venovať profesionálne. V samotných začiatkoch svojej hereckej kariéry pôsobil P. Mankovecký, ešte ako gymnazista v študentskom divadle Za múrom (Zlaté Moravce), kde spolupracoval aj pri tvorbe hudby (Karásek, 2017, s. 28).





V štúdiu pokračoval na Vysokej škole múzických umení v Bratislave (ďalej len VŠMU), v odbore herectvo (Karásek, 2017, s. 28). Herec Stano Král hodnotil Mankoveckého ako chlapca s dobrou povahou a zároveň najlepšieho študenta vo svojom ročníku (Bustin, 2013, online). Počas štúdia stvárnil mnoho herecky zaujímavých a charakterovo originálnych postáv a v jednotlivých inscenáciách aj hudobne spolupracoval, či už vyberal, alebo vytváral vhodnú hudbu. Práve v tomto období sa začal profilovať aj ako skladateľ scénickej hudby (Karásek, 2017, s. 28). K jedným z prvých predstavení, pre ktoré P. Mankovecký skomponoval scénickú hudbu patrí jednoaktovka *Strojopis* (1988) Murraya Schisgala v réžii Miloša Lauka a *Prenasledovanie a zavraždenie* (1990) J. P. Marata v réžii Ľubomíra Vajdičku (Marcin, online). Mankoveckého štúdium na VŠMU bolo tiež intenzívne späté s činohrou Slovenského národného divadla. Už ako študent si zahral postavu Rómea v inscenácii *Rómeo a Júlia* (1992), kde zožal nesmierny úspech (Karásek, 2017, s. 28). Počas štúdia často hosťoval v rôznych ďalších slovenských divadlách, po absolvovaní VŠMU (1992) pôsobil napríklad v martinskom divadle celé tri sezóny. V rokoch 1995 až 1998 vstúpil na akademické pole, pôsobil na VŠMU ako doktorand a od roku 1996 až do roku 2002 ako pedagóg hereckej tvorby (Slovenské národné divadlo, online). Pod Mankoveckého vedením študovali známi slovenskí herci a humoristi ako Juraj Kemka, Lukáš Latinák, Róbert Jakab, Vladimír Kobielsky a Marián Miezga (Marcin, online). S vymenovanými v hlavnej úlohe v pozícii režiséra a hudobného skladateľa pripravil úspešnú inscenáciu *Na koho to slovo padne* (1998). V roku 2011 sa stal vedúcim katedry herectva na divadelnej fakulte VŠMU. Na tomto poste fungoval síce krátko, ale veľmi intenzívne (do roku 2013). Svojich študentov sa snažil priviesť najmä k prirodzenému hereckému konaniu na javisku, tvrdo reagoval na náznaky hereckých manierov a viedol ich k pokore. Študenti posledného hereckého ročníka, ktorý Peter Mankovecký vyučoval a viedol na VŠMU, zriadili nezávislé Divadlo Petra Mankoveckého (2015) (Karásek, 2017, s. 28). Ich tvorba je charakteristická úsilím o vyvolanie katarzie a estetického zážitku, či dokonca negatívnych emócií (Moško, 2019, online). Z hereckých prednášok na VŠMU si študenti, momentálne pôsobiaci v DPM, odniesli odkaz pedagóga, ktorým sa riadia dodnes – byť drzí, a zároveň pokorní (Juráni, 2018, online).

Okrem hudobnej, hereckej a pedagogickej činnosti sa Mankovecký venoval aj réžii. Herci v rozličných slovenských divadlách, s ktorými režijne spolupracoval, ho vnímali ako talentovaného a usmievavého človeka (Vančo, 2013, online). Práve inscenačná kontinuita a komplexný pohľad zahŕňajúci jednotlivé zložky predstavenia mala prvoradé miesto v jeho režijnej tvorbe (rozhovor s R. Mankoveckým, 2022). Jeho režisérske debutom bolo inscenovanie hry od Slawomira Mrożka s názvom *Dom na hranici* (1991) (Fehérová, 2012, online). Z Mankoveckého režijnej tvorby boli najúspešnejšie predovšetkým jeho komédie: *Na koho to slovo padne* (1998), *Testosterón* (2004), *Šoumeni* (2006), *Okuliare Eltona Johna* (2008), *Kumšt* (2010), *Divadelná komédia* (2012) (Legerská, 2012, online). Ako režisér fungoval P. Mankovecký nielen na Slovensku, ale rovnako aj na divadelných scénach v Čechách. Poslednou inscenáciou, ktorú režíroval, bola hra *Desať malých černoškov* (Národné divadlo v Brne, 2013) napísaná Agathou Christie (Vraštiak, 2013, s. 20). V posledných rokoch svojho života sa hraniam venoval už len sporadicky. Medzi jeho naposledy stvárnené postavy patrí Zurvalec v inscenácii *Skrotenie zlej ženy* (Mankovecký, 2013, s. 41). Peter Mankovecký



zomrel 02. mája. 2013 vo veku štyridsaťpäť rokov, keď náhle a dobrovoľne opustil tento svet (ZB, 2013, s. 108).

### HUDOBNÁ TVORBA

So svojimi niekoľkoročnými skúsenosťami sa skladateľ scénickej a filmovej hudby P. Mankovecký dokázal hravo prispôbiť osobitostiam divákov v rozličných divadlách na Slovensku ale aj v zahraničí (Karásek, 2017, s. 28). Jeho obľúbeným žánrom bola klasická hudba. Spomedzi všetkých období formovania hudby zaujalo P. Mankoveckého najviac obdobie klasicizmu a najmä jeden z troch najvýznamnejších viedenských klasikov Joseph Haydn (Demeková, 1997, s. 3-6). Pri komponovaní scénickej hudby do rôznych inscenácii mal P. Mankovecký väčšinou dostatočne voľnú ruku a nebol striktno obmedzovaný zo strany režisérovo (Vraštiak, 2013, s. 20). Častokrát pracoval s rôznorodým hudobným obsadením, samotná dramaturgia divadla podmieňovala výber nástrojov aj obsadenie určitého počtu hudobníkov. Uvedomoval si, že nie každá hudba dokáže ladiť v spojení s inscenáciou (Karásek, 2017, s. 28). Mankovecký sa pravidelne zúčastňoval hereckých skúšok, sedel s režisérom a v hlave mu vznikali nápady na hudobnú zložku inscenácie. Umelec bol však známy tým, že málokedy to, čo vzniklo na skúške, bolo následne počuť z javiska (Demeková, 1997, s. 3-6). Divadelných inscenácii, ku ktorým Peter Mankovecký napísal scénickú hudbu bolo vyše sto (Marcin, online). Najčastejšie hudobne spolupracoval so **Slovenským národným divadlom**. V Shakespearovej inscenácii *Skrotenie zlej ženy* (réžia Peter Mikulík, 2008) sa angažoval nielen ako tvorca hudby, ale aj ako predstaviteľ jednej z dramatických postáv (Štefko, 2008, online). V ďalšej inscenácii s názvom *Odchádzanie* (réžia Peter Mikulík, 2008) zaznela solídne vznešená, mohutná, orchestrovaná hudba (Štefko, 2008, online). V roku 2009 spracoval hudbu pre inscenáciu *Tanec toreadorov* (Inštorisová, 2009, online). V inscenácii *Vejár* (réžia Peter Mikulík, 2010) podľa divadelnej kritičky Zdenky Pašuthovej skladateľ využíval rôznorodé hudobné motívy a zvuky, ktoré boli v spojení s inscenáciou trefné a ľahko čitateľné. Okrem reprodukováných hudobných motívov zazneli aj rôzne živé zvuky tvorené hercami priamo na javisku a spev. Súčasťou predstavenia bola aj poľovnícka pieseň s náročnou melodikou *Trafili sme jeleňa* (Pašuthová, 2010, online). V činohernom predstavení *Kvarteto* (réžia Emil Horváth, 2012) doplnil Mankovecký herecké akcie ľahkou barovou hudbou (Matejovičová, 2012, online). Inscenácia *Búrka* (réžia Peter Mikulík, 2000) bola ocenená prestížnou divadelnou cenou Dosky, za výnimočné spracovanie scénickej hudby (Karásek, 2017, s. 28). Mankovecký v nej využil dramaticky ladenú hudbu s ťaživými melódiami, tie dopĺňal spev, dramatické zvuky bicích nástrojov, či nehudobné prvky. Autor hudby využil príznačné motívy, charakterizujúce konkrétne typy postáv: tajomný duch Ariel – tichá, mystická hudba, divoch Caliban – zvuk bonga (Rookie, online).

V **Bratislavskom bábkovom divadle** sa podieľal na dramatickej hre *Figaro* (réžia M. Vajdička, 2010). Na motívy hry *Barbier zo Sevilly* si napísal režisér nový dramatický text, s pridaným príbehom o hudobnom skladateľovi Rossinim. Na základe týchto informácií využil Mankovecký dominujúce motívy z Rossiniho tvorby (Dzadíková, 2010, online). V inscenácii *Zvláštne Vianoce strýka Odrala* (2011) podporil Mankovecký svojou hudbou dramatickú atmosféru (Paliková, 2011, online). S **Divadlom Nová scéna** spolupracoval Mankovecký pri



inscenovaní hry Jevana Brandona Thomasa *Charleyho teta* (2011). Elena Knopová vo svojej recenzii popisuje hudbu týmito slovami: „*Hudba Petra Mankoveckého pôsobila ako prvok dokresľujúci než tvoriaci atmosféru, využitá bola v častiach na konci, alebo na začiatku dejstiev. Vyznievala ako groteskne ladená, rytmická detektívna hudba (dominoval zvuk trúbky a saxofónu), ktorú striedali romantizujúce, pomalšie sentimentálne melódie.*“ (Knopová, 2011, online). V **Radošinskom naivnom divadle** napísal hudbu k predstaveniam: *Človečina 2* (2004), *Hra o láske* (2005), *Desatoro* (2006) – v ktorom spieval svoju autorskú pieseň *Milujem sa s cudzou ženou*, text Stanislav Štepka. Spev hercov v inscenácii *Stvorenie sveta* (2007) sprevádzala živá kapela v rôznych hudobných štýloch, čím Mankovecký ponúkol hercom priestor na ukázanie rozsiahlych hlasových schopností. Hudba plynula v súzvu s textom podporujúc jednoliatu štruktúru inscenácie. Ďalej *To najlepšie z RND II.* (2009) a *Radošinský výber* z roku 2010, na ktorej sa podieľal nielen hudobne, ale viedol ju aj ako režisér a dramaturg. Hudbu vytvoril aj k videofilmom: *Človečina* (2004), *Jááánošiiiik* (2004) a *Raňajky v tráve* (2004) (Vraštiak, 2013, s. 20). V činohernom predstavení divadla **Aréna Cirkus** (2009) využil P. Mankovecký tragickú a cirkusantskú hudbu. Významové celky zhudobnil na základe dramatickej a inscenačnej stratégie režiséra Michala Vajdičku (Inštorisová, 2009, online). Pomerne často spolupracoval Mankovecký aj s nitrianskym **Divadlom Andreja Bagara**, a to nielen hudobne, ale aj ako režisér: *Sardinky na scénu, prosím!* (réžia Ľ. Vajdička, 2008); *Okuliare Eltona Johna* (2008) – v polohe režiséra sa Mankovecký zameril na dôsledné vytváranie hereckých postáv tak, aby pôsobili nielen komicky, ale aj ľudsky, tiež precízne spojil hudobno-spevacké danosti hercov (Inštorisová, 2008, online); *Všetko za národ* (réžia M. Vajdička, 2008) – v hudobnej zložke využíval Mankovecký motívy, ktoré svojou zvukovosťou smerovali až do Írska, vychádzal z typicky slovenských hudobných motívov, ktoré však pretvoril v nových súvislostiach (Fekar, 2008, online). K spolupráci ho niekoľkokrát oslovili aj do národných divadiel v zahraničí, či už do Prahy, Brna alebo Ostravy (Marcin, online).

Mankovecký obohatil svojou hudbou aj mnohé slovenské filmy (Slovenské národné divadlo, online), ako napríklad:

- *Slepý Geronimo a jeho brat* (1993) – videofilm režiséra Martina Hubu, nakrútený podľa novely Arthura Schnitzlera, vypovedá príbeh o ťažko skúšanej bratskej láske. Režisér poveril P. Mankoveckého nielen tvorbou hudby, ale obsadil ho aj v hlavnej hereckej úlohe (Neznámi autor, online). Hudbu k filmu spracoval P. Mankovecký podľa talianskych ľudových piesní (SFÚ, 1992). Hudba sa nesie v pomalom tempe a prelína sa so zvukmi vidieckeho prostredia, ako sú zvonce oviec a zvuky zvierat, Mankovecký v úlohe Geronima počas celého príbehu hrá na gitare a spieva talianske ľudové piesne.

- *Pod hladinou* (2001) – komorná dráma pod režijným vedením Pavla Korca o rodine, ktorá počas kolaudácie rodinného domu preveruje kvalitu vzájomných vzťahov jej členov (Neznámi autor1, online). Úvodné scény filmu sú obohatené klavírnou hudbou v pomalom tempe a pokojnom duchu. Neskôr ju Mankovecký prepojil s človeku známymi zvukmi ako dážď, či klopkanie opätkov. Spojením hudobných a nehudobných zvukov vytvoril presný súlad hudby s vizuálnym obrazom. Premyslene využil opakujúci sa klavírny motív, ktorý je



symbolom postavy Evy. Mankovecký pracoval aj so známymi piesňami A. Bocelliho, so zámerom poukázať na citlivosť postáv.

- *Jesenná (zato) silná láska* (2003) – film v réžii Ziti Furkovej spracovaný na motívy rovnomennej knihy poviedok Rudolfa Slobodu. Príbeh je o hudobnom skladateľovi, ktorý žije vo vyprahnutom manželstve a v ničom nenachádza inšpiráciu pre svoju tvorbu (Neznámi autor2, online). Vo filme zaznela Mankoveckého hudba s použitím motívov z tvorby skladateľa Antona Brucknera. Okrem iného sa Peter Mankovecký objavil aj v hereckej úlohe dirigenta. Pri nahrávaní hudby spolupracoval so skupinou Monkey Orchestra, koncertným majstrom Štefanom Filasom a klaviristom Marcelom Kobielskym v štúdiu Solid Bratislava (SFÚ, 2002).

Peter Mankovecký komponoval stále rovnakým spôsobom, či sa jednalo o film, televíziu, rozhlas alebo divadlo. Rozdiel sa dá nájsť jedine v tom, že film a rozhlas majú obyčajne vyšší rozpočet a k dispozícii väčší orchester. Z toho dôvodu, že divadlá sú nepomerne chudobnejšie bol Mankovecký niekoľkokrát nútený pracovať s elektronikou a následne dohrať jeden alebo dva živé nástroje (Rozhovor s R. Mankoveckým, 2022).

### ZÁVER

Peter Mankovecký mal ako skladateľ výhodu hlavne v tom, že pôsobil vo všetkých zložkách divadelného a filmového umenia (herectvo, réžia, edukácia). To mu umožnilo vnímať hudbu dôslednejšie a z inej perspektívy. Pre Mankoveckého bola scénická hudba hudbou programovou, komponovanou v prospech inscenačného tvaru. Snažil sa o to, aby nevytvoril hudobný podklad len ako dekoráciu, ale aby mal vyššiu hodnotu v podobe znaku, ktorý by fungoval v inscenačnom celku. Špecifiká tvorby u tohto skladateľa možno badať aj v tom, že v nastupujúcej ére syntetizátorovej a samplovanej elektronickej hudby ako jeden z mála aj naďalej veľmi často pracoval práve so živými nástrojmi, aj so symfonickým orchestrom.

### BIBLIOGRAFIA

- BUSTIN, K. (2013, 9. máj). *Zanedbávam rodinu a som nespokojný, priznal sa pred smrťou Mankovecký*. [online]. [cit. 27-01-2022]. Dostupné na: <https://plus7dni.pluska.sk/ludia/zanedbavam-rodinu-som-nespokojny-priznal-pred-smrtou-mankovecky>
- DEMEKOVÁ, A. (1997). Hudobný skladateľ Peter Mankovecký. In: *Javisko*, roč. 10, č. 6. Bratislava: Národné osvetové centrum.
- DZADÍKOVÁ, L. (2010, 5. február). *Figaro bez Figara*. [online]. [cit. 15-02-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/figaro-bez-figara/>
- FEHÉROVÁ, D. (2012, 30. marec). *Pohľad do martinského zákulisia*. [online]. [cit. 15-02-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/pohlad-do-martinskeho-zakulisia/>
- FEKAR, M. (2008, 13. jún). *O národe bez pátosu*. [online]. [cit. 15-02-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/o-narode-bez-patosu/>



- INŠTITORISOVÁ, D. (2009, 24. január). *Ked' si herci vychutnávajú svoje postavy...* [online]. [cit. 15-02-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/ked-si-herci-vychutnavaju-svoje-postavy/>
- INŠTITORISOVÁ, D. (2009, 30. máj). *Cirkus alebo zabíjať láskou.* [online]. [cit. 15-02-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/cirkus-alebo-zabijat-laskou/>
- INŠTITORISOVÁ, D. (2008, 17. október). *Groteskno-plačlivé okuliare Eltona Johna.* [online]. [cit. 15-02-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/groteskno-placlive-okuliare-eltona-johna/>
- JURÁNI, M. (2018, 21. december). *Drzosť je začať a pokora realizovať.* [online]. [cit. 14-01-2022]. Dostupné na: <https://mloki.sk/simon-ferstl-drzost-je-zacat-a-pokora-realizovat/>
- KARÁSEK, J. (2017, 14. júl). Slovenský herec a skladateľ Peter Mankovecký. In: *Hospodárske noviny*, roč. 25, č. 134. Bratislava: Mafra Slovakia a.s.
- KNOPOVÁ, E. (2011, 6. september). *Charleyho teta: trhanie lupienkov bavi – nebavi,...* [online]. [cit. 15-02-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/charleyho-teta-trhanie-lupienkov-bavi-nebavi/>
- LEGERSKÁ, V. (2012, 2. apríl). *Divadelná komédia alebo komédia v divadle.* [online]. [cit. 20-04-2021]. Dostupné na: <https://myturiec.sme.sk/c/6322975/divadelna-komedia-alebo-komedia-v-divadle.html>
- MANKOVECKÝ, P. (2013, 11. máj). Kolegovia, príbuzní aj fanúšikovia. In: *Pravda*, roč. 23, č.108. Bratislava: Our Media SR a.s.
- MARCIN, P. *Chodili sme spolu.* [online]. [cit. 20-04-2021]. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=ZRW6LtUmSsY>
- MATEJOVIČOVÁ, S. (2012, 21. január). *O láske, sexe, vzťahoch, sláve, umení a iných hodnotách či úskaliach na sklonku života.* [online]. [cit. 15-02-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/o-laske-sexe-vztahoch-slave-umeni-a-inych-hodnotach-ci-uskaliach-na-sklonku-zivota/>
- MOŠKO, M. (2019, 26. február). *V lese by si sa mal báť.* [online]. [cit. 13-01-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/v-lese-by-si-sa-mal-bat/>
- Neznámy autor. *Slepý Geronimo a jeho brat.* [online]. [cit. 27-03-2022]. Dostupné na: <https://www.csfd.sk/film/174041-slepy-geronimo-a-jeho-brat/prehľad/>
- Neznámy autor1. *Pod hladinou.* [online]. [cit. 27-03-2022]. Dostupné na: <https://www.csfd.sk/film/228692-pod-hladinou/prehľad/>
- Neznámy autor2. *Jesenná zato silná láska.* [online]. [cit. 27-03-2022]. Dostupné na: <https://www.csfd.sk/film/203611-jesenna-zato-silna-laska/recenzie/>
- PALIKOVÁ, B. (2011, 25. november). *Šťastné a veselé v bábkovom divadle.* [online]. [cit. 15-02-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/stastne-a-vesele-v-babkovom-divadle/>
- PAŠUTHOVÁ, Z. (2010, 20. február). *Kvalitná inscenácia, ale – bez názoru.* [online]. [cit. 15-02-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/kvalitna-inscenacia-ale-bez-nazoru/>
- ROOKIE. *William Shakespeare, Búrka.* [online]. [cit. 03-03-2022]. Dostupné na: <https://www.metoo.sk/12025/william-shakespeare-burka-obsah-literarneho-diela>



- SFÚ. Dokumentačná zložka filmu. *Jesenná (zato) silná láska*. 2002. Bratislava: Filmový ústav.
- SFÚ. Výrobný list videofilmu. *Slepý Geronimo a jeho brat*. 1992. Bratislava: Filmový ústav.
- Slovenské národné divadlo. *Peter Mankovecký*. [online]. [cit. 20-04-2021]. Dostupné na: <https://www.csfd.cz/tvurce/55414-peter-mankovecky/>
- ŠTEFKO, V. (2008, 19. január). *Pekne uprataný shakespeare*. [online]. [cit. 15-02-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/pekne-upratany-shakespeare/>
- ŠTEFKO, V. (2008, 22. november). *Havlovo Odchádzanie v Činohre SND. Od reportu k metafore*. [online]. [cit. 15-02-2022]. Dostupné na: <https://monitoringdivadiel.sk/havlovo-odchadzanie-v-cinohre-snd-od-reportu-k-metafore/>
- VANČO, F. (2013, 6. máj). *Mórová v šoku zo samovraždy kolegu: Čo sa dialo pred smrťou?!* [online]. [cit. 27-01-2022]. Dostupné na: <https://www.topky.sk/cl/100313/1348591/Morova-v-soku-zo-samovrazdy-kolegu--Co-sa-dialo-pred-smrtou-->
- VRAŠŤIAK, Š. (2013). Peter Mankovecký. In: *Klub filmových novinárov SSN*, roč. 22, 2013. Bratislava: Divadelný ústav.
- ZB. (2013, 11. máj). Peter Mankovecký. In: *Pravda*, roč.23, č. 108. Bratislava: Our Media SR a.s.

### Contact

Mgr. art. Zuzana Hubinská, PhD.

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Slovensko

[zhubinska@ukf.sk](mailto:zhubinska@ukf.sk)



**Mgr. Martina Kamenská**

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Slovensko

## **THE PHENOMENON OF BELLS IN WORKS OF SERGEI RACHMANINOFF**

### **FENOMÉN ZVONOV V TVORBE SERGEJA RACHMANINOVA**

#### **ABSTRACT**

The phonic characteristics of bells represent the most distinctive aspect of art in cultures with an Orthodox bell-ringing tradition. The specific sound environment that is a part of everyday life in Orthodox towns and villages has been a creative inspiration for many authors. In particular, it has greatly influenced Russian classical music and became part of the conception of opera and instrumental works by 19th century Russian composers. Bell-ringing occupies a special place in the works of Sergei Vasilievich Rachmaninoff. For him, it grew from an inspirational source into a characteristic feature of his individual style and defined his compositional thinking to the greatest extent. The article is mainly aimed at introducing this specific phenomenon and pointing out its importance in the context of Rachmaninoff's work.

**Keywords:** Sergei Rachmaninoff, composer's work, phenomenon of bells

#### **ABSTRAKT**

Fonická charakteristika zvonov predstavuje timbrovo najvýraznejšiu stránku umenia v kultúrach s pravoslávnuou tradíciou zvonenia. Špecifické zvukové prostredie, ktoré je súčasťou každodenného života v pravoslávnych mestách a dedinách bolo tvorivou inšpiráciou pre mnohých autorov. Vo veľkej miere ovplyvnilo predovšetkým ruskú komponovanú hudbu a stalo sa súčasťou obsahovej koncepcie ako operných tak aj inštrumentálnych diel ruských národných skladateľov. Osobitné miesto zastáva zvonenie v tvorbe Sergeja Vasilieviča Rachmaninova. U neho prerástlo z inšpiračného zdroja do charakteristickej črty individuálneho štýlu a v najvýraznejšej miere definovalo jeho kompozičné myslenie. Príspevok je zameraný najmä na priblíženie tohto špecifického fenoménu a poukázanie na jeho dôležitosť v kontexte Rachmaninovovej tvorby.

**Kľúčové slová:** Sergej Rachmaninov, tvorba skladateľa, fenomén zvonov

#### **ÚVOD**

Kompozičný rukopis Sergeja Rachmaninova prešiel počas pol storočia jeho tvorby badateľným vývojom. Rozdiel medzi opusmi rôznych tvorivých období je očividný, no napriek tomu v jeho tvorbe nachádzame spoločné znaky, ktoré sa objavujú vo všetkých autorových kompozíciách. Hudobné dielo Sergeja Rachmaninova je zvyčajne vnímané v kontexte jeho vplyvu na kultúrne dejiny, avšak pre hlbšie pochopenie jeho kompozičného odkazu by bolo vhodné postupovať práve naopak a nastoliť otázku vplyvu okolitej kultúry na samotného skladateľa, počnúc jeho ranými kompozičnými skúsenosťami.



Spomedzi atribútov, najvýraznejšie formujúcich jeho kompozičný štýl je potrebné spomenúť v prvom rade staroruské liturgické nápevy a tradíciu pravoslávneho zvonenia. Uvedené vplyvy sa priamo alebo nepriamo objavovali v dielach všetkých jeho tvorivých období až sa postupne rozvinuli do ucelenej individuálnej hudobnej reči.

### ZVONY V HUDBE RACHMANINOVA

Zvonovosť<sup>14</sup> v kompozičnom odkaze Rachmaninova sa prejavila obzvlášť zreteľne. Od študentských diel až po posledný opus jeho tvorby sú zvony a zvonenie prítomné v rozličných variantoch a v miere natoľko vysokej, že sa stali najcharakteristickejšou črtou Rachmaninovovho skladateľského rukopisu. Prítomnosť daného zvukového špecifika možno badať vo všetkých zložkách hudobnej reči:

#### Rytmika

Rytmická štruktúra mnohých Rachmaninovových skladieb sa zrodila z implementácie zvonových rytmov a ich variácie. Vznikli celé komplexy – ostinátna zvuková pulzácia v dlhých rytmických hodnotách (imitácia *blagovesta*<sup>15</sup>) a rytmicko-melodická motivická kostra v krátkych rytmických hodnotách rôznych nepravidelných synkopických podôb tanečného charakteru (imitácia *zazvonnych* a *podzvonnych*<sup>16</sup>), ktoré tvoria základ hudobnej štruktúry. Ambivalencia zvonových rytmických motívov sa podieľala na vytváraní kontrastu, evolúcie hudobného deja a ich fúzia bola často využívaná v kulminačných úsekoch.

#### Melodika

Kantabilnosť melódií je jedným z príznačných znakov kompozičného štýlu Rachmaninova a jeho pevným základom. Mnohé témy Rachmaninovových skladieb boli ovplyvnené znením staroruských nápevov a sú úzko späté s intonáciami zvonov. Uvedené vplyvy sa značne odrazili na charaktere motívov, ktoré v kompozícii vytvárajú hlavnú melodickú líniu. Často ich tvorí nepretržitý reťazec variantov jedného a toho istého motivického jadra v rôznych zvukových podobách. Ide o kľúčový princíp melodického vývoja v skladateľovej tvorbe, ktorý má pôvod okrem ruskej ľudovej piesne, predovšetkým v staroruskom cirkevnom speve.<sup>17</sup> Korene melodickéj variácie v tematických oblastiach skladateľových diel siahajú najmä k liturgickým nápevom. Z nich vyplýva aj prevažnosť sekundových, terciových a kvartových vzťahov v motivicko-tematickej štruktúre. Rovnaké vzťahy sú však vlastné aj melodickéj štruktúre zvonenia. Súvislosti medzi staroruskými nápevmi a intonáciami zvonenia vyplývajú z ich historického vývoja, ktorý prebiehal súbežne.<sup>18</sup> Zvonovosť v melodike je u Rachmaninova prítomná v podobe krátkych motívov úzkeho ambitu, ostinátnych melodických intervalov či sekundovej postupnosti harmonickej znejúcich intervalov, ktoré vytvárajú príznačný efekt zvonového kolísania.

#### Harmónia

Hlavnou úlohou harmónie v kontexte zvonovej zvukovosti je reprodukovať alikvótné komplexy, ktoré sú príznačné najmä pre mohutné znenie *blagovesta*, no tiež pre synchronne znenie viacerých skupín

<sup>14</sup> Termín Borisa Asafieva. (APETIAN, Z. *Vospominania o Rachmaninove*. Moskva: GMI, 1961, s. 365).

<sup>15</sup> *Blagovest* – pravidelné údery (po jednom) na veľký zvon tzv. *blagovestnik*.

<sup>16</sup> Zvony na pravoslávnej zvonici sú rozdelené do troch skupín: *zazvonnye* (malé), *podzvonnye* (stredné) a *blagovestniki* (veľké), pričom jeden zvonár dokáže pomocou charakteristickej techniky zvonenia ovládať všetky zvony.

<sup>17</sup> BRIANCEVA, V. S. V. *Rachmaninov*. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1976.

<sup>18</sup> SOKOLOVA, O. *Sergej Vasilievič Rachmaninov*. Moskva: Muzyka, 1984.





zvonov v rámci *trezvona*<sup>19</sup>. Keďže využívanie klastrov v čase pôsobenia Rachmaninova nebolo v štýle epochy, na pretavenie charakteristickej zvukovosti skladateľ volil zložité chromatické harmónie a akordické štruktúry terciovej (všetky typy septakordov) aj inointervalovej stavby (s pridanou sekundou, sextou, alterovanou septimou a pod.), ktoré majú čisto zvukový význam a plnia v skladbe sonórnu funkciu. Rachmaninov znázorňoval disonantné znenie zvonov s príznačnými alikvótnymi prostredníctvom charakteristického postupu, prítomného vo všetkých skladbách s imitáciou *blagovesta*. Daný postup spočíval v spájaní nepríbuzných akordov, ktoré majú spoločný tón (najčastejšie v base, výnimočne vo vrchných hlasoch). V dôsledku uvedeného postupu veľmi často vznikol sled akordov zvláštnej stavby s netypickými vzájomnými vzťahmi napr. mimotonálny dominantný septakord ku frygickému alebo ku VII. prirodzenému stupňu. Vyplýva to zo skutočnosti, že Rachmaninov neuvažoval nad vzniknutými akordmi v kontexte funkčnej harmónie, ale v súvislosti s timbrom a sónickosťou akordov. Vychádzajúc z nemennosti spoločného tónu, ktorý býva ostinátne opakovaný v rámci celého dielu, zvyšné tóny, ktoré tvoria jeho nadstavbu predstavujú rozmanité spektrum možných zvonových alikvót. Preto v stredných hlasoch nadstavbových súzvukov ku spodnému spoločnému tónu vznikajú chromaticky postupujúce línie. Ďalším príznačným javom je tiež postavenie hudobného materiálu, v rámci uvedeného postupu, na subdominantnej rovine, čo v mnohých prípadoch vychádza z funkcie samotného basového ostinátneho tónu. Špecifický kompozičný postup vzniká v prípade, keď je ostinátna basová línia tvorená dvoma tónmi. Organizácia zvyšného hudobného materiálu je potom upravovaná na základe postupovania basovej línie.

### **Inštrumentácia**

Štylizácia zvonenia prostredníctvom orchestrálnych nástrojov spočívala v snahe doceliť timbre rozličných typov zvonov, od všetkých skupín pravoslávnych zvonov, cez poplašné zvonenie až po zvukovosť malých zvončekov. Imitácia veľkých zvonov (*blagovestnikov*) je založená na využití hudobných nástrojov ako kontrabasy, plechové dychové nástroje nízkeho registra (ktoré vytvárajú dojem kovového zvuku), taktiež rôzne bicie nástroje (dunivého znenia) ako činely, gong, tamtam. Vyzváňanie melodických zvonov je zase reprodukované prostredníctvom zvonivých dychových nástrojov vysokých registrov (pikola, flauta), taktiež harfy, klavíra, čelesty a v neposlednom rade nástrojov typickej zvukovosti ako zvonkohra, trubicové zvony či orchestrálne roľníčky.

### **Timbre**

Oblasť zhudobnenia zvonov sa u Rachmaninova neobmedzuje len na klavírne skladby. Zvukovosť zvonenia organicky prerástla aj do jeho zborovej tvorby, kde nadobudla celkom unikátny kolorit. Skladateľ využil plný diapazón zborovej partitúry. Zoskupovaním, konfrontáciou, rozdeľovaním a spájaním jednotlivých partov dosiahol nové špecifické sónické efekty, z ktorých si osobitnú pozornosť zaslúžia práve tie atypické – zvonové.

### **Faktúra**

Analýza (predovšetkým) klavírnych diel menších foriem ukázala, že organizácia hudobného materiálu mnohokrát vychádza z vrstiev jednotlivých skupín zvonov. Faktúra je obvykle tvorená tromi hlasovými líniami, napodobňujúcimi *trezvon* všetkých zvonov: spodnou líniou *blagovestnika*, strednou líniou *podzvonnych* zvonov a vrchnou líniou *zazvonnych*. V niektorých prípadoch nachádzame modifikované varianty *trezvonovej* faktúry: buď len dve línie, no v zvukovo zahustenej podobe, alebo tri tradičné línie

<sup>19</sup> *Trezvon* – niekoľko súčasne znejúcich zvonov. Existuje viacero variantov v závislosti od tradície.



doplnené o ďalšiu vrstvu *nabatného*<sup>20</sup> zvonenia, pohrebného *perebora*<sup>21</sup> či *podoblúkových zvončekov*<sup>22</sup> a rolničiek. Veľmi častým javom je tiež prelínanie sa a kombinácia rôznych zvonových vrstiev, čím autor obvykle dosahoval gradáciu alebo kulmináciu hudobného deja.

### Skladobný celok

Dôležitú úlohu plní štylizácia zvonenia v kontexte celkovej stavby kompozície. Najmarkantnejšie momenty využitia zvukovosti zvonov nachádzame v introdukciách, kulminačných úsekoch a kódach, pričom každý z týchto úsekov sa vyznačuje odlišným spôsobom sprostredkovania zvonenia rôzneho charakteru. Pre úvodné úseky je často typická reprodukcia fónickej stránky zvonenia, jeho alikvotných komplexov a špecifického timbre (napr. *Koncert pre klavír c mol č. 2. op. 18*). V evolučných úsekoch sa najvýraznejšie prejavuje vplyv zvukovosti zvonov na syntaktické štruktúry a na charakter melodической línie. Kulminačné úseky sú takmer vždy tvorené mohutným *trezvonom* s príznačnou viachlasnou organizáciou hudobného materiálu. Záverečné úseky využívajú niektorý z uvedených spôsobov alebo ich kombináciu.

### ZÁVER

Zvonenie ako dominujúce zvukové špecifikum sa v kompozičnom odkaze Sergeja Rachmaninova prejavilo mimoriadne výrazne a to na rôznych úrovniach.

V prvom prípade môže byť súčasťou sujetu diela, kde je imitácia zvonenia využitá vedome a cielene (napr. *Svetlyj prazdnik op. 5*, *Kantáta Zvony op. 35*). V druhom prípade je zvonenie (často podvedome) implementované do kompozičnej štruktúry, kedy sú jednotlivé zložky hudby ovplyvnené zvukovosťou zvonov (napr. *Prelúdiá a Etudy-Obrazy*). Prítomnosť zvonenia v hudbe Rachmaninova má jednak akustické kvality, a teda vytvára charakteristické zvukové prostredie (bázu) kompozície, no zároveň môže mať symbolické konotácie a predstavuje akýsi znejúci obraz (nie je však symbolom samotným<sup>23</sup>).

V hudbe Rachmaninova je hranica medzi vedomým a podvedomým využívaním zvonenia veľmi tenká. Svedčí o tom častá totožnosť hudobného materiálu kompozícií zvonového sujetu (vedomá prítomnosť zvonenia) so skladbami, ktorých zvonový obsah nebol autorom zamýšľaný (podvedomá prítomnosť zvonov).

Fonická stránka zvonenia prenikla do štruktúry hudobného materiálu, kompozičnej organizácie diela a stala sa dôležitým stavebným princípom. Obzvlášť názorne to demonštrujú klavírne diela malých foriem, v ktorých možno sledovať proces formovania novej hierarchie formatívnych prvkov a paralelný proces inovácie klavírnej faktúry prostredníctvom imitácií zvonenia.

<sup>20</sup> *Nabat* – zvonenie na poplach.

<sup>21</sup> *Perebor* – pohrebný zvon. Vykonaáva sa postupnými údermi na každý zvon od malého po veľký s následným úderom na všetky.

<sup>22</sup> *Podoblúkový zvonček* dostal názov podľa svojho umiestnenia. Nachádzal sa pod oblúkom postroja koní, zapriahnutých do vozov a saní a jeho hlavnou funkciou bolo ohlásiť v rámci malého priestranstva blížiaci sa príchod voza.

<sup>23</sup> Symbol nám dáva konkrétny význam, obraz len nepriamy (metaforický).



**BIBLIOGRAFIA**

- APETIAN, Z. *Vospominania o Rachmaninove*. Moskva: GMI, 1961.  
BRIANCEVA, V. S. V. *Rachmaninov*. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1976.  
KAMENSKÁ, M. *Fenomén zvonov v tvorbe Sergeja Rachmaninova*. [Diplomová práca]  
Bratislava: Vysoká škola múzických umení, HTF, Katedra teórie hudby, 2023.  
RIESEMANN, Oskar von, 2015. *Rachmaninoff's Recollections*. New York: Routledge; 1st  
Edition, 2015. ISBN 978-1138913042.  
SOKOLOVA, O. *Sergej Vasilievič Rachmaninov*. Moskva: Muzyka, 1984.

**Contact**

*Mgr. Martina Kamenská*

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Slovensko

E-mail: [mata.kamens@gmail.com](mailto:mata.kamens@gmail.com)



**Dr hab. Mirosław Kisiel, prof. UŚ**

Uniwersytet Śląski w Katowice, Poland

## **MUSICAL EXPRESSION OF A CHILD AND A TEACHER IN THE POLISH GENERAL EDUCATION**

### **EKSPRESJA MUZYCZNA DZIECKA I NAUCZYCIELA W POLSKIEJ EDUKACJI POWSZECHNEJ**

#### **ABSTRACT**

The article contains the musical expression of a child and a teacher located in the space of universal general education. The work indicates artistic activities undertaken as part of broadly understood music-making. The purpose of the presented inquiries will be to present thoughts and arguments from the perspective of the analyzed literature and research and teaching experience, where the teacher and the student remain in a musical dialogue.

**Keywords:** musical expression, child, teacher, education

#### **ABSTRAKT**

Artykuł ukazuje ekspresję muzyczną dziecka i nauczyciela lokowaną w przestrzeni edukacji ogólnokształcącej. W pracy wskazano na działania artystyczne podejmowane w ramach szeroko rozumianego muzykowania. Celem przedstawionych dociekań będzie prezentacja przemyśleń i argumentów, z perspektywy analizowanej literatury oraz doświadczeń badawczo-dydaktycznych, w której nauczyciel i uczeń pozostają w dialogu muzycznym.

**Słowa kluczowe:** ekspresja muzyczna, dziecko, nauczyciel, edukacja

#### **WSTĘP**

Ekspresja muzyczna postrzegana jest w literaturze jako interesujące zjawisko działalności dziecka w przestrzeni edukacyjnej. Oparta na odkrywaniu i emocjach, budowaniu nieoczekiwanych relacji między podmiotami, stwarza wyjątkowy klimat dla muzycznych działań. W tym spojrzeniu wskazania teoretyczne i relacje naukowe nie do końca przekładają się na aplikacyjną rzeczywistość edukacyjną. Zainteresowania młodego pokolenia kontaktem z wartościową muzyką zdają się być odmienne i z pewnością wymagają uważnej obserwacji i namysłu. Podjęty trud lansowania dobrych praktyk ukazuje źródła inspiracji do efektywnego działania w tym względzie. Kreatywny nauczyciel to również ekspresyjny i twórczy w swojej aktywności muzycznej uczeń. Dialog podmiotów z poszanowaniem własnego zdania, równowagi ważności pomysłów i działań oraz poznanie przez doświadczenie, sprzyja uaktywnieniu się uczących, wydając oczekiwane w obszarze ekspresji muzycznej owoce.



## METODY NAUKOWEJ EKSPLOKACJI

Poruszony w temacie artykułu problem ekspresji muzycznej dziecka i nauczyciela w polskiej edukacji powszechnej zaprezentowany został w dwóch płaszczyznach. W pierwszej dokonano przeglądu dostępnej w polskiej literatury przedmiotu oraz umocowań dotyczących ekspresji muzycznej z perspektywy wybranych dokumentów oświatowych. W drugiej odwołano się do refleksji naukowych, które ukazują rodzimą rzeczywistość edukacyjną w swojej odmienności sprawczej, obnażając zaniedbania i utrudnienia oraz możliwość ewolucji i sprawstwa. Założenia projektowe podjętej eksploracji skoncentrowane zostały na uzyskaniu odpowiedzi na następujące pytanie: *Jak widziana jest ekspresja muzyczna z perspektywy dialogu nauczyciela i dziecka w polskiej przestrzeni naukowo-dydaktycznej?*

W prowadzonym dyskursie naukowym zastosowano postępowanie indukcyjne w odniesieniu do materiału źródłowego oraz metodę dedukcyjną, analizując zdobytą wiedzę. Posłużono się przy tym takimi strategiami badawczymi jak panel pojęciowy, analiza i opis oraz konkretyzacja i uogólnienie (Kataryńczuk-Mania et al., 2018, 113). Na ich podstawie sformułowano zapisy naukowe dotyczące zjawiska ekspresji muzycznej dziecka i nauczyciela w polskiej edukacji ogólnokształcącej.

## EKSPRESYJNE MUZYKOWANIE W DIALOGU EDUKACYJNYM – DYSKUSJA

„Ekspresja” w psychologii definiowana jest jako wyrazisty i sugestywny sposób wyrażania uczuć (Sillamy, 1994, 65). W sztuce postrzegana jest jako uzewnętrznienie w wypowiedzi artystycznej rzeczywistości wewnętrznej, psychiki artysty (Karwowski, 2011, 25). W edukacyjnym wymiarze ekspresja kojarzona jest z wypowiedzią dziecka w języku sztuki. W opinii Wiesławy Pielasińskiej (1983, 87) odnosi się ona do umiejętności twórczego wyrażania się uczących się w rysunku, tańcu i śpiewie oraz dramie. Mówiąc o dialogu edukacyjnym (nauczyciel – uczeń i uczeń – uczeń) warto rozszerzyć oddziaływanie tego terminu również na aktywność dorosłego. Wówczas ekspresja pojmowana będzie jako fragment życia społecznego dotykająca komunikacji międzyludzkiej. To odniesienie jest ważne z punktu widzenia praktyki wychowawczej, w której będzie pełnić ważną rolę w kreowaniu i wymianie pomysłów. W wypowiedzi artystycznej, nawet tej amatorskiej, ekspresja pozostawia ślad konkretnej indywidualności, stanowiąc potwierdzenie autentyczności jednostki. Pozwala przekraczać granice autorskiej odrębności i z samym sobą poprzez nawiązywanie kontaktu ze światem oraz umożliwia poznanie swego charakteru dzięki zdobytemu doświadczeniu (Malicka, 2002, 269).

Podsumowując rozważania na temat ekspresji muzycznej widzianej z perspektywy doświadczeń edukacyjnych warto przypomnieć destynację wychowawczą: wychowania do muzyki – budującego otwartość, zainteresowanie i kontakt z dziełem sztuki, kształcącego umiejętności muzyczne i przygotowującego do udziału w życiu muzycznym oraz wychowania przez muzykę – wspierającego wszechstronny rozwój dziecka środkami muzycznymi, wzbudzając radość, przynosząc satysfakcję, dając sprawczość i wzmacniając relacje (Kisiel, 2013, 23). Maria Przychodzińska (1989, 21) i Eugeniusz Rogalski (1992, s. 22) wyznaczyli trzy kategorie wychowawczego oddziaływania: kategorię recepcyjno-pasywną (odbiorczą), w której przewidziano przygotowanie odbiorców sztuki muzycznej oraz przysposobienie do obcowania z nią; kategorię aktywną związaną z praktyką muzyczną i formami aktywności



muzycznej oraz kategorię wartościującą, gdzie refleksja i wyjaśnianie aspektów estetyczno-moralnych wartościowych utworów i prezentacji muzycznych stanowią istotę poznania.

Termin „ekspresja muzyczna” pojawia się w przestrzeni edukacji powszechnej, o czym wspominali w swoich pracach: Andrzej Pytlak, Józef K. Lasocki, Maria Przychodzińska, Eugeniusz Rogalski, Wiesława A. Sacher i inni. Specyfika wymowy muzyki obejmuje dwa kierunki: percepcyjny, czyli słuchanie, oglądanie i przeżywanie utworów, udział w prezentacji, analizę i omówienie oraz ekspresyjny – aktywne jej uprawianie, czyli muzykowanie. Kierunek ekspresyjny przyjmować może wymiar odtwórczy lub twórczy. W formacie odtwórczym wykonawca realizując przyjęte zadania interpretacyjne, wkłada własne uczucia tworząc indywidualną kreację. Aktywność solowa, zespołowa dostarcza wychowankom wielu doświadczeń oraz satysfakcji w opanowaniu i pokonywaniu trudności wykonawczych, przynosi zadowolenie, spełnienie i nierzadko wywołuje radość. W ekspresji twórczej jest czas na swobodną improwizację oraz niejednokrotnie przemyślane, świadome działanie nowatorskie oparte na intuicji i wiedzy. W edukacji dzieci swobodna twórczość przybiera postać „zabawy w sztukę”, natomiast twórczość poddana dyscyplinie uzyskuje znamiona atrakcyjnej „nauki sztuki” (Sacher, 2012, 173). Kierunek ekspresyjny i percepcyjny z reguły przebiegają równolegle, uzupełniając się. Dziecko słucha muzyki artystycznej „na żywo”, rejestracji audio, podczas gry i śpiewu nauczyciela, rówieśników oraz własnego wykonania. Bezpośredni kontakt z muzyką oraz możliwość jej uprawiania w różnych formach aktywności (śpiew, rytmiczna mowa, ruch z muzyką i taniec, tworzenie i aktywne słuchanie muzyki) daje wrażenie inspirującej podróży do wielobarwnej krainy przepełnionej pięknem, harmonią, byciem w relacji z drugim człowiekiem i sztuką.

Ekspresję widzianą w kontekście dzieła muzycznego, jego wykonania i odbioru, można ogólnie określić jako wyraz artystyczny, który ujawnia się poprzez strukturę dźwiękową utworu, współdziałanie elementów muzyki takich jak: rytm, metrum, melodyka, harmonia, dynamika, tempo i frazowanie. Na ekspresję estetyczną dzieła muzycznego wpływa również: logika materiału dźwiękowego, rozumiana jako warsztat kompozytorski twórcy oraz wszelkie nawiązania do stylu epoki, tudzież, w przypadku percepcji utworu, interpretacja wykonawcy (Glenc, 2010, 171). Zaprezentowane, w pełni obserwowane spojrzenie na ekspresję muzyczną związane jest z edukacją specjalistyczną – artystyczną, znacznie swobodniej i przy zbędnej komplikacji rysuje się ona w kształceniu ogólnokształcącym.

Zasygnalizowane, na podstawie polskiej literatury przedmiotu, rozważania na temat pojęcia „ekspresja” pokazują złożoność terminologiczną oraz istotność jej znaczenia dla działalności edukacyjno-artystycznej. Znajomość tego zjawiska przez edukatorów wydaje się być ważna dla prawidłowej realizacji procesu nauczania i uczenia muzyki w szkole. Stąd warto uwagę badawczą skoncentrować również na praktyce edukacyjnej.

Praca dydaktyczna w szkolnictwie ogólnokształcącym realizowana jest w oparciu o bazę dokumentów światowych, wśród których prym wiedzie *Podstawa programowa* (Dz. U., 2017). Zespół pod kierunkiem Doroty Dziamskiej opracował komentarz skierowany do wychowania przedszkolnego i nauczania początkowego. Głównym zadaniem stało się tworzenie sytuacji dydaktycznych budujących wrażliwość estetyczną dziecka w odniesieniu do muzyki, tańca i śpiewu. Dziecko przedszkolne przygotowujące się do podjęcia nauki w szkole



powinno chętnie uczestniczyć w zbiorowym muzykowaniu, wyrażając swoje emocje różnymi środkami ekspresji. Uczeń klas I-III w obszarze osiągnięć w zakresie ekspresji muzycznej powinien znaleźć swoją sprawczość w zabawach dźwiękowych, śpiewie, grze na instrumentach muzycznych oraz improwizacji muzyczno-ruchowej. Zalecana aktywność muzyczna realizowana w obszarze odtwórczym i twórczym prowadzona winna być w oparciu o wartościowy materiał muzyczny, trafnie dobierany względem możliwości odbiorczych i wykonawczych dziecka<sup>24</sup>. Maciej Kołodziejcki przygotowując wraz z zespołem komentarz do nauczania i uczenia się muzyki w klasach starszych szkoły podstawowej wskazał, że powszechna edukacja muzyczna adresowana jest do wszystkich uczestników procesu dydaktyczno-wychowawczego niezależnie od poziomu zdolności i umiejętności muzycznych, postaw, zainteresowań i przekonań<sup>25</sup>. Celem podstawowym tak pojmowanego procesu jest przygotowanie świadomych odbiorców i uczestników kultury muzycznej. Nauczyciel muzyki w tym przebiegu dydaktycznym pełni znaczącą rolę. Powinien on nieustannie dążyć do uwrażliwienia uczących się na piękno wartościowej muzyki, potrzebę obcowania z nią i przyjemność jaką z sobą niesie oraz uświadamiać jej wartość w życiu człowieka. W opinii autorów, edukacja muzyczna dysponuje szerokim wachlarzem form aktywności, wśród których dominują podejście ekspresyjne (odtwórcze i twórcze) i percepcyjne. W obrębie pierwszego z nich śpiew, gra na instrumentach i ruch z muzyką dają możliwość aktywnego uczestnictwa uczniów w wyrażaniu muzyki. Twórczość natomiast stwarza dogodne warunki koniunkcji tego, co znane, z tym, co nowe i niepowtarzalne. Percepcja muzyki umożliwia przeżywanie muzyki i doświadczanie odmiennych jej tworów i prezentacji.

Zaprezentowane bazowe założenia edukacyjne w obszarze nauczania i uczenia się muzyki w szkole ogólnokształcącej są rozwijane i uszczegółowiane w licznych programach nauczania i podręcznikach. Dla przedszkola znalazły miejsce w książkach metodycznych nauczyciela oraz w podręczniku dla ucznia i przewodniku metodycznym dla nauczyciela dla poszczególnych klas szkoły podstawowej<sup>26</sup>. Wydawnictwa kolportując publikacje edukacyjne podjęły trud obudowy podręczników materiałem do słuchania (utwory artystyczne, przykłady odgłosów i dźwięków), zarejestrowanym na płytach CD. Rejestracje zawierają nie tylko zapisy dźwiękowe piosenek, ale także wykonania prostych utworów instrumentalnych, bądź akompaniamentów do nich. Ośrodek Rozwoju i Edukacji (ORE) podjął trud przygotowania całego zestawu opracowanego materiału do edukacji muzycznej pod nazwą „Inspiracje muzyczne”, w którym autorzy zamieścili materiał nutowy proponowanych do śpiewu piosenek, wykaz utworów do słuchania ze stosownymi linkami – odnośnikami do stosownej strony internetowej oraz propozycje zadań tworzenia kreacji dźwiękowych i muzycznych. Poradnik zawiera również kompendium metodyczne dotyczące kontroli i oceniania postępów muzycznych uczniów oraz sposobów integrowania muzyki z innymi dziedzinami poznania, włączając jako właściwą metodę portfolio i projektu, co umożliwia interdyscyplinarne ujęcie

<sup>24</sup> Podstawa programowa wychowania przedszkolnego i kształcenia ogólnego dla podstawy programowej z komentarzem, Dobra Szkoła (2017a), <https://www.ore.edu.pl>, [07.08.2023].

<sup>25</sup> Podstawa programowa kształcenia ogólnego z komentarzem: szkoła podstawowa – muzyka, Dobra Szkoła (2017b), <https://www.ore.edu.pl> [28.07.2023].

<sup>26</sup> Wykaz podręczników dopuszczonych do użytku szkolnego, kształcenia ogólnego, <http://podreczniki.men.gov.pl> [04.07.2023].



problematyki. Wygodna forma elektroniczna poradnika dla klas I-III daje dużo możliwości ich modyfikacji i aktualizacji stosownie do potrzeb, sugestii i oczekiwań nauczycieli (Józwiak *et al.*, 2017). Klasy starsze szkoły podstawowej, oprócz płytoteki, mogą korzystać z „Muzykoteki Szkolnej”, internetowego serwisu edukacyjnego stworzonego przez Filmotekę Narodową<sup>27</sup>. Zadaniem elektronicznej bazy wiedzy jest kształcenie świadomych odbiorców muzyki i aktywnych uczestników kultury oraz podniesienie poziomu powszechnej edukacji muzycznej.

Na podstawie przedstawionego materiału badawczego można wnioskować, że edukacja muzyczna na etapie ogólnokształcącym została dobrze obudowana i wsparta wartościowym materiałem muzycznym, metodyczno-wdrożeniowym i instruktażowym niezbędnym do realizowania założonych celów. W nich ekspresja muzyczna i kierunek percepcyjny stanowią główny obszar działania, w którym dzieci i nauczyciele znajdują miejsce dla swoich realizacji. Dostępność wartościowych materiałów może stanowić źródło antycypacji dla aktywnych i twórczych pedagogów w przygotowaniu własnych projektów innowacyjnych.

Jednakże zbyt optywizm burzą doniesienia naukowe, ukazujące miałość efektywności nauczania i uczenia się w różnych wymiarach aktywności muzycznej dziecka będącego beneficjentem powszechnej edukacji ogólnokształcącej. Przykładem są relacje: Wojciecha Jankowskiego (2010), Agnieszki Weiner (2010), Elżbiety Szubertowskiej (2010), Ewy Szatan (2014), Rafała Maiznera (2014), Anny Walugi (2016) czy Mirosława Grusiewicza (2021), autorów, którzy wskazują obniżenie poziomu sprawności muzykujących dzieci w szkole. Krytyczne odniesienia dotyczą również dewaluacji pozycji nauczyciela muzyki w szkole lub jego brak w nauczaniu początkowym. W pierwszym przypadku zaniedbania wynikają z ograniczenia zasięgu oddziaływania muzycznego jedynie do klas IV-VII, wątpliwej gwarancji zatrudnienia nauczyciela muzyki w pełnym wymiarze godzin w jednej placówce oświatowej oraz szczupłość bądź brak zaplecza technicznego (klasopracowni, instrumentarium muzycznego czy nagłośnienia). Niedostatki te w opinii badanych ograniczają lub wręcz uniemożliwiają realizację dialogu muzykowania w klasie na typowych lekcjach. Pewne sukcesy edukacyjne obserwowane są podczas organizowanych fakultatywnie muzycznych zajęciach pozalekcyjnych. Czynnikiem sprzyjającymi w tym przypadku były: zainteresowanie muzyczne wybranych uczniów, którzy chcą pogłębiać i rozwijać swoje umiejętności; nawiązywanie znajomości i podtrzymywanie przyjaźni z osobami o podobnym zaciekawieniu; okazja do wzięcia udziału w konkursach, przesłuchaniach lub/i koncertach, chęć wyróżnienia się; możliwość wyrażania własnych emocji w muzycznych formach ekspresyjnych; wsparcie rodziny, gdzie rodzice zachęcają swoje dzieci do rozwoju talentów oraz odczuwana przyjemność i pozytywny wpływ na ciało i umysł. Mając na uwadze tę grupę motywatorów istotnym staje się kierowanie uwagi nauczycieli na ten właśnie obszar działalności muzycznej. W nim najpełniej ulokowana zostanie potrzeba muzykowania, gdzie dialog muzyczny generować będzie nowe spojrzenie na ekspresję muzyczną dziecka. Wspieraniem w tym przedsięwzięciu będą publikacje Elżbiety Frołowicz (2008) i Urszuli Bisinger-Ćwierz (2019).

W drugim przypadku mamy nauczyciela edukacji początkowej, który poddany presji strategii integracyjnej prowadzi zajęcia muzyczne traktując je powierzchownie, rezygnując z

<sup>27</sup> Muzykoteka Szkolna, <https://muzykotekaszkolna.pl>, [24.07.2023].





treningu umiejętności na rzecz odczuć radosnego śpiewania, zaciekawienia słuchanym utworem lub relaksacją. Praca dydaktyczno-wychowawcza wymaga w tym przypadku szczególnej uwagi i wsparcia, nie tylko ze strony nauczyciela specjalisty muzyka, ale również instytucji oświatowych oferujących warsztaty szkoleniowo-usprawniające. Istotnym będzie również współpraca z placówkami artystycznymi. W grupie użytecznych publikacji warto sięgnąć po prace: Mirosława Kisiela (2015), Macieja Kołodziejewskiego (2021) i Urszuli Słyk (2022), które wskażą skuteczne zastosowanie prostych form ekspresyjnych. W muzycznej edukacji powszechnej, gdzie w przeciwieństwie do artystycznej, niezastąpiona jest wrażliwość, refleksja i motywacja nauczyciela do prowadzenia dziecka w dialogu muzycznym. Stąd oprócz wrażliwości i sprawności działania, potrzebną cechą będzie facylitacja i refleksyjność.

### ZAKOŃCZENIE

Podstawa wielorakich czynności dydaktyczno-wychowawczych w obszarze nauczania i uczenia się muzyki w edukacji powszechnej lokowana jest w interakcyjno-komunikacyjnym podejściu nauczyciela do realizacji zadań. Jest to możliwe wówczas, kiedy pedagogzy kierować będą się aplikacyjnym podejściem procesualnym i dialogicznym. Krytyczno-refleksyjny model pracy nauczyciela w dążeniu transgresyjnym powinien uwzględniać uczących się jako obecnych i przyszłych świadomych odbiorców oraz aktywnych twórców kultury muzycznej, realizujących własne potrzeby ekspresyjne. Rozwiązanie zauważonych w dyskursie problemów wymaga zaangażowania różnych podmiotów na wielu poziomach, integrując środowisko pedagogiczne szczebla naukowego, oświatowego i artystycznego. Wśród wielu, istotny wymiar uzyskują: kształcenie muzyczne przyszłych nauczycieli, zapewnienie odpowiednich zasobów i możliwości wsparcia aktywnych zawodowo edukatorów, rozwijanie zainteresowania muzyką wśród uczniów i ich rodziców oraz budowanie pozycji edukacji muzycznej jako obszaru wzbogacającego ogólny rozwój dziecka.

### BIBLIOGRAFIA

- Bissinger-Ćwierz, U. (2019). *Metody aktywizujące w szkolnej i pozaszkolnej edukacji muzycznej*. Warszawa: Difin.
- Dz., U. (2017). *Rozporządzenie MEN w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego i kształcenia ogólnego szkoły podstawowej*, poz. 365. Warszawa: MEN.
- Frołowicz, E. (2008). *Aktywny uczeń w świecie muzyki. Propozycje dla nauczycieli*. Gdańsk: Harmonia.
- Glenc, J. (2010). Ekspresja – wynik współdziałania różnych elementów dzieła muzycznego. Analiza wybranych środków wyrazu artystycznego na podstawie autorskiego cyklu utworów pt. *Reflections – Preludes and Waltzes for Piano*. IN: J. Uchyła-Zroski (red.), *Wartości w muzyce, Tom 3: Zarys współczesnych kierunków badań nad wartościami w muzyce*, (170-195), Katowice: Uniwersytet Śląski.



- Grusiewicz, M. (2021). Wartości muzyki współczesnej w kontekście treści szkolnej edukacji. *Lubelski Rocznik Pedagogiczny*, 2(40), 167-179.
- Jankowski, W. (2010). Pięć tez przeciw deprecjacji muzyki w szkole. W: A. Białkowski, M. Grusiewicz, M. Michalak (red.), *Edukacja muzyczna w Polsce: diagnozy, debety, aspiracje*, (131-140), Warszawa: „Muzyka jest dla Wszystkich”.
- Jóźwik, M., Putkiewicz, A., Rozmus, A., & Szczerbakowska-Binczewska, K. (2017). *Inspiracje muzyczne do podręcznika „Nasza szkoła”*. Warszawa: Ośrodek Rozwoju Edukacji.
- Karwowski, M. (2011). The Creative Mix? Teacher’s Creative Leadership, School Creative Climate and Students’ Creative Self-Efficacy. [In:] K. Krasoń (red.), *Twórczość – ekspresja – aktywność artystyczna w rozwoju dzieci i młodzieży*, *Chowanna*, 1(36), 25-43.
- Kataryńczuk-Mania, L., Kołodziejcki, M., & Kisiel, M. (2018). *Orientacje w metodologii badań edukacyjno-muzycznych*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski.
- Kataryńczuk-Mania, L., Kołodziejcki, M., & Kisiel, M. (2019). Kreatywność jako przedmiot badań edukacyjno-muzycznych. *Rocznik Lubuski*, 45, 191–204.
- Kisiel, M. (2015). *Język muzyki i muzyczna mowa w dialogu dziecka z dorosłym w edukacji elementarnej*. Katowice: ŚWSZ.
- Kisiel, M. (2013). *Wielorakie przestrzenie muzyki w edukacji i wychowaniu dziecka w młodszym wieku szkolnym*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Kołodziejcki, M., & Moskał-Kozak K. (2021). *Na dobry początek – zbiór piosenek i zabaw muzyczno-ruchowych dla dzieci*. Warszawa: Difin.
- Maizner, R. (2014). Ocena nauczycieli wczesnej edukacji w zakresie kompetencji muzycznych. Doniesienie z badań. W: W. Żłobicki (red.), *Transgresje w edukacji, t. 1*, (146.-157), Kraków: Impuls.
- Malicka, M. (2002). *Bycie z sobą jako ideał*. Warszawa: Żak.
- Pielasińska, W., 1983: *Ekspresja — jej wartość i potrzeba*. Warszawa: WSiP.
- Sacher, W. A. (2012). *Pedagogika muzyki. Teoretyczne podstawy powszechnego kształcenia muzycznego*. Kraków: Impuls.
- Sillamy, N. (1994). *Słownik psychologii*. Katowice: Książnica.
- Słyk, U., & Kisiel, M. (2022). *Inspiracje muzyczne w procesie rozwijania postawy twórczej i kreatywnej aktywności uczniów edukacji wczesnoszkolnej*. Dąbrowa Górnicza: Akademia WSB.
- Szatan, E. (2014). W poszukiwaniu radosnych (?) spotkań dzieci z muzyką w kształceniu zintegrowanym (o krytyczno-refleksyjnym modelu pracy nauczyciela). W: I. Adamek, B. Olszewska (red.), *Pomiędzy dwiema edukacjami. Nauczyciel wczesnej edukacji dziecka wobec czasu zmiany*, (295-304), Łódź: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- Szubertowska, E. (2010). Nauczyciel muzyki jako artysta, dydaktyk i społecznik. W: J. Uchyla-Zroski (red.), *Wartości w muzyce, t. 3. Zarys współczesnych kierunków badań nad wartościami w muzyce*, (264-272), Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Waluga, A., Weiner, A., Migdał-Najman, K., Ostafińska-Molik, B., & Delecka-Bury A., (2016). *Kompetencje muzyczne absolwentów I etapu edukacyjnego podstawowych szkół ogólnokształcących i ich wybrane determinanty. Raport z badań*. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca.

## Horizons of Art 10 / Horizonty umenia 10

Weiner, A. (2010). *Kompetencje muzyczne dzieci w młodszym wieku szkolnym. Determinanta zależności, perspektywy rozwoju*. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.

### Contact

*Dr hab. Mirosław Kisiel, prof. UŚ*  
Uniwersytet Śląski w Katowice, Poland  
[miroslaw.kisiel@us.edu.pl](mailto:miroslaw.kisiel@us.edu.pl)



Akadémia umení  
v Banskej Bystrici  
→ Fakulta  
múzických  
umení



**Mgr. Ivana Lacková, PhD.**

Katedra hudby PF KU UKF v Nitre, Slovensko

## **THE MUSICAL WEST SIDE STORY AND IT'S POSITION IN THE CONTEXT OF MUSICAL CREATION OF THE 20TH CENTURY**

### **MUZIKÁL WEST SIDE STORY A JEHO POSTAVENIE V KONTEXTE HUDOBNEJ TVORBY 20. STOROČIA**

#### **ABSTRACT**

The paper gives an insight into one of the most famous musicals of all time - *West Side Story*, adapted by American composer Leonard Bernstein and librettist Arthur Laurents. It focuses on the historical context of the creation of *West Side Story* and its place in the context of 20th-century music. At the same time, it examines the use of classical, jazz, and Latin American musical elements in this work.

**Key words:** musical, West Side Story, Leonard Bernstein

#### **ABTRAKT**

Príspevok prináša náhľad na jeden z najznámejších muzikálov všetkých čias – dielo *West Side Story* v spracovaní amerického hudobného skladateľa Leonarda Bernsteina a libretistu Arthura Laurentsa. Zameriava sa na historický kontext vzniku diela *West Side Story* a jeho postavenie v kontexte hudobnej tvorby 20. storočia. Súčasne sa zaoberá využitím klasických, jazzových a latinsko-amerických hudobných prvkov v tomto diele.

**Kľúčové slová:** muzikál, West Side Story, Leonard Bernstein

#### **ÚVOD**

*West Side Story* v spracovaní amerického hudobného skladateľa Leonarda Bernsteina a libretistu Arthura Laurentsa je jeden z najznámejších svetových muzikálov spracovaný v anglickom jazyku. Námet berie z tragického príbehu najslávnejšieho dramatika všetkých čias – Williama Shakespeara *Rómeo a Júlia* o nešťastnej láske dvoch mladých ľudí, ktorých rody sú vzájomne znepriatelené. Tragédia *Rómeo a Júlia* sa stala fenoménom, ktorý mnohí autori zvečnili v niekoľkých dramatických predlohách oper a baletov. S myšlienkou adaptovať Shakespeareovu drámu a vytvoriť jej modernú muzikálovú verziu prišiel Jerome Robbins.

Podľa pôvodnej koncepcie libretistu z roku 1949 sa mal dej odohrávať v New Yorku – vo východnej časti East Side. Mladí milenci mali byť rozličného náboženstva – židovský mladík sa mal vášnivo zamilovať do silne veriacej talianskej katolíčky (Bez, Degenhardt, Hofmann 1987, s. 310). Takto spracovaný príbeh sa však autorom nezdal dostatočne silný a preto ho na niekoľko rokov „odložili do šuflíka“ (Prostějovský 2008, s. 119). O šesť rokov neskôr, v roku 1955 sa autori muzikálu – Leonard Bernstein, Arthur Laurents a Jerome Robbins, ktorých cieľom bolo spolupracovať na báze úplnej rovnocennosti, stretli v hoteli v meste Beverly Hills. Zhovárali sa o tom, aká škoda je, že sa im dielo z East Side



nepodarilo dokončiť. Opätovne diskutovali o možnostiach ako dielo adaptovať do súčasnej doby tak, aby bolo pútavé. V tom momente si všimli titulku losangelských novín, ktoré tam boli pohodené. Písalo sa v nich o boji tínedžerských gangov v meste. V tomto čase totiž eskalovali konflikty medzi americkou mládežou z chudobných vrstiev a portorických prisťahovalcov (Prostějovský 2008, s. 120). Autori sa nakoniec zhodli, že renesančný príbeh *Rómeo a Júlia* adaptujú práve do problematiky delikvencia mladistvých. *West Side Story* tak na hudobné javisko prinieslo dôležité spoločenské otázky, akými sú rasizmus, kultúrne stereotypy či policajná brutalita. Podľa slov samotného Laurentsa im téma súčasnej mládeže a jej gangov priniesla lepší námet na hru:

*„...presne sme videli, čo nechceme: ani vyslovenú poéziu, ani povrchovú správu, ani operu, ani hru, ktorá by sa rozkladala na jednotlivé spevné čísla, ani balet, ani postavy bez charakteru... V texte som veľký dôraz kládol na charakterové a citové osobnosti. Zvlášť sme zdôrazňovali cit, aby sme spievanou a tancovanou hudbou vyjadrili mladosť, ktorú slovami len ťažko opísať“ (Bez, Degenhardt, Hofmann 1987, s. 310).*

Kultový muzikál *West Side Story* opisuje rivalitu medzi dvoma pouličnými gangami s rozličným etnickým pôvodom – Jets, skupinkou amerických mladých mužov a Sharks – prisťahovalcov z Portorika. Počas príbehu sa hlavná mužská postava Tony, člen Jets, zamiluje do Márie, sestry Bernarda a zároveň lídra gangu Sharks. Zdá sa, že takáto láska je preto vopred odsúdená na zánik. Divákovi tento príbeh otvára niekoľko nevyhnutných otázok: Môže láska zvíťaziť nad nenávisťou? Je možné natrvalo odstrániť nepokoje medzi súperiacimi gangami na západnej strane Manhattanu?

Vývoj a smerovanie diela do veľkej miery ovplyvnil aj Jerome Robbins – choreograf muzikálu a zároveň v istom smere aj jeho spoluautor – veď predsa tanec v tomto diele zohráva jednu z najdôležitejších úloh, stáva sa konštituujucou zložkou a plnohodnotným, silno emocionálnym vyjadrovacím prostriedkom. Ide tak o kompaktné prepojenie tanca a štylizovaného pohybu s hudbou a dejom. Napríklad prolog muzikálu je vyjadrený tancom, bez sprievodu hovoreného či spievaného slova a počas celého muzikálu sa objavujú veľké baletné scény. V tomto smere znamenala aj samotná premiéra muzikálu veľký prelom – *West Side Story* na hudobné javisko priniesol tému tragického milostného príbehu, ktorá nemá šťastný koniec, dej sa zameril na sociálne problémy mladých a muzikál priniesol sofistikovanú hudbu v kombinácii s pohybom ako dejotvorným prostriedkom.

Premiéra vrcholného muzikálu Leonarda Bernsteina mala svetovú premiéru 26.9.1957 v divadle *Winter Garden* v New Yorku. Príprava inscenácie však podľa samotného Bernsteina bola skutočne náročná a muzikál sa javil ako nemožný projekt – obsadiť hercov, ktorí vedia spievať a zároveň tancovať bolo skutočne náročné. Inscenačný kľúč nakoniec udal sám Jerome Robbinsom spolu s producentmi Robertom E. Griffithom a Haroldom Princeom. Inscenácia bola nominovaná na 5 cien *Tony Awards*, z toho získala dve ceny – za Najlepšiu choreografiu a za Najlepší scénický dizajn (Prostějovský 2008, s. 122). V tejto podobe ju diváci mali možno vidieť až 732 krát. *West Side Story* sa teší obrovskej obľube dodnes, o čom svedčí aj fakt, že je stále možné nájsť ho v repertoári mnohých svetových divadiel. Muzikál bol tiež dvakrát



filmovo spracovaný. Prvá filmová adaptácia pochádza z roku 1961 v réžii Roberta Wisa a choreografa Jeroma Robinsona. Táto filmová verzia je dodnes považovaná za jeden z najlepších filmových muzikálov v histórii a je považovaná za absolútny kultúrny fenomén. Druhá filmová verzia pochádza z roku 2021 v réžii Stevena Spielberga.

### West Side Story v kontexte hudobnej tvorby 20. storočia

Americký hudobný skladateľ Leonard Bernstein, pôvodným menom Louis Bernstein, sa narodil 25. augusta 1918 v štáte Massachusetts. Bol uznávaným dirigentom, skladateľom, klaviristom a pedagógom. Možno ho považovať za postmodernistu 50. rokov 20. storočia, štýlového syntetika, ktorý nerozlišoval medzi hudbou vážnou a populárnou, ale skôr medzi hudbou kvalitnou a nekvalitnou (Wells 2010, s. 113). Bernsteinov kompozičný jazyk do určitej miery ovplyvnili hudobní skladatelia 20. storočia ako Benjamin Britten, Dmitrij Šostakovič, George Gershwin či Aaron Copland. V jeho tvorbe sa spájajú prvky európskej hudobnej tradície, prvky amerického jazzu, latinskoamerické prvky, či prvky židovského folklóru. Bernsteinova rôznorodá tvorba zahŕňa tri symfónie, orchestrálne suity, omše, komornú tvorbu, oratóriá, balety, opery, operety či muzikály.

V roku 1966 v publikácii *The Infinite Variety of Music* Bernstein vyhlásil, že sa ocitáme uprostred doby, ktorá degraduje vzťah medzi skladateľom a publikom, a stojíme na začiatku hudobnej krízy 20. storočia. Už skladatelia ako Richard Wagner či Claude Debussy pracovali s mimoriadne rozšírenou tonálnou harmóniou, avšak začiatkom 20. storočia skladatelia ako Arnold *Schönberg*, Alban Berg či Anton von Webern nadobudli presvedčenie, že hudba by sa mala úplne odpútať od tonality. Bernstein však oponoval, že hudobné smery ako dodekafónia Arnolda *Schönberga*, serializmus, či aleatorika v hudbe spôsobujú, že takáto hudba sa čoraz viac vzdŕaľuje svojim laickým poslucháčom, stáva sa príliš náročnou. Bernstein preto na pravidelnej báze organizoval prednášky (ukážky vážnej hudby s odborným komentárom) pre širokú verejnosť z oblasti hudobnej teórie, hudobnej analýzy, či metodiky počúvania hudby. Medzi prínosné vzdelávacie aktivity patria pútavé výchovné koncerty *Omnibus* a *Koncerty mladých ľudí* (*Young People's Concerts*), v ktorých sa zaoberal významom hudby, hudobno-výrazovými prostriedkami, hudobnými formami, štýlmi a žánrami (Simeone 2019, s. 74). Prednášky realizoval aj prostredníctvom živých televíznych produkcií, pre mimoriadne širokú cieľovú skupinu státisícov amerických poslucháčov. Nevyhýbal sa ani výkladu populárnej hudby a tvrdil, že nie je potrebné nadhodnocovať jeden hudobný žáner nad druhým. Zdôrazňoval, že vnútorná štruktúra diela musí byť logická. Obhajoval tonalitu a vo svojich prednáškach často tvrdil, že skladatelia by popri súčasnej atonálnej tvorbe mali prinášať aj diela tonálne. Práve v tom videl cestu ako vyriešiť hudobnú krízu 20. storočia. Túžil tvoriť hudbu, ktorej budú rozumieť nielen hudobní kritici, muzikológovia či hudobní teoretici, ale aj menej vzdelané publikum.

Bernstein mal veľký cit pre hudobné divadlo. Jeho dielo *On The Town* malo premiéru v roku 1944 a v roku 1953 muzikál *Wonderful Town*. Ich harmónia je tonálna, no „zahustená“ chromaticizmami a moduláciami – a je ovplyvnená tiež jazzovými harmonickými postupmi. Avšak až po premiére muzikálu *West Side Story* bolo zrejmé, že



Bernstein pozdvihol hudobné divadlo na mimoriadne vysokú úroveň a dokázal, že aj diela populárnej kultúry (nakoľko do tejto charakteristiky spadá aj muzikál), môžu byť umelecky skutočne hodnotné. Vo *West Side Story* pracuje s prvkami progresívneho jazzu, modernej vážnej hudby s dovedy nepočutou príkrú inštrumentáciou, búšiacou metroritmikou a „nemuzikálovo“ odvážnou harmóniou, ale aj paletou inšpirácií juhoamerickými tancami ako je mambo a cha-cha, neobyčajne farebnou inštrumentáciou a – podľa potreby – podmaňujúcou kantabilnou, alebo, naopak, výbušnou melodikou (Smith 2011, s. 230). Práve využitie disonancií, mimoriadne tvárnej a výraznej melodiky, harmónie inšpirovanej vrcholným romantizmom, jazzových harmónií a latinsko-amerických rytmov ukazujú v čo Bernstein veril, a akým hudobným jazykom sa túžil vyjadrovať. Nemožno vyvrátiť, že *West Side Story* je skutočne výnimočné dielo – ide o syntézu jednotlivých uvedených vplyvov takpovediac k dokonalosti. *West Side Story* znamenala prelom v histórii muzikálu ako druhu.

Po premiére muzikálu *West Side Story* sa však objavili i negatívne ohlasy, ktoré dielu vytýkali absenciu komediálnych momentov a tragický dej muzikálu. Diváci boli zvyknutí na divadlo pre zábavu a na komediálne muzikálové produkcie na Broadwayi. Ešte väčší rozruch, než tragický príbeh diela, však spôsobil autorov kompozičný jazyk spájajúci prvky jazzu, vážnej a populárnej hudby, jazyk plný nových a prekvapivých zvukových polôh. Bernsteinovi oponenti tvrdili, že takáto hudba nie je v súlade s estetikou dovedejšej muzikálovej produkcie. Helen Smith vo svojej publikácii *There's a Place for Us: The Musical Theatre Works of Leonard Bernstein* dokonca tvrdí, že jazzovú fúgu *Cool Fugue* z muzikálu *West Side Story* vytvára dvanásťtónový dodekafonický rad, hoci Bernstein vo svojich prednáškach dodekafóniu kritizoval. Vytýkali mu tiež porušenie zaužívaných pravidiel hudobného divadla – absentuje tradičná predohra i úvodná pieseň. Aj napriek tomu, že *West Side Story* je tonálne ukotvené dielo, nájdeme v ňom ostré disonancie, časté zmeny tónin a zahusťovanie akordov – v závere jednotlivých častí sa však hudba vždy navráti do pôvodnej tóniny. Bernstein tak do určitej miery vytvoril dielo syntetizujúce tonálnu a atonálnu hudbu. Túžil vytvoriť niečo neočakávané, nepoznané a čisto americké.

### Využitie jazzových vplyvov a latinskoamerických tancov v muzikáli *West Side Story*

V partitúre muzikálu *West Side Story* sa často stretávame s poznámkou „with a jazz feel“. Jazz je hudobný žáner, ktorý sa sformoval začiatkom 20. storočia v USA v meste New Orleans a možno ho považovať za hudobný jazyk Američanov. Americkí hudobní skladatelia Aaron Copland či George Gershwin jazz integrovali do svojich klasických diel – a Bernstein sa nimi nepochybne inšpiroval (Figuroa 2017). Prológ muzikálu otvára inštrumentálna swingová hudba.

*Swing* je podžáner jazzu, ktorého vznik sa datuje približne do prvej polovice 20. storočia, medzi rokmi 1927 – 1935 v meste New York. Pre swing je charakteristický 4-dobý takt s akcentovaním 2. a 4. doby (Kajanová 2010, s. 65). História swingu možno deliť na dve vývojové obdobia: prvé medzi rokmi 1927 – 1934. Toto obdobie možno označiť ako prípravné, počas neho sa vykryštalizoval bigband – swingový orchester, ktorý je interpretačným aparátom swingovej hudby. Charakteristickým nástrojmi bigbandu sú trúbka, saxofón a klarinet – dôležité postavenie majú aj v diele *West Side Story*. Big bandy majú



väčši počet hráčov ako klasické jazzové kvintetá či sextetá. Jedným z prvých bigbandových orchestrov, vďaka ktorému sa swing rozšíril do celej Ameriky, bol orchester Bennyho Goodmana. Druhé vývojové obdobie swingu nastáva v roku 1935 a trvá do roku 1945 – a možno ho charakterizovať ako obdobie, počas ktorého swing dozrel. Swing pozostáva z tradičných bluesových černošských prvkov, ktoré sú obohatené o vplyvy európskej hudby. Na rýchлом šírení swingu a bigbandového orchestra má podiel aj Hollywood. Swingová hudba a bigband boli súčasťou takmer každého filmu. Swing tiež zohrával dôležitú úlohu v spoločenskom živote. Prinášal aj nové tanečné prvky (Poledňák 1964, s. 57). Aj z toho dôvodu sa toto obdobie označuje ako swingová éra. Interpretácia muzikálu *West Side Story*, obsahujúceho rozsiahle inštrumentálne časti swingového charakteru, predpokladá popri symfonickom orchestri aj účasť bigbandu. Využitie big bandu v rámci muzikálu znamenalo absolútnu novinku.

Bernsteinov muzikál *West Side Story* využíva okrem jazzových elementov aj prvky latinsko-amerických tancov. Napríklad skladba *America* je označená ako *Tempo di Huapango* – mexický tanec založený na striedaní taktov s rôznym metrickým usporiadaním. V tejto skladbe sa metrum strieda medzi šesťosminovým a trojštvrťovým taktom. *America* je temperamentná ansámblová skladba, v ktorej Portorikánci „svojím hudobným jazykom“ chvália severnú Ameriku – čo vyznieva ako istá dávka irónie. Jeden z najvýraznejších príkladov rôznorodosti hudobných štýlov, ktoré etnicky charakterizujú oba gangy, prichádza v tanečnej scéne odohrávajúcej sa počas plesu. Na úvod opäť zaznieva swingová hudba v interpretácii big bandu, ktorá, ako sme už spomínali vyššie, je charakteristická práve pre Američanov. Ďalšou inšpiráciou objavujúcou sa v tejto scéne je asociácia na latinsko-americký tanec s názvom *paso doble*. (Prvá zmienka o tomto tanci pochádza z roku 1918. Jeho korene možno hľadať v španielskej ľudovej tradícii, spájal sa obvykle s oslavou toreadorovho víťazstva pri býčích zápasoch. Tanec je komponovaný v 2/4 takte a jeho tempo sa pohybuje približne okolo metroritmického údaju 120.) Následne po tejto sekvencii zaznie u Bernsteina úsek inšpirovaný kubánskym ľudovým nepárovým tancom *mambo*. (*Mambo* vytvoril v 40. rokoch 20. storočia kubánsky kapelník Pérez Prado.) Bernstein ďalej prichádza s ďalšou parafrázou, tento raz latinskoamerického tanca pochádzajúceho z Kuby – *cha-cha*. (*Cha-cha* má korene v rituálnych tancoch západnej Indie, vznikol spojením mamby a swingu. Pozostáva z približne 25 základných tanečných figúr a veľkého množstva rôznych pohybových zostáv a variácií. *Cha-cha* je obvykle hrávaná v 4/4 takte.) Za týmto tancom nasleduje emotívny rozhovor medzi Mariou a Tonym: Bernstein akoby konfrontáciu Američana Tonyho s Portoričankou Máriou, prebiehajúcu na americkej pôde, pripravil práve „imigráciou“ týchto latinskoamerických prvkov. Na záver plesovej scény sa Bernstein opäť navracia k inšpirácii tancom *paso doble*.

### ZÁVER

Dielo *West Side Story* sa zaradilo do repertoáru divadiel po celom svete, filmových ateliérov či nahrávacích štúdií. Bernstein vytvoril muzikál spájajúci prvky klasickej hudby s prvkami progresívneho džezu, či latinsko-amerických hudobných prvkov. Dielo je plné strhujúcich





rytmov, rafinovanej farebnosti, ako aj kantilénovej melodiky. Bernsteinovi sa tak jeho zámer podarilo uskutočniť – priniesol hudobne prepracované dielo, ktoré je dostupné širokej verejnosti. Ide o významný hudobnodramatický útvar, predstavujúci takpovediac dokonalú syntézu jednotlivých uvedených hudobných vplyvov.

### BIBIOGRAFIA

1. Bez, H. – Degenhardt, J. – Hofmann, H. 1987. *Muzikál*. Opus: Bratislava. 411 s.
2. Prostějovský, M. 2008. *Muzikál express. Malý průvodce velkým muzikálem*. Větrné mlyny. ISBN 8086907499. 487 s.
3. Prostějovský, M. 2008. *Muzikál express. Malý průvodce velkým muzikálem*. Větrné mlyny. ISBN 8086907499. 487 s.
4. Bez, H. – Degenhardt, J. – Hofmann, H. 1987. *Muzikál*. Opus: Bratislava. 411 s.
5. Prostějovský, M. 2008. *Muzikál express. Malý průvodce velkým muzikálem*. Větrné mlyny. ISBN 8086907499. 487 s.
6. Wells, E. A. 2010. *West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical*. Scarecrow Pr Inc. ISBN: 9780810876668. 326 s.
7. Simeone, N. 2017. *Leonard Bernstein – West Side Story*. Routledge. ISBN: 9781138093263 192 s.
8. Smith, H. 2011. *There's a Place For Us: The Musical Theatre Works of Leonard Bernstein*. Routledge. ISBN 978-1138274563. 318. s.
9. Figueroa, J. 2017. *West Side Story, Sixty Years Later: How Bernstein Made Classical "Cool"*. [online.] [cit. 2022-11-30]. Dostupné na internete: [https://www-kmfa-org.translate.google/pages/2011-west-side-story-sixty-years-later-how-bernstein-made-classical-cool?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=sk&\\_x\\_tr\\_hl=sk&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-kmfa-org.translate.google/pages/2011-west-side-story-sixty-years-later-how-bernstein-made-classical-cool?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=sk&_x_tr_hl=sk&_x_tr_pto=sc)
10. Kajanová, Y. 2010. *K dejinám jazzu*. Bratislava: Coolart. ISBN 978-80-969080-5-9. 112 s.
11. Poledňák, I. 1964. *Kapitolky o jazze*. Bratislava: ÚV KSS. 2058/I-1963K-21\*41030. 65-022-64. 184 s.

### Contact

Mgr. Ivana Lacková, PhD.

Katedra hudby PF UKF v Nitre, Slovensko

[ivana.lackova@ukf.sk](mailto:ivana.lackova@ukf.sk)



**Mgr. Kristína Magátová, DiS. art.**

Katedra hudby PF KU v Ružomberku, Slovensko

**"CLASH OF THE SONG KINGS"  
SCHUBERT'S HEIDENRÖSLEIN VERSUS MONIUSZKO'S POLNA  
RÓŻYCZKA**

**„SÚBOJ KRÁĽOV PIESNÍ“  
SCHUBERTOVA HEIDENRÖSLEIN VERZUS MONIUSZKOVA POLNA  
RÓŻYCZKA**

**ABSTRACT**

Franz Schubert is known as the "King of Songs" because of his extensive and artistically valuable song output. However, many other European composers have also been active in this field. One of them is the Polish composer Stanisław Moniuszko, author of almost 300 solo songs. Both composers set the poetic text Heidenröslein by one of the most important German poets, Johann Wolfgang Goethe. In the text we briefly characterize the song of Romanticism, the compositional language of the composers and, through a brief analysis and comparison of the musical treatment, we point out the related and different elements of the rendering of the text's subject, thus drawing attention to the qualities of the lesser-known Stanisław Moniuszko in the field of song composition.

**Keywords:** Song, Heidenröslein, Polna różyczka, Franz Schubert, Stanisław Moniuszko.

**ABSTRAKT**

Franz Schubert je vzhľadom na rozsiahlu a umelecky hodnotnú piesňovú tvorbu označovaný za „kráľa piesní“. Na tomto poli sa však aktívne prejavili i mnohí ďalší európski skladatelia. Jedným z nich je poľský skladateľ Stanisław Moniuszko, autor takmer 300 sólových piesní. Obaja autori zhudobnili básnický text Heidenröslein jedného z najvýznamnejších nemeckých básnikov Johanna Wolfganga Goetheho. V texte krátko charakterizujeme pieseň romantizmu, kompozičný jazyk skladateľov a prostredníctvom stručnej analýzy a komparácie hudobného spracovania poukazujeme na príbuzné a odlišné prvky stvárnenia textovej predlohy, a tak upriamujeme pozornosť na kvality menej známeho Stanislawa Moniuszka v oblasti piesňovej tvorby.

**Kľúčové slová:** Pieseň, Heidenröslein, Polna różyczka, Franz Schubert, Stanisław Moniuszko.

**ÚVOD**

Hoci pieseň existuje už od nepamäti, možno povedať, že až romantickí skladatelia vytvorili jej základné druhy. Až v ich tvorbe získala svoju najdokonalejšiu podobu. Sólová pieseň so sprievodom nástroja sa zásluhou romantických skladateľov stala v 19. storočí



druhom, v ktorom sa zrkadlili duch a idey romantickej epochy (Adamko 2019, s. 138). Subjektivismus, intímnosť, či individuálna expresia, ktoré sa prejavovali v literatúre i v hudbe, stoja za tým, že tento vek možno nazvať „zlatou érou“ sólovej romantickej piesne. Možno povedať, že umelá pieseň reprezentuje romantické tendencie čo najčistejšie a najľobodnejšie. Nemecká lied, francúzska mélodie, talianska canzona, všetky tieto druhy a typy stáli na vrchole vokálnej lyriky (Chrenkoff & Poniatowska 2020, s. 427). Pojem romantika má svoj pôvod v starofrancúzskom slove romanca, ktoré označovalo ľudový románsky hovorený prejav. V kontraste voči latinčine vzdelancov začali spisovatelia a básnici rozvíjať vlastný vymyslený dej, často zasadený do najrozmanitejších prírodných scenérií s prvkami fantázie, vášnivosti a citovosti. Hudba bola jedným z mála umení, ktoré dokázalo čo najidentickéjšie vyjadriť romantické nazeranie na svet. Jej úlohou nebolo iba bezduché podmaľovanie textu, ale jeho komentovanie a interpretovanie, čím sa prevtelila do služieb básnickej myšlienky a dokázala tak verne zobrazovať situáciu, dať charakter lyrickým subjektom a tlmočiť skutočnosť (Raninec 2005, s. 158-159). Záujem umelcov sa preniesol k úvahám o osude jednotlivca a jeho vnútorným citom – lyrizmu. Nové umelecké obrazy si vyžiadali nové výrazové prostriedky. Hudobnú reč charakterizuje vzrušenosť, nepravidelnosť, ostré rytmy a záľuba v chromatike, ktorá zodpovedá bohatosti citových stavov. Okrem výraznej melodiky má významný podiel na vyjadrení a celkovom dotvorení obsahu poetickéj predlohy klavírny sprievod. Stáva sa rovnocenným partnerom sóloveho hlasu (Polohová, 2003, s. 63). Pokiaľ ide o stratifikáciu romantickej piesne, existujú dva prúdy – pieseň umelecká a ľudová. Práve v tomto období došlo k ich zblížovaniu. Ľudová pieseň pôsobila ako obrodný zdroj pre umeleckú, a tá umelecká pozdvihovala úroveň ľudovej (Tomaszewski 2019, s. 9). Doménou umeleckej piesne romantikov bolo najmä vyjadrenie milostných citov, no okrem toho bola často zhudobňovaným motívom príroda. V prípade Schubertovej piesne Heidenröslein či Moniuszkovej Polnej rózyczky ide práve o spojenie týchto aspektov: ľudovosti, lásky a prírody. V nasledujúcom texte prostredníctvom komparácie charakterizujeme uchopenie básne Johanna Wolfganga Goetheho (1749-1832): Heidenröslein Franzom Schubertom a Stanisławom Moniuszkom. Obaja totižto zhudobnili rovnakú textovú predlohu, no každý svojím spôsobom. K stretu vo výbere literárnej predlohy medzi skladateľmi došlo aj v prípade básne Kennst du das Land?, v poľštine Znasz-li ten kraj?. Franz Schubert je vo svete vokálneho umenia, zvlášť piesňového, už dávno zvučným menom, no Stanisławovi Moniuszkovi sa tej pocty zatiaľ nedostalo v takej miere, akú by si zaslúžil.

### SCHUBERTOVA PIESEŇ

Franz Schubert (1797-1828) bol rakúsky hudobný skladateľ, predstaviteľ raného romantizmu. Dodnes patrí k najvýznamnejším fenoménom piesňovej tvorby vo svete. Pieseň povýšil na unikátny žáner, výsostne expresívnu romantickú hudobnú formu, ktorá sa stala obľúbenou pre nasledujúce generácie autorov a interpretov. Jeho zásluhou sa umelecká pieseň dostala z intímnych kruhov na koncertné pódia. Jeho dielo zahŕňa viac ako 600 sólových piesní so sprievodom klavíra, vďaka čomu je právom označovaný za „kráľa piesní“. V jeho tvorbe sa vykryštalizovali základné druhy romantickej piesne (Adamko 2019, s. 138). Nie je to však len kvantita, ale najmä umelecká kvalita, ktorá mu udelila tento titul. Pieseň sa mu stala základňou



hudobno-poetických obrazov a inštrumentálnych skladieb. Jeho piesňam dominuje melódia typická klasickou prostotou, romantickým svetobôľom, lyrickou vrelosťou, intímnou jemnosťou. Klavírny sprievod nevystupuje len ako harmonicko-rytmická opora, nejaký doplnok, ale často opakuje určitú charakteristickú figúru, ktorá zo skladby vytvára kompaktné umelecké dielo. Stáva sa akýmsi univerzálnym nástrojom. Jeho štylizovanie určuje atmosféru skladby, snaží sa imitovať podstatu literárnej predlohy. Klavírny part sa vyznačuje vyspelosťou nástrojovej techniky. Vo všeobecnosti je známe, že sprievody sú určené skôr pre pokročilých klaviristov. Citlivý farebný účinok nástroja a i riešenie formy, od jednoduchej strofickej podoby až po voľné variácie, otvárajú priestor tak pre vokálne majstrovstvo, ako aj pre uvoľnený dramatický recitatív. Kantilénový spev, deklamácia a klavírny sprievod sú v rovnováhe. Všetky elementy podliehajú poetickému obsahu. Tvorba melódie bola často viazaná na libreto, resp. básnický text. Každé slovo, každá fráza, každý akcent sa stáva dôležitým a zostáva v piesni zachovaný a využitý. Jeho melodické línie sú veľmi prirodzené, ako keby hovorili. Výraz plný citov a nejasných nálad vyplýva zo slovno-hudobnej štruktúry (Tomaszewski 2010, s. 283). Pre piesne strofické mu bola najčastejšie podkladom poézia ľudového charakteru, ako je napríklad Heidenröslein komponovaná v duchu ľudovej spevnosti. Tvorbe piesní s romantickým námetom prírody a jej pripodobneniam k ľudským citom sa Schubert začal venovať po roku 1816 (Detvaj Sedlárová 2015, s. 20). V prípade prekomponovaných piesní to boli skôr texty prozaické. Škála výrazových kategórií je široká: lieblich, traurig, schmerzlich, lustig a iné. Schubert zhudobňoval básnické texty súčasných autorov, zväčša Friedricha Schillera, Wilhelma Müllera, Johanna Wolfganga Goetheho, Friedricha von Matthissona, Waltera Scotta či Wilhelma Meistera (Raninec 2005, s. 185). Najväčšiu súhru slova a hudby našiel práve u Goetheho, ktorý bol pre neho pevným odrazovým mostíkom v jeho začiatkoch. Z jeho diela zhudobnil 59 básní (Polohová 2003, s. 63). Prevtelil slová básnika do tónov. Svojím citom a majstrovstvom vedel dosiahnuť maximálnu prostotu i vznešenosť zároveň. Introvertnosť, ktorá mu bola vlastná, kompenzoval plnosťou citov, ktoré preniesol do svojich piesní. Nebál sa byť pravdivý a bezprostredný. Jeho tvorbu možno charakterizovať ako bezhraničnú rozmanitosť hudobnej invencie s obzvlášť náhlymi zmenami odohrávajúcimi sa medzi harmonickými motívami a tóninami (Detvaj Sedlárová 2015, s. 17).

### MONIUSZKOVA PIESEŇ

V tomto bode je potrebné upriamiť pozornosť na nie tak známeho Stanislawa Moniuszka (1819 – 1872), možno nápadného poľského operného skladateľa, no nenápadného „kráľa poľskej piesne“. Podobne ako Schubert venoval značnú časť svojho života práve tomuto žánru. Je autorom takmer 300 piesní vysokej umeleckej hodnoty. Stanislaw Moniuszko je skladateľom romantizmu, jeden z popredných predstaviteľov poľskej národnej hudby. Hudobné vzdelanie získal na berlínskej Singakademie, kde študoval u Karla-Friedricha Rungenhagena. V Berlíne spoznával tajomstvá umeleckého spevu a prehlboval svoj vzťah k vokálnej lyrike, tu sa zoznámil i s piesňami Franza Schuberta. Počas pobytu v Berlíne prišiel do kontaktu aj s dielami najväčších európskych básnikov, ako boli Johann Wolfgang Goethe, Victor Hugo, Heinrich Heine, Walter Scott, George Byron, William Shakespeare či Pierre-Jean de Béranger (Jachimecki 1961, s. 36-37). Možno predpokladať, že práve tu sa nechal inšpirovať



Goetheho básňou Heidenröslein. Z poézie európskych autorov čerpal len sporadicky, zvyčajne zhudobnil jej poľských preklad. Dominantné postavenie mali texty súčasných poľských básnikov, najčastejšie to boli Adam Mickiewicz, Aleksander Chodźka, Józef Ignacy Kraszewsky, Władysław Syrokomi (t. j. Ludwik Kondratowicz), Jan Czczot a ďalší (Hulewitz 1933, s. 17). Veľmi často a rád zhudobňoval prírodné námety, ale i príbehy zo života, ktorých dominantným citom je láska. Moniuszko cítil veľkú potrebu rozvíjať kultúru spevu a zvyšovať jeho úroveň. Túžil vo svojich piesňach zdôrazniť tradičné poľské prvky, čo bolo dôsledkom prebúdajúceho sa pocitu národnej samostatnosti v poľskej spoločnosti. Vychádzal z poľských a litovských ľudových piesní, zhudobňoval ľudové rozprávky a balady (Raninc 2005, s. 246). Charakteristické sú slovanské črty hudby ako sú jednoduchá textúra, úprimnosť výrazu, no najmä ľudovosť. Neprehliadnuteľným prvkom je vplyv národných tancov: polonézy, mazúrky, krakoviaka, goralských tancov, čo sa odzrkadľuje vo voľbe taktu, tempa, akcentov a práce s hudobným materiálom. V Moniuszkových piesňach dominovala melódia nad prozódia. Bol skutočne obdivuhodným melodickým talentom. Spevácke party jeho vokálnych diel sú veľmi prirodzené a kantábilné. Bohatosť a pestrosť námetov a melódií piesní idú ruka v ruku s rozmanitosťou klavírnej hry. Dbal na zvukovú charakteristiku a pestrosť. Textúra je prispôbená nálade skladby. Štylizácia klavírneho sprievodu veľmi úzko súvisí s obsahom zhudobňovaného textu. I napriek tomu, že dokázal preniesť požadované obrazy a emócie do klavírneho zvuku, nie je možné ho v tomto smere prirovnať k Schubertovi. Hoci sa orientoval v zákonitostiach klavírnej hry, bol viac organistom ako klaviristom. Hudbu teda vnímal skôr z pohľadu organistu, čo sa prejavovalo v kopírovaní partu speváka (Jachimecki 1961, s. 55). Čo sa však týka melodickéj invencie, Schubertovi bol rovnocenným partnerom. Z formového hľadiska vykazujú piesne značnú rozmanitosť. Najčastejším javom je strofická štruktúra, ďalej strofa s refrénom, variačná pieseň, pieseň čiastočne prekomponovaná a nakoniec úplne prekomponovaná.

## BÁSNICKÁ PREDLOHA

Tabuľka 1 Texty komparovaných piesní s prekladom<sup>28</sup>

<p><b>Heidenröslein</b> Op 3, č. 3 D. 257 (1815)</p>	<p><b>Polna różyczka</b> Ósmy śpiewnik domowy (1866) Venované Laure Paprockiej Preklad: Józef Grajner<sup>29</sup></p>	<p><b>Planá ružička</b> Hudobná výchova pre 4. ročník ZŠ (2013) Preklad: Jela Krčméry-Vrteľová<sup>30</sup></p>
--	--	---

<sup>28</sup>Texty sú čerpané z notového materiálu uvedeného v zozname literatúry.

<sup>29</sup> Józef Grajner (1831 – 1910): poľský spisovateľ, prekladateľ, folklorista, etnograf.

<sup>30</sup> Jela Krčméry-Vrteľová (1924 – 2021): slovenská prekladateľka, libretistka.

1. Sah ein Knab' ein Röslein stehn, Röslein auf der Heiden, War so jung und morgenschön, lief er schnell es nah zu sehn, sah's mit vielen Freuden. Röslein, Röslein, Röslein rot, Röslein auf der Heiden.	1. Ujrzał chłopiec z polnych wzgórz różyczkę wśród żyta, młodą, lśniącą blaskiem zórz, pobiegł szybko stanął już, i z radością wita:  Rózo! rózo czerwona! różyczko wśród żyta!	1. Videl chlapec ružičku, ružičku na stráni, videl ju tam maličkú a v nej rosy perličku, hneď ho šťastie zmámi.  Ruža, ruža červená, ružička na stráni.
2. Knabe sprach: "Ich breche dich, Röslein auf der Heiden." Röslein sprach: "Ich steche dich, dass du ewig denkst an mich, und ich will's nicht leiden." Röslein, Röslein, Röslein rot, Röslein auf der Heiden.	2. Chłopiec rzecze: „Zerwę cię, różyczko wśród żyta!” Róża na to: „Nie, oj nie! ja klucz umiem, strzeż się mnie! róży nikt nie chwytą!”  Rózo! rózo czerwona! różyczko wśród żyta!	2. Chlapec vraví: „zlámem ťa! ružička na stráni!“ Ruža vraví: „bodnem ťa, Aby´s myslel vždy na mňa, môj šíp teba zraní!“  Ruža, ruža, ruža červená, ružička na stráni.
3. Und der wilde Knabe brach's Röslein auf der Heiden; Röslein wehrte sich und stach, Half ihr doch kein Weh und Ach, Musste es eben leiden. Röslein, Röslein, Röslein rot, Röslein auf der Heiden.	3. Więc serdeczny żal go zdjął, taki żal tej różyczki wśród żyta! Że kolana przed nią zgiął i z pól dzikich do dom wziął; Jak królowę wita. Rózo! rózo czerwona! różyczka wśród żyta!	3. Divo chlapec odlomil, ružičku na stráni. Pichá ker zo všetkých síl, ale darmo zápolil, nič ho nezachráni.  Ruža, ruža, ruža červená, ružička na stráni.

Báseň bola napísaná v roku 1770, keď Goethe študoval v Štrasburgu. V tom čase mal pomer s Friederike Brionovou, ktorej bolo dielo venované (Schwierczinski 2020, s. 176). Hlavným motívom básnického textu Heidenröslein je príroda a ľudovosť. Dej Heidenröslein zachytáva príbeh dvoch lyrických subjektov – chlapca a dievčiny, ktorú zosobňuje ruža. Ruža sa stala symbolom kvitnúcej, vášnivej lásky k žene. Chlapec zbadá na stráni červenú ružu. Je očarený jej krehkosťou a krásou. Pohľad na ňu ho zaplaví šťastím. Rozhodne sa ju odtrhnúť, ale ruža mu odpovedá výstrahou pred jej ostrými trnmi. Bodnutie trnom mu ju bude stále pripomínať. Chlapec však ružu odtrhne, i napriek varovaniu. Ruža bojuje, no napokon s utrpením umiera. Goethe sa snažil v básni zachytiť krutosť dnešného sveta, a rovnako i žiaľ nad stratou krásy a nežnosti. Možno povedať, že text v sebe ukrýva nadčasovú myšlienku, aktuálnu

aj v súčasnosti. Ružu možno vnímať i ako symbolické vyjadrenie lásky k žene. Láska je krehká, no zároveň dokáže bodnúť hlboko do srdca a zanechať v ňom bolestivú ranu. Človek sa voči bolesti obrní krutosťou, a napokon všetko ničí. Umelci sa často zaoberali témami, o ktorých spoločnosť mlčala alebo ich ignorovala. Umelecká činnosť spočívala v interpretácii problému s istým nadhľadom alebo noblesou. V prípade Heidenröslein môžeme okrem motívu lásky hovoriť aj o motíve spoločenskom. Ruža je stredobodom záujmu, plne ovládaná mužom. Na pozíciu ruže možno dosadiť akýkoľvek subjekt. V prípade Schuberta napríklad postavenie ženy v spoločnosti, v prípade Moniuszka poľský ľud. Nadvláda mužov, slabosť a bezmocnosť žien na jednej strane a sociálna závislosť nižšej vrstvy od vládnucich vrstiev, menšie, utláčané národy volajúce po slobode v konflikte s mocnejšími krajinami, to môže byť tiež jeden z výkladov a spôsobov interpretácie tejto básne. Báseň je v oboch prípadoch rozdelená do troch sedemveršových strof s rýmom *a-b-a-a-b-c-b*, čo možno vnímať ako kombináciu striedavého a prerývaného rýmu. Prvá strofa je naratívna. Má euforickú a túžobnú náladu. V druhej strofe sa objavuje zmena: eufóriu strieda napätý konflikt lyrických subjektov. Ide o jediná strofu, v ktorej sa objavuje priama reč v podobe krátkych výkrikov, čo umocňuje posolstvo strofy. Tretia strofa je vyvrcholením príbehu. Ruža umiera. Keďže básnickú predlohu obaja skladatelia zhudobnili vo forme strofickej piesne, výraz sa nesie najmä v tlmočení myšlienok.

### SCHUBERTOVA HEIDENRÖSLEIN

Heidenröslein z pera Franza Schuberta je typickým príkladom strofickej piesne, kde je text jednotlivých slôh tlmočený rovnakým hudobným spracovaním. Nesie prvky ľudovosti, a aj preto sa stala jednou z najobľúbenejších skladieb skladateľa, a to nie len v nemecky hovoriacich krajinách. Heidenröslein je na Slovensku v slovenskom preklade známa pod titulom Planá ružička. Pieseň je stálou súčasťou výukového, koncertného a súťažného repertoáru študentov konzervatórií, základných umeleckých škôl, ale i základných škôl (Smutná-Vlková 1981, s. 93). Možno ju nájsť i v učebnici Hudobnej výchovy pre 4. ročník základnej školy na strane 51. Pieseň je napísaná v tónine G dur, v 2/4 takte s tempovým označením Lieblich (Ľúbezne). Rozsah speváckeho partu je oktáva:  $g^1 - g^2$ . Formovo je riešená ako strofická pieseň s refrénom. Pre klavírny sprievod je typický pravidelný pohyb hlavných harmonických funkcií v podobe osminových akordov a súzvukov s občasným harmonickým obohatením v rámci príbuznosti I. stupňa. Jeho strohá štylizácia umocňuje hravý a ľudový charakter piesne, no najmä necháva vyniknúť melodickú líniu. Sprievod sa hrá bez použitia pedálu, čo spôsobuje, že sa zvuky nespájajú a znejú staccato, akoby boli bodavé ako hrdinka piesne. Jemné ozvláštnenie vnáša do toku hudby dvojtaktový úsek využívajúci kratšie rytmické hodnoty, bodkovaný rytmus a odrazy, ktorý plní funkciu medzihry medzi jednotlivými slohmi a dohry v úplnom závere piesne, introdukcia v piesni absentuje. V klavírnom parte sa objavujú len dve dynamické požiadavky, pianissimo v úvode a pri nástupe refrénu, a crescendo pred jeho nástupom. Melodická línia je pomerne jednoduchá, kantilénová, ľahko zapamätateľná. Založená je prevažne na pravidelnom plynutí osminových a šestnástinových nôt, čo dielu dodáva určitú metrickú jednotu. Jej oblúkové vedenie pôsobí veľmi tanečne i napriek tomu, že často dochádza k opakovaniu rovnakých tónov. Týmto zotrvaním na jednom tóne Schubert veľmi jednoducho vyjadril dramatismus, ktorý sa nesie v texte. Opakovanie tónov možno



totižto vnímať ako ostrosť trňov ruže, či ostrosť chlapcovho konania. Vokálny part neprináša takmer žiadne zmeny, čiže dynamická a agogická škála vyplývajú z tlmočeného príbehu. Jedinou požiadavkou v notovej predlohe je koruna po šestnástinovom behu, pred nástupom refrénu „*Röslein, Röslein. Röslein rot*“ a odovzdaný výraz (*nachgebend* – poddajne), ktorý ústi do vyvrcholenia na tóne  $g^2$  fermátou na slove „*rot*“. Červená sa tak v Schubertovom ponímaní stáva najdôležitejším momentom piesne. Ide o symbol lásky, vášne, no i krvi a smrti. Okrem tohto bodu pieseň neprináša žiadne výrazné dramatické zvraty, no isté napätie sa odzrkadľuje i v ozvláštnení harmónie tónom *cis*<sup>2</sup>. V popredí je však text a melodická línia. Klavírny sprievod vystupuje skôr ako harmonická podpora, než rovnocenný partner. Možno povedať, že ide o prekvapujúce spojenie veselo ladeného hudobného stvárnenia so závažným textom. Irónia bola jedným z obľúbených prostriedkov romantizmu (Hrbata & Procházka 2005, s. 15). Pomocou nej sa dalo dostať z nežiaducej situácie použitím sarkazmu a akéhosi odstupu či nadhľadu, ktorý Schubert preniesol do hudobného spracovania. Pochmúrnú atmosféru plynúcu z obsahu reprezentuje veselá hudba – durová tónina, spevná melódia, pomerne svižné tempo a tanečný ráz.

Tabuľka 2 Schéma piesne Heidenröslein

<i>a</i>	<i>a'</i>	refrén <i>b</i>	dohra
4	4+2	4	2

### MONIUSZKOVA POLNA RÓŻYCZKA

Pieseň Polna różyczka, podobne ako Heidenröslein, je pomerne jednoduchou strofickou piesňou, s tým rozdielom, že autor rozpisuje každú slohu samostatne. Tento spôsob zápisu zrejme pramení z drobnej zmeny melódie v tretej slohe, a taktiež z dynamických a výrazových požiadaviek autora. Zatiaľ čo Schubert bol v tomto smere strohý, Moniuszko výrazovými a dynamickými značkami naozaj nešetril. Spevákovi podáva podrobný popis, ako pieseň interpretovať. V priebehu skladby sa striedajú rôzne tempá, úrovne dynamiky a agogiky či pestré výrazové nuansy. Obsah textovej predlohy ostáva identický, no Moniuszko zhudobnil jeho poľský preklad. Pieseň sa nachádza v zbierke Ósmy śpiewnik domowy na strane 68.

Pieseň je taktiež napísaná v tónine G dur, v 2/4 takte s tempovým označením Allegretto, čo naznačuje väčšiu živelnosť a pohyblivosť. Spevácky part je v rozsahu undecimy,  $d^1 - g^2$ . Formovo je riešená ako variačná strofická pieseň s refrénom. Melodická línia plynie v pohyblivom oblúku osminových a šestnástinových nôt smerujúc k vrcholu na najvyššom tóne spolu s fermátou v každej slohe. Je pestrejšia po rytmickej i intervalovej stránke. Použitie kratších rytmických hodnôt vnáša do piesne ľahkosť a istú mieru hravosti. Koruny využíva takmer identicky ako Schubert (pred refrénom a na mieste vrcholu). Tento postup spomaľuje tempo piesne a vytvára napätie pred nástupom refrénu, v ktorom tempo nečakane prejde do Lento s pomalým tlmeným hudobným podkladom. V mieste vyvrcholenia klavír mlčí. Ticho strieda návrat živšieho tempa v pomerne bohatom súzvuku. Už avizovaná zmena vokálneho partu sa nachádza v poslednej slohe na slovách „*żal tej różyczki*“. Melódia je rozdrobená do





menších rytmických hodnôt a kontraste s predchádzajúcou podobou stúpa nahor, kde sa opäť objavuje koruna, čo vyplýva z požiadavky zvýraznenia slova „*zal*“, ktoré je akýmsi posolstvom piesne. Klavír, opäť bez použitia pedálu, v staccatovej podobe podnecuje atmosféru veselosti, čo vzhľadom na myšlienku piesne spôsobuje nesúlad, naznačuje iróniu. Na počutie možno nájsť medzi piesňami výraznú podobnosť i napriek tomu, že faktúra klavírneho partu je značne pestrejšia. Bohatšia je i harmónia. Okrem hlavnej tóniny sa často objavuje paralelná tónina e mol, ako výsledok sledu mimotonálnych dominánt, čo je typickým harmonickým postupom romantizmu. Hudobný sprievod je v porovnaní s riešením Schuberta zvukomalebnejší a stáva sa rovnocenným partnerom vokálneho partu. Spevákovi slúži aj ako intonačná opora, pretože pravá ruka kopíruje melódiu speváka. Okrem toho Moniuszko obohatil pieseň o dvojtaktové prelúdium a trojtaktové postlúdium, ktoré medzi slohmi plní funkciu medzihry s ironickým podtónom a melodickú kadenciu na slove „*czerwona*“ v jej závere, čím podobne ako Schubert zvýraznil symbolický odkaz červenej farby. Možno tvrdiť, že Goetheho tému poňal Moniuszko veľkolepejšie.

Tabuľka 3 Schéma piesne Polna różyczka

predohra	$a + \text{refrén } b$	$a_1 + \text{refrén } b$	$a_2 + \text{refrén } b$	dohra
2	11 + 7	11 + 7	11 + 7	3

Tabuľka 4 Porovnanie základných hudobných elementov piesní

Pieseň	Heidenröslein	Polna różyczka
Jazyk	nemecký	poľský
Obsadenie	spev a klavír	spev a klavír
Forma	strofická bez predohry + dohra	strofická variačná AA <sub>1</sub> A <sub>2</sub> s predohrou + dohra
Tónina	G dur	G dur
Takt	2/4	2/4
Tempo	Lieblich-Nachgebend	Allegretto-Lento
Dĺžka	16 taktov (10+6)	20 taktov (13+7)
Rozsah	$g^1 - g^2$	$d^1 - g^2$
Charakter melódie	oblúková, kantilénová	oblúková, kantilénová
Faktúra	akordická	melodicko-akordická
Dynamika	jednoduchá	bohatá
Agogika	neuvedená	bohatá

<b>Charakter</b>	veselý/hravý	veselý/hravý
<b>Durata (min.)</b>	cca. 1:45 – 2:10	cca. 2:00 – 2:30

### Záver

Podobnosť hudobného spracovania rovnakej textovej predlohy je zjavná. Piesne prejavujú veľké množstvo identických znakov. Paralelu úpravy skladby možno vnímať ako pokus o prenos populárneho Schubertovho hudobného spracovania do poľskej kultúry. Napokon, piesňové majstrovstvo Stanisława Moniuszka vyrastá z tvorby Franza Schuberta. Čo oboch výrazne spája, to je fraškovitý, veselý charakter piesne, ktorý do istej miery závažnú myšlienku bagatelizuje. Ťažko povedať, čo presne bolo v tomto smere ich zámerom. Možno bolo ich túžbou nadľahčiť tak smutnú tému, ktorá ľudí sužuje už od nepamäti. Piesne však výrazne odlišuje výraz a dynamika. Hudba Franza Schuberta si často vyžadovala ideálnych interpretov, technicky zdatných, umelecky kultivovanejších, citlivejších a inteligentnejších, zatiaľ čo Moniuszko tvoril prevažne pre bežných ľudí. V každom prípade, obaja ponúkli umeleckému svetu dve hodnotné diela, ktoré poslucháča zaujmú a interpreta obohatia. Z pohľadu analýzy možno povedať, že Stanisław Moniuszko má v tomto smere vyššie šance. Jednoduchú melódiu zaodel do pútavého klavírneho sprievodu a pestrého výrazu. Schubertova Heidenröslein má v Polnej rózyczke silného konkurenta.

### ZOZNAM LITERATÚRY

1. ADAMKO, R. (2019). *Náuka o hudobných formách*. Ružomberok: VERBUM – vydavateľstvo KU.
2. DETVAJ SEDLÁROVÁ, M. (2015). *Nemecká piesňová tvorba obdobia romantizmu v dielach Schuberta, Schumanna, Brahmsa, Wolfa a Straussa*. Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici.
3. HRBATA, Z. ; PROCHÁZKA, M. (2005). *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum.
4. HULEWICZ, W. (1933). *Stanisław Moniuszko: Król pieśni polskiej*. Lvov: Państwowe wydawnictwo książek szkolnych.
5. CHRENKOFF, M. ; PONIATOWSKA, I. (2020). Pieśni. In R. D. GOLIANEK *Moniuszko Kompendium*. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
6. JACHIMECKI, Z. (1961) *Moniuszko*. Krakov: PWM.
7. LANGSTEINOVÁ, E.; FELIX, B. (2013). *Hudobná výchova pre 4. ročník základnej školy*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo – Mladé letá, s.r.o.
8. MONIUSZKO, S. *Ósmy Śpiewnik domowy* [online]. [cit. 03.07.2023]. Dostupné z <https://polona.pl/item/osmy-spiwnik-domowy-na-mezzo-sopran-lub-baryton,NzAyNTc2NTM/8/#info:metadata>.
9. POLOHOVÁ, M. (2003). *Antológia piesňovej tvorby od renesancie po súčasnosť pre ženské hlasy*. Prešov: Prešovská univerzita.



10. RANINEC, J. (2005). *Vývin tvorby a interpretácie vokálnych skladieb*. Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici.
11. SCHUBERT, F. *Heidenröslein*. [online]. [cit. 03.07.2023]. Dostupné z [https://s9.imslp.org/files/imglinks/usimg/3/3c/IMSLP09270-SchubertD257\\_Heidenroslein.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglinks/usimg/3/3c/IMSLP09270-SchubertD257_Heidenroslein.pdf).
12. SCHWIERCZINSKI, C. (2020). "Polna Różyczka" Goethego: o przekładzie poezji na muzykę. In D. ADAMCZYK(red.). *"Konfrontacje z przekładem"*. Katowice: Instytut Językoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego, s. 175-183. Dostupné z [https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/22670/1/Schwierczinski\\_Polna\\_Rozyczka\\_Goethego\\_o\\_przekladzie.pdf](https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/22670/1/Schwierczinski_Polna_Rozyczka_Goethego_o_przekladzie.pdf).
13. SMUTNÁ-VLKOVÁ, M. (1981). *Metodika spevu a prehľad literatúry spevu*. 2. prepr. a dopl. vyd. Bratislava: VŠMU.
14. TOMASZEWSKI, M. (2019). *Pieśń polska*. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
15. TOMASZEWSKI, M. (2010). Na tému „romantická pieseň“. In N. HRČKOVÁ *Dejiny hudby V. – Hudba 19. storočia*. Bratislava: Naxos Ikar.

### Contact

Mgr. Kristína Magátová, DiS. art.

Katedra hudby, Pedagogická fakulta

Katolícka univerzita v Ružomberok

[kristina.magatova696@edu.ku.sk](mailto:kristina.magatova696@edu.ku.sk)



**Enrique Martínez, MA.**

New York City Public schools teacher, New York City, USA

## **AI: ARTIFICIAL INTELLIGENCE, A PRIMER FOR ARTISTS**

### **ABSTRACT**

In this article, we present the concept of artificial intelligence (AI) and its operational principles, and illustrate its impact on artists who experiment with AI or find themselves indirectly influenced by its use. Our primary sources of information are current literature and our own experiential insights.

Currently, we are witnessing the arrival of artificial intelligence into the mass market, and its growing influence in all facets of our existence, including art. This infusion of AI in art raises multiple questions that need further examination. Issues such as the domain of artistic creativity and the (re)production of art, the interplay between art and the art market, and concerns surrounding copyright. An equally important matter is the influence of AI-Generated Art on contemporary "traditional" artists across a spectrum of disciplines, spanning visual arts, music, theatre, photography, film, and various other artistic mediums.

**Keywords:** AI, artificial intelligence, algorithm, art, Chat GPT, DALL-E

### **RESUMEN**

En este artículo, presentamos el concepto de inteligencia artificial (IA) y sus principios operativos, e ilustramos su impacto en los artistas que experimentan con la IA, o que se encuentran indirectamente influenciados por su uso. Nuestras principales fuentes de información son la literatura actual y nuestras propias experiencias.

Actualmente asistimos a la llegada de la inteligencia artificial al mercado de masas, y a su creciente influencia en todas las facetas de nuestra existencia, incluido el arte. Esta infusión de IA en el arte plantea múltiples preguntas que necesitan un examen más detenido. Cuestiones como el ámbito de la creatividad artística y la (re)producción del arte, la interacción entre el arte y el mercado del arte, y las preocupaciones en torno a los derechos de autor. Un asunto igualmente importante es la influencia del arte generado por IA en los artistas "tradicionales" contemporáneos en un espectro de disciplinas que abarca las artes visuales, la música, el teatro, la fotografía, el cine y otros medios artísticos.

**Palabras clave:** IA, inteligencia artificial, algoritmo, arte, Chat GPT, DALL-E



## INTRODUCTION

### I.

I read an article about the music industry being up in arms over a song produced with AI in the manner of songwriter Drake. It was from Carlos Castillo in El Diario (Spain) on April 13. 2023. What captured my attention was its heading. Let me translate it here for non-Spanish speakers:

*“The debate has been circling the technological world for a year: what rights do artificial intelligences have to produce new content by imitating the art of human creators who have no relationship with them?”* (Castillo, 2023)

The subject of the above article was not the focus of my attention, but the enunciation of the issue: AI rights, new content, art imitation, relationships... Some points came to my mind, which the technological neophytes that come across these discussions may find obscure.

### II.

Recently, a friend and chess buddy, also a college lecturer, watched this in the news: *“At a UN AI summit in Geneva, a group of nine humanoid robots fielded questions from reporters.”* (CNN, n.d.). The title of the news item may attract the eye, but it helped generate misunderstanding.

Alarmed by the title and the contents, he called me:

- *“What about all these machines that look like females and give press conferences, are they sentient?”*
- *“Well, not really,”* I assured him.
- *“So, why do most have the looks and voices of women?”*
- *“Because in our US society, women are still more attractive to peoples’ attention than men, despite all the talk on diversity and equality.”*
- *“But do the robots come up with those answers? How can they do it?”*

Then, I delved into a set of explanations that finally laid my friend’s suspicions to rest.

### III.

People are witnessing a debate about the present and future effects of generalized artificial intelligence in the technological world and beyond.

In the top tier of the power and money society, AI is an all-important subject. Speaking about the trend in AI, ChatGPT, the 92-year-old billionaire Warren Buffet commented on a limitation mentioned by his friend Bill Gates, founder of Microsoft: it cannot make jokes. (Li, 2023) Also, Mr. Gates commented that AI chatbots like ChatGPT can substitute human teachers. (Patel, 2023)

Recently, the creators and owners of this technology have told the press that their products are very dangerous realities. They are aware of the likely long term effects of generative AI-decision systems that are being deployed in activities and areas such as disinformation, economic and financial decisions and even at war. Here are three examples:

1. Geoffrey Hinton, known as the ‘Godfather of AI,’ left Google to speak out about the “dangers” of the technology he helped develop.



2. Open AI, the firm behind ChatGPT has warned that superhuman AI could pose a risk to humanity within just ten years.
3. Elon Musk, technology investor, has declared that “[AI] has the potential for civilization destruction.” (Musk, 2023)

So, what is the subject of all these discussions? As the media has presented various viewpoints from experts, businessmen, and non-experts, our intention in this article is to clarify what artificial intelligence (AI) is, the state of the art in the field, and suggest some implications for the art world and artists.

### 1 Artificial Intelligence

#### 1.1 What is Artificial Intelligence (AI)?

According to IBM, creators of the computer that placed man in the moon, “*Artificial intelligence leverages computers and machines to mimic the problem-solving and decision-making capabilities of the human mind.*” (Oxford Artificial Intelligence Programme, n. d.)

#### 1.2 What components make up an AI system?

AI requires two main components: large data sets and algorithms.

Large data sets or databases are searchable (indexable) collections of all kinds of data, such as literary and scientific texts, as well as sound and image encryptions, data measurements, or chains of data descriptions (such as DNA sequences).

An algorithm is a set of steps or instructions that resolve or accomplish a task. In layman’s terms, one may think of a cooking recipe, or the ways to drive to a given address. The word algorithm is derived from the Persian mathematician Muḥammad ibn Mūsā al-Khwārizmī, whose knowledge also left us algebra and the sundial.

#### 1.3 How does AI work?

AI systems learn from the data analyzed and also from themselves after seeing the results, so they can refine their own algorithms while at work.

Regarding the operation of AI systems, the Colorado State University blog states: “*AI systems work by combining large sets of data with intelligent, iterative processing algorithms to learn from patterns and features in the data that they analyze. Each time an AI system runs a round of data processing, it tests and measures its own performance and develops additional expertise. Because AI never needs a break, it can run through hundreds, thousands, or even millions of tasks extremely quickly, learning a great deal in very little time, and becoming extremely capable at whatever it’s being trained to accomplish.*” (Certificate AI for Learning, 2023)

#### 1.4 Where is AI being used?

AI is not new and has been quite a few years with us. Last year, the company OpenAI deployed for free a chatbot and an image generator (Chat GPT and DALL-E) adopted at once by the general public. Other common AI products are widespread:



- In everyday life. Many of us use smart assistants on our computers (Siri, Cortana). But there are a myriad of other AI-based systems in healthcare (diagnosis and DNA research), manufacturing (robots build cars nowadays), automated shares trading, social media monitoring, and more.
- In the military arena AI is used in combat simulation, drone swarms, strategic decision making, cyber-security, and other areas.
- In the arts, there are individuals experimenting and producing sound and or visual artifacts derived from AI systems. More on this later.
- In education, AI became an integral part of classroom instructions – it is being implemented not only when exposing pupils to new topics, but also when promoting acquiring of new skills, when assigning homework, and even when monitoring progress. Both younger pupils and older students can benefit from using various interactive and integrative learning programs and applications based on AI in all kinds of content areas, including the art. For example, in music, AI can provide “*guided self-practice, self-assessment, self-navigation and the opportunity to review previous topics...*” (Koren & Strenáčiková, 2021, p. 94)

### 2 Does Artificial Intelligence Dare to Have Rights? Whose is Art Produced with AI?

2.1 Since it is established by now that AI is not sentient, this question may be better stated as “*How much may the corporations or individuals that build AI databases borrow or copy from existing information?*”

2.2 What are rights: entitlements.

In our societies, there are laws about how much existing information (which technologists will refer to as content, and for our purposes, we may think of images, sounds or sentences) a person (artist) can repackage and bundle with some new or original content and still call it a new or original work, and claim its right of possession.

Of course, laws do not quantify everything perfectly, nor concur in every country and case, and they fall behind the times, especially now that the computer revolution has accelerated development exponentially. Carlos Sánchez Almeida — a lawyer specializing in intellectual property, speaks about the song that originated this article, saying “*It is something that is not yet interpreted by law. It's the same thing that happened in the early stages of the Internet.*” (Castillo, 2023)

2.3 Two Recent Examples of AI's Collisions with Art and Artists

2.3.1 Our first example is in the field of film, which many will define as an artistic field while others will refer to it as the entertainment industry. Whether art or an industry, in August 2023, Hollywood writers are on a strike and afraid of how applications like this may affect their jobs: “*Writers fear they'll have to share credit or lose credit to machines.*” (Dalton, 2023)

Further, actors support writers' strike because “*As the technology to create without creators emerges, star actors fear they will lose control of their lucrative likenesses. Unknown actors fear they'll be replaced altogether.*” (Dalton, 2023)



According to the article, the technology has already permeated the industry, used to de-age actors, to generate abstracted animated images and even to give recommendations on platforms like Netflix.

2.3.2 Another point in case is the new app Chat GPT, an AI chatbot created by Open AI, that seems to answer real time questions you may have, all in perfect English, and with a choice of styles. An instant success in downloads since it was released in November 2022, it has currently about 100 million users, who made 1.6 billion visits in one month, June 2023.

Not everyone is happy about AI's operation. Authors filed a lawsuit against OpenAI *"for unlawfully 'ingesting' their books, which are copyrighted. [These books] were 'used to train' ChatGPT because the chatbot generated 'very accurate summaries' of the works."* (Creamer, 2023)

In the article, Andres Guadamuz, a reader in intellectual property law at the University of Sussex, says that *"The lawsuit will explore the uncertain "borders of the legality" of actions within the generative AI space."* (Creamer, 2023)

### 3 Producing Content vs. Creating Art

At this point I would like for all of us to consider a set of questions about what art is and who is an artist because, in spite of writing in an academic environment where scientific and factual data precedes opinions, this is a matter for which I am not sure there are scientific answers.

#### 3.1 On Creation/Creativity

There are many creative activities that are not considered artistic, such as playing chess or practicing decathlon: they are considered sports.

Chess requires years of mental and physical training, and among its practitioners one will constantly talk about the beauty of a game or a move. In contrast, literature is considered an art, although its preparation level is unclear, but its results are visible. We can state that natural language is much broader than chess's limited language and there is no competition involved in its production.

While the decathlon is considered a sport, dancing is considered an art, and its practitioner an artist. Training for the decathlon is not lighter than for dancing, and the multiple techniques required are not simpler. We can probably agree that the excitement that watching the competitor creates on us is different from the sensibility that a ballet dancer evokes in us.

Perhaps the most widely accepted difference between both categories is that art expresses the feelings of the artist. This raises the question of whose feelings AI-generated art portrays (See 3.6 below).

In the current overproduction of, for instance, similar music work (and in a lapse of awareness) artists "create" work that seems plagiarized from others. This is an important art-business issue, as all artists demand their authorship recognized (and it usually affects both their monetary rights and popular fame.)

Artistic creation is tied to artistic intention. An artist has "inspiration", a desire for self-expression, that appears both before creating a work and during its creation. He chooses different means of expression to express his creative intention, *"he assesses them and, based*





*on aesthetic criteria, chooses those that have the strongest potential not only to fulfill his artistic intention, but also to appeal to the audience.*" (Strenáčiková, 2021, p. 226) Can AI do this?

Well, according to the US Judiciary system, it cannot.

*"In 2018, Stephen Thaler, CEO of a neural network firm called Imagination Engines, had listed Creativity Machine [an AI] as the sole creator of the artwork. The US Register of Copyright denied the application on the grounds that 'the nexus between the human mind and creative expression' is a crucial element of protection."* (Naughton, 2023)

Mr. Thaler sued the decision, on the ground that *"AI should be acknowledged 'as an author where it otherwise meets authorship criteria'."* (Naughton, 2023)

On August 18, 2023, Federal Judge Beryl A Howell ruled against authorizing Thaler's application for copyright. *"United States copyright law"* she wrote, *"protects only works of human creation."* Law has always insisted, she said, that *"human creativity is the sine qua non at the core of copyrightability, even as that human creativity is channeled through new tools or into new media."* (Naughton, 2023)

### 3.2 On Production/Productivity

While writers produce books massively reproduced since the printing press, only in the last century we have been able to record and reproduce the outputs of actors and dancers. There is something unique about the impression that art produces on the individual who encounters it, whether it is a traditional product (a book, a painting or a sculpture) or an ephemeral experience (a piece of music, a play, or a dance).

Art pieces such as paintings, sculptures, and concerts traditionally take artists weeks or years to produce. Cathedrals have taken centuries. Today, producing computerized "artistic" artifacts with a program can be done in millionths of a second. What is their artistic value? Is programming then an art or part of one, like perhaps mixing colors on an oil palette?

### 3.3 On Art and Imitation since Homo Erectus

Humans have created engravings since Homo Erectus, although we consider artistic engravings and paintings appeared within the Paleolithic era. We have not necessarily regarded art as an individual achievement until much later in our history.

Ancient artistic objects are generally quite similar in motive, size and materials within the cultures and historical periods where they appear. No art grows isolated from other cultural and societal aspects, which art reflects; and artists usually learn from, borrow from and imitate others.

The classical Greek theater themes are still used today by many playwrights, just as Shakespeare did. Yet we do not consider his plays plagiarism as the playwright gives them a different voice. The same may be said of the series of Picasso on Las Meninas, Velazquez's masterwork, or on La Tauromagia, inspired by Goya.

No one pretends that the lyrics "I love you" are plagiarism, although they are in millions of songs. Going back to the introduction: Does throwing three songs of an author into an AI device and producing a different fourth song, constitute plagiarism?

### 3.4 On Relationships with Machines: From Using Stones to Using Computers

Early humans produced art with their hands and few tools; the tools and techniques evolved slowly until the printing press, the first machine used to produce art copies. And, about



a century ago, images and sounds obtained from machines (photography and cinematography, later enhanced with recorded sounds) started carving away room in the fields of painting and theater, music and dance.

The impact of these machine recordings can be illustrated by the fact that in the Metropolitan Museum alone, there are 75 thousand curated photographs.

More recently, as the electronic massification in society has invaded art, so has the monetization of every activity reached the art market. This has developed new industries that move billions of dollars. One example is the case of the electronic art non-fungible token (NFT) sales (mentioned below), another one is the tens of thousands of weekly releases of song tracks: Spotify currently hosts 80 million tracks.

### 3.5 On the Relationship between Art and the Art market

Currently, the experimentation with computers, which has taken over graphic arts spaces, is advancing into newly created fields. We have seen recently the rise (and potential fall) of owning a non-fungible token (NFT).

NFTs contain a digital signature which makes each one unique. NFTs are digital assets: they prove ownership of an original digital work (although not its copyright). By possessing this electronic proof, the original belongs to the owner. Some current data indicates that its market is currently worth over \$20 billion. According to data from Chainalysis, in Questions Plus, the average price of NFT token sales fell by a staggering 92% from May 2022 to February 2023, from \$3,894 to \$293. (Williams, 2022)

The growth in electronic production and reproduction of images and sounds, does not mean the market is paying at the same rate of growth. Spotify pays the author between \$0.003 and \$0.005 each time someone plays a song.

### 3.6 On AI-Generated "Art"

In a study at Columbia University, S. Kapoor and A. Narayanan, offer a concise view of the current situation:

*"Images created using generative AI models like DALL-E, Stable Diffusion, and MidJourney have swamped social media...A year ago, after the release of DALL-E 2 by OpenAI, Ben Thompson predicted that generative AI would transform social media by drastically reducing the cost of creating content...Platforms have jumped on the trend: TikTok is experimenting with generative AI avatars, and Instagram is reportedly testing generative AI stickers... Whether AI image generation is art is debatable because it is not primarily a product of the creative efforts and expression of an artist."* (Kapoor & Narayanan, 2023)

### 3.7 Two Artists with Opposite Views about AI-Generated Art

Finally, a couple of artists on the AI processed images are illustrative of the relation between the computer output/art, the business, and technology

What goes into the AI art-generating programs and the work that comes out are heavily debated in the arts community.

Refik Anadol has produced images on *"An enormous 40-by-14-foot screen, constantly morphing abstraction, created from some 35 million images of coral from around the world."* (Brown & Thoet, 2023) He sees his work as something *"in flux, doesn't dry. The pigment is always in movement. The colors are changing."* He states his primary material is data, and his



second an AI "thinking brush". His work is supported by a giant data set, and a "he and a team, including computer and data scientists, engineers, researchers, architects and designers, build enormous data sets requiring huge computing power — you can't do this at home — and run them through or train A.I. programs they themselves have created." (Brown & Thoet, 2023)

On the other end, artists like Molly Crabapple, are against AI art: "Illustrators like me, people who make our living drawing pictures, are completely replaced by these apps because they can make images faster and cheaper than any human possibly can. And, even worse than that, this generative A.I. was trained on our stolen images." (Brown & Thoet, 2023) Jeffrey Brown, the interviewer, adds: "In January, in fact, a group of artists filed a class action lawsuit now pending against several A.I. imagery generators, charging copyright violations." (Brown & Thoet, 2023)

### CONCLUSION

In this article we have tried to present what AI is, how it works, where it is used, and finally, how it is influencing the art world.

Due to its influence, we believe it is crucially important, although beyond our scope, to further explore the ongoing debate about what constitutes art, what borderlines are between "art" and "art-business", and how we define original, duplicate, replicable, and copyrighted art.

Finally, two personal thoughts:

- As experts warn us, it is vital to find solutions to issues raised by AI, such as the rapid spread of disinformation campaigns and the lethal use of AI in military systems.
- Human intelligence is still a far more sophisticated device than AI, it took millions of years to develop; when the human mind adapts to the ways of our machines, it loses degrees of complexity that we do not yet understand.

### REFERENCES

1. Brown, J. & Thoet, A. (2023, March 2). *Use of artificial intelligence generates questions about the future of art* [video]. PBS News Hour. <https://www.pbs.org/newshour/show/use-of-artificial-intelligence-generates-questions-about-the-future-of-art>
2. Castillo, C. (2023). *Una falsa canción de Drake hecha con inteligencia artificial dispara las alarmas en la industria musical*. elDiario.es. [https://www.eldiario.es/tecnologia/falsa-cancion-drake-hecha-inteligencia-artificial-dispara-alarmas-industria-musical\\_1\\_10136389.html](https://www.eldiario.es/tecnologia/falsa-cancion-drake-hecha-inteligencia-artificial-dispara-alarmas-industria-musical_1_10136389.html)
3. *Certificate AI for Learning*. (2023). Digital Learning Institute. <https://csuglobal.edu/blog/how-does-ai-actually-work>
4. Creamer, E. (2023, July 5). *Authors file a lawsuit against OpenAI for unlawfully 'ingesting' their books*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2023/jul/05/authors-file-a-lawsuit-against-openai-for-unlawfully-ingesting-their-books>



5. Dalton, A. (2023, July 21). AI is the wild card in Hollywood's strikes. Here's an explanation of its unsettling role. [https://apnews.com/article/artificial-intelligence-hollywood-strikes-explained-writers-actors-e872bd63ab52c3ea9f7d6e825240a202#:~:text=LOS%20ANGELES%20\(AP\)%20%E2%80%94%20Artificial,unions%20to%20go%20on%20strike](https://apnews.com/article/artificial-intelligence-hollywood-strikes-explained-writers-actors-e872bd63ab52c3ea9f7d6e825240a202#:~:text=LOS%20ANGELES%20(AP)%20%E2%80%94%20Artificial,unions%20to%20go%20on%20strike)
6. CNN. (n.d.). *AI-powered humanoid robots field questions from reporters*. CNN. <https://www.cnn.com/videos/business/2023/07/07/robot-press-conference-ai-cprog-orig-js.cnn>
7. Kapoor, S. & Narayanan, A. (2023, June 16). *How to Prepare for the Deluge of Generative AI on Social Media*. Knight first amendment institute at Columbia University. <https://knightcolumbia.org/content/how-to-prepare-for-the-deluge-of-generative-ai-on-social-media>
8. Koren, M. & Strenáčiková, M. (2021). Nurturing singing and music literacy in schools with the artificial intelligence-based software „Solfy”. *Horizonty umenia 8/Horizons of Arts 8*. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej webovej konferencie 10.09.2021-15.09.2021. Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení, p. 92-99. ISBN 978-80-8206-049-5
9. Li, Y. (2023, April 12). *Warren Buffett says he doesn't understand A.I. but he asked ChatGPT to write a song in Spanish*. <https://www.cnbc.com/2023/04/12/warren-buffett-says-he-asked-chatgpt-to-write-a-song-in-spanish.html>
10. Musk, E. (2023, April 18). *Elon Musk: AI Could Lead to 'Civilization Destruction'*. MARKETS. <https://www.nasdaq.com/videos/elon-musk%3A-ai-could-lead-to-civilization-destruction>
11. Naughton, J. (2023). *Can AI-generated art be copyrighted? A US judge says not, but it's just a matter of time*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/aug/26/ai-generated-art-copyright-law-recent-entrance-paradise-creativity-machine>
12. *Oxford Artificial Intelligence Programme*. (n. d.). University of Oxford. <https://www.ibm.com/topics/artificial-intelligence>
13. Patel, V. (2023, April 27). *Bill Gates says AI chatbots like ChatGPT can replace human teachers*. <https://www.ibtimes.co.uk/bill-gates-says-ai-chatbots-like-chatgpt-can-replace-human-teachers-1715447>
14. Strenáčiková, M. (2021). *50 otázok učiteľov základných umeleckých škôl a konzervatórií*. Košice: Equilibria. ISBN 978-80-8143-283-5.
15. Williams, L. (2022, August 19). *The NFT market has collapsed (but that may not be a bad thing)*. <https://www.investmentmonitor.ai/crypto/nft-market-collapse-cryptocurrency-value/>



**Contact**

*Enrique Martínez, M.A.*

New York City public schools, NY, USA

[enriquemail@gmail.com](mailto:enriquemail@gmail.com)



**PaedDr. Miriam Matejová, PhD.**

Katedra hudby, Pedagogická fakulta, Katolícka univerzita v Ružomberku, Slovensko

## **LUKÁŠ BORZÍK – A SLOVAK COMPOSER OF SACRED MUSIC**

### **LUKÁŠ BORZÍK – SLOVENSKÝ SKLADATEĽ DUCHOVNEJ HUDBY**

#### **ABSTRACT**

The contribution has the character of an overview study, focused on the sacred compositions of the Slovak composer and pedagogue Lukáš Borzík.

**Keywords:** Lukáš Borzík, sacred compositions

#### **ABSTRAKT**

Príspevok má charakter prehľadovej štúdie, zameranej na duchovnú tvorbu slovenského skladateľa a pedagóga Lukáša Borzíka.

**Kľúčové slová:** Lukáš Borzík, duchovná tvorba



Obr. 1. Lukáš Borzík

Zdroj: <http://www.kastl.sk/portret-b/portrety-b.html>

Na Slovensku tvoria viacerí skladatelia, ktorí aj v súčasnej dobe, charakterizovanej úpadkom kultúry, globalizáciou a komercionalizáciou, neváhajú presadzovať vo svojej tvorbe kresťanské myšlienky a hodnoty. Skladby duchovného charakteru tvoria v rámci rôznych projektov, na objednávku, alebo z vlastného presvedčenia. Spomenieme aspoň niektorých: Milan Dubovský (1940 – 2020), Pavol Krška (1949), Stanislav Hochel (1950), Vítazoslav Kubička (1953), Peter Machajdík (1961), Mirko Krajči (1968), Rastislav Adamko (1972), Peter Groll (1974), Rastislav Dubovský (1976), Peter Hochel (1976 – 2023), Ľuboš Bernáth (1977), Lukáš Borzík (1979), Mária Jašurková (1980). O duchovnej tvorbe piesňovej, vokálno-inštrumentálnej, zborovej skladateľov, vznikli viaceré odborné články, autormi ktorých sú

predovšetkým členovia Katedry hudby PF KU v Ružomberku.<sup>31</sup> Duchovnej tvorbe Lukáša Borzíka však ešte nebola venovaná dostatočná pozornosť, preto by sme sa ňou radi zaoberali v nasledujúcich riadkoch. Naším cieľom je upozorniť na skutočne pozoruhodné skladby duchovného charakteru, ktorým Lukáš Borzík ponecháva vo svojej tvorbe veľký priestor.

### ŠTÚDIUM, CHARAKTER TVORBY, OCENENIA

Lukáš Borzík (1979) študoval na Konzervatóriu v Žiline hru na gitare u Petra Remeníka. V danom období sa na konzervatórium vyučoval predmet kompozícia ako obligátny. Po jeho zrušení sa pedagóg a hudobný skladateľ Pavol Krška venoval talentovaným študentom, ktorí mali o kompozíciu záujem, v rámci svojho voľného času, často ráno, pred začiatkom vyučovania. Okrem Lukáša Borzíka sa u Pavla Kršku v kompozícii vzdelávali Andrej Kalinka či Peter Javorka. Na Vysokej škole múzických umení v Bratislave študoval Lukáš Borzík pod vedením Vladimíra Bokesa kompozíciu. V rovnakom odbore pokračoval aj v doktorandskom štúdiu u Jevgenija Iršaia. Od roku 2011 pôsobí ako odborný asistent na Katedre skladby a dirigovania HTF VŠMU v Bratislave.

Aktívne sa venuje komponovaniu skladieb orchestrálnych vokálno-inštrumentálnych, komorných, zborových, prípadne pre jeden nástroj. Vo svojej tvorbe využíva kompozičné princípy modality, tonality, rozšírenej tonality, polymodálnych, bitonálnych, atonálnych, dvanásťtónových a seriálnych postupov. Od klasických kompozičných schém sa snažil oslobodiť už počas štúdia na VŠMU a hľadal nové možnosti hudobného vyjadrenia. Tradičná hudobná forma ho pri komponovaní primárne nezaujímala, pretože sa s ňou nedokáže vysporiadať vnútorne a jeho spôsob vyjadrovania je klasickým formovým princípom vzdialený. Svoj spôsob komponovania prirovnáva obrazom vo filme, alebo procesom, ktoré sa dejú v mysli človeka. Počas komponovania hľadá hlavne možnosti ako vyjadriť idey.<sup>32</sup> Inšpiráciu nachádza v teológii, filozofii, poézii, astronómii, biológii, architektúre a výtvarnom umení.<sup>33</sup> V

<sup>31</sup> ADAMKO, R., 2021. Žalмовé inšpirácie v piesňovej tvorbe Vít'azoslava Kubičku. In: *Cantus Choralis Slovaca 2020*. Zborník materiálov zo XIV. Medzinárodného sympózia o zborovom speve v Banskej Bystrici. Banská Bystrica: Belianum, 2021, s. 153 – 160. ISBN 978-80-557-1832-3, ADAMKO, R., 2021. Hudobný jazyk Mirka Krajčeho v žalmoch pre zbor. In: *Aura musica*. Časopis pro sborovou tvorbu, hudební teorii a pedagogiku. Ústí nad Labem: PF UJEP. ISSN 1805-4056. s. 151 – 157, MATEJOVÁ, M., 2021. Slovenská skladateľka duchovných zborových skladieb Mária Jašurková. In: *Aura musica*. Časopis pro sborovou tvorbu, hudební teorii a pedagogiku. Ústí nad Labem: PF UJEP. ISSN 1805-4056. s. 157 – 163, MATEJOVA, M., 2020. Pavol Krška (1949) – A Slovak composer of sacred music. In: *Roczniki Humanistyczne*. Lublin: KUL Jana Pawla II. ISSN 0035-7707, ISSN (online) 2544-5200. Roč. 68, č. 12 (2020), s. 113 – 120, ZAHRADNÍKOVÁ, Z., 2021. Vokálno-inštrumentálna tvorba Ľuboša Bernátha vychádzajúca z biblických žalmov. In: *Cantus Choralis Slovaca 2020*. Zborník materiálov zo XIV. Medzinárodného sympózia o zborovom speve v Banskej Bystrici. Banská Bystrica: Belianum, 2021, s. 196 – 202. ISBN 978-80-557-1832-3, ZAHRADNÍKOVÁ, Z., 2021. Hudobné rétorické figúry vo vybraných duchovných dielach Ľuboša Bernátha, In: *Studia Scientifica Facultatis Paedagogicae Universitas Catholica Ružomberok*. Vedecký recenzovaný časopis Ars et Educatio VII., z vedeckej webovej konferencie Ars et Educatio VII., konanej v Ružomberku v dňoch 24. – 25. 11. 2020. Ružomberok: VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku. ISSN 1336-2232. s. 182 – 190.

<sup>32</sup> ČIERNA, M., 2006. *Lukáš Borzík skladateľ*. [online]. 2006 [cit. 2021-05-17]. Dostupné z: [https://xn--h-toa.hc.sk/2006/hz\\_11\\_12\\_2006.pdf](https://xn--h-toa.hc.sk/2006/hz_11_12_2006.pdf)

<sup>33</sup> *Lukáš Borzík*. [online]. 2022 [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: <https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe/osobnost-detail/1659-borzik-lukas>



skladbách okrem slovenského jazyka nájdeme hebrejčinu, starú srbochorvátčinu, starú taliančinu, latinčinu.

Mnohé skladateľove diela sú súčasťou CD albumov: *Cantico delle creature* (2011), *Slovo* (2019), *Signum Magnum* (2020), *Svetlo slova* (2021), *Spevy* (2022). CD albumy *Slovo* a *Signum Magnum* získali v rokoch 2019 a 2020 ocenenia Nahrávka roka v kategórii Klasická hudba, ktoré udeľuje Radio Head Awards. Ide o hudobné ceny, určené inému typu hudby, než aká je známa z komerčných rádii. Ceny sú výzvou pre hudobníkov, kapely, pre kritikov ale v neposlednom rade sú mierkou vkusu fanúšikov. Svoju prvú cenu za kompozíciu získal Lukáš Borzík ešte ako študent konzervatória. V roku 2000 mu bola v rámci Skladateľskej súťaže Adama Plintoviča v Žiline udelená 1. cena za dielo *Zlaté slová* pre hlas a gitaru, na rovnomenný text Štefana Brezányho. Zatiaľ posledným ocenením je Cena Jána Levoslava Bellu za dielo *Missa da pacem* pre miešaný zbor a sláčikový orchester.

### DUCHOVNÁ TVORBA

Lukáš Borzík vo svojej tvorbe od začiatku priznáva vzťah k viere a Bohu. Jeho skladby otvárajú cestu za hranice fyzického sveta a sú vyjadrením vnútorného cítenia autora, zaoberajúceho sa večnými hodnotami. Skladby s duchovnou tematikou tvoria podstatnú časť tvorby skladateľa, preto sme si dovolili zaradiť ich do blokov, resp. skupín: 1. duchovné skladby tvorené v rokoch 2004 – 2011, 2. duchovné skladby, venované vlastným deťom, 3. duchovné skladby pre klavír, 4. duchovné skladby tvorené v posledných rokoch.

Prvú skupinu tvoria skladby z rokov 2004 – 2011, ktoré sme vybrali zámerne. Rok 2004 bol mimoriadne plodný na vznik skladieb s duchovnou tematikou (*Hvalospiev ljubavi*, *Žalmy I. pre 6 hlasov a klavír*, *O svätém Jozefovi*, *Salve Regina*) a v roku 2011 bol vydaný prvý autorský CD album *Cantico delle Creature*. V danom časovom rozmedzí vznikli mnohé duchovné skladby, z ktorých viaceré – zrevidované a preinštrumentované sa stali súčasťou spomínaného CD albumu.<sup>34</sup> Spomenieme aspoň niektoré. *Hvalospiev ljubavi* (Hymnus na lásku) pre alt a violu je reflexiou takej podoby lásky, o akej píše sv. Pavol v prvom liste Korintňanom: „*Láska je trpezlivá, láska je dobrotivá, nezávidí, nevypína sa, nie je nehanebná, nie je sebecká, nerozčuluje sa, nemyslí na zlé, neteší sa z nepravosti, ale raduje sa z pravdy. Všetko znáša, všetko verí, všetko dúfa, všetko vydrží.*“<sup>35</sup> V skladbe je použitá verzia textu Hymnu na lásku sv. Pavla v starej srbochorvátčine. V roku 2010 prepracoval skladateľ dielo pre soprán a cimbal a v pre roku 2011 pre soprán, hoboj, husle, violu, violončelo. V roku 2011 vznikla nová verzia ďalšej duchovnej skladby z CD albumu *Stabat Mater* pre bas, klarinet, klavír a sláčikové kvarteto. Pôvodné obsadenie bolo pre bas, klarinet, elektrickú gitaru, akordeón a kontrabas, neskoršie prepracovanie pre soprán, klarinet, 2 akordeóny a violončelo. *Cantico delle Creature* je skladba pre 4 hlasy alebo miešaný zbor a komorný súbor. Zhudobňuje báseň *Laudes Creaturarum* sv. Františka z Assisi z 13. storočia, ktorá je napísaná v starej taliančine s prvkami umbrijského dialektu. V rámci prvej skupiny by sme radi spomenuli ešte jednu skladbu, ktorá však už nie je súčasťou CD albumu *Cantico delle Creature*. V roku 2005

<sup>34</sup> BORZÍK, L., 2011. CD *Cantico delle Creature*. Musica Slovaca. Hudobný fond, 2011.

<sup>35</sup> Prvý list Korintňanom. [online]. 2021 [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: [https://sk.wikipedia.org/wiki/Prvý\\_C3%BD\\_list\\_Korin%C5%A5anom](https://sk.wikipedia.org/wiki/Prvý_C3%BD_list_Korin%C5%A5anom)





uviedol autor skladbu *Magnificat* pre soprán, flautu, hoboje, klarinet, akordeón, violu, violončelo a kontrabas. *Magnificat* alebo *Chválospev Panny Márie* je jeden z *chválospevov*, ktorý je uvedený v Evanjeliu sv. Lukáša. Svoj názov dostal podľa začiatkových slov v latinskom jazyku – *Magnificat anima mea Dominum* – Velebí moja duša Pána. *Magnificat* sa stal inšpiračným zdrojom pre mnohých skladateľov, Lukáša Borzika nevynechávajúc.

Ďalšiu skupinu tvoria duchovné diela, venované skladateľovým deťom, ako vyjadrenie vďaky za dar ich života. Skladba *Clarissima*, z roku 2007, vznikla tri mesiace po narodení dcéry Kláry Margity. Dcére Agáte Anne venoval skladbu *Annuntiatio* pre orchester, skomponovanú na objednávku Košickej filharmónie v roku 2015. Vnútorou inšpiráciou pre vznik diela boli dva fragmenty novozákonných textov Svätého Písma. Prvým bol úvod prológu Jánovho evanjelia: „*Na počiatku bolo Slovo a Slovo bolo u Boha a to Slovo bolo Boh. Ono bolo na počiatku u Boha. Všetko povstalo skrze neho a bez neho nepovstalo nič z toho, čo povstalo. V ňom bol život a život bol svetlom ľudí. A svetlo vo tmách svieti, a tmy ho neprijali.*“<sup>36</sup> Ďalším fragmentom bol úryvok Zvestovania Panny Márie z Lukášovho evanjelia: „*V šiestom mesiaci poslal Boh anjela Gabriela do galilejského mesta, ktoré sa volá Nazaret, k panne zasnúbenej mužovi z rodu Dávidovho, menom Jozefovi. A meno panny bolo Mária. Anjel prišiel k nej a povedal: „Zdravas’, milosti plná, Pán s tebou.“ Ona sa nad jeho slovami zarazila a rozmyšľala, čo znamená takýto pozdrav. Anjel jej povedal: „Neboj sa, Mária, našla si milosť u Boha. Počneš a porodíš syna a dáš mu meno Ježiš. On bude veľký a bude sa volať Synom Najvyššieho. Pán Boh mu dá trón jeho otca Dávida, naveky bude kraľovať nad Jakubovým rodom a jeho kráľovstvu nebude konca.*“<sup>37</sup> V roku 2016 skomponoval *Slovo*, koncert pre husle a orchester, na podnet muzikologičky Zuzany Adamkovičovej. Venovaný je synovi Františkovi Dominikovi. Symfónia *Svetlo Slova* pre soprán, husle a orchester vznikla v roku 2017 a bola venovaná dcére Terézii Márii. Autor sa inšpiroval štrnástimi zastaveniami Krížovej cesty Ježiša Krista, konkrétne knihou *Umučenie Pána Ježiša vo videniach blahoslavenej Anny Kataríny Emmerichovej*: 1. Pán Ježiš je odsúdený na smrť, 2. Pán Ježiš berie kríž na svoje plecia, 3. Pán Ježiš prvý raz padá pod krížom, 4. Pán Ježiš sa stretá so svojou matkou, 5. Šimon z Cyrény pomáha Pánu Ježišovi niesť kríž, 6. Veronika podáva Pánu Ježišovi šatku, 7. Pán Ježiš druhý raz padá pod krížom, 8. Pán Ježiš napomína plačúce ženy, 9. Pán Ježiš tretí raz padá pod krížom, 10. Pánovi Ježišovi zvliekajú šaty, 11. Pána Ježiša približujú na kríž, 12. Pán Ježiš na kríži zomiera, 13. Pána Ježiša skladajú z kríža, 14. Pána Ježiša pochovávajú — Pán Ježiš vstal z mŕtvych. Symfónia je súčasťou posledného CD albumu rovnomenného názvu. Skladba *Milosrdenstvo* pre klarinet, violončelo a klavír z roku 2018 vychádza z podstaty slov Žalmu 118: „*Oslavujte Pána, lebo je dobrý, lebo jeho milosrdenstvo trvá naveky.*“ Autor skladbu charakterizuje ako: „... *dielo, modlitbu mojej duše, ktoré je venované dieťaťu Jozefovi Márii, na ktoré sme s manželkou v roku 2010 čakali. Narodilo sa pre večnosť skôr, ako sa mohlo narodiť pre časnosť. Náš pokoj a radosť je nádej, že odvtedy prebýva s Ním.*“<sup>38</sup>

<sup>36</sup> *Evanjelium podľa Jána*. 2023 [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: <https://www.mojabiblia.sk/svatepismo/43/evanjelium-podla-jana-kapitola-1/>.

<sup>37</sup> *Evanjelium podľa Lukáša*. 2023 [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: <https://www.mojabiblia.sk/svatepismo/42/evanjelium-podla-lukasa-kapitola-1/>.

<sup>38</sup> Lukáš Borzík. [online]. 2022 [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: <https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe/osobnost-detail/1659-lukas-borzik/diela>



Menšia časť duchovnej tvorby skladateľa je venovaná klavíru. Ide o skladby pre sólový klavír, klavír s orchestrom, v obsadení sólový nástroj a klavír, prípadne v rámci komorného zoskupenia. V rokoch 2014 – 2021 pracoval na klavírnom cykle Spevy Milosrdenstva, ktorý venoval svojej manželke Anne. Cyklus tvorí 12 variácií, vychádzajúcich z hlavnej témy orchestrálnej skladby Clarissima z roku 2007. Názvy variácií sú I. Modlitba, II. Kánon, III. Hymnus, IV. Spev, V. Žalm, VI. Tanec, VII. Chválospev, VIII. Chorál, IX. Pieseň, X. Kóda, XI. Na počiatku, XII. Dych. Impulzom návratu k téme bola inšpirácia knihou „Božie milosrdenstvo v mojej duši“ (Denniček) sv. Faustíny Kowalskej. Autor odporúča interpretovať klavírný cyklus ako celok, ale pripúšťa aj interpretáciu samostatných častí cyklu, prípadne ich spájanie do dvojíc, resp. väčších celkov, ale v poradí, v akom nasledujú v cykle. *Trúchlenie*, malá prosebná modlitba pre klavír, je kontempláciou nad stratou blízkeho človeka. Skladba je venovaná pamiatke Františka Tkáča, naposledy videného v nedeľu 30. augusta 2020 na svätej omši na Kláštorsku v mieste vykopávok kartuziánskeho kláštora v Slovenskom raji. Žiaľ, domov sa už nevrátil a jeho telesné pozostatky sa našli až o sedem mesiacov neskôr. V roku 2019 skomponoval autor ako poctu Stvoriteľovi trilógiu *Jeho Meno, Jeho Tvár, Jeho Hlas*. Názvy skladieb odkazujú na biblickú skutočnosť existencie Boha v troch božských osobách ako Otca, Syna a Ducha Svätého. Koncert pre klavír a orchester tvorí tretia časť trilógie – Jeho Hlas. Predchádzajúce dve časti – Jeho Meno, koncert pre violončelo a orchester a Jeho Tvár, koncert pre husle, klavír a orchester sú s poslednou časťou neoddeliteľne previazané, nakoľko všetky tri vyrastajú z jedinej témy.

K duchovným skladbách z posledných rokov sme zaradili tie, ktoré vznikli po roku 2020. Spomeňme aspoň niektoré: *Zdravas'* pre sláčikový orchester, *Žalmy pokory* pre violončelo a orchester, venované manželke Anne, *Kyrie eleison* pre mužský zbor, 5-časťová *Missa da pacem* pre miešaný zbor a sláčikový orchester. Na pamiatku obetí pandémie Covid-19 bola skomponovaná skladba *Chiaroscuro* pre organ a orchester. Zatiaľ posledným dielom autora je *Alleluia* pre soprán, tenor a sláčikové kvarteto z roku 2022. Dielo je tvorené troma kratšími fanfárovito-tanečnými dielmi, ktoré sú vystriedané rozsiahlejšími chválospevmi, začínajúcimi samohláskou „ó“ a pokračujúce jediným slovom „Alleluia“.

### ZÁVER

Po oboznámení sa s duchovnou tvorbou Lukáša Borzíka môžeme konštatovať, že podobne, ako jeho prvý pedagóg kompozície z Konzervatória v Žiline – Pavol Krška, patrí jednoznačne k významným slovenským skladateľom duchovnej hudby. Jeho diela sú pravidelne uvádzané doma aj v zahraničí a o ich kvalite svedčí rad ocenení. Laickej či odbornej hudobnej verejnosti, ktorá zatiaľ nebola oboznámená s tvorbou skladateľa, odporúčame k vypočutiu napríklad poslednú skladbu *Signum Magnum* z rovnomenného CD albumu.

### BIBLIOGRAFIA

ADAMKO, R., 2021. Hudobný jazyk Mirka Krajčího v žalmoch pre zbor. In: *Aura musica*. Časopis pro sborovou tvorbu, hudební teorii a pedagogiku. Ústí nad Labem: PF UJEP. ISSN 1805-4056.



- ADAMKO, R., 2021. Žalmové inšpirácie v piesňovej tvorbe Víťazoslava Kubičku. In: *Cantus Choralis Slovaca 2020*. Zborník materiálov zo XIV. Medzinárodného sympózia o zborovom speve v Banskej Bystrici. Banská Bystrica: Belianum, 2021. ISBN 978-80-557-1832.
- BORZÍK, L., 2011. CD *Cantico delle Creature*. Musica Slovaca. Hudobný fond, 2011.
- ČIERNA, M., 2006. *Lukáš Borzík skladateľ*. [online]. 2006 [cit. 2021-05-17]. Dostupné z: [https://xn--h-toa.hc.sk/2006/hz\\_11\\_12\\_2006.pdf](https://xn--h-toa.hc.sk/2006/hz_11_12_2006.pdf)
- Evanjelium podľa Jána*. 2023 [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: <https://www.mojabiblia.sk/svatepismo/43/evanjelium-podla-jana-kapitola-1/>.
- Evanjelium podľa Lukáša*. 2023 [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: <https://www.mojabiblia.sk/svatepismo/42/evanjelium-podla-lukasa-kapitola-1/>
- Lukáš Borzík*. [online]. 2022 [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: <https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe/osobnost-detail/1659-borzik-lukas>
- MATEJOVA, M., 2020. Pavol Krška (1949) – A Slovak composer of sacred music. In : *Roczniki Humanistyczne*. Lublin: KUL Jana Pawla II. ISSN 0035-7707, ISSN (online) 2544-5200. Roč. 68, č. 12 (2020)
- MATEJOVÁ, M., 2021. Slovenská skladateľka duchovných zborových skladieb Mária Jašurdová. In: *Aura musica*. Časopis pro sborovou tvorbu, hudební teorii a pedagogiku. Ústí nad Labem: PF UJEP. ISSN 1805-4056. *Prvý list Korint'anom*. [online]. 2021 [cit. 2022-05-05]. Dostupné z: [https://sk.wikipedia.org/wiki/Prv%C3%BD\\_list\\_Korin%C5%A5anom](https://sk.wikipedia.org/wiki/Prv%C3%BD_list_Korin%C5%A5anom)
- ZAHRADNÍKOVÁ, Z., 2021. Hudobné rétorické figúry vo vybraných duchovných dielach Ľuboša Bernátha, In: *Studia Scientifica Facultatis Paedagogicae Universitas Catholica Ružomberok*. Vedecký recenzovaný časopis *Ars et Educatio VII.*, z vedeckej webovej konferencie *Ars et Educatio VII.*, konanej v Ružomberku v dňoch 24. – 25. 11. 2020. Ružomberok: VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku. ISSN 1336-2232.
- ZAHRADNÍKOVÁ, Z., 2021. Vokálno-inštrumentálna tvorba Ľuboša Bernátha vychádzajúca z biblických žalmov. In: *Cantus Choralis Slovaca 2020*. Zborník materiálov zo XIV. Medzinárodného sympózia o zborovom speve v Banskej Bystrici. Banská Bystrica: Belianum, 2021. ISBN 978-80-557-1832-3.

## Contact

PaedDr. Miriam Matejová, PhD.

Katedra hudby PF KU, Ružomberok, Slovensko

[miriam.matejova@ku.sk](mailto:miriam.matejova@ku.sk)



**doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.**

Prešov, Slovensko

**SONGS WRITTEN BY BÉLA KÉLER (1820 – 1882) (DEDICATED TO THE MEMORY OF ASSOC. PROF. FRANTIŠEK MATUŠ [1936 - 2023])**

**PIESŇOVÁ TVORBA BÉLU KÉLERA (1820 – 1882) (VENOVANÉ PAMIATKE DOC. PHDR. FRANTIŠKA MATUŠA CSC. [1936 - 2023])**

**ABSTRACT**

Béla Kéler is one of the most important musicians from the town of Bardejov. He devoted himself to composing, and he also worked as a violinist and conductor. He worked as a musician in several cities. He finally landed in Wiesbaden. His work focuses on period music used for entertainment. A significant place in his work belongs to preludes, waltzes, polkas, gallops, and czardas. However, he is also the author of 15 songs, that are the proof of his compositional maturity, while they are mostly composed in period dance styles. The renaissance of Kéler's work has occurred mainly in the last 15 years.

**Keywords:** Béla Kéler, composer, music for entertainment, songs, Renaissance of creation

**ABSTRAKT**

Béla Kéler patrí medzi najvýznamnejších bardejovských hudobníkov. Venoval sa komponovaniu, ale pôsobil aj ako huslista a dirigent. Ako hudobných pôsobil na viacerých miestach, aby nakoniec zakotvil vo Wiesbadene. Jeho tvorba je zameraná na dobovú zábavnú hudbu. Významné miesto zaujímajú predohry, ale aj valčíky polky, galopy, či čardáše. Je však autorom aj 15 piesní, ktoré sú dokladom jeho skladateľskej vyspelosti, pričom sú komponované v prevažnej miere v dobových tanečných druhoch. Renesancia Kélerovej tvorby nastáva predovšetkým v posledných približne 15 rokoch.

**Kľúčové slová:** Béla Kéler, skladateľ, zábavná hudba, piesne, renesancia tvorby.

**ÚVOD**

Na hudobnej mape Slovenska sa častokrát stále stretávame s bielymi miestami, ktoré si zasluhujú zvýšený záujem historikov a muzikológov, napriek tomu, že diela týchto skladateľov sa sporadicky objavujú na koncertných pódioch. Medzi také osobnosti nesporne patrí aj bardejovský rodák, významný dobový skladateľ tanečnej hudby druhej polovice 19. storočia, Béla Kéler. Napriek tomu, že v Maďarsku sa meno tohto skladateľa objavuje v tlači začiatkom 20. storočia (Jaschik, Álmos, 14.9.1905), či v roku 1930 vychádza o ňom publikácia od Sztehlo Zoltána, na našom území ho prvý spomína Štefan Hoza vo svojej publikácii Tvorcovia hudby v roku 1943. Ďalší medzník vo výskume predstavujú vedecké aktivity Františka Matúša zo začiatku 70. rokov 20. storočia, keď sa na podnet zamestnancov Šarišského múzea v Bardejove začína zapodievať Kélerovým dedičstvom venovaným mestu Bardejov. Postupne sa životu a



tvorbe B. Kélera začína venovať bardejovská muzikologička Silvia Fecsková a amatérsky zaniatený historik, stredoškolský profesor matematiky na bardejovskom gymnáziu, Peter Bubák. Výsledkom tohto výskumného snaženia bola napokon vedecká konferencia, ktorá sa konala v Bardejove 19.11.2012 pod názvom *Návrat hudobného skladateľa, bardejovského rodáka, Bélu Kélera do európskeho hudobného dedičstva*. Výstupom bol zborník príspevkov z tejto konferencie pod názvom *Tvorba bardejovského rodáka Bélu Kélera z pohľadu muzikológov a interpretov 21. storočia*. Najnovším publikačným výstupom venovaným Bélovi Kélerovi je monografia z pera Pavla Burdycha *Béla Kéler maestro of (z) Bardejov(a)*, ktorá vyšla v slovenskej a v anglickej jazykovej verzii v roku 2022. Významnú úlohu v propagácii tvorby B. Kélera zohráva Kultúrne leto Bélu Kélera, ktoré sa každoročne koná od roku 2010. Nezastupiteľné miesto v propagácii odkazu tohto bardejovského rodáka zohráva občianske združenie Spoločnosť Bélu Kélera, ktorá vznikla v roku 2014 a jej generálnym riaditeľom je Pavel Burdych (<https://www.belakeler.eu/>).

Hlavným cieľom našej štúdie je oboznámiť záujemcov o tvorbu Bélu Kélera s jeho piesňovou tvorbou, ktorá nesie všetky charakteristické rysy jeho skladateľského rukopisu. Vedľajším cieľom je priblížiť charakteristické rysy tejto oblasti jeho skladateľského odkazu.

Na dosiahnutie týchto cieľov sme si zvolili predovšetkým historickú metódu, analyticko-syntetickú metódu, ako aj komparatívnu. Vzhľadom na limitovaný rozsah tejto štúdie, sme zhrnuli výsledky výskumu determinované analyticko-syntetickou metódou do podoby deskriptívnej metódy.

### Životné cesty Bélu Kélera

Hudobný skladateľ Béla Kéler sa narodil 13.02.1820 v Bardejove v protestantskej šľachtickej rodine nemeckého pôvodu, ktorá v roku 1699 dostala od cisára Leopolda vlastný erb. Otec Štefan Kéler bol hlavný sudca mesta a školský predstavený evanjelickej cirkvi, matka Anna, rod. Bothová priviedla na svet 14 detí. Budúci hudobný skladateľ bol krstený ako Albert Paul. V Bardejove navštevoval evanjelickú školu s vyučovacím jazykom nemeckým, v detstve nevedel po maďarsky. V hre na husliach sa učil u regenschoriho Franza Schiffera, pričom v hre na klavíri bol samoukom. V školskom roku 1834/35 študoval na evanjelickom lýceu v Levoči s cieľom zlepšiť sa v nemčine. V roku 1835 odchádza do Debrecína, kde študoval na kolégiu reformovanej cirkvi právo a filozofia, a hlavne sa učil po maďarsky. Následne sa vracia do Prešova, kde študuje na Evanjelickom kolégiu filozofiu a právo. Významné je jeho účinkovanie v hudobných krúžkoch. Štúdium ukončil s výborným prospechom v roku 1839. Hudobne sa v Prešove veľmi dobre vyvíjal avšak rodičia nesúhlasili s hudobníckou kariérou. Od r. 1840 preto nastupuje na prax na rôznych veľkostatkoch pri Mukačeve, na Liptove a v Beskydách a nakoniec u švagra v Haliči. Zanietenie pre hudbu ho neopúšťa ani v tejto pre neho nelákavej práci a počas praxe na statkoch skomponoval okolo 50 skladieb. Výrazným momentom je jeho samoštúdium harmónie z vynikajúcej učebnice Johanna Georga Albrechtsbergera (1736 – 1809) *Theorie der Tonkunst*. V Haliči zvíťazilo jeho rozhodnutie venovať sa definitívne hudbe<sup>39</sup>. V roku 1844 – prijíma v Prešove miesto učiteľa hudby. Následne o rok ako 25 ročný

<sup>39</sup> Napomohla tomu aj situácia, že v dôsledku prírodnej katastrofy, švagor skrachoval ((P. Bubák – i. Medňanská, 2013, s. 35)



odchádza do Viedne, kde sa stáva členom skupiny 1. huslí v orchestri cisársko-kráľovského divadla Theater an der Wien, kde sa hrávali dobové opery. Dôležitým momentom jeho je štúdium harmónie a inštrumentácie u Schlesingera a kontrapunkt u Simona Sechtera (1788 – 1867)<sup>40</sup>. Pre jeho ďalší hudobnícky vývoj sú významné stretnutia so skladateľmi ako boli Hektor Berlioz (1803 – 1869), Gustav Adolf Lortzing (1801 – 1851) alebo Franz von Suppé (1819 – 1895). Vo Viedni zostal 9 rokov pričom tam komponuje prvé významné diela ako je Romantická predohra, ktorú vysoko hodnotil aj Franz von Suppé. Potom nasledovalo ročné pôsobenie v Berlíne ako šéfdirigenta v 36 člennej kapele Johanna Benedicta Sommera, pričom začína používať meno Béla Kéler<sup>41</sup>. Tu skomponoval okrem iných aj úspešnú skladbu Grosser Sturmgeplupp op. 12, ktorá sa tam hrala ešte aj 23 rokov po jeho odchode z Berlína. Rok 1855 ho zastihol opäť vo Viedni, kde sa stal kapelníkom po zosnulom Augustovi Lannerovi (1835 – 1855)<sup>42</sup>, kde s veľkým úspechom diriguje svoju skladbu *Noc v Benátkach*. V roku 1856 sa stáva vojenským kapelníkom 10. pešieho pluku grófa Mazzuchelliho. Diriguje v mnohých mestách Rakúska-Uhorska, pričom úspešne uvádza aj svoje skladby. Išlo o plne obsadený orchestre s dychovou a sláčikovou sekciou. V roku 1860 odchádza zo zdravotných dôvodov z vojenských služieb a lieči sa v mnohých kúpeľoch. V roku 1863 odchádza do Wiesbadenu, kde pôsobí do roku 1866 ako hudobný riaditeľ vojvodu z Nassau. Zažíva tu aj radostnú udalosť, keď sa mu 23.05.1863 narodil syn Albert Baum (zomrel 1953), krstné meno mal po otcovi, matka bola Amália Baum (1843 – 1930). V rokoch 1867 – 1870 pôsobil ako hudobník v slobodnom povolání, koncertuje vo Švajčiarsku, v Paríži, v rôznych nemeckých mestách, ale hlavne vo Wiesbadene. V roku 1868 sa v júli a auguste zdržiava v Bardejovských Kúpeľoch. Tento rok je významný aj tým, že v auguste diriguje vo Wiesbadene svoj asi najlepší valčík *Am schönen Rhein gedenk ich Dein* op. 83. Tento valčík doslova obletel celý a vyšiel v mnohých vydavateľstvách – Berlín, Paríž, Miláno, Londýn. Od r. 1870 sa zdržiava opäť 2 roky vo Wiesbadene, pričom je mimoriadne aktívny, keď v r. 1871 dirigoval až 366 koncertov. Od mája 1872 tu pôsobil už len ako hosť. V septembri 1874 uvádza v Londýnskej Coventgarden v rade Concerts populaires výlučne svoje skladby. Nasledujú koncerty v mestách ako sú Manchester, Berlín, Mnichov, Zürich, Luzern a v roku 1875 – opäť Londýn. Zaujímavosťou z jeho života je skutočnosť, že v rokoch 1877 – 1878 nemáme o ňom žiadne správy, je však predpoklad, že v roku 1877 pôsobil pravdepodobne v Petrohrade. V roku 1880 sa zdržiava posledný raz vo svojich obľúbených Bardejovských Kúpeľoch a v Bardejove, upravil tam pieseň z mladosti *Ach najmilšia, keď som pri Tebe* ako op. 103, vzápätí vyšla aj tlačou. Dirigentsky produktívny bol aj rok 1881, keď dirigoval 134 koncertov vo Wiesbadene, v Berlíne, či v Lipsku. Zomrel 20. novembra 1882 Wiesbadene, kde je aj pochovaný.

O popularite a význame Bélu Kélera v jeho dobe svedčia aj ocenenia, ktoré dostal už počas života:

- švédsky a nórsky kráľ Oskar ho vyznamenal zlatou medailou Literis et artibus,
- pruský kráľ Wilhelm IV. zlatou ručne tepanou dózou,

<sup>40</sup> Patril medzi významných teoretikov, keď u neho študoval Franz Schubert (1797 – 1828), Anton Bruckner (1824 – 1896), ale aj Ján Levoslav Bella (1843 – 1936).

<sup>41</sup> Týmto spôsobom chcel zrejme zdôrazniť svoju spätosť s maďarskou hudobnou kultúrou a vyjadriť jej vplyvy na jeho tvorbu.

<sup>42</sup> Bol synom významného viedenského skladateľa tanečnej hudby Jozefa Lannera (1801 – 1843).

- nemecký cisár Wilhelm I. zlatou ozdobnou brošňou,
- vojvoda z Nassau veľkým strieborným krížom „Für Verdienst und Wissenschaft“.

(Bubák –Medňanská 2013, s. 33 – 38)

### Znaky tvorby

Tvorba Bélu Kélera vychádza z dobových znakov tanečnej hudby 50. – 80 rokov 19. Storočia. Predstavuje syntézu uhorských prvkov a prvkov viedenského okruhu skladateľov tanečnej hudby – hlavne Johanna Straussa ml. (1825 – 1899), Jozefa Lannera (1801 – 1843) a predovšetkým Franza von Suppé (1819 – 1895), veď 9 rokov hral v jeho orchestri. Tvorbu B. Kélera charakterizuje výborná skladateľská technika, ktorú nadobudol štúdiom harmónie a inštrumentácie u Schlesingera a kontrapunkt u Simona Sechtera (1788 – 1867)<sup>43</sup> vo Viedni. V inštrumentácii vychádza z obsadenia dobového orchestra tanečnej hudby blízkeho Mozartovskému klasicistickému orchestru, výnimku tvoria niektoré rozsiahlejšie hudobné druhy, hlavne skladba Karpaty. Melodická štruktúra využíva princíp ľahkej zapamätateľnosti, čo už v tej dobe zaručovalo úspech u publika. V harmonickom myslení sa pridržiaval jednoduchších štruktúru podporujúcich jeho melodické cítenie. Vo formovej výstavbe sa pridržiaval zaužívaných štruktúr dobových tancov – v prevažnej miere malých a veľkých dvoj a trojdielných foriem.

### Ťažisko tvorby

Ťažisko tvorby Bélu Kélera spočíva vo využívaní dobových tanečných druhov. Početne je jeho tvorba pomerne rozsiahla, keď zahŕňa 128 opusovaných skladieb v rukopise, 109 neopusovaných jednotiek v rukopise, 206 tlačených jednotiek<sup>44</sup>, 1 neopusovaná tlačená jednotka (Matúš, 1972, s. 63 – 64). Najpočetnejšie zastúpenie v jeho tvorbe majú valčíky – 27 – pričom najpopulárnejším bol vo svojej dobe *Na krásnom Rýne spomínam na Teba*, ďalej nasleduje 20 čardášov som zaujímavým príbehom čardášu *Spomienka na Bardejov op. 31*<sup>45</sup>. Z ďalších tanečných druhov dominuje 18 poliek, ako aj 13 galopov, z ktorých vyniká *Veľký pekelný galop op.60* komponovaný v Prešove. Pomerne rozsiahla je však aj jeho klavírna tvorba. Za najhodnotnejšie sú považované jeho predohry, o čom svedčí skutočnosť, že lipské nakladateľstvo C.F.W. Spiegel, ktoré vydalo všetkých 9 predohier. Z nich zaznamenali najväčší úspech: *Veseloherná predohra op.73*<sup>46</sup>, *Komická predohra op. 74*, *Uhorská veseloherná predohra op. 108* (Burdych 2022, s. 208 – 244)

Rozsahom najväčšie sú jeho obrazy. Z nich zaujímajú výnimočné miesto Karpaty (1854), ide najrozsiahlejšia skladba B. Kélera o trvaní približne 55 minút. Skladba má 5 častí: Úvod – Lomnický štít – Pleso – Železorudné hámre – Poľovačka – Príchod a pobyt v karpatských kúpeľoch. Napriek tomu, že ju skladateľ nazval Karpaty, dejovo je situovaná do Vysokých

<sup>43</sup> Pozri poznámku č. 2

<sup>44</sup> Tento počet poukazuje na to, že niektoré skladby vyšli tlačou aj viackrát, pretože tlačou vyšlo 138 jeho skladieb, čo svedčí o frekventovanosti vydavateľských aktivít.

<sup>45</sup> Prvých 32 taktov z tejto skladby prevzal Johannes Brahms (1833 – 1897) do svojho populárneho Uhorského tanca č. 5 g mol. J. Brahms však vo vydaní Uhorských tancov v podtitule uviedol, že sú komponované na motívy hornouhorských skladateľov a ľudové motívy. V ďalších vydaniach však táto poznámka nebola.

<sup>46</sup> Môže to potvrdiť aj autor tejto štúdie, keď počas jeho pôsobenia v Prešovskom salónnom orchestri v rokoch 1985 – 1995 v Bardejovských kúpeľoch, sme museli túto predohru často hrať na želanie poslucháčov. Svedčí to o skutočnosti, že ani po desiatkach rokoch nestratila nič zo svojej umeleckej sviežosti, nápaditosti a brilantnosti.

Tatier, na základe čoho ide o prvé dielo ospevujúce naše veľhory. Skladateľ využíva recitátora, tenor, mužský zbor, ako aj obsadenie veľkého symfonického orchestra: 1., 2. husle, viola, violončelo, kontrabas, 2 flauty, pikola, hobo, 2 klarinety in B, 2 fagoty, 4 lesné rohy in F, 2 trubky, 3 trombóny, tympany, triangel, pričom obsadzuje aj netradičné nástroje: bič, nákova, basetový roh, kontrabasová tuba. Skladba mala premiéru 5. októbra 1854 v Hamburgu, pričom tam zaznela aj 9. októbra 1854. Potom bola uvedená ešte 8. novembra 1854 v Berlíne a 22. novembra 1854 v Drážďanoch. Ďalšie uvedenia nie sú známe (Medňanský 2013, s. 90 – 92). Novodobá premiéra bola 29.10.2021 v podaní Symfonického orchestra slovenského rozhlasu, Spevákkeho zboru slovenských učiteľov – zbormajster Štefan Sedlický, tenoristu Pavla Oravca, recitátora Jozefa Šimonoviča, dirigoval Adrián Kokoš.

Ďalšie obrazy z pera B. Kélera sú *Noc v Benátkach* (1855)<sup>47</sup>, *Život vojaka* op. 62 a *Alpy* pre orchester (Burdych 2022, s. 208 – 244).

Organickou súčasťou tvorby B. Kélera sú aj skladby pre Skladby pre sólové husle<sup>48</sup>, z ktorých spomenieme *Tri uhorské idyly* op. 134, *Concerto Dramatique pour le Violin – Koncert pre husle a orchestre*, pričom je aj verzia s klavírom. Nesporne zaujímavá je jeho Kadencia k prvému Husľovému koncertu D dur Niccola Paganiniho (Burdych 2022, s. 208 – 244).

Neoddeliteľnou súčasťou skladateľského B. Kélera je aj jeho piesňová tvorba.

### Piesňová tvorba Bélu Kélera

Béla Kéler skomponoval 15 piesní a pochádzajú v prevažnej miere z rokov mladosti, pričom v prevažnej miere nesú nemecké názvy: 1. *Ich bleibe Dein* (*Zostanem tvoj*), 2. *Schlummerlied* (*Uspávanka*) op. 10, 3. *Abendgebeth* (*Večerná modlitba*), 4. *Ohne Dich* (*Bez teba*), 5. *Lied vom Grafen O'Donnell* (*Pieseň o grófovi O'Donnellovi*), 6. *Illusion* (*Ilúzia*), 7. *Ein Ton aus Deiner Kehle* (*Len slovko z tvojich úst*) op. 9, 8. *Ach Liebste wenn ich bei Dir bin* (*Ach najmilšia, keď som pri tebe*) op. 103, 9. *Schau Dir gern ins liebe Auge* (*Hľadím rád do tvojich krásnych očí*), 10. *Wanderlied* (*Tulácka pieseň*) op. 23, 11. *Mondlied* (*Mesačná pieseň*), 12. *Rauenthaler Berglied* (*Rauenthálska horská pieseň*), 13. *Árvalányhaj* (*Vlas sirôtky*) op. 38, 14. *Bass Arie in italienischen Stil* (*Basová ária v talianskom štýle*), 15. *Conne palpita il mio cor* (*Ako radostne bije moje srdce*) op. 61. Texty väčšiny piesní sú v nemčine, jedna v maďarčine a jedna aj v taliančine, pričom pieseň *Schau Dir gern ins liebe Auge* (*Hľadím rád do tvojich krásnych očí*) je aj v angličtine (Bubák 2020, s. 6 – 7). Po **textovej stránke** ide o tematicky široký záber jednotlivých básní s pomerne početným zastúpením ľúbostnej poézie v počte 6 piesní. Z jednotlivých básnikov má významné zastúpenie Theodor Bakody svojimi štyrmi textami, Rudolph Hirsch dvomi textami, podobne ako aj Peter Kéler. Medzi autormi básní však nachádzame aj text od Šándora Petőfiho zhudobnený v piesni *Árvalányhaj* (*Vlas sirôtky*) op. 38. Treba však konštatovať, Kélerovi sa po hudobnej stránke podarilo vystihnúť podstatu textov a vytvoriť tak zaujímavý hudobno-poetický jednotný celok. Piesne B. Kélera pochádzajú v prevažnej miere ešte z jeho mladosti, pričom väčšina z nich – 13 z 15 – sú komponované medzi rokmi 1845 – 1854. Úplne prvou je pieseň *Ich bleibe Dein* (*Zostanem tvoj*), ktorú

<sup>47</sup> Huslista Československého komorného dua Pavel Burdych tot dielo upravil aj pre husle a klavír a často ho hráva spolu s klaviristkou Zuzanou Bérešovou s veľkým úspechom na koncertoch

<sup>48</sup> O znovu uvádzanie husľových skladieb sa vo veľkej pričinilo Československé komorné duo – Pavel Burdych, husle a Zuzana Bérešová, klavír. Na svojich koncertoch uvádzajú s veľkým úspechom aj ďalšie skladby B. Kélera v úprave pre husle a klavír





skomponoval B. Kéler v roku 1845. Stojí však za zmienku, že niektoré z týchto úpiesní v neskoršom období svojej tvorby prepracoval. Do staršieho obdobia tvorby možno zaradiť pieseň *Árvalányhaj (Vlas sirôtky)* op. 38, ktorú skomponoval v roku 1860 a z roku 1867 pochádzajúcu *Conne palpita il mio cor (Ako radostne bije moje srdce)* op. 61. Po **hlasovo-odborovej** stránke ide o piesne určené pre soprán, tenor, prípadne barytón s výnimkou piesne č. 14 – *Bass Arie in italienischen Stil (Basová ária v talianskom štýle)*, ktorá je určená pre bas. Všetky piesne sú sprevádzané klavírom, ktorého sadzba však poskytuje aj možnosť inštrumentácie pre dobový tanečný, dnes označovaný ako salónny, orchester, čo by týmto piesňam dodalo na farebnej zaujímavosti. Po **formovej stránke** sa skladateľ v prevažnej väčšine piesní pridŕža zaužívanej formovej štruktúre malej dvoj, prípadne trojdielnej formy, pričom každá pieseň obsahuje malý typ introdukcie a malý typ kódy, takmer vždy v oboch prípadoch o rozsahu 4 taktov. Introdukcia evidentne slúži pre speváka na navodenie tonálneho centra a kóda má za úlohu tonálne zmysluplne ukončiť celý hudobný proces. Rozsah jednotlivých piesní vychádza z princípu využitých formových štruktúr a väčšinou sa pohybuje sa v rozmedzí 40 taktov – pieseň č. 5. *Lied vom Grafen O'Donnell (Pieseň o grófovi O'Donnellovi)* až 81 taktov – pieseň č. 2. *Schlummerlied (Uspávanka)* op. 10. Určitú výnimku tvorí strofická pieseň 12. *Rauenthaler Berglied (Rauenthálska horská pieseň)*, obsahujúca celkom 8 strof o rozsahu 22 taktov. Nesporne jeho **najvyspelejšou piesňou** je č. 15. *Conne palpita il mio cor (Ako radostne bije moje srdce)* op. 61 z roku 1867. Ide o koncertný valčík vo forme modelu viedenského valčíka, kde jednotlivé formové diely predstavujú valčíky komponované v malých trojdielnych formách. Valčík má celkový rozsah 218 taktov a je komponovaný v základnej tónine *Es dur*. O jeho veľkej popularite už v čase vzniku svedčí skutočnosť, že tlačou vyšiel v Bruseli, Paríži, Londýne a v Lipsku. Jeho formová štruktúra je veľmi zaujímavá:

I    A    B    C    A'    mv<sup>49</sup>    B'    mv    A''    K

Zaujímavý je aj tonálny priebeh, ktorý však nevybočuje zo zaužívaných harmonických štruktúr dobovej tanečnej hudby: *I* (introdukcia – 21 taktov) *Es dur* - *A Es dur* - *B f mol* - *C B dur* - *A' Es dur* - *mv* - *B' f mol* - *A'' Es dur* - *K* (kóda) *Es dur*. Osobitosťou riešenia tejto formovej štruktúry je skutočnosť, že v diele *C* hrá klavír sám, pričom tento hudobný proces končí vokálnou kadenciou (obrázok č. 1).

<sup>49</sup> Skratka mv predstavuje medzivetu.

The image shows a musical score for a vocal cadenza. It consists of three systems of music. The first system is a piano introduction with a trill. The second system is a vocal line with lyrics in Italian, German, and English. The third system is a piano accompaniment with chords. The lyrics are: *Ah! Dei - tuoi Dei - ner* and *sguar - di lo splen - dor de tuoi rai l'ar - den - te stral m'ha fe - Au - gen glüh'n - der Schein, dei - ner Au - gen mächt'ger Blick drang mir*.

Obrázok č. 1: B. Kéler *Conne palpita il mio cor* (*Ako radostne bije moje srdce*) op. 61 – vokálna kadencia

Podobná vokálna kadencia potom neskôr zaznie aj pred nástup 10 taktovej kódy (K), ktorú hrá výlučne klavír. Je len pochopiteľné, že táto pieseň v podobe koncertného valčíka je aj inštrumentovaná pre soprán a orchester.

Pokiaľ ide o **melodickú stránku** jednotlivých piesní, B. Kéler sa prejavil ako skladateľ so zmyslom pre logickú a pútavú výstavbu melódií, čo v podstate pramení aj z jeho inštrumentálneho zamerania ako huslistu, veď husle sú jeden z najmelodickejších hudobných nástrojov v značnej miere sa blížiaceho k ideálu ľudského hlasu.

**Harmonická štruktúra** jednotlivých piesní vychádza z dobových harmonických zvyklostí charakteristických pre dobovú tanečnú hudbu s občasným vybočeným do vzdialenejších harmonických vzťahov.

Piesňová tvorba B Kélera, napriek tomu, že ide v prevažnej miere a mladícke diela, dáva tušiť budúci skladateľský vývoj ich tvorcu a už naznačujú jeho zmysel pre melodické cítenie, harmonickú a formovú vyrovnanosť podporujúce ich celkové umelecké vyznenie.

## ZÁVER

Piesňová tvorba je kompaktnou súčasťou tvorby Bélu Kélera. Nesie všetky znaky jeho skladateľského odkazu, predovšetkým prvky kombinácie uhorského a viedenského štýlu

dobovej tanečnej hudby. Béla Kéler bol mimoriadne hrdý na svoj uhorský pôvod, čo sa prejavil nielen prebratím uhorského mena Béla, ale hlavne implementovaním uhorských znakov hudby – hlavne čardášových prvkov do jeho kompozičného štýlu. Jeho piesne nesú znaky melodickej nápaditosti a harmonickej štruktúry, ktorá tento prvok podporuje a tvorí s ním organický celok. Iba konštatujeme, že stanovené ciele uvedené v Úvode považujeme za splnené. K piesňovej tvorbe B. Kélera si našli svoju cestu aj súčasní speváci, o čom svedčí skutočnosť, že každoročne znejú na Kultúrnom lete Bélu Kélera vždy v podaní iných vokálnych umelcov. Vrcholom záujmu umelcov o piesňovú tvorbu B. Kélera predstavuje nahratý CD-nosič s názvom *Béla Kéler Complete Songs*, ktorý naspievala sopranistka Marianna Pilárová a barytonista Jakub Tolaš za klavírneho sprievodu Marie Horáčkovej. Vyšlo vo vydavateľstve VIDEOROHAL Slovakia v roku 2020. Iba podotýkame, že piesňová tvorba Bélu Kélera sa hodí aj na edukačné ciele na stredných a vysokých školách pedagogického, či umeleckého zamerania.

### BIBLIOGRAFIA

1. Bubák, Peter & Medňanská, Irena. (2013). Béla Kéler – Život a dielo. In: Karol Medňanský (ed.) *Tvorba bardejovského rodáka Bélu Kélera z pohľadu muzikológov a interpretov 21. storočia*. Prešov 2013, ISBN 978-80-555-0997-6, s. 33 – 45.
2. Bubák, Peter. (2020). Béle Kéler Complete Songs. Bulletin k CD. VIDEOROHAL Slovakia 2020, s. 2 – 7.
3. Bubák, Peter. Text k piesňam. Rukopis – poskytnutý autorovi štúdie s jeho súhlasom. 3 s.
4. Burdych, Pavel. (2022). *Béla Kéler maestro of (z) Bardejov(a)*. Spoločnosť Bélu Kélera & Hevhetia, ISBN 978-80-97391-4-4.
5. Matúš, František. (1970). K 150. výročiu narodenia Bélu Kélera. Zborník Šarišského múzea v Bardejove. Bardejov. Šarišské múzeum 1970
6. Medňanský, Karol. (2013). Idylické hudobné obrazy Karpaty – doklad programovo-romantického myslenia Bélu Kélera. In: K. Medňanský (ed.) *Tvorba bardejovského rodáka Bélu Kélera z pohľadu muzikológov a interpretov 21. storočia*. Prešov 2013, ISBN 978-80-555-0997-6, s. 89 – 109.

### Internetové zdroje

<https://www.belakeler.eu/> stiahnuté 14.08.2023, 23:07 hod.

### Contact

doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.

Prešov, Slovakia

E-mail: [mednanskyk@gmail.com](mailto:mednanskyk@gmail.com)



**Mgr. art. Erika Miklóšová**

Univerzita Komenského v Bratislave, Slovensko

**EXEMPLARY INTERACTIVE TASKS BETWEEN AN ACTIVE  
STUDENT AND AN ART - EDUCATIONAL PROJECT NAMED  
WALKING**

**EXEMPLÁRNE INTERAKTÍVNE ÚLOHY MEDZI AKTÍVNYM ŽIAKOM A  
VÝTVARNO - EDUKAČNÝM PROJEKTOM POD NÁZVOM CHÔDZA**

**ABSTRACT**

The paper acquaints the reader with ways and forms of how to activate students within experiential pedagogy through selected works of art, which task is to mediate the experience and stimulate the student to react and reflect. As an example of an interesting interactive exhibition, the contribution points to the exhibition named *Slow* and the artistic - educative project named *Walking*.

**Keywords:** experiential pedagogy, visual art, primary education, slow life, art exhibition

**ABSTRAKT**

Príspevok oboznamuje čitateľa so spôsobmi a formami ako aktivovať žiakov v rámci zážitkovej pedagogiky prostredníctvom konkrétnych umeleckých diel, ktorých úlohou je sprostredkovať zážitok a žiaka podnietiť k reakcii a k reflexii. Ako príklad zaujímavej interaktívnej výstavy príspevok poukazuje na výstavu pod názvom *Slow* a umelecko - edukačný projekt pod názvom *Walking*.

**Kľúčové slová:** zážitková pedagogika, vizuálne umenie, základné školstvo, spomalenie, umelecká výstava

**ÚVOD**

Dielo z projektu *Chôdza (Walking)*, ktoré sú súčasťou príspevku, inšpirujú žiakov k rôznym exteriérovým aktivitám, ktoré je možné využiť v rámci zážitkovej pedagogiky v rámci vychádzky do lesa, či poľnej krajiny. Autorka článku je zároveň autorkou vybraných umeleckých diel z projektu *Chôdza (Walking)*, ktoré boli podporené z verejných zdrojov v rámci štipendia Fondu na podporu umenia. V rámci troch kapitol, oboznamujeme potenciálnu skupinu, pre ktorú sú tieto aktivity určené (rodičia, pedagógovia a žiaci) definíciou „zážitková pedagogika“, ďalej autormi, ktorých prezentácia diel v rámci výstavy „*Slow*“ je myšlienkovou alebo formálne podobná a posledná kapitola predstaví samotný výtvarno - edukačný projekt autorky, pod názvom „*Walking*“.

Idea, týchto intervencií do priestoru a následná reakcia/interaktivita žiaka vznikli počas pandémie, keď boli všetky galérie zatvorené a výstavy a reálny život sa „preklopili“ do virtuálneho sveta. Autorka zároveň pedagogička na strednej umeleckej škole pociťovala



priepasť v komunikácii so žiakmi a zároveň učila „z lesa“, keďže pochádza z dediny. Paradoxom tohto odcudzenia sa od žiakov bol, že autorka začala intenzívnejšie prežívať činnosti ako bicyklovanie a vychádzky do lesa, teda zážitok z „tu a teraz“.

### 1. ZÁŽITKOVÁ PEDAGOGIKA PODĽA VALACHOVEJ A KLVÁČOVEJ

Podľa Jabczunovej (2013) je „zážitková pedagogika prístup k vzdelaniu založený na vyššej schopnosti ľudskej pamäti vstrebávať informácie, ktorých vnímanie je sprevádzané intenzívnou emóciou. Zážitková pedagogika pracuje so zážitkom ako prostriedkom na ovplyvňovanie dieťaťa. Smer tohto ovplyvňovania je určený pedagogickým cieľom.“ Zážitková pedagogika sa nenachádza v žiadnej odbornej pedagogickej literatúre ako samostatná vedná disciplína. Je náročné vymedziť jej konkrétne miesto, či už medzi hraničnými, alebo aplikačnými pedagogickými disciplínami. Neuman (2014) priamočiaro poukazuje na koreň problému v terminológii a to, že väčšina českých a slovenských autorov totiž vychádza z nemeckej línie zážitkového učenia „Erlebnispädagogik“ a v rámci toho prevzali slovo pedagogika do konceptu učenia sa prostredníctvom zážitku (Valachová, 2021, s. 54).

Zážitková pedagogika sa odlišuje od tradičnej pedagogiky celým procesom, ktorý je založený na demokratickej spolupráci, v porovnaní s tradičnou pedagogikou, ktorá kladie dôraz na rozkaz, a aby bol splnený daný proces. Zážitková pedagogika podporuje učenie s vlastným zážitkom a vlastnou vôľou. Vytvára si vlastný obraz sveta a názory. Namiesto konkurencie a súťaživosti preferuje spoluprácu (Klváčková, 2014, s. 33).

Až 80 % ľudského poznania pramení z vlastných autentických zážitkov. Zážitkové učenie predstavuje prirodzený spôsob učenia, akým sa učia napríklad malé deti hovoriť. Sám zážitok je čisto osobný, emocionálne zladený, neuchopiteľný a neprenosný. Až racionálnym spracovaním a zovšeobecnením (reflexiou) zážitku dochádza k využiteľnej skúsenosti (Klváčková, 2014, s.33).

**Tab č. 1:** Učenie sa prostredníctvom zážitku podľa Svatoš - 2005

po troch týždňoch si vybaví	Poznanie získané		
	zdieľaním	zdieľanie ukážkou	zdieľanie ukážkou zážitkom
	70%	72%	85%
po troch mesiacoch si vypaví	10%	32%	65%

Zdroj: Klváčková, 2014.

Zážitkové učenie doporučujeme predovšetkým tam, kde má dôjsť k posilneniu rozvoja osobnosti, sebazpoznaniu, ovplyvneniu postojov ľudí, poznaniu tímových rolí, odhaleniu silných a slabých miest tímovej práce, k vedeniu ľudí (Klváčková, 2014, s. 33).

### 2 VÝSTAVA SLOW

Výstava „*Slow*“ (Spomalenie) v Budapešti, bola jedna z mnohých výstav, ktoré boli z dôvodu pandémie zatvorené, nakoniec sa však výstavu podarilo otvoriť na niekoľko mesiacov v lete 2021.

Výstava dostala nové myšlienkové dimenzie počas pandémie. Čas, kedy prebiehala výstava, bol delený podľa prvej, druhej a tretej covidovej vlny.

Vystavené diela jednotlivých autorov neprezentovali svet efektívnych výkonov, ale malé svety, skôr návody, ako žiť ekologicky, ekonomicky a udržateľne (Csizsek, P. Elantkowski, J. Készman, J. Petró,...Uveges, K., 2021, str. 17).

Podľa autorov publikácie „muzeálne inštitúcie presunuli svoju činnosť do miesta virtuálnej reality, zatiaľ čo v správach sa objavili príbehy o čistých vzdušných metropolách a obnovujúcej sa prírode – tieto okolnosti zrazu urobili témy nášho projektu ešte aktuálnejšími. Prostredníctvom tejto prezentácie sme sa zaoberali témami, ktoré sa nám v dôsledku globálnej krízy spôsobenej korona vírusom stali bezprostredne blízke a naliehavé“ (kolektív autorov, 2021, str. 17).

Zrazu sa „*pomalý život*“ (slow life) stal každodennou realitou, núteným spôsobom života globálneho sveta.

Idea tohto životného štýlu sa orientuje podľa manifestu medzinárodnej organizácie *Slow food*, ktorá sa zviditeľnila v 80. rokoch 20. storočia.

Išlo o civilnú iniciatívu, ktorej cieľom bolo zachovať a chrániť tradičnú a regionálnu kuchyňu, lokálnu rozmanitosť a tiež rehabilitovať spoločné stravovanie ako dôležitú spoločenskú skúsenosť – na rozdiel od konzumácie rýchlo a nezdravo (2020 - 2021, str. 19).

Základné ich pravidlo znie, „*čím ďalej potravina dochádza, tým je proces, ktorým prešla, menej zdravší a škodlivý životnému prostrediu*“ (2020 - 2021, str. 20).

V období po Antropocéne, ako zdôraznil teoretik Nicholas Mirzoeff vo svojej knihe „*Ako vidieť svet*“, aby ste zažili svet pred klimatickými zmenami, museli by ste sa narodiť v roku 1985 alebo ešte skôr. *Slow Food* so svojím gurmánskym vkusom a hipsterským prístupom sa zdá až príliš „západné“ a individualistické. Poukázal však na niektoré základné systematické otázky, najmä o úlohe posledných kultúr a stále rastúcej rýchlosti v kapitalistickom systéme moderného sveta (kolektív autorov, 2021, str. 26).

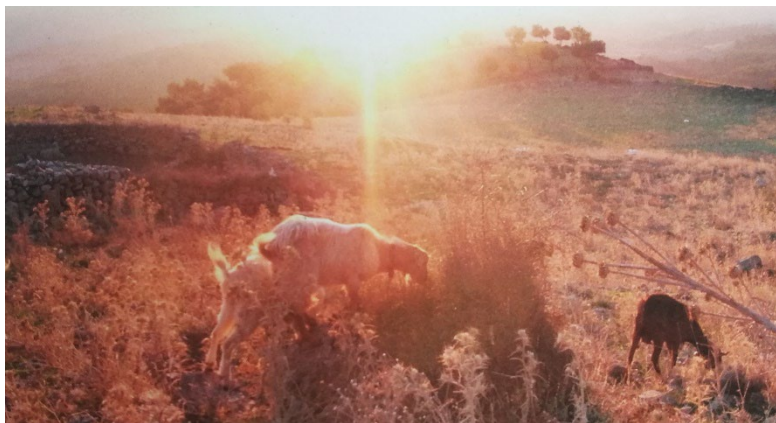
Práca z výstavy pod názvom „*Kniha sebazpoznania*“ (Self - Orientation Book) z pohľadu výtvarníkov Anikó Loránd a Tamása Kaszás v Galérii Liget v roku 2007 reprezentuje akvarelovú kresbu. Akvarel zobrazuje osamelú postavu sediacu na vrchole zelenej hory, pričom dialóg dvoch postáv znie: „Čo to robíš? Nič - to je najlepšie“. A tá druhá postava odpovedá: „Nauč ma, ako sa to robí!“ (kolektív autorov, 2021, str. 22).

Aj z tohto dôvodu poukazujeme na autorov a ich diela, ktoré ponúkajú návod na spomalenie a zároveň sú to činnosti, ktoré sa odohrávajú v exteriéri, v prírode. Aj táto umelecká výstava dopomohla autorkine umelecké objekty teoreticky uchopiť a odôvodniť ich funkciu stať sa interaktívnymi.

Ďalšie diela, ktorých proces je charakteristický procesom slow, je dielo, alebo skôr projekt od autorky Erdei Krisztina pod názvom „*Victory of the Sun*“, ktorá sa počas rezidenčného pobytu v Turecku zaoberala poľnohospodárstvom, konkrétne vedením kôz na pašu. Nakoľko bola súčasťou komunity, kde boli každodenné práce porozdeľované a citlivo vnímané, ako životu dôležité pre komunitu. Prvýkrát, keď prišla do styku s touto umeleckou komunitou, jej



príslušníci, určení na to pastieri, pomáhali ako sa o tieto zvieratá treba starať. Po čase chodila s týmito zvieratami sama, každé ráno za svítania a každý večer za súmraku, ich vodila naspäť do miesta, kde žila komunita. Autorka si zvykla na túto činnosť, zdanlivo monotónnu, avšak zodpovednú, nakoľko predtým túto oblasť nepoznala a nevenovala sa takejto netradičnej, avšak vo vyľudnených oblastiach veľmi dôležitej životodarnej činnosti. Z rezidencie si so sebou odnášala skúsenosť. Späť v Budapešti v ateliéri, kde tvorila, prichádzala za úsvitu a odchádzala za súmraku. Tento životný štýl, rytmus, prešiel aj do jej tvorivého programu, a stal sa súčasťou jej každodenného života. Po návrate z rezidencie sa mentálne u autorky nezmenilo nič, len fyzicky zmenila priestor.

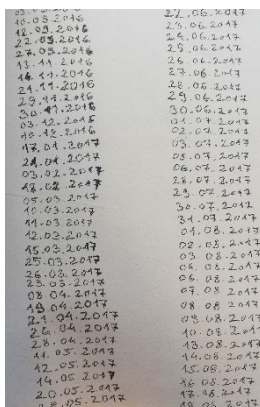


**Obr.1:** Autor diela Erdei Krisztina, Zdroj: Katalóg k výstave Slow

Autorský objekt od Péter Mátyásiho pod názvom „*Pine needle Carpet*“ vznikol po smrti umelcovho otca, keď zdedil záhradu, o ktorú sa „nevedel postarať“. Podľa jeho vlastných slov ho záhrada „prerástla“ a stala sa samostatnou jednotkou...K tomuto priestoru si našiel cestu vďaka dlhotrvajúcemu projektu a vďaka borovici, ktorá prerastala zo susedovej záhrady. Jej ihličie sa nekontrolovateľne kopilo a autor sa rozhodol, že z tohto ihličia spraví pomocou sieťky na komáre, cez ktorú toto ihličie prevliekal, koberec. Koberec dokonca po čase podľa toho v akom časovom intervale ihličie prevliekal (trvalo to veľmi dlho) menil svoju farebnosť, objavil sa tzv. „ombré“ vzhľad koberca, ako to sám autor na nazval. Pretože dlhšie použité ihličie v sieti, stratilo svoj zelený vzhľad a práve použité ihličie si ho ešte udržiavalo. Bol to prirodzený prechod z béžových do zelených odtieňov. Proces projektu prirodzene zanikol, keď borovicu zo susednej záhrady odstránili.



**Obr.2:** Autor diela Péter Mátyási, Zdroj: Katalóg k výstave Slow



**Obz.3:** Autor diela Schuller Judit Flóra, Zdroj: Katalóg k výstave Slow

Posledný výber z procesu tvorby (z mnohých fascinujúcich autorov výstavy *Slow*) je projekt autorky Schuller Judit Flóra nazývaný *Towards to Nothingness (Walks)*. Projekt ako sama opísala vychádza z jej rodinných traumatických zážitkov, ale zároveň čerpá aj zo spomienok na svojho starého otca, s ktorým chodievali ako deti s bratom na túry v okolí Budapešti. Počas týchto prechádzok im starý otec rozprával príbehy, na ktoré si teraz spomína ako na príbehy s realistickým a fantazijným podtónom. Jej projekt prechádzky (v počte 128) mali skôr meditatívny charakter, vznikli medzi rokmi 2015 (28.8) a 2019 (16.5). Najdôležitejšie línia prechádzok pre autorku boli v čase, keď prechádzka vyústila k brehu mora, pretože horizont týchto prechádzok formovalo more. Podľa autorky chôdza nemá žiadny materiálny účel (v porovnaní budovaním si archívu - zbierky z týchto prechádzok) je to opakujúci sa akt vznikajúci okolo „ničoho“. V posledných rokoch autorka využíva prechádzky na meditatívny účel, ako hovorí stali sa pre ňu pasívnou a aktívnou prítomnosťou v čase, ktorý je protipólom spomienok, čo podľa nej môže viesť k „zabudnutiu“ a k novým začiatkom.

### 3 VÝTVARNO - EDUKAČNÝ PROJEKT CHÔDZA

Projekt „*Chôdza*“ (Walking), je určený pre les, v obci Kostolná pri Dunaji. Výtvarno-edukačný projekt „*Chôdza*“ mapuje priestor priestor lesa, kde sa žiaci základnej školy zapájajú pomocou interaktívnych hier do vyučovacieho procesu. Autorka aj pomocou ilustračných záberov oboznámi čitateľa s projektom pod názvom „*Chôdza*“.

Zároveň sú umelecké diela súčasťou interaktívnych hier, na ktorých vznik a verejnú prezentáciu autorka článku dostala štipendium (projekt bol formou štipendia podporený z verejných zdrojov Fondom na podporu umenia). Aktívna spolupráca so základnou školou je stále v procese.

Chôdza je aktivita, ktorá spája medzi sebou všetky objekty. K jednotlivým objektom je možné sa dostať chôdzou. Objekty (pod projekty), ktoré tu vznikli v rámci projektu „*Chôdza*“, alebo ktoré reagovali na priestor lesa alebo rieky Malý Dunaj sú nasledovné: veľkoformátové maľby pod názvom „*Črepiny budúcnosti*“, pracujú (autorka ich premaľováva) s nájdeným odpadovým materiálom (sklo, úlomky kachličiek, črepiny z keramiky) z okolitej krajiny.





**Obr.4:** „Črepiny budúcnosti“, 2022 - 2023, Zdroj: Miklóšová



**Obr.5:** „Črepiny budúcnosti“, 2022 - 2023, Zdroj: Miklóšová

Ďalší výstup je keramický objekt „*Hommage a l'arbres*“ (Pocta stromom), ktorý autorka rozmiestnila v priestore lesa, kde bola časť stromov v rámci revitalizácie lesa vyrúbaná.



**Obr.6:** „Hommage a l'arbres“ (Pocta stromom), 2022 - 2023, Zdroj: Miklóšová



**Obr.7:** „Hommage a l'arbres“ (Pocta stromom), 2022 - 2023, Zdroj: Miklóšová

Ďalší výstup „*Krmítko pre zvieratá, krmítko pre dušu*“ predstavujú obrazy, ktoré boli o toto krmítko opreté a zahaľovali ho, nakoľko sa autorka snažila týmito obrazmi zamaskovať zdroj obživy pre lesné zvieratá, prevažne pre srny a zajace. Zmysel tejto práce spočíval v tom, že sa autorka rozhodla poskytnúť útočisko pre tieto zvieratá a zároveň kultúrny zážitok pre obyvateľov lesa a lesníkov, ktorí zvieratá chodia kŕmiť. Je to nezvyčajný nápad, ale tento objekt by fungoval ako dizajnerský objekt, ktorý by mohol mať niekoľko funkcií naraz. Funkciu útulne - útočisko (aj) pre človeka, nakoľko seno, ktoré miestni poľovníci dávajú do kŕmidiel je veľmi mäkké a pohodlné. Zároveň tvorí aj funkciu galérie, kde by obrazy tvorili prístrešok (spojené obrazy v tvare A majú formu sedlovej strechy), a zároveň by ponúkali dočasnú "strechu nad

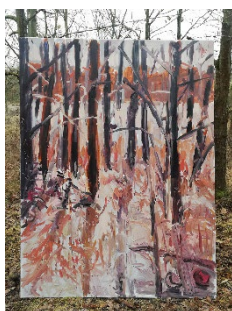
hlavou" a krmítko by fungovalo ako dočasný nocľah pre človeka a miesto pre kŕmenie lesných zvierat.



**Obr.8:** „Krmítko pre zvieratá, krmítko pre dušu“, 2022 - 2023, Zdroj: Miklášová



**Obr.9:** „Krmítko pre zvieratá, krmítko pre dušu“, 2022 - 2023, Zdroj: Miklášová



**Obr.10:** „Krmítko pre zvieratá, krmítko pre dušu“, 2022 - 2023, Zdroj: Miklášová



**Obr.11:** „Krmítko pre zvieratá, krmítko pre dušu“, 2022 - 2023, Zdroj: Miklášová

Predposledný výstup je „Útulňa“ - už riadne vybudovaný priestor pre náhodného okoloidúceho, avšak tento priestor spĺňa aj funkciu altánku/galérie pre školy, kde sa žiaci ZŠ v rámci rôznych predmetov môžu vzdelávať. Útulňa ponúka krátkodobý, ale funkčný priestor s ambíciami vzdelávania sa pre školy (Materská škola v Kostolnej pri Dunaji alebo Základná škola v Kráľovej pri Senci).



**Obr.12:** „Útulňa“, 2022 - 2023, Zdroj: Miklóšová



**Obr.13:** „Útulňa“, 2022 - 2023, Zdroj: Miklóšová

Posledný projekt je *"Mólo"*, ktoré sa nachádza pri brehu Malého Dunaja, neďaleko obce Kostolná pri Dunaji. Splňa funkciu móla, odkiaľ je možné pozorovať okolitú krajinu, prípadne zaznamenávať tieto zmeny formou kresieb, malieb a fotografií.



**Obr. 14:** „Mólo“, 2022 - 2023, Zdroj: Miklóšová

Úlohou tohto projektu je zapojiť formou zážitkovej pedagogiky malých návštevníkov lesa (2. ročník ZŠ) a poukázať im na možnosti ako sa v lese vzdelávať a tráviť voľný čas so svojimi rodičmi. Nakoniec aj umenie môže byť súčasťou zážitkovej pedagogiky, nakoľko sa odohráva v prírode. Téma prírody je veľmi dobre známa z dejín umenia, krajinomalba je jeden zo žánrov, ktoré sú doteraz atraktívne pre výtvarníkov.

Ale pedagógovia so skúsenosťami so zážitkovou pedagogikou poukazujú aj na fakt, že by bola nesmierna škoda počas zážitkovej pedagogiky (place - based pedagogy), napríklad počas prechádzky či splavu (starší študenti) netematizovať krajinu v politickom, ekonomickom a ekologickom kontexte, ktoré mohlo/ by mohlo ovplyvniť budúcnosť krajiny (B. Wattchow and M. Brown, 2011, s. 120).

Samozrejme úlohy pre adeptov treba vyberať podľa vekovej kategórie a náročnosti, aby dokázali pochopiť princíp a zmysel zážitkovej pedagogiky (place - based pedagogy) a nie ich týmto spôsobom odstrašiť, či nebudaj spôsobiť traumy z miesta. K jednotlivým žiakom a k priestoru treba pristupovať citlivo (place - responsive) a vybrať vhodné načasovanie (timing) úlohy a vhodný príbeh (story). V našom prípade to budú témy a príbehy, ktoré ponúka miesto les.

### ZÁVER

Na jar v roku 2020, pri prvom obmedzenom pohybe v exteriéri, bolo počas pandémie zvláštne to, že sa čas spomalil a činnosti zabehnutých ľudských životov sa stiahli o polovicu. Obloha sa zrazu vyčistila od bielych stôp leteckých výparov, vzduch bol vďaka tomu čistejší a vtáky a príroda boli počuteľnejšie - alebo sme sa všetci viac naladili na ich hlasy a prítomnosť, pretože sme sa neponáhľali (kolektív autorov, 2021, str. 27). Maľby vznikli v rámci štipendia Fondu na podporu umenia, aktivity so žiakmi sú naplánované v rámci mesiacov september a október 2023. Projekt je v procese spolupráce a vo svojej výskumnej a teoretickej etape.

### BIBLIOGRAFIA

1. Brown, M. - Wattchow, B. 2011. *A Pedagogy of Place*. Clayton, Victoria Australia : Monash University Publishing, 214 s. ISBN 978 - 0 - 9806512 - 4 - 9.
2. Csizek, P. - Elantkowski, J. - Készman, J. - Petró, J. - Popovics, V. - Uveges, K. 2021. *SLOW LIFE Radical Practices of the Everyday*. Budapest: Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art, 139 s. ISBN 978 - 963 - 9537 - 81 - 1.
3. JIRÁSEK, I. 2019. *Zážitková pedagogika. Teorie holistické výchovy (v přírode a volném čase)*. Praha : Portál, 265 s. ISBN 978 - 80 - 262 - 1485 - 4.
4. KLVÁČKOVÁ, H. *Přírodovědná vycházka jako forma zážitkového učení* [online]. Olomouc, 2014 [cit. 2023-03-10]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/5bvxy/>. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Jitka Petrová, Ph.D.
5. ŘÍČANOVÁ, T. 2016. *Obrazy světa*. Praha: BaoBab, 190 s. ISBN 978-80-075-1504-48.
6. Valachová, D. 2021. Kreativita, emocionalita, expresia – fenomény v zážitkovom učení [online]. In: Hranice neformálneho vzdelávania. Teória a prax v prostredí múzeí, galérií a pamiatok. Banská Bystrica: Malena. 2021 Zborník textov z cyklu webinárov. 1. Vyd.s. 43 - 61. ISBN 978-80-570-3097-3. [cit. 17. február 2023], Dostupné z: [https://www.fedu.uniba.sk/uploads/pics/Zbornik\\_Hranice\\_neforma\\_lneho\\_vzdela\\_va\\_nia\\_2021.pdf](https://www.fedu.uniba.sk/uploads/pics/Zbornik_Hranice_neforma_lneho_vzdela_va_nia_2021.pdf)





Supported using public funding by Slovak Arts Council in form of stipend for creating new artworks, public presentation of the artworks in 2023, title of the project Walking, num. 22-141-04342 and the Slovak Arts Council mobility num. 22 - 147- 04488 and KULTMINOR num.23 – 341- 01952.

### Contact

*Mgr. art. Erika Miklóšová* - externý doktorand

e-mail: [erika21miklosov38@gmail.com](mailto:erika21miklosov38@gmail.com)

Univerzita Komenského v Bratislave

Pedagogická fakulta, Račianska 59, 813 34 Bratislava

Školiteľ: doc. Mgr. art. Xénia Bergerová, ArtD.



**Mgr. art. Eva Miškovičová, PhD.**

Fakulta múzických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, Slovensko

## **MUSIC THEORY AT CONSERVATORIES IN THE ERA OF INDEPENDENT SLOVAKIA**

### **HUDOBNÁ TEÓRIA NA KONZERVATÓRIÁCH V ÉRE SAMOSTATNÉHO SLOVENSKA**

#### **ABSTRACT**

The teaching of music-theoretical disciplines at conservatories changed its form several times after the dissolution of Czechoslovakia. I will approach this issue through the curriculum, time-thematic plans of individual music-theoretical subjects in the educational system at the secondary school level. Long-term experience provided and enabled me to define and compare the process of transformations and their application in the teaching process. Music theory and its disciplines provide performers and music theorists not only with a comprehensive education, but also with the ability to orientate in a piece of music in the context of historical connections.

**Key words:** Music theory. Conservatory. Syllabus. Plans.

#### **ABSTRAKT**

Výuka hudobno-teoretických disciplín na konzervatóriách po rozpade Československa už niekoľkokrát menila svoju podobu. Túto problematiku priblížim cez učebné osnovy, časovo-tematické plány jednotlivých hudobno-teoretických predmetov v systéme vzdelávania na stredoškolskom stupni. Dlhoročná prax mi poskytla a umožnila definovať a porovnávať proces premen a ich uplatnenie vo vyučovacom procese. Hudobná teória a jej disciplíny poskytujú interpretom a hudobným teoretikom nielen komplexné vzdelanie, ale aj schopnosť orientovať sa v hudobnom diele v kontexte historických súvislostí.

**Kľúčové slová:** Hudobná teória. Konzervatórium. Osnovy. Plány.

Konzervatórium je školou, ktorú pod týmto názvom registrujeme na Slovensku od roku 1941. Prvé vzniklo v roku 1919 ako Pedagogické oddelenie pre prípravu kandidátov učiteľstva hudby pri Hudobnej škole v Bratislave, v roku 1928 sa premenovalo na Hudobnú a dramatickú akadémiu a od roku 1941 nesie súčasný názov Štátne konzervatórium v Bratislave. Ďalšie vznikajú až po niekoľkých rokoch v Žiline (1951, s názvom Konzervatórium od 1961) a v Košiciach (1951, Konzervatórium od 1959). V novodobej histórii Slovenska prichádzajú konzervatóriá do Banskej Bystrice (1992, Konzervatórium Jána Levoslava Bellu) a ďalšie štátne do Košíc (1992, Konzervatóriu Jozefa Adamoviča). Najväčší rozvoj je v súkromnej sfére, kde prvými z nich boli Súkromné hudobné a dramatické konzervatórium v Košiciach zamerané na zachovanie a rozvoj kultúry a identity Rómov na Slovensku (1991) Konzervatórium Dezidera Kardoša v Topoľčanoch (1994) a Cirkevné konzervatórium v Bratislave (1992). Trend vzniku súkromných škôl nebol nijak regulovaný a kým pred 15



rokmi bolo konzervatórií 8, k minulému školskému roku ich už bolo 17. Veľké množstvo novovzniknutých škôl predimenzovalo niektoré regióny a spôsobilo nerovnomerné poskytovanie vzdelania. Toto sa deje aj napriek tomu, že ide o školy pod správou Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, ktoré majú rovnako nastavené kritériá. Školy sú pod rôznymi zriaďovateľmi akými sú Vyššie územné celky, cirkev, súkromní vlastníci, čím dohľad na poskytované vzdelanie a dodržiavanie kritérií je častokrát podriadené rôznym faktorom. Rovnako má od začiatku milénia neblahý vplyv na fungovanie škôl spôsob financovania na základe normatívu (koľko žiakov, toľko peňazí), ktorý priviedol školy k rôznym transformáciám a faktu, že sú nútené podriaďovať sa kvantitatívnemu naplneniu kapacít na úkor udržania kvality. Čoraz väčší dopyt po žiakoch, ako aj ich talentové a intelektové predpoklady, nútia v samotnom procese výuky prehodnocovať požiadavky a nároky na nich samotných.

Rodičia žiakov pri výbere školy zohľadňujú častokrát jej dostupnosť. Tí, ktorí sa zaujímajú a sú informovaní, prihliadajú na tradíciu a úspechy školy, ako aj príležitosť študovať v zdravom konkurenčnom prostredí, ktoré je tak potrebné pre osobnostný a umelecký rast žiakov. Kultúrne bohatý región zabezpečuje odborné vyžitie a dáva predpoklad pre väčšie profesionálne uplatnenie absolventov po ukončení školy. Napríklad mestá Bratislava, Žilina, Košice, v ktorých sa konzervatóriá nachádzajú, majú symfonické a komorné orchestre, dve z nich aj operné scény. Po Bratislave sú len v Banskej Bystrici zastúpené všetky tri stupne hudobného školstva (základné, stredné, vysoké), ale okrem najmenej opernej scény na Slovensku tu absentuje profesionálny komorný, či symfonický orchester.

Z hľadiska záujmu o štúdium hudby, spevu, tanca a herectva sú najvyššie umiestnené štátne konzervatóriá. Ponúkajú stabilnú úroveň, plnia nastavené kritériá, prebieha v nich neustála kontrola plnenia podmienok vzdelávania zriaďovateľom a napriek rôznym negatívnym vplyvom súčasnosti majú štandardne rovnaké nároky na vzdelanie žiaka rovnako ako v minulosti. Žiaci, ktorí nedosahujú potrebnú úroveň, nemajú študijné predpoklady, prípadne miera talentu nie je taká ako sa zdalo na začiatku, odchádzajú a dokončujú štúdiá na školách súkromných. Začarovaný kruh úrovne vzdelania sa uzatvára, keď sa títo absolventi vracajú späť do školstva ako pedagógovia Základných umeleckých škôl.

Hudobno-teoretická analýza je jednou z najdôležitejších disciplín, ktoré dotvárajú osobnosť profesionálneho hudobníka, interpreta, či pedagóga, a participuje na komplexnej forme odborného vzdelania na všetkých stupňoch školstva. Okrem tejto úlohy v profesionálnom svete rozvíja predstavivosť a vnímanie amatérskych nadšencov dychtiacich po celistvom chápaní hudby.

Základnými dokumentmi, ktoré vymedzujú súbor hudobno-teoretických predmetov na konzervatóriách, sú učebné plány zakotvené v Štátnom vzdelávacom programe. Konkretizácii požiadaviek učebných plánov sa venujú učebné osnovy so svojimi časovo–tematickými plánmi pre jednotlivé hudobné odbory. Popri zozname jednotlivých disciplín a ich týždennej časovej dotácii sa v učebných plánoch uvádza aj charakteristika predmetu, jeho výchovno–vzdelávacie ciele a medzipredmetové vzťahy. Jednotlivé predmety rešpektujú úroveň hudobných schopností, vedomostí a návyky žiakov študujúcich v jednotlivých ročníkoch.

Školskou reformou, ktorá prišla do praxe v septembri 2008, sa prostredníctvom štátnych a školských vzdelávacích programov upresnilo zadelenie a špecifikácia hudobno–teoretických



predmetov zaradených do vzdelávacej oblasti Matematika a práca s informáciami a podoblasti Umelecko-teoretické predmety. K cieľu a podrobnej charakteristike predmetu pribudli obsah vzdelávania a rozdelenie obsahu do ročníkov. V predchádzajúcich časovo–tematických plánoch platných do roku 2008 a ich učebných osnov sa uvádzal aj zoznam odporúčanej literatúry, od ktorého sa po novom upustilo, čím sa ponechal priestor pre školy a samotných vyučujúcich.

Učebné osnovy podľa Štátneho vzdelávacieho programu rovnako ponechávajú priestor na modifikáciu štandardov (30%). Skôr ako akúkoľvek zmenu zavedieme do praxe, je potrebné ju vopred odsúhlasiť predmetovou komisiou a vedením školy. Pedagógovia vytvárajú vlastný plán obsahu predmetu a podľa toho aj vlastné štandardy, ktoré sú podmienené Štátnym vzdelávacím programom. Štandard je celkový súhrn požiadaviek a prostriedkov pre naplnenie podstaty vyučovacieho procesu, v ktorom sa určuje obsah a výkon s prihliadnutím na kritérium primeranosti, zrozumiteľnosti a pestrosti. Primeranosť sa viaže k rešpektovaniu vyváženosti našich požiadaviek na žiakov a ich konkrétnych predpokladov. Neprimerané požiadavky majú za následok stratu motivácie a následné negovanie vyučovacieho procesu zo strany žiaka. Zrozumiteľnosť reflektuje na spôsob prezentácie učiva, kedy by sa mal žiak teoreticky s učivami zoznámiť a zároveň si ich prakticky overiť. Pestrosť nás nabáda vyhýbať sa stereotypu v štruktúre vyučovacej hodiny a monotónnemu opakovaniu učebnej látky.

Časovo–tematické plány vychádzajú z učebných plánov a učebných osnov. V školstve sú všetky zložky učebných plánov neoddeliteľnou súčasťou pre vytvorenie a nasmerovanie vyučovacieho procesu. Ide o materiál, ktorý určuje a následne s ním disponuje Štátny inštitút odborného vzdelávania úsek pre vzdelanie a výskum. Konzervatórium podľa jednotlivých hodnotiacich kritérií patrí do oddelenia C – študijné odbory v stredných odborných školách.

Učebné plány určujú zoznam disciplín a ich časovú dotáciu v jednotlivých ročníkoch štúdia, ktoré majú určitú postupnosť a vzájomnú proporčnosť, dopĺňajú a spresňujú obsah predmetu tým, že zohľadňujú hlavné didaktické zásady a praktické potreby každej školy, určujú formu a obsah výučby s krátkodobými, ale aj dlhodobými cieľmi. Z učebných plánov a učebných osnov sú vytýčené časovo–tematické plány.

Časovo–tematické plány platné do júna 2006, ktoré platili v časoch spoločného Československa združovali v sebe všetky hudobno-teoretické predmety - Základná hudobná náuka, Náuka o harmónii, Náuka o kontrapunkte, Náuka o hudobných formách a Hudobno-teoretická analýza skladieb pod jednotným pomenovaním Hudobná teória. Rovnako aj časová dotácia bola určená jednotne a rozdelenie vyučovacích hodín pre konkrétne predmety ostávalo v kompetencii učiteľa. Vo všeobecnosti bolo zaužívané, že v prvom ročníku sa vyučovali Základy hudobnej náuky plynulo nadväzujúce na ZUŠ, následne v druhej polovici školského roka pokračovala Náuka o harmónii. V ďalších ročníkoch pribudla Náuka o hudobných formách s analýzou skladieb a v maturitnom ročníku Náuka o kontrapunkte. Učitelia jednotlivé predmety zaraďovali do procesu postupne a flexibilne a podľa potreby ich striedali, čím sa nevytvárali žiadne obmedzenia. Časová dotácia v jednotlivých ročníkoch bola rozdelená podľa odborov hudba a spev s počtom žiakov a hodine 8 – 15 (tab. 1), a cirkevná hudba, ktorá sa spájala so skladbou, dirigovaním a hrou na organe s počtom žiakov a hodine 4 - 12 (tab. 2). Počet žiakov na vyučovacej hodine bol taktiež určený.





**Tabuľka 1** *Hudba a spev*

ročník	1.	2.	3.	4.
Hudobná teória	3	3	4	3

**Tabuľka 2** *Cirkevná hudba*

ročník	1.	2.	3.	4.
Hudobná teória	5	5	5	5

Časovo-tematické plány platné od septembra 2006 zavedením do praxe získali aj označenie „medziplány“. Počas dvojročnej existencie nebola ich podoba najšťastnejším riešením čoho dôkazom je aj to, že dva hudobné odbory – dychový a strunový tieto plány nemali vôbec v platnosti a naďalej mali postupovať podľa predchádzajúcich starých plánov. V dôsledku týchto nedostatkov sa obidva odbory v praxi zjednotili s odborními hra na klávesových nástrojoch a spev, počet žiakov na hodine ostal nezmenený (tab. 3). Novinkou v plánoch od 2006 bolo rozdelenie Hudobnej teórie do konkrétnych predmetov a súbežne s tým vyšpecifikovaná aj ich časová dotácia. Táto zmena rozdelenia disciplín priniesla so sebou aj nový spôsob maturitnej súšky, kde sa hodnotenie predmetov hudobnej teórie spojilo s hodnotením dejín hudby a vytvorila sa spoločná súborná známka z maturitného predmetu Teoretická časť odbornej zložky.

Zmena prvých dlhodobých v praxi zavedených plánov bola podmienená prispôbením sa novej dobe a novým požiadavkám. Vtedajšiu úlohu na ich zmenu prebrali jednotlivé štátne konzervatóriá, ktoré mali vypracovať návrhy na inováciu učebných plánov a učebných osnov. Zástupcovia každého zo štyroch štátnych konzervatórií vypracovali a predložili návrhy zmien v jednotlivých vopred určených odboroch. Slabá komunikácia medzi školami zapríčinila, že k unifikácii učebných plánov a učebných osnov príbuzných študijných odborov v niektorých predmetoch nedošlo. Nastala nejednotnosť zostavy predmetov v jednotlivých ročníkoch, ako aj ich časovej dotácie. Ďalším oddelením hry na organe (tab. 5) od cirkevnej hudby (tab. 4) vznikli v poradí tretie plány a v oboch prípadoch s počtom žiakov na hodine 2 -5.

**Tabuľka 3** *Hudba a spev*

ročník	1.	2.	3.	4.
Základná náuka o hudbe	1	-	-	-
Náuka o harmónii	-	3	2	-
Náuka o hudobných formách	-	-	2	-
Hudobno–teoretická analýza skladieb	-	-	-	2
Základy kontrapunktu	1	-	-	-
Náuka o kontrapunkte	-	-	-	1

**Tabuľka 4** *Cirkevná hudba*

ročník	1.	2.	3.	4.
Náuka o harmónii	2	2	-	-
Náuka o hudobných formách	-	2	2	-

## Horizons of Art 10 / Horizonty umenia 10

Hudobno–teoretická analýza skladieb	-	-	-	2
Náuka o kontrapunkte	-	-	1	2

**Tabuľka 5** *Hra na organe*

ročník	1.	2.	3.	4.
Náuka o harmónii	2	2	-	-
Náuka o hudobných formách	-	2	2	-
Hudobno–teoretická analýza skladieb	-	1	-	2
Základy kontrapunktu	1	-	-	-
Náuka o kontrapunkte	-	-	1	2

Zjednotenie časovo–tematických plánov priniesla so sebou až nasledujúca inovácia Štátneho vzdelávacieho programu (tab. 6, 7). Tento školský rok končiace časovo–tematické plány platné od septembra 2008 premenovali v ŠVP hudobno–teoretické predmety na umelecko–teoretické predmety a prevzali rozdelenie do dvoch odborov podľa plánov platných do roku 2006. Vznikol predmet Základná hudobná náuka a náuka o hudobných nástrojoch, ktorý zlúčil pôvodne dve samostatné disciplíny s vlastnou časovou dotáciou. Rozdelenie problematiky analýzy skladieb do troch názvom odlišných ale obsahom takmer identických predmetov je neodvôvodnený – Náuka o hudobných formách, Hudobné formy a analýza skladieb, Hudobno–teoretická analýza skladieb.

**Tabuľka 6** *Hudba a spev*

ročník	1.	2.	3.	4.
Základná náuka o hudbe a náuka o hudobných nástrojoch	2	-	-	-
Náuka o harmónii	-	3	2	-
Náuka o hudobných formách	-	-	1	-
Hudobno–teoretická analýza skladieb	-	-	-	1
Náuka o kontrapunkte	-	-	-	2

**Tabuľka 7** *Cirkevná hudba, dirigovanie, skladba, hra na organe*

ročník	1.	2.	3.	4.
Náuka o hudobných nástrojoch	1	-	-	-
Náuka o harmónii	3	2	-	-
Hudobné formy a analýza skladieb	-	1	2	-
Hudobno–teoretická analýza skladieb	-	-	-	2
Kompozičné techniky 20. storočia	-	-	-	1
Náuka o kontrapunkte	-	-	1	-

V školskom roku 2009/2010 bola situácia na konzervatóriách z pohľadu využitia časovo–tematických plánov v praxi skutočne kuriózna. Šesť ročníkov školy postupovalo vo vyučovacom procese podľa troch rôznych plánov. Dôvodom je, že v priebehu piatich rokov prišlo do platnosti trojo časovo–tematických plánov. Nie je presne jasné, či boli plány navrhnuté a vypracované odborníkmi z praxe, alebo boli vypracované len všeobecné návrhy poverenými



pracovníkmi ministerstva. Plány pre jednotlivé hudobné odbory boli konzultované so zástupcami štátnych konzervatórií, ale čo sa týka hudobno-teoretických predmetov pedagógovia a zástupcovia škôl, mimo hlavného mesta, neboli k pripomienkovaniu oslovení.

V tom období prebehla medzi kolegami a aj žiakmi konzervatórií v Bratislave, Žiline, Banskej Bystrici a Košiciach anketa, ktorej sa zúčastnilo sedemdesiat respondentov maturitných ročníkov a dvanásť učiteľ'ov. Okruh otázok bol zameraný na učebné plány, osnovy, používané učebné texty, využitie získaných vedomostí v praxi. Výsledky vtedajšej ankety sú platné dodnes, čo sa pri komunikácii s kolegami a žiakmi z iných škôl potvrdzuje. Napríklad používanie starých učebníc spred 50tych rokov dosluhuje, dotlač sa už roky nerealizuje a učitelia používajú vlastné nepublikované texty, prípadne viacerí aj české publikácie. Napriek zintenzívneniu medzipredmetových vzťahov respondenti poukázali na nedostatočné prepojenie teórie s praxou. Na tento fakt poukazujú cez vyšší počet žiakov na hodine, ako by si priali. Za zamyslenie nepochybne stojí, že v návrhu na najvhodnejšie časovo-tematické plány sa ako učitelia tak aj žiaci zhodli na tých najstarších, ktoré boli platné do 2006 (Miškovičová, 2010).

Význam odborného hudobno-teoretického vzdelania preverila história. Súčasnosť narába s rovnakými požiadavkami na komplexné vzdelanie hudobníka, avšak aj v tejto problematike prichádza nový rozmer on-line priestoru. Práve v tomto období sa otvárajú možnosti pre väčšiu voľnosť a flexibilitu, ktorá sa predpokladá v Štátnom vzdelávacom programe, ktorý prichádza do platnosti od školského roka 2023/2024. Takmer tridsaťpäť rokov samostatnosti Slovenska prinieslo mnohé zmeny vo výuke, nie tak v obsahu a v spôsobe, ale najmä v rozložení a časovom pláne predmetov. Tieto zmeny nás presvedčili, že nie vždy boli vhodným riešením, regulovali a diktovali do tej miery až sa napokon nepresadili. S novým vzdelávacím programom prichádzajú plány, ktoré majú na zreteli požiadavky 21. storočia avšak vracajú sa k odkazu práve najstarších plánov, ktoré boli v platnosti počas predchádzajúceho storočia.

### BIBLIOGRAFIA

Miškovičová, E. (2010). Problematika vyučovania harmónie na konzervatóriách [Dizertačná práca]. Vysoká škola múzických umení.

Konzervatórium J. L. Bellu, Banská Bystrica. <https://konzervatoriumbb.sk/>

Konzervatórium Bratislava. [https://www.konzervatorium.sk/o\\_skole.php](https://www.konzervatorium.sk/o_skole.php)

Konzervatórium Košice.

[https://konke.sk/?option=com\\_content&view=article&id=2&Itemid=2](https://konke.sk/?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=2)

Konzervatórium Žilina. <https://www.konza.sk/>

Ministerstvo školstva, vedy, výskumu a športu SR. <https://www.minedu.sk/>

Súkromné hudobné a dramatické konzervatórium, Košice.

<http://www.konzervatoriumpoziarnicka.sk/>

Štátny inštitút odborného vzdelávania. <https://siov.sk/>

Štátny pedagogický ústav. <https://www.statpedu.sk/sk/>



**Contact**

*Mgr. art. Eva Miškovičová, PhD.*

Katedra hudobnoteoretických a akademických predmetov

Fakulta múzických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, Slovensko

[eva.miskovicova@aku.sk](mailto:eva.miskovicova@aku.sk)



**Mgr. art. Milan Olšiak, PhD.**

Brillant Orchester Milana Olšiaka, Banská Bystrica

## **THE BENEFIT OF NEW FOLK ELEMENTS TO THE WORKS OF LADISLAV BURLAS**

### **PRÍNOS NOVÝCH FOLKÓRNYCH PRVKOV DO TVORBY LADISLAVA BURLASA**

#### **ABSTRACT**

Ladislav Burlas created his scientific profile primarily within the framework of music historiography and systematic musicology, and currently, he is one of the most important personalities of Slovak musical culture. The aspect of crossing the boundaries of one's own cultural domain is incorporated into his works. Despite the fact that ethnomusicology was not dominant in his musicological works, he was able to fully integrate the ideas from it into other disciplines of musicology. Similarly, he was able to inventively include them in the framework of his own compositional activity. These two different modalities of the creative relationship to the folk material - scientific and artistic - were reflected in the specific position that the folk music tradition acquired in the profiling of Burlas's creative personality.

**Keywords:** Burlas, folk song, folklore, ethnomusicology

#### **ABSTRAKT**

Ladislav Burlas sa profiloval predovšetkým v rámci hudobnej historiografie a systematickej hudobnej vedy a v súčasnosti patrí k najvýznamnejším osobnostiam slovenskej hudobnej kultúry. V jeho prácach je zakomponované hľadisko prekračovania hraníc vlastnej kultúrnej domény. Napriek tomu, že etnomuzikológia nebola dominantou jeho hudobnovedných prác, podnety z nej dokázal plnohodnotne integrovať do ďalších disciplín hudobnej vedy, podobne, ako ich dokázal invenčne zapojiť do rámca vlastnej kompozičnej činnosti. Tieto dve odlišné modalities tvorivého vzťahu k ľudovému materiálu – vedecká a umelecká – sa odrazili v špecifickom postavení, aké získala ľudová hudobná tradícia pri profilovaní jeho tvorivej osobnosti.

**Kľúčové slová:** Burlas, ľudová pieseň, folklór, etnomuzikológia

Ako hudobný vedec sa Ladislav Burlas profiloval predovšetkým v rámci hudobnej historiografie a systematickej hudobnej vedy. Nestratil však pritom zo zreteľa tie hľadiská, ktoré prináša etnomuzikológia so štúdiom tzv. tradičných hudobných kultúr. Už ako študenti, poslucháči hudobnej teórie na VŠMU, sme mali možnosť na prednáškach profesora Burlasa zo systematickej hudobnej vedy počuť, akým dôležitým zlomom v reflexii hudby a v usporiadaní výsledkov poznania bolo prekonávanie europocentrizmu - najmä v takej podobe, akú zastupovalo preferovanie európskej tradície umeleckej, komponovanej, autorskej,



historicko-štylovej tvorby na úkor hudobno-kultúrnej rozmanitosti, a to tak v etnickom a teritoriálnom, ako v sociálno-kultúrnom rámci.<sup>50</sup> Zohľadnenie takejto kultúrnej rozmanitosti hudobnej reality na jednej strane rozvíja naše porozumenie pre odlišnosť kultúr a pomáha pritom poznávať naše limity v tomto porozumení, na druhej strane rozširuje našu vlastnú hudobnú skúsenosť a hudobné zázemie, koncepcia bi-muzikality, ktorá vznikla na pôde etnomuzikológie s významnými dôsledkami pre oblasť hudobnej pedagogiky, stavia na podobnom rozšírení hudobných kompetencií, hoci v stupni osvojenia odlišnej kultúry ide ešte ďalej<sup>51</sup>. Nie je náhoda, že hľadisko prekračovania hraníc vlastnej kultúrnej domény ostalo zakomponované aj v Burlasových hudobno-pedagogických prácach pochádzajúcich najmä z posledného obdobia.<sup>52</sup> V tomto didakticko-pedagogickom učebnom texte sa autor heslovito vyjadruje k využitiu európskej ľudovej hudby a hudby mimoeurópskych kultúr v hudobno-výchovnom procese, nadväzujúc pritom na názory viacerých významných európskych etnomuzikológov a hudobných skladateľov (Zoltán Kodály, Walter Deutsch, Olivier Messiaen): „*ľudovú pieseň treba chápať ako súčasť našich hudobných dejín a kultúrnej tradície. Nenanucovať deťom, ale navodiť situáciu, aby sami chceli poznať ľudové piesne. Využiť ľudové piesne na zvláštne tonality, rytmus, metrum. Máme sa čo učiť od mimoeurópskych kultúr a naopak: európska hudba je expanzívna. Vzájomná výmena nielen nahrávok, ale aj ľudí: ide o poznanie emocionálnej klímy, spôsobov hudobnej komunikácie.*“<sup>53</sup> Možnosti využitia ľudovej hudby v edukácii zdôrazňuje aj Mária Strenáčiková: „*Ľudové piesne poskytujú excelentný materiál pre hudobnú edukáciu. Môžu pomôcť žiakom získať základné spevácke návyky, naučiť sa notáciu, solmizáciu, zlepšiť rytmickú a tonálnu citlivosť, zlepšiť pohybové reakcie a dokonca si osvojiť základy harmónie. Navyše sa viažu k histórii a tradíciám národa, čím umožňujú žiakom učiť sa o histórii svojej krajiny, jej tradíciách a kultúre.*“<sup>54</sup> Prekračovanie hraníc cez viaceré hudobné kultúry sa dnes považuje za jednu zo základných a samozrejmych požiadaviek pri rozvíjaní hudobnosti: globalizácia v hudbe sa neprejavuje len ako proces formovania univerzálneho hudobného jazyka, ale najmä ako dialóg medzi hudobnými kultúrami a priestor na výmenu skúseností – hudobných, emocionálnych, intelektuálnych.<sup>55</sup>

Odlišnú, špecifickú pozíciu získala v názorovej sústave Ladislava Burlasa práve domáca, slovenská ľudová hudobná tradícia. Vo vzťahu k nej nadviazal na východoeurópsky koncept ľudovej hudby ako konštitutívnej zložky národných hudobných kultúr a ich dejín, hudobný folklór v určitej fáze ich vývinu pôsobil ako významný inšpiračný prameň pre autonómnu skladateľskú tvorbu. Kategórii národnej hudby venoval Burlas dlhodobú pozornosť, a to nielen v rámci hudobnej historiografie, ale aj v rámci viacerých disciplín systematickej hudobnej

<sup>50</sup> Urbancová, H. (2007). Etnomuzikológia a interdisciplinárne presahy: ľudová hudobná tradícia v diele Ladislava Burlasa. Slovenská hudba 2007/1: 32-41

<sup>51</sup> Hood, M. (1960). The Challenge of „Bi-Musicality“, 4(2): 55-59

<sup>52</sup> Burlas, L. (1997). Teória hudobnej pedagogiky. Prešovská univerzita v Prešove

<sup>53</sup> Burlas, L. (1997). Podnety etnomuzikológie pre hudobnú výchovu. In: Teória hudobnej pedagogiky. Fakulta humanitných vied Prešovskej univerzity, Prešov 1997, s. 72-73.

<sup>54</sup> Strenáčiková, M. (2023b). Slovak folk songs and general music education. In *Studii de muzicologie*. Iasi (Rumunsko): Editura Artes, 108: 181-182

<sup>55</sup> Music in the Dialogue of Cultures: Traditional music and Cultural Policy (Intercultural Music Studies 2.) Ed. Max Peter Baumann. Florian Noetzel, Wilhelmshaven 1991



vedy, najmä hudobnej estetiky, filozofie hudby, hudobnej teórie a hudobnej pedagogiky. Estetické a filozofické otázky kategórie národnej hudby, ich priemet do analýzy hudobného diela a do riešenia konkrétnych otázok kompozičnej tvorby, predstavujú základnú os jeho úvah z histórie a aktuálneho stavu slovenskej hudobnej tvorby. Východiskovým pojmom národnej hudby sa pritom preňho stala syntéza - v konkrétnej podobe ako spojenie aktuálnych kompozičných techník s podnetmi z domácej ľudovej hudobnej tradície. Analýze tohto javu venoval vo svojich textoch najväčší priestor. Z tohto hľadiska ho najviac zaujala tvorba autorov generácie, ktorú nazval na základe paralel z literárnej vedy a umenovednej literatúry generáciou slovenskej hudobnej moderny. Pri identifikovaní jedného zo štýlotvorných prvkov tejto generácie - inšpiračnej vrstvy pochádzajúcej z domácej ľudovej tradície - vychádzal z najnovších poznatkov slovenskej etnomuzikológie.<sup>56</sup>

V období nástupu Burlasa začiatkom 50. rokov patrila u nás hudobná folkloristika, s aktualizovaným názvom etnomuzikológa, k najdynamickejšie sa rozvíjajúcim disciplinám hudobnej vedy. V tomto období mala už k dispozícii prvú významnú syntézu a zároveň prácu zakladateľského významu: Kresánkovu monografiu o slovenskej ľudovej piesni z hudobného hľadiska.<sup>57</sup> Rozbiehali sa rozsiahle a dlhodobé projekty terénnych výskumov a formovala sa metodologická báza porovnávacieho výskumu.<sup>58</sup> Kresánkova práca dokázala inšpirovať hudobných vedcov aj skladateľov. Priniesla kľúč k pochopeniu štýlovej genézy slovenskej ľudovej piesne a zároveň umožnila ukotviť na pevnú pôdu úvahy o kompozičných inšpiráciách hudobným folklórom - poskytla vhodné metodologické nástroje na hudobno-štruktúrnú analýzu konkrétnej podoby týchto kompozičných syntéz, a to tak smerom do minulosti, ako vo vzťahu k novovznikajúcej tvorbe. Práve tu našiel Ladislav Burlas najviac podnetov. Tie potom ďalej rozvíjal a prehlboval v textoch k problematike slovenskej národnej hudby a v sondách do hudobných poetík viacerých autorov 19. a prvej polovice 20. storočia. Dobrá znalosť polyštýlového základu slovenskej ľudovej piesne a hudby sa premietla do diferencovanej charakteristiky mnohých hudobných diel a našla obraz v uvážlivých hodnoteniach ich umelecko-estetickéj kvality.<sup>59</sup> Za všetky práce možno bližšie spomenúť rozsahom síce nerozmernú, ale novými poznatkami objavnú štúdiu<sup>60</sup>, kde sa profesor Burlas zameriava na vplyv ľudovej hudby v tvorbe významného maďarského hudobného skladateľa. Táto práca je pokusom o korektnú a nestrannú interpretáciu niektorých špecifických hudobno-štruktúrnych prvkov v hudobnom jazyku Bartóka - skladateľa na pozadí záujmu Bartóka- etnomuzikológa o slovenskú ľudovú pieseň a hudbu. Bližšie o svojom prístupe k tejto problematike píše Ladislav Burlas: *„Doterajšie bádanie o Bartókovi dokazuje, že najlepšie výsledky pri skúmaní diela tohto umelca sa zrodili v celostnom pohľade na jeho skladateľskú, etnomuzikologickú, hudobno-pedagogickú, a interpretačnú činnosť. Táto zdanlivá samozrejmosť nie je tak ľahko*

<sup>56</sup> Urbancová, H. (2007). Etnomuzikológia a interdisciplinárne presahy: ľudová hudobná tradícia v diele Ladislava Burlasa. Slovenská hudba 2007/1: 32-41

<sup>57</sup> Kresánek, J. (1951). Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného, Slovenská akadémia vied, Bratislava

<sup>58</sup> Elscheková, A. (1966). Strukturelle Frühformen slavischer Volksmusik, In: Anfänge der slavischen Musik, Ed. Ladislav Mokry, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, Bratislava 1966, s. 147- 164

<sup>59</sup> Burlas, L. (1971). Vplyv slovenskej ľudovej hudby na hudobnú reč Bélu Bartóka. Slovenská hudba 15(3-4): 97-102

<sup>60</sup> Burlas, L. (1971). Vplyv slovenskej ľudovej hudby na hudobnú reč Bélu Bartóka. Slovenská hudba 15(3-4): 97-102



*uskutočiteľná v hudobnovednej praxi, najmä ak volíme iný než biografický postoj a staviame si pritom náročnejšie poznávacie ciele. Ak je toto celostné ponímanie problematiky oprávnené a želateľné, potom je to odôvodnením zvolenej témy i postupu, v ktorom sa pokúsime nájsť tie nitky, ktoré vedú od slovenskej ľudovej hudby ku kryštalizácii Bartókovho osobného skladateľského štýlu. Pri takejto téme treba však zdôrazniť, že priame fakty a dôkazy siahajú iba po istý stupeň; ďalej možno hovoriť iba o pravdepodobných predpokladoch, napokon už iba o príspevkoch k jednej z možných ciest pri interpretácii Bartókovho slohu.*<sup>61</sup> Takto formulované východiská môžu byť dodnes vzorom pre obozretné preverovanie analytických výsledkov, najmä ak sa chceme vyhnúť lákavým priamočiarym a zjednodušujúcim výkladom či všeobecným floskulám<sup>62</sup> bez náležitej poznávacej, a teda aj interpretačnej hodnoty.

Ľudová hudobná tradícia v týchto Burlasových prácach nevystupuje ako romantizujúci fenomén, spojený s mýtickými návratmi ku koreňom, k prírode a prirodzenosti.<sup>63</sup> V pohľade autora hudby 20. storočia je významným zdrojom inovácie kompozičných techník, modernizácie hudobného jazyka, a teda aj zdrojom formovania individuálneho, autorského hudobného štýlu, ako tieto procesy doložil príkladmi z tvorby Bélu Bartóka, Zoltána Kodálya, Leoša Janáčka, Karola Szymanowského či raného Stravinského.

Obsah pojmu národná hudba sa však u Burlasa vyvíjal tak, ako sa menila aj situácia v oblasti hudobnej kultúry - domáca hudobná tvorba a hudobný život i celková spoločenskovo-kultúrna klíma v rozmedzí 50. a 60. rokov. Dokladá to aj názorový posun medzi textami, ktoré vznikli s odstupom necelého desaťročia: štúdiami *Myšlienky o vývine národnej hudby*<sup>64</sup> a *Etika a estetika slovenskej národnej hudby*.<sup>65</sup> Nešlo už len o nastolenie vedecky korektnej a umelecky oprávnenej požiadavky, ktorá tak popudila dobovú *nomenklatúru*:<sup>66</sup> požiadavky integrovať folklórne inšpirácie na báze aktuálnych európskych kompozičných smerov. „*Nové progresívne myšlienky, ktoré slovenská hudba prináša, musia si hľadať vždy novú a výrazovú progresívnu formu.*“<sup>67</sup> Ide skôr o posun, ktorý sa dotýka vývinu Burlasových názorov na podstatu národnej hudby pod tlakom aktuálnej kompozičnej praxe - hudobnej reality, ktorú vytvárala nová hudobná tvorba nielen v zahraničí, ale už aj v domácich podmienkach, najmä príchodom mladších autorov ďalšej generačnej vlny.<sup>68</sup> Ako skladateľ so spoľahlivou orientáciou v súčasných kompozičných smeroch a zároveň muzikológ reflektujúci generačnú a štýlovú diferenciaciu novej slovenskej hudobnej tvorby, Burlas svoje predstavy o kategórii národnosti v hudbe postupne konkretizoval a najmä rozšíril: „*Formovanie národnej hudby nevyčerpávalo sa, prirodzene, iba v samotnom fakte nadväzovania na ľudovú pieseň. Pôsobí tu celý komplex*

<sup>61</sup> Burlas, L. (1971). Vplyv slovenskej ľudovej hudby na hudobnú reč Bélu Bartóka. Slovenská hudba 15(3-4): 97-102

<sup>62</sup> Burlas, L. (1971). Vplyv slovenskej ľudovej hudby na hudobnú reč Bélu Bartóka. Slovenská hudba 15(3-4): 97-102

<sup>63</sup> Burlas, L. (1971). Vplyv slovenskej ľudovej hudby na hudobnú reč Bélu Bartóka. Slovenská hudba 15(3-4): 97-102

<sup>64</sup> Burlas, L. (1957). Myšlienky o vývine národnej hudby. Slovenská hudba 1(2): 54-61

<sup>65</sup> Burlas, L. (1964). Etika a estetika slovenskej národnej hudby. Slovenská hudba 6: 164-167

<sup>66</sup> Burlas, L. (1964). Etika a estetika slovenskej národnej hudby. Slovenská hudba 6: 164-167

<sup>67</sup> Burlas, L. (1957). Myšlienky o vývine národnej hudby. Slovenská hudba 1(2): 59

<sup>68</sup> Chalupka, L. (2000). Avantgarda 60'. Nástup mladej skladateľskej generácie na Slovensku v 60. rokoch. Slovenská hudba 26(1-2): 59-105





*faktorov, ako je celkový vzťah k národnej tradícii, ku kultúrnej, ideovej a spoločenskej situácii súčasnosti. Tzv. národnými syntézami sa označujú tendencie využiť súčasný hudobný jazyk i tzv. klasické dedičstvo, prispôsobené špecifickým črtám národného hudobného myslenia tak v ľudovej, ako aj v umelej hudbe. Popri vplyve tradície, osvojovania i popierania vývojovej kontinuity, estetických, psychologických a etických faktorov ostáva súčasný hudobný jazyk zdrojom pre formovanie národnej hudby.*“<sup>69</sup> Pri takto rozšírenej definícii sa oprel aj o najnovšie poznatky zo sociálnej psychológie. Výsledkom prehĺbeného poznania a skúseností z aktuálneho vývinu slovenskej hudobnej tvorby je logické konštatovanie, že folklórne inšpirácie sú pre skladateľa pri tvorbe národnej hudby len jedným z viacerých možných zdrojov - popri ďalších inšpiračných podnetoch, intímne zviazaných s históriou a súčasnosťou každého národného spoločenstva. Preto v polovici 60. rokov napísal: „*Národným sa stane to, čo v danej situácii prijme národ za svoje, v čom sám opäť nájde seba samého: svoje problémy a svoje pocity.*“<sup>70</sup>

Azda nie je náhoda, že výrazom takto chápaného fenoménu národnej hudby sa stala, a to pravdepodobne bez akéhokoľvek vedomého programového úsilia, práve Burlasova kompozícia z roku 1968 - skladba *Planctus* pre sláčikový orchester. Táto skladba zároveň zavrátila jedno štýlové obdobie v hudobnej tvorbe autora.<sup>71</sup> Bohatá a viacvrstvová syntéza, ktorú toto komorné dielo pre sláčikový orchester prináša nielen v rovine kompozično-technickej a výrazovej, ale aj myšlienkovvej a *obsahovo-sémantickej*, zabezpečila tejto skladbe v pomyselnej galérii kľúčových diel slovenskej hudby trvalé miesto. Je len málo takých hudobných kompozícií domácich autorov, ktoré dokázali v jednom časovom momente tak jednoznačne spojiť intenzitu individuálneho zážitku s reakciou celonárodného spoločenstva - v prípade tejto skladby bezprostrednú odozvu na konkrétnu historickú udalosť, na augustové dni okupácie Československa v roku 1968. Hudobno-inšpiračný zdroj tejto kompozície vyprovokoval viaceré názory, podobne ako dobová situácia umožňovala autorovi viac, alebo menej formulovať tvorivé zámery a významové súvislosti skladby;<sup>72</sup> napokon poslucháči dokázali autorskú intenciu spoľahlivo dešifrovať aj bez programového návodu. Pravdepodobne aj tu však ide o syntézu viacerých podnetov - syntézu, usmerňovanú nielen intelektom skladateľa vynikajúco orientovaného v klasických hodnotách hudby 20. storočia, ale aj vrstvou podvedomia, tvorivej intuície a vyostrenej vnímavosti: Burlasov *Planctus* spája v sebe svet bartókovskej výrazovosti a kompozičnej sústredenosti, archaickú tradíciu lamentu zachovaného v tradičnom slovenskom ľudovom prostredí vo forme improvizovaných plačov a reliktných nariekaní a antropologicky podmienenú konštantu emočných modalít smútku, žiaľu, beznádeje a tragiky.<sup>73</sup>

V takejto podobe koncept národnej hudby, chápanej ako syntéza heterogénnych hudobných, ale aj mimohudobných podnetov, nie je anachronizmom. Podobne ako nie je anachronizmom ani

<sup>69</sup> Burlas, L. (1964). *Etika a estetika slovenskej národnej hudby*. Slovenská hudba 8(6): 164, 167

<sup>70</sup> Burlas, L. (1964). *Etika a estetika slovenskej národnej hudby*. Slovenská hudba 8(6): 166

<sup>71</sup> Chalupka, L. (1998). *Osobnosť Ladislava Burlasa*; Burlas, L. (1998). *Hudba komunikatívny dynamizmus*. Národné hudobné centrum, Bratislava 1998, s. 91-92

<sup>72</sup> Kopčáková, S. (2002). *Ladislav Burlas*. Súzvuk, Prešov 2002, s. 88-89

<sup>73</sup> Urbancová, H. (2007). *Etnomuzikológia a interdisciplinárne presahy: Ľudová hudobná tradícia v diele Ladislava Burlasa*. Slovenská hudba 2007/1: 32-41

myšlienka umelecky využiť inšpirácie z hudobného folklóru, hoci dnes už definovaného v oveľa väčšej šírke. Dokladá to hudobná tvorba nielen na Slovensku, ale najmä v širšom stredoeurópskom areáli- tak smerom do minulosti, ako smerom k súčasnosti. To, čo sa mení, sú najmä zdroje, formy, funkcie a motivácia využitia takýchto prvkov.

Na príklade vývinu slovenskej hudby od najstarších známych prejavov až po druhú polovicu 20. storočia dokladá Burlas rozmanité podoby týchto presahov v práci *Štýlový vývin slovenskej hudby vo svetle hudobnovedného bádania*.<sup>74</sup> Sleduje v nej predpoklady genézy tzv. národného hudobného štýlu a viaceré jeho podoby vo vývinových fázach, počas ktorých tento štýl podliehal premenám v kontexte dobového kultúrno-umeleckého prostredia, univerzálneho štýlu, sociálnej funkcie, hudobno-žánrovej sústavy či generačnej alebo individuálnej skladateľskej poetiky. Z tohto pohľadu ponúka náčrt vzájomných vzťahov medzi umeleckou a ľudovou hudbou, ako sa tieto vzťahy formovali a vyvíjali na našom území a v slovenskom kultúrnom milieu.<sup>75</sup> V polemike k niektorým starším názorom,<sup>76</sup> ktoré videli hudobno-kultúrnu situáciu slovenského etnika len v pozícii pasívneho objektu dejinného vývinu, sa táto rozsiahla monografická štúdia stala obhajobou špecifickosti a autochtónnosti domácej hudobnej tvorby. Autor pritom používal argumentačnú výbavu, ktorá bola výsledkom prudkého nárastu nových poznatkov na základe reflexie našej hudobnej minulosti aj súčasnosti. Táto práca zároveň najlepšie dokumentuje užitočnosť a podnetnosť spolupráce etnomuzikológie a hudobnej historiografie pri rekonštrukcii vývinových fáz hudby určitého národného spoločenstva či hudby na určitom územnom priestore. Navyše pri definovaní takej komplexnej kategórie, akou je hudobný štýl, je potrebné opierať sa aj o presahy do viacerých špecializácií hudobnej vedy, okrem hudobnej historiografie aj do hudobnej teórie a estetiky. Prostredníctvom kategórie štýlu môže hudobno-historický výskum v takýchto medziodborových presahoch k iným špecializáciám dosiahnuť väčšiu hĺbku a komplexnosť poznávania. Preto v závere práce Ladislav Burlas zdôrazňuje: „*Ak chápeme hudobný štýl ako jednotu spoločenskej funkcie a obsahovo-formového komplexu diela realizovaného adekvátnymi prostriedkami, potom pojem štýlu zahŕňa okrem morfológicko- syntaktickej charakteristiky hudby aj jej kauzálnu súvislosť s obsahom, významom a spoločenskou funkciou diela v kontexte s historickou realitou. Prinajmenšom nie je oddelený od hodnotiacich aspektov, ktoré sú vlastné hudobno-historickej analýze. Prostredníctvom média štýlového výskumu sa spájajú v hudobnom dejepisectve historiografické aspekty s hudobno- teoretickými a estetickými aspektmi. Tým sa zvyšuje konkrétnosť hudobno- historického výskumu, dosiahne sa komplexnosť v uchopení danej problematiky, prehĺbia sa špecifické metódy dejín umenia s cieľom porozumieť hodnote hudby v procese historického vývinu.*“<sup>77</sup>

Je známe, že okrem prvkov dobového kompozičného jazyka a dobových skladateľských techník každý umelec prirodzene reaguje aj na hudobné prostredie, ktoré ho obklopuje.

<sup>74</sup> Burlas, L. (1986). Die Stilentwicklung der slowakischen Musik im Lichte der musikwissenschaftlichen Forschung. *Musicologica Slovaca*, 11: 13- 35

<sup>75</sup> Urbancová, H. (2007). Etnomuzikológia a interdisciplinárne presahy: Ľudová hudobná tradícia v diele Ladislava Burlasa. *Slovenská hudba*, 2007/1: 32-41

<sup>76</sup> Hořejš, A. (1928). O slovenskej hudobnej tvorbe. Slovenské nakladateľstvo, Bratislava

<sup>77</sup> Burlas, L. (1986). Die Stilentwicklung der slowakischen Musik im Lichte der musikwissenschaftlichen Forschung. *Musicologica Slovaca*, 11: 31



Človeka už od jeho prvých fáz existencie nútil k aktivite samotný pud sebazáchovy, ktorý mu diktoval starať sa o každodennú potravu, a ochranu pred vplyvmi počasia a osobnú bezpečnosť. K tejto prevažne fyzickej aktivite sa od obdobia, keď začal žiť usadlým spôsobom života, pridala aj aktivita psychická, smerujúca k zabezpečeniu tých istých životných istôt. Ročná cyklickosť prác, ktorej výsledky neboli každý rok totožné, lež menili sa v závislosti od počasia ale aj živelných pohrôm, viedla človeka ku uvedomeniu si svojej podriadenosti prostrediu, prírode, svetu. To malo za dôsledok budovanie ochranného arzenálu voči týmto ovládajúcim ho silám. Keďže ešte nerozumel ich materiálnej podstate, z bezbrannosti si vytváral rozličné magické ochranné prostriedky. Boli to reálne fyzické úkony ale aj verbálne zariekania, prosby a želania. Na tomto základe sa časom vytvoril ročný cyklus úkonov sprevádzajúcich jednotlivé obdobia, najmä však obdobie slnovratov. Z pretrvávajúcich zvyklostí sa stával postupne úzus, ktorý sa stále rozvíjal. Vo vedomí pospolitosti zakotvil aj v tom prípade, ak bol neúčinný. Jeho spoločenský charakter mu zaisťoval veľkú zotrvačnosť. Možno práve neúčinnosť niektorých praktík podnietila ich estetizáciu.<sup>78</sup> Zvyk ako spoločensky záväzný akt generoval tak svoje vlastné umelecké ozvláštnenie. Na jeho významovú os sa postupne navliekali také prejavy ako piesne, tance, hry a dramatické scény. Porovnávacie štúdium nám dosvedčuje, že medzi najstaršie umelecké prejavy možno počítať u rôznych etník práve tie, ktorých prazáklad je magický. Postupný kultúrny rozvoj človeka počas dlhých vývinových období navrstvila seba umelecké prejavy, ktoré sú odlišné čo do významu, ale aj umeleckej úrovne. Jednotlivé obdobia sa od seba líšia tiež uzavretosťou či väčšou otvorenosťou územných areálov, regiónov a lokalít. Vo veľkom vývojovom oblúku možno pozorovať tiež smerovanie od magicko-mýtických postojov k realistikosti a od kolektívnosti k individualizmu. V niektorých druhoch tvorby napr. piesní, možno hovoriť aj o stavebno-štruktúrnom vývoji. Z hľadiska vývinu piesne je možné v slovenskej proveniencii hovoriť o starej roľníckej kultúre (do 14. – 15. storočia), pastiersko-valaskej kultúre (od 13./14. storočia po začiatok 20. storočia a novej piesňovej kultúre (od 17./18. storočia po súčasnosť).<sup>79</sup> Načrtnutie pôvodných podnetov folklórnej tvorby a jej veľmi zjednodušeného pravdepodobného vývinového oblúka sledovalo iba zámer poukázať na to, že i keď sa vývinová, či historická a aktuálna hodnota vo folklóre v podstate prekrýva, čiže žijú v ňom simultánne výtvary staré spolu s novými neraz v totožnej funkcii, predsa tu možno pomocou porovnávacieho štúdia pozorovať vývinový trend, ktorý je tým zjavnejší a rýchlejší, čím závažnejší je ekonomicko-sociálny vývin, teda vývin praktického života spoločnosti. Najsilnejšie nás o tom presvedča práve súčasné obdobie.<sup>80</sup>

V minulosti bola súčasťou takéhoto prostredia aj tradičná, u nás predovšetkým roľnícka a roľnícko-pastierska kultúra, ale aj malomestská kultúra so svojimi hudobnými prejavmi a formami. „*Významnou zložkou ľudovej kultúry je tanec, ktorý sprevádza piesne pri obradoch,*

<sup>78</sup> Burlasová, S. (1989). Korene a princípy folklórnej tvorivosti a jej vývoj v súčasnosti. Slovenský národopis, 4. Národopisný ústav SAV, Bratislava

<sup>79</sup> Elscheková, A. & Elschek, O. (2005). Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby. Bratislava, Hudobné centrum, 2005, s. 63.

<sup>80</sup> Burlasová, S. (1989). Korene a princípy folklórnej tvorivosti a jej vývoj v súčasnosti. Slovenský národopis 4, Národopisný ústav SAV, Bratislava



*zábavách a iných príležitostiach.*“<sup>81</sup> Pôvodné kultúrne prejavy neskôr doplnili alebo nahradili žánre populárnej hudby a jazzu, mestského folklóru, prejavy iných etnických kultúr sprostredkované médiami a podobne. V štúdiu Ľudová hudba a skladateľ z knižnej monografie *Hudobná teória a súčasnosť*.<sup>82</sup> Burlas naznačil, že umelecké inšpirácie takými rozmanitými hudobnými oblasťami musia riešiť z kompozično-technického hľadiska mnohé spoločné problémy a rovnaké situácie. Spája ich analogický princíp: stret odlišných hudobno-štýlových či hudobno-žánrových svetov, rozdielných poetík či odlišných foriem hudobného myslenia. Tieto strety možno lepšie pochopiť, ak ich vidíme v sieti vzťahov medzi inšpiračnou predlohou, kompozičnou erudíciou autora a spoločenskou funkciou hudby: „*Ľudová predloha, kompozičná skúsenosť, spoločenské uplatnenie. Je to trojuholník vzťahov, ktoré tvoria komplex a vytvárajú východiskovú platformu kompozičného spracovania folklórneho materiálu v danej etape umeleckého vývinu a konkrétnej spoločensko-kultúrnej formácie.*“<sup>83</sup> Práve z úvah nad štruktúrou a poetikou týchto vzájomných stretov, ale i sociálnych funkcií, ktoré aktuálne plnia, vznikol náčrt typológie – pokus o taxatívny výpočet kompozičných alternatív pri práci s folklórnou predlohou.

Ak moderna stavala na homogénnej syntéze, ktorú zdôrazňoval Burlas práve v súvislosti s kategóriou národnej hudby a analyzoval ju v hudobnej tvorbe viacerých domácich skladateľov, postmoderna využíva v oveľa väčšej miere poetiku mozaiky, kontrastu, konfrontácie, polemického vzťahu. Sú to témy úvah, ktorými sa dnes najmä v zahraničí zaoberá etnomuzikológia rovnako ako výskum súčasnej hudby a hudobnej kultúry. Hybridizácia patrí podľa názoru súčasných etnomuzikológov ku konštitutívnym znakom každej hudobnej kultúry; je prirodzeným dôsledkom kontaktov s inými odlišnými kultúrami, kontaktov, ktorým sa nemôže vyhnúť ani zdanlivo autonómne a izolované kultúrne spoločenstvo. Práve schopnosť recepcie- hoci aj má táto recepcia tie najrozmanitejšie podoby - je prejavom životaschopnosti a funkčnosti každej kultúry, hudobnú nevynímajúc.<sup>84</sup>

Ak sa hovorí o motiváciách záujmu o tradičnú, ľudovú pieseň a hudbu, určite ma dôležitú výpovednú hodnotu spôsob, akým sa tento záujem vzbudí, podnieti a ďalej formuje.

### Literatúra

1. Burlas L. (1971). Vplyv slovenskej ľudovej hudby na hudobnú reč Bélu Bartóka. *Slovenská hudba* 15(3-4): 97-102
2. Burlas L. (1998). *Hudba komunikatívny dynamizmus*, Bratislava: Národné hudobné centrum, 1998, s. 91-92

<sup>81</sup> Strenáčiková, M. (2023a). Klasifikácia slovenských národných piesní (materiál pre vyučovanie hudby! [КЛАСИФІКАЦІЯ СЛОВАЦЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ (МАТЕРІАЛІ ДЛЯ НАВЧАННЯ МУЗИКИ)]. In *Music Art XXI Century – History, Theory, Practice. Collection of Materials and Theses; XIII International Scientific and Practical Conference*, 28. 4. 2023. (Dushnyi, A. ed.). Pósvit: Drohobych: Ivan Franko State Pedagogical University, s. 102

<sup>82</sup> Burlas, L. (1978). Ľudová hudba a skladateľ. In: *Hudobná teória a súčasnosť*, Tatran, Bratislava

<sup>83</sup> Burlas, L. (1978). Ľudová hudba a skladateľ. In: *Hudobná teória a súčasnosť*, Tatran, Bratislava

<sup>84</sup> Urbancová, H. (2007). Etnomuzikológia a interdisciplinárne presahy: Ľudová hudobná tradícia v diele Ladislava Burlasa. *Slovenská hudba*, 2007/1: 32-41



3. Burlas, L. (1957). Myšlienky o vývine národnej hudby. *Slovenská hudba* 1(2): 54-61
4. Burlas, L. (1964). Etika a estetika slovenskej národnej hudby. *Slovenská hudba*, 6: 164-167
5. Burlas, L. (1978). Ľudová hudba a skladateľ. In: *Hudobná teória a súčasnosť*. Tatran, Bratislava
6. Burlas, L. (1986). Die Stilentwicklung der slowakischen Musik im Lichte der musikwissenschaftlichen Forschung. *Musicologica Slovaca*, 11: 13- 35
7. Burlas, L. (1997). Podnety etnomuzikológie pre hudobnú výchovu. In: *Teória hudobnej pedagogiky*. Prešov: Fakulta humanitných vied Prešovskej univerzity, 1997, s.72-73.
8. Burlas, L. (1997). *Teória hudobnej pedagogiky*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešov
9. Burlas, L. (2007, 17. apríl). *Seminár pri príležitosti životného jubilea prof. Burlasa*. Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava
10. Burlas, L. (n. d.). [Rukopisný archív ľudových piesní ÚHV SAV]; výsledky zberateľskej činnosti Ladislava Burlasa v 14 obciach západného a stredného Slovenska v podobe zápisov slovenských ľudových piesní sú uložené pod signatúrami 9510-9614, 10042-10077, 10205-10219, 10261-10273, 10305, 10117-10348, 10390, 10985-10987, 11024-11028, 11465-11478, 11497-11517, 35981-36099.
11. Burlasová, S. (1989). Korene a princípy folklórnej tvorivosti a jej vývoj v súčasnosti In: *Slovenský národopis* č. 4, Bratislava: Národopisný ústav SAV
12. Elscheková, A. (1966). Strukturelle Frühformen slavischer Volksmusik. In: *Anfänge der slavischen Musik*, Ed. Ladislav Mokry, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, Bratislava 1966, s. 147-164
13. Elscheková, A., & Elschek, O. (2005). Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby. Bratislava, Hudobné centrum, 2005, s. 153-154.
14. Hood, M. (1960). *The Challenge of „Bi-Musicality“*, 4(2): 55-59
15. Hořejš. A. (1928). *O slovenskej hudobnej tvorbe*. Slovenské nakladateľstvo, Bratislava
16. Chalupka, L. (1998). Osobnosť Ladislava Burlasa.
17. Chalupka, L. (2000). Avantgarda 60'. Nástup mladej skladateľskej generácie na Slovensku v 60. rokoch. *Slovenská hudba* 26(1-2): 59-105
18. Kopčáková, S. (2002). *Ladislav Burlas*. Prešov: Prešovský hudobný SÚZVUK
19. Kresánek, J. (1951). *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Slovenská akadémia vied
20. *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional music and Cultural Policy* (Intercultural Music Studies 2.) Ed. Max Peter Baumann. Florian Noetzel, Wilhelmshaven, 1991
21. Strenáčiková, M. (2023a). Klasifikácia slovenských národných piesní (materiál pre vyučovanie hudby) [КЛАСИФІКАЦІЯ СЛОВАЦЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ (МАТЕРІАЛ ДЛЯ НАВЧАННЯ МУЗИКИ)]. In *Music Art XXI Century – History, Theory, Practice*. Collection of Materials and Theses; XIII International Scientific and Practical Conference, 28. 4. 2023 (Dushnyi, A. ed.). Pósvit: Drohobych: Ivan Franko State Pedagogical University, s. 101-105



22. Strenáčiková, M. (2023b). Slovak folk songs and general music education. In *Studii de muzicologie*. Iasi (Rumunsko): Editura Artes, 108: 181-190
23. Urbancová, H. (2007). Etnomuzikológia a interdisciplinárne presahy: Ľudová hudobná tradícia v diele Ladislava Burlasa. *Slovenská hudba* 2007/1: 32-41

**Contact**

*Mgr. art. Milan Olšiak, PhD.*

Brillant Orchester Milana Olšiaka, Banská Bystrica

Email: [brillantorchester@gmail.com](mailto:brillantorchester@gmail.com)



**doc. Mgr. Martin Palúch, PhD.**

Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i., Slovensko

## **FROM PRACTICE TO THEORY OR SPECIES-GENRE CROSSING IN FILM PORTRAIT COMPILATION**

### **PRAXE K TEÓRII ALEBO DRUHOVO-ŽÁNROVÉ KRÍŽENIE V STRIHOVOM PORTRÉTE**

#### **ABSTRACT**

The motivation for writing this paper arose from the need to theoretically justify the personal experience of the author of this paper with practical film directing in the realization of a hybrid film portrait compilation entitled *Countdown – The Last Film of Ivan Palúch* (dir. Martin Palúch, 2022). Formally, it is an experimental work in the form of a biographical film intended for cinemas, which biographically interprets the circumstances and contexts of the life and work of an important personality of Slovak film acting. The hybrid character of the audiovisual work, both in terms of type and genre, enhances the blurring of the boundaries between fiction and documentary film.

**Keywords:** Slovak film, contemporary film, compilation film, film portrait, experimental film form, blending of documentary and fiction

#### **ABSTRAKT**

Motivácia pre napísanie tohto príspevku vznikla z potreby teoreticky odôvodniť osobnú skúsenosť autora tohto príspevku s praktickou filmovou réžiou pri realizácii hybridného strihového filmu s názvom *Odpočítavanie – posledný film Ivana Palúcha* (r. Martin Palúch, 2022). Formálne ide o experimentálne dielo v tvare životopisného filmu určeného pre kiná, ktoré biograficky interpretuje okolnosti a súvislosti zo života a tvorby významnej osobnosti slovenského filmového herectva. Druhovo i žánrovo hybridný charakter audiovizuálneho diela vo výsledku umocňuje stieranie hraníc medzi hraným a dokumentárnym filmom.

**Kľúčové slová:** slovenský film, súčasný film, kompilačný film, filmový portrét, experimentálna filmová forma, prelínanie dokumentu a hraného filmu

#### **ÚVOD**

Rozprávanie vo filme *Odpočítavanie – posledný film Ivana Palúcha* je vyskladané formou strihového filmu do podoby originálnej filmovej kompilácie. Dej sa vzťahuje k autentickým udalostiam zo života protagonistu – sociálneho herca, ale výpoveď o ňom tvoria prevažne archívne segmenty prevzaté z už pred tým realizovaných hraných filmov. Ivan Palúch v nich počas života účinkoval a stvárnil fiktívne postavy. Použité ukážky v životopisnom filme vznikli najmä počas jeho profesionálnej kariéry filmového herca v rokoch 1960 až 2015. Ale



v kombinácii s osobnými výpoveďami protagonistu, či s autentickými spomienkami/svedectvami jeho kolegov, výsledný film pripomína audiovizuálnu koláž, ktorá formou hraného filmu tlmočí zjavné biografické fakty. Zábery z hraných filmov v diváckej recepcii vyvolávajú biografické konotácie, ktoré referujú k skutočným udalostiam zo života Ivana Palúcha – zosnulého v roku 2015. Tento paradox dokumentárnej fikcie, alebo fiktívneho dokumentu, by malo objasniť nasledovné teoretické odôvodnenie.

### **METÓDY A VÝSLEDKY**

Dej životopisného filmu pozostáva z re-konštruovanej narácie zloženej z archívnych audiovizuálnych stôp. Základný koncept identifikácie diváka s dejom sa odvíja od výraznej postavy protagonistu, ktorý názorne stvárnjuje vlastný životný príbeh. Podstatou výpovede je zameniteľnosť autenticity a fikcie na obrazovej i zvukovej úrovni zároveň. Tým, že ústredný protagonista bol v reálnom živote profesionálnym filmovým hercom, je vzájomná zameniteľnosť autentického charakteru a fiktívnych postáv, ktoré stvárnil v hraných filmoch, prirodzene motivovaná. Hodnovernosť výpovede, aj keď sa v tomto prípade skladá z fiktívnych segmentov, nevyvoláva pochybnosti ani z hľadiska profesie, ani z hľadiska biografickej faktografie. Už v tomto bode dochádza k funkčnému kríženiu autenticity a fikcie. Ak by ústredný protagonista nebol filmovým hercom, a v reálnom živote by pôsobil v inej profesii, prirodzená zameniteľnosť autenticity a fikcie na osi protagonista-postava by nebola funkčná. Z perspektívy diváka by nedošlo k cielenej psychologickému identifikácii s protagonistom na základe jeho priameho vystupovania na filmovom plátne. Názorne si to uvedomíme aj pri niekoľkých miestach priamo vo filme.

V prípade, ak si na Ivana Palúcha spomína kolega herec, ktorý s ním v danom období účinkoval vo filme, vo zvukovej stope počujeme autentické svedectvo. Zároveň aj tohto herca vidíme vo vizuálnej ukážke po boku hlavného hrdinu, ktorého sa spomienka týka. Tento princíp audio-vizuálnej koláže umocňuje titulok s reálnym menom vypovedajúceho herca umiestneným na fiktívnej postave z ukážky a so zdôraznením jeho profesie pod menom – herec. Takýto spôsob označovania fiktívnych postáv reálnymi menami hercov, ktorí ich stvárnujú, môžeme vidieť uplatnený pri mnohých hereckých osobnostiach. V ukážkach z filmov síce účinkujú ako fiktívne postavy, ale ich spomienky pociťujeme ako autentické, tlmočené cez voice over mimo obraz. Týka sa to hereckých osobností akými sú Annie Girardot, Eva Ras, Karol Čalik, Andy Hryc, František Velecký či Magda Vášáryová.

Popísaný tvorivý prístup nebolo možné uplatniť paušálne. Napríklad v prípadoch výpovedí režisérov Eduarda Grečnera a Volkera Schlöndorffa, a tiež kameramana Jána Ďuriša, keď titulok znázornil len ich reálne mená a profesiu, ale v podobe vizualizovanej postavy na plátne sa v záberoch osobne neobjavili. V očiach menej sústredeného diváka to mohlo vyznieť metúco, ak si nevšimol profesiu uvedenú pod titulkom príslušného hlasu hovoriaceho cez voice over mimo obraz. Na druhej strane výpoveď kamerového ostriča Viktora Fančoviča bola využitá v oboch vyššie popísaných tvaroch. V niekoľkých prípadoch jeho hlas znel len cez voice over mimo obraz, doplnený graficky o titulok s jeho reálnym menom a profesiou v zábere. Ale raz, dva krát sa objavil aj v zábere priamo spolu s protagonistom v ukážke z making off z nakrúcania filmu *Legenda o lietajúcom Cypriánovi* (r. Mariana Čengel





Solčanská, 2010), v ktorej sa Fančovič zhovára priamo s Ivanom Palúchom cez pauzu medzi nakrúcaniami.

Kríženie fikcie a autenticity je postavené na funkčnom prepojení vizuálnej stopy – z fikčného filmu, a autentickej auditívnej stopy – reálnej výpovede cez voice over. Pri hercoch išlo o prirodzenú motiváciu a zameniteľnosť na osi fiktívna postava – autentické svedectvo, pri výpovediach osobností z iných profesií bola vždy v ukážkach prítomná ústredná postava herca Ivana Palúcha, o ktorej sa práve hovorilo. Informačný obsah výpovede pritom vizuálna ukážka vždy formálne dopĺňala alebo rozvíjala.

Celková náročnosť tejto metódy kreovania audio-vizuálnej koláže spočívala na predsavzatí, že z režijného hľadiska je nutné vyhnúť sa postupom prevzatým z televízneho prostredia, ktoré pre jasnosť komunikácie na osi dielo – divák nadožúva hovoriace hlavy. Tento spôsob bol pre nás neprijateľný pretože by výrazne narušil plynulosť narácie a brzdil celkovú výstavbu deja, ktorá bola určená pre veľké filmové plátno v kinosále. Napokon sa zvolený kompromis ukázal ako dostatočne funkčný, i keď kládol vyššie nároky na strihovú skladbu i na divácku pozornosť, ako aj ochotu publika spájať si hlas vypovedajúceho s interpretom, ktorý sa v prípade hercov objavil na plátne vždy, ale v prípade iných filmových profesií sa objaviť nemusel. Grafické znázornenie profesie titulkom pod menom bolo v tomto smere rozhodujúcim identifikátorom konkrétneho hlasu vypovedajúceho vo filme cez voice over. Autenticita audio stopy bola potvrdená vo vizuálnej zložke umiestnením titulku na postavu v prípade hercov alebo nepotvrdená cez označenie profesie vypovedajúceho, ktorý z titulu svojej práce „za kamerou“ v hranej ukážke logicky nemohol byť po boku hlavnej postavy.

Celkom iné režijné riešenie sa použilo napríklad v strihovej sekvencii, kde došlo ku kombinácii záberov z filmu *Ucho* (r. Karel Kachyňa, 1970) so zábermi z filmovej rozprávky *Princ Bajaja* (r. Antonín Kachlík, 1971). Popisovaná juxtapozícia záberov sa nachádza približne na začiatku druhej tretiny filmu, kedy už divák veľmi dobre chápe spôsob výstavby filmu a má už osvojený princíp zameniteľnosti fikcie a autenticity na úrovni audio-vizuálnej koláže.

Sekvencia začína príchodom Radoslava Brzobohatého a Jiřiny Bohdalovej, titulnej dvojice z filmu *Ucho*, na banket vyššej politickej reprezentácie z obdobia komunizmu. Pri vystupovaní z auta Bohdalovej vypadne z rúk kabelka so slovami: „Pec nám spadla“. Ivan Palúch v úlohe príslušníka polície jej ju zodvihne a podá. Cez voice over mimo obraz zaznie Palúchova autentická spomienka o jemu určenom politicky motivovanom zákaze účinkovania v divadlách v celom Československu, s dodatkom, že ako herec mohol vo filme od teraz stvárňovať len epizódne úlohy. Informačný obsah spomienky vizuálne ilustruje letmý vstup Ivana Palúcha do záberu s vypadnutou kabelkou, ktorý na obrazovej úrovni symbolicky potvrdzuje jeho nový status – okrajový epizódny herec.

Pre znázornenie príchodu postáv na oslavu komunistických papalášov používa Kachyňa subjektívnu kameru, ktorá evokuje perspektívu videnú prichádzajúcim. Kamera vpláva na recepciu, medzi zabávajúcich sa prítomných hostí, pričom ani jeden z okolo stojacich si ju nevšimá, ako keby bola neviditeľná. Tento záber tak pomyselné nadväzuje na výpoveď o zákaze, pričom vizuálne demonštruje nový spoločenský status Ivana Palúcha ako pre režim i okolie nežiadúcej osoby. Voice over mimo obraz to následne aj potvrdí ďalšou autentickou spomienkou, v ktorej Ivan Palúch tvrdí, že ho odrazu nikto nepoznal a kamaráti sa mu začali



otáčať chrbtom. Subjektívny záber blúdiatej kamery ukončí ruka, patriaca telu pod jej pohľadom, ktorá sa objaví v subjektívnej perspektíve a poklepe jedného z prítomných hostí po ramene. Ten sa v reakcii prekvapene pozrie priamo do kamery. V tomto momente odznie jeho replika priamo z filmu *Ucho*, ktorá informačne nadviaže na tvrdenia, tlmočené pred tým cez voice over mimo obraz. Zjavne zaskočený hosť osloví priamo subjektívnu kameru: „Ahoj Bedřichu. Ty si tu? Myslel som... Myslel som si, že si vonku. Že si odišiel z Prahy. Teraz, keď...“ Je zjavné, že nemá zo stretnutia radosť a vynútená konverzácia je mu nepríjemná. Z hľadiska faktografie všetko sedí. Po zmene politickej situácie a zákaze účinkovania v divadle i filme začiatkom normalizácie v 70-tych rokoch 20. storočia Ivan Palúch skutočne Prahu opustil, napriek tomu, že bol ženatý a slávny. Jeho manželka však emigrovala do Rakúska. Býval v centre starého mesta a Prahu vynúteno opustil pre zákaz a nedostatok pracovných príležitostí.

V tomto momente nastáva v Kachyňovom subjektívnom zábere prvý strih a v pôvodnom filme by sme mali vidieť záber na postavu, ktorú vo filme *Ucho* stvárňuje Radoslav Brzobohatý. My sme v koláži pôvodný záber zamenili za iný, prevzatý z filmu *Princ Bajaja*. Ivan Palúch v úlohe princa v ňom bez pohnutia stojí a pozerá sa priamo pred seba. V strihovom spojení juxtapozícia týchto záberov vyvoláva dojem, že princ Bajaja počúva slová protagonistu z predchádzajúceho záberu. Faktograficky to opäť sedí pretože obidva filmy vznikli na začiatku normalizácie začiatkom 70-tych rokov 20. storočia, pričom *Ucho* ležalo vďaka svojmu politicky neželanému obsahu devätnásť rokov v trezore. Kachyňov film tak dostal pomyselnú rovnakú stopku ako filmový herec Ivan Palúch. Mimo filmová znalosť dejín československej kinematografie napomáha k dekódovaniu obsahu strihovej sekvencie.

Z portrétu princa sa opäť vraciame k postave prekvapeného host'a a sledujeme jeho nasledovnú reakciu. Zo slovami: „Hľadám Máriu. Nevidel si Máriu?“ sa od subjektívnej kamery alias perspektívy Princa Bajaju odvracia a smeruje od nej do priestoru medzi ostatných hostí. Touto sekvenciou je definitívne potvrdený nový spoločenský status Ivana Palúcha, jeho všeobecné vylúčenie a kariérna ignorancia. Formálny obsah umocňuje skalná štruktúra interiérov v pozadí fiktívnych postáv na záberoch z oboch filmov – *Ucho* i *Princ Bajaja*.

Zameniteľnosť úloh divák prijíma prirodzene. Rozumie jej a spôsob skladby výslednej narácie v strihovom filme jeho chápanie deja neproblematizuje. Len na jeho všímavosti záleží, koľko autentických informácií dokáže vyčítať priamo z deja, tvoreného hranými filmami a autentickými spomienkami. Akékoľvek mimo filmové znalosti len doplnia mozaiku zmnožených významov prítomných i naznačených vo výslednom zostrihu. Ale skladba narácie je primárne vystavaná tak, aby hlavnej osi rozprávania porozumel aj divák neznalý dejín filmu alebo faktov zo života Ivana Palúcha. Na druhej strane je pre vnímanie publika pútavejšie sledovať príbeh konštruovaný takýmto spôsobom ako sledovať čisto dokumentárny film, ktorý by faktografické informácie tlmočil len prostredníctvom hovoriacich hláv pamätníkov, znalcov alebo historikov filmu. Autentická výpoveď Ivana Palúcha o zákaze jeho účinkovania je podčiarknutá – jeho epizodickou prítomnosťou v úlohe policajta z filmu *Ucho*, a jeho nové spoločenské postavenie je situačne umocnená strihom tiež – vložením jeho portrétu z filmu *Princ Bajaja* do snímky *Ucho*, z ktorej je evidentné, že pod tlakom normalizácie a z titulu jeho režimom nežiadúceho postavenia sa od neho kolegovia a bývalí známi začali odvracať.



Vyššie popisovaný princíp kríženia autenticity a fikcie je využitý na mnohým miestach filmu *Odpočítavanie – posledný film Ivana Palúcha*. Autentická výpoveď je častokrát tlmočená cez voice over mimo obraz a zdôrazňovaná. Buď ukážkou priamo z hraného filmu, prostredníctvom informačného a/aj formálneho obsahu, alebo umocnená strihovou sekvenciou či situačným vyznením k sebe priliehajúcich záberov kombinovaných z rôznych filmov.

Jediným režijným obmedzením bolo, aby všetky použité ukážky pochádzali z filmografie hlavnej postavy. Z tohto dôvodu realizačnej fáze predchádzal dôsledný rešerš, ktorý vyústil do finálneho výberu vhodných archívnych záberov a tiež vhodných archívnych výpovedí. Niektoré z nich, najmä spomienky osobností – hercov, režisérov a pod., sa nakrúcali/nahrávali dodatočne. Následne hlavná fáza realizácie filmu prebiehala v strižni.

Rovnaký princíp kríženia a výstavby je použitý aj pri kombináciách autentických záberov z making off so zábermi prevzatými priamo z konkrétnych filmov, ku ktorým sa making off ukážky vzťahujú. Môžeme to vidieť napríklad v juxtapozícii záberov pri filmoch *Vojaci slobody* (r. Jurij Ozerov, 1977), *Legenda o lietajúcom Cypriánovi* a *Čoskoro bude koniec sveta* (r. Aleksandar Petrovic, 1969) alebo pri krížení reportážnych a televíznych relácií s ukážkami z rôznych hraných filmov, napríklad v sekvencii z Cannes, v sekvencii *Filmy v mesiaci ČSSP* (r. Juraj Jakubisko, 1976), a na iných miestach.

Ontologický realizmus Andrého Bazina, ktorý sa týka prelínania filmového zobrazenia so skutočnosťou, vysvetľuje Francesco Casetti nasledovne: „Medzi filmom a skutočnosťou skrátka existuje existenciálny vzťah, hlboká kontinuita: sú ontologicky spriaznený.“<sup>85</sup> ... „A ďalej: princíp, ktorému sa film podriaďuje, je jasne zreteľný v tých situáciách, ktoré by sme mohli označiť ako kruhové, tam, kde úzka väzba medzi skutočnosťou a obrazom umožňuje jednému, aby vdýchol život druhému, ale i naopak: obidva póly vzájomne reagujú bez povinnosti dodržiavať smer.“<sup>86</sup>

V koncepte strihového filmu, o ktorom je reč, hlavná postava udržiava Bazinom deklarovaný tok a lavíruje na oboch póloch – na úrovni zobrazenia i skutočnosti. Filmové herectvo Ivana Palúcha je považované za autentické a veľmi prirodzené. Počas kariéry nemal problém herecky splynúť s profesionálmi i nehercami, čo oceňovali najmä významné režijné osobnosti: František Vlácil, Aleksandar Petrovic, Volker Schlöndorff či Eduard Grečner. Herecká kariéra pritom zásadne spätne vplývala na skutočný a reálny osud Ivana Palúcha. Jeho osobný život, postoje, konanie, kariéru a naopak. Takéto prelínanie a kruhovú štruktúru na osi skutočnosť a filmové zobrazenie sme sa pokúsili tvorivo využiť.

Ďalšou nezanedbateľnou inšpiráciou boli aj polemické tvrdenia Carla Plantindu, ktorý v štúdiu *Dokumentárny film*, v časti venovanej vyhláseniam o všadeprítomnej fikčnosti a všadeprítomnej dokumentárnosti, polemizuje s tvrdeniami: „..., že všetky dokumentárne filmy sú zároveň fikciami a, naopak, že všetky hrané filmy sú dokumentmi. V prvom prípade vychádza z názoru režiséra Freda Wisemana, predstaviteľa direct cinema, ktorý o svojich dokumentoch hovoril ako o reálnych fikciách, v druhom z Billa Nicholisa, ktorý hovorí o filme *Čarodejník z krajiny Oz* ako o určitom druhu antropologického dokumentu, ktorý ponúka kľúč na pochopenie hollywoodskej produkcie tridsiatych rokov 20. storočia i americkej kultúry tohto

<sup>85</sup> Casetti, E. (2009). *Filmové teorie 1945 – 1990*. Praha: Akademie múzických umění, s. 45.

<sup>86</sup> Tamže, s. 46.



obdobia.“<sup>87</sup> Plantinga patrí ku kognitívnemu prúdu filozofov filmu, ktorý sa na prelome tisícročí snažili charakterizovať dokumentárny film, a tak ho obrániť pred názormi postmodernistov, ktorí tvrdili, že neexistuje rozdiel medzi hraným a dokumentárnym filmom. K objasneniu paradoxu, ktorý nás zaujíma, sa podnetne vyjadril aj Gregory Currie, ktorý: „...dokladá svoje tvrdenia jednoduchým príkladom, keď je obraz Caryho Granta vo filme *Na sever severozápadnou linkou doslovnou stopou Caryho Granta*, no zároveň je nositeľom prídavnej funkcie tým, že reprezentuje fiktívnu postavu Rogera Thornhilla. V dokumentárnom filme je, naopak, nedostatok takýchto prídavných funkcií. Fotografické obrazy zo svojej podstaty znamenajú len to, čo znamenajú. Zaujímavo pôsobí aj Currieho porovnanie hraného a dokumentárneho filmu z hľadiska distribúcie významov nachádzajúcich sa v naratíve. Podľa jeho tvrdení prináša kinematografický obraz v prípade dokumentárneho filmu významy do naratívu, kým v prípade hraného filmu sa významy z naratívu získavajú.“<sup>88</sup> Currie svoje tvrdenia demonštruje na príklade: „*Obrazy mesta Flint v Michigane* vo filme *Roger a ja* prinášajú do filmového naratívu významy reprezentujúce mesto Flint. *Obrazy Chica* v Kalifornii, použité v *Dobrodružstvách Robina Hooda*, získavajú z naratívu vlastnosti reprezentujúce Sherwoodsky les. V prvom prípade je obsah, ktorý nás zaujme, fotografickým obsahom, v druhom prípade ide o naratívny obsah.“<sup>89</sup>

V tejto súvislosti je potrebné dodať, že *Odpočítavanie – posledný film Ivana Palúcha* ako hybridný strihový film využíva a kombinuje obidva vyššie zmienené postupy, ktoré kladú dôraz na pozornosť diváka tým, že sa na jednej strane významy do naratívu vkladajú a zároveň sa na druhej z neho aj získavajú. Práve koláž fotografického a naratívneho obsahu na úrovni audiovizuálnej reprezentácie a strihových postupov tento hybridný kolobeh významov umožňuje. Týmto spôsobom je paradox fikcie i dokumentárnosti z hľadiska metodológie podstatou výstavby rozprávania o reálnom živote osobnosti herca Ivana Palúcha.

### ZÁVER

V strihovom filme *Odpočítavanie – posledný film Ivana Palúcha*, je tvorivo využitý paradox dokumentárnosti a fikcie. Zároveň je aj praktickou reakciou na niekoľko teoretických konceptov, Na ontologický realizmus Andrého Bazina. Na polemiku Carla Plantingu o všadeprítomnej fikčnosti a všadeprítomnej dokumentárnosti. A tiež na tvrdenia Gregoryho Currieho o rozdieloch medzi dokumentárnym a hraným filmom. Podľa neho je dokumentárny film indexovým záznamom stôp. Pri hranom sa indexové kvality obohacujú o iné prídavné funkcie, dôsledkom čoho vzniká naratívny obsah.

Príspevok je výstupom grantu VEGA č. 2/0025/2 Podoby slovenskej audiovizuálnej tvorby v súvislostiach neskorého socializmu a postsocializmu.

<sup>87</sup> Plantinga, C. (2009). *Documentary*. In: Paisley Livingstone – C. Plantinga (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London/New York: Routledge, s. 495–496.

<sup>88</sup> Palúch, M. (2015). *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: VLNA, s. 49-50.

<sup>89</sup> Currie, G. (2006). *Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs*. In: Carroll, Noël – Choi, Jinhee (eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Malden/Oxford: Blackwell, s. 146.



## BIBLIOGRAFIA

1. Casetti, E. (2009). *Filmové teorie 1945 – 1990*. Praha: Akademie múzických umění.
2. Currie, G. (2006). *Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs*. In: Carroll, Noël – Choi, Jinhee (eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Malden/Oxford: Blackwell
3. Palúch, M. (2015). *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: VLNA.
4. Plantinga, C. (2009). *Documentary*. In: Paisley Livingstone – C. Plantinga (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London/New York: Routledge

## Contact

doc. Mgr. Martin Palúch, PhD.

Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i.

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava

Email: [matway77@gmail.com](mailto:matway77@gmail.com)

Fakulta dramatických umení Akadémie umení, J. Kollára 22, 974 01 Banská Bystrica

Email: [martin.paluch@aku.sk](mailto:martin.paluch@aku.sk)



**PaedDr. Renáta Pondelíková, PhD.**

Centrum umenia a kultúry, Pedagogická fakulta UMB v Banskej Bystrici

## **EXPLORING THE POSSIBILITIES OF APPLYING THE "ESCAPE ROOM" FORMAT AND METHODS IN FINE ART ACCESSING**

### **SKÚMANIE MOŽNOSTÍ UPLATNENIA FORMÁTU A METÓD „ESCAPE ROOM“ PRI SPRÍSTUPŇOVANÍ VÝTVARNÉHO UMENIA**

#### **ABSTRACT**

The popularity of escape games has increased significantly in recent years. People search them out as a fun form of activity for groups of friends, family or colleagues. Several factors have contributed to the popularity of escape rooms: the interactive experience, the social aspect, the excitement and challenge, the escape from reality, the customisability and the variety. Due to these factors, escape games have become a popular form of entertainment and recreational activity. Their dynamic and interactive nature sets them apart from conventional games and provides participants with an unforgettable experience. With the growing public interest, escape games are becoming more and more widespread and present in several fields such as tourism, education, teambuilding and even fine arts. In addition to being entertaining, escape games have significant educational potential and can be used at different levels and in different forms of education. The aim of this paper is to analyse aspects related to the possibilities of the "escape room" in the communication of fine arts.

**Key words:** escape room, art education, fine art accesing

#### **ABSTRAKT**

Popularita únikových hier sa v posledných rokoch výrazne zvýšila. Ľudia ich vyhľadávajú ako zábavnú formu aktivity pre skupiny priateľov, rodiny alebo kolegov. K popularite "escape room" prispelo niekoľko faktorov: interaktívny zážitok, sociálny aspekt, vzrušenie a výzva, únik z reality, prispôbitel'nosť a rozmanitosť. Vzhľadom na tieto faktory sa únikové hry stali populárnou formou zábavy a rekreačnej aktivity. Ich dynamický a interaktívny charakter ich odlišuje od bežných hier a prináša účastníkom nezabudnuteľné skúsenosti. S rastúcim záujmom verejnosti sa únikové hry stávajú stále viac rozšírenými a prítomnými vo viacerých oblastiach, ako je turizmus, vzdelávanie, teambuilding a dokonca aj výtvarné umenie. Okrem zábavného, majú únikové hry významný edukačný potenciál a môžu byť využité na rôznych úrovniach a v rôznych formách vzdelávania. Cieľom tohto príspevku je analýza aspektov súvisiacich s možnosťami "escape room" pri sprostredkovaní výtvarného umenia.

**Kľúčové slová:** úniková miestnosť, umelecké vzdelávanie, sprístupňovanie výtvarného umenia



### ÚVOD

“Escape room“, známe tiež ako únikové hry, sú interaktívne a zábavné hry, ktoré zahŕňajú tímovú spoluprácu, riešenie hádaniek a logických úloh na dosiahnutie konkrétneho cieľa - zväčša úniku zo zaisteného priestoru. Nicholson (2015) definuje “escape room“ ako živú tímovú hru, v ktorej hráči objavujú stopy, riešia hádanky a plnia úlohy v jednej alebo viacerých miestnostiach s cieľom dosiahnuť konkrétny cieľ (zvyčajne únik z miestnosti) v obmedzenom čase (Nicholson, 2015, s. 1). Tieto hry majú pôvod v počítačových hrách a postupne sa rozšírili do fyzického prostredia, vrátane únikových miestností vo fyzických lokalitách, ako sú herné centrá, galérie, múzeá a tematické atrakcie. Súčasne s obrovskou popularitou v zábavnom priemysle získavajú únikové miestnosti na popularite ako prostredie na vyučovanie a učenie v základných, stredných a vysokých školách a v programoch profesijného rozvoja (Sanchez & Plumettaz-Sieber, 2019). Účastníci únikových hier sú vyzvaní riešiť rôzne hádanky, logické úlohy a problémy. Tieto hry podporujú rozvoj kritického myslenia, analytických schopností a schopnosti hľadať alternatívne riešenia. Účastníci musia kombinovať informácie, vytvárať spojenia a robiť rozhodnutia na základe dostupných dôkazov. Únikové hry rozvíjajú tímovú spoluprácu a komunikáciu. Účastníci musia pracovať spolu, zdieľať informácie, plánovať stratégie a efektívne komunikovať, aby dosiahli spoločný cieľ. Týmto spôsobom sa rozvíjajú schopnosti tímovej spolupráce, delegovania úloh, riešenia konfliktov a vytvárania synergických vzťahov. Vzdelávanie je realizované prostredníctvom zábavy. Únikové hry ponúkajú vzdelávacie prostredie, kde je vzdelávanie integrované do zábavného zážitku. Účastníci sa učia nové informácie, koncepty a zručnosti prostredníctvom aktívneho zapojenia, skúseností a experimentovania. To umožňuje učenie sa bez násillia a zvyšuje motiváciu a záujem o tému. Prostredníctvom “escape room“ môže byť vzdelávanie zamerané na konkrétne témy. Únikové hry môžu byť tematicky prepojené s rôznymi oblasťami vzdelávania. Napríklad, môžu sa zamerať na históriu, prírodné vedy, matematiku, literatúru, umenie a kultúru. Týmto spôsobom poskytujú príležitosť na prehĺbenie vedomostí a porozumenia špecifických tém. Umožňujú rozvoj komplexných zručností, ako sú logické myslenie, kreativita, riešenie problémov, vzťahy, časový manažment a emocionálna inteligencia. Tieto zručnosti sú dôležité nielen vo vzdelávaní, ale aj v bežnom živote a pracovnom prostredí. Účastníci sa musia sústrediť na detaily, zapamätať si informácie a používať ich neskôr v riešení úloh. Týmto spôsobom sa rozvíjajú pamäťové schopnosti, koncentrácia a schopnosť rýchlo reagovať na situácie. Únikové hry majú teda významný edukačný potenciál, ktorý môže byť využitý v rôznych vzdelávacích kontextoch. Ich interaktívne a zábavné prostredie podporuje angažovanosť a záujem o učenie sa, a tým pomáha posilňovať zručnosti a vedomosti účastníkov.

### **Analýza aspektov escape room a Sprístupňovanie výtvarného umenia**

Sprístupňovanie výtvarného umenia prostredníctvom interaktívnych zážitkov je moderný a inovatívny prístup, ktorý sa snaží prekonať tradičné formy prezentácie umenia a zapájať návštevníkov do aktívneho a zmysluplného skúmania. Tento prístup si kladie za cieľ poskytnúť návštevníkom hlbšie porozumenie a zážitok z výtvarného umenia prostredníctvom interaktívnych a angažujúcich aktivít. Tradičný spôsob sprístupňovania výtvarného umenia spočíva v pasívnom pozorovaní diel vo forme expozície v múzeách a galériách. Aj keď tieto



formy majú svoje miesto a hodnotu, interaktívne zážitky poskytujú nové a dynamické prístupy k prezentácii umenia. Interaktívne zážitky umožňujú návštevníkom komunikovať s umením a umelcami prostredníctvom rôznych aktivít, ako sú interaktívne inštalácie, virtuálne reality, hry, multimedialne prezentácie a rôzne zážitkové aktivity. Tieto aktivity ich povzbudzujú k dotyku, pohybu, experimentovaniu a participácii, čo prispieva k ich zmyslovému, emocionálnemu a kognitívnemu zapojeniu. Interaktívne zážitky majú niekoľko výhod, poskytujú príležitosť na osobný a individuálny prístup k umeniu, čo umožňuje návštevníkom vytvárať si vlastný zážitok a interpretáciu diel. Taktiež zvyšujú angažovanosť a zapojenie, pretože návštevníci sa aktívne podieľajú na procese objavovania a porozumenia. Interaktívne zážitky môžu tiež pomôcť zvýšiť prístupnosť výtvarného umenia pre širšie publikum, pretože ponúkajú nové a atraktívne spôsoby prezentácie, ktoré môžu byť prístupnejšie a zrozumiteľnejšie pre rôzne vekové skupiny a kultúry. Okrem toho interaktívne zážitky môžu prispieť k vzdelávaniu a výučbe. Poskytujú prostredie na objavovanie, učenie sa nových informácií a rozvoj rôznych zručností, ako sú kritické myslenie, komunikačné schopnosti, kreativita a problémové riešenie. Týmto spôsobom môžu interaktívne zážitky slúžiť ako podporný nástroj pre vyučovanie výtvarného umenia a jeho súvisiacich tém v školách a vzdelávacích inštitúciách. Sprístupňovanie výtvarného umenia prostredníctvom interaktívnych zážitkov prináša nový rozmer a príležitosti pre návštevníkov, aby si užívali, objavovali a prehlbovali svoje porozumenie výtvarného umenia. Tento prístup vytvára nové spojenia medzi umením a divákmi a podporuje ich aktívne a participatívne zapojenie, čo môže mať pozitívny vplyv na zážitok a vzdelávanie. "Escape room" je skvelým príkladom hry, ktorú možno použiť ako metódu vyučovania v rámci stratégie Game-Based Learning na podporu vzdelávania pri sprístupňovaní výtvarného umenia. "Escape room" využíva rôzne vzdelávacie princípy a podnecuje kognitívne, komunikačné a tímové zručnosti študentov. V "escape room" musia študenti často analyzovať informácie, hľadať vzťahy a logické súvislosti medzi rôznymi prvkami hry. To podporuje ich kritické myslenie a analytické schopnosti. "Escape room" vyžaduje spoluprácu a komunikáciu medzi členmi tímu. Musia sa navzájom počúvať, vymieňať si nápady a spolupracovať na riešení problémov. Táto tímová spolupráca je cenná nielen pre riešenie hádaniek, ale aj pre rozvoj sociálnych zručností a tímovej dynamiky. "Escape room" obsahuje rôzne hádanky a úlohy, ktoré musia študenti riešiť. Táto skúsenosť podporuje ich schopnosť riešiť problémy a hľadať kreatívne riešenia. Ak je "escape room" dobre navrhnutá, môže byť zameraná na konkrétny vzdelávací obsah, ako napríklad históriu, vedecké koncepty alebo matematické úlohy. To umožňuje študentom aplikovať svoje vedomosti v praktickom a zábavnom kontexte. "Escape room" má tendenciu byť zábavná a nápaditá, čo motivuje študentov a robí ich angažovanými v učebnom procese. Hoci na prvý pohľad nemusí byť úniková hra priamo spojená s výtvarným umením, existuje niekoľko spôsobov, ako ju využiť pri sprístupňovaní výtvarného umenia. Únikové hry majú rôzne témy a príbehy. Môžeme vytvoriť únikovú hru, ktorej príbeh sa odohráva v umeleckej galérii, múzeu alebo ateliéri. Tímy riešia hádanky a problémy spojené s výtvarným umením, aby mohli postupovať v hre. Týmto spôsobom môžeme motivovať študentov, aby sa bližšie zoznámili s rôznymi umeleckými dielami a ich históriou. Do únikovej hry môžeme zahrnúť interaktívne výtvarné diela, ktoré tímy musia objaviť a použiť na riešenie hádaniek. Napríklad, môžeme mať obraz s tajnými správami, ktorý odhalí odpoveď na ďalšiu úlohu, alebo sošku s





kódom, ktorý odomkne skrytú miestnosť. Pri vytváraní priestoru pre únikovú hru môžeme zahrnúť umelecké diela ako súčasť dekorácie. Môžeme použiť maľby, fotografie alebo sochy, aby sme vytvorili špeciálnu atmosféru a obohatili zážitok účastníkov. Výtvarné umenie je plné kreativity a inovácie. V únikových hrách môžeme pripraviť zložité hádanky a úlohy, ktoré vyžadujú kreatívne myslenie a vnímanie umeleckého diela. Napríklad, tímy by mohli rozlúštiť kód skrytý v abstraktnej maľbe alebo vytvoriť svoje vlastné umelecké dielo na základe určitých inštrukcií. Vývoj technológií virtuálnej reality a rozšírenej reality otvára nové možnosti pri vytváraní interaktívnych zážitkov s výtvarným umením. Môžeme vytvoriť virtuálne prostredie, v ktorom tímy musia objaviť a interagovať s digitálnymi umeleckými dielami, alebo využiť rozšírenú realitu na doplnenie fyzického prostredia o digitálne prvky. Únikové hry sú často založené na tímovej spolupráci a komunikácii. Pri sprístupňovaní výtvarného umenia môžeme využiť túto dynamiku na povzbudenie diskusií a výmeny názorov o umeleckých dielach. Tímy by mohli spolupracovať pri analyzovaní a interpretovaní diela, aby mohli pokračovať v hre. Pri vytváraní únikovej hry môžeme zapojiť umelcov alebo kurátorov, aby poskytli odborné výklady o umeleckých dielach a ich kontexte. Týmto spôsobom môžeme ponúknuť hlbší pohľad na jednotlivé diela a povzbudiť záujem o výtvarné umenie. Môžeme vytvoriť únikovú hru s výučbovým cieľom, kde tímy musia riešiť otázky a úlohy týkajúce sa umeleckej histórie, umelcov, štýlov a techník. Týmto spôsobom môžeme kombinovať zábavu so vzdelávaním a motivovať študentov k hlbšiemu pochopeniu výtvarného umenia. Únikové hry môžu slúžiť ako kreatívna forma propagácie umeleckých podujatí, ako sú výstavy, vernisáže alebo umelecké festivaly. Môžeme vytvoriť únikovú hru, ktorá je priamo spojená s daným podujatím a obsahuje hádanky a úlohy týkajúce sa umelcov, diel alebo témy podujatia. Dôležité je prispôsobiť hru publiku a zabezpečiť, aby bola zábavná, vzdelávajúca a pútavá. Kreativita a experimentovanie s konceptmi môžu viesť k jedinečným a inovatívnym zážitkom, ktoré spoja zábavu, vzdelávanie a umenie. Použitie únikovej hry môže prilákať nielen študentov, ale aj širšiu skupinu ľudí a zvýšiť ich záujem o výtvarné umenie. Dôležité je zabezpečiť, aby úlohy a hádanky boli dobre navrhnuté, vyvážené a stimulujúce, aby sa zaručila zábava a zároveň vzdelávací prvok. Využitie výtvarného umenia v únikových hrách môže pomôcť ľuďom získať nové znalosti o umeleckých dielach, štýloch, umelcoch a histórii umenia. Toto vzdelávanie môže byť nenásilné a príťažlivé, čo umožňuje širšiemu publiku získavať vzdelanie o výtvarnom umení v neformálnej a prístupnej forme. Výtvarné umenie je založené na vizuálnych a sensorických zážitkoch. Únikové hry môžu využiť tieto prvky na vytvorenie atraktívnej atmosféry a prostredia. Použitie výtvarných diel, umeleckej dekorácie a vizuálnych prvkov v hre môže prispieť k vytvoreniu bohatejšej a zmyslupnejšej skúsenosti pre účastníkov. Výtvarné umenie je často otvorené rôznym interpretáciám a hodnoteniam. Únikové hry môžu podporovať kritické myslenie a analytické schopnosti účastníkov pri interpretácii umeleckých diel a ich kontextu. Tímy môžu byť vyzvané, aby diskutovali o význame a významových vrstvách diel, čo môže povzbudiť ich vnútornú reflexiu a osobné pripojenie k umeniu. Pri navrhovaní únikových hier zameraných na výtvarné umenie je dôležité zväziť ich prístupnosť a inklúziu. Výtvarné umenie môže byť vnímané rôzne ľuďmi s rôznymi zručnosťami a skúsenosťami. Hry by mali byť dostupné a prispôsobiteľné pre rôzne vekové skupiny, schopnosti a záujmy. Taktiež by mali byť citlivé voči kultúrnym a etnickým rozdielom, aby boli inkluzívne pre rôzne skupiny ľudí. Technológia,



ako je virtuálna realita a rozšírená realita, môže otvoriť nové možnosti pri využití únikových hier pri sprístupňovaní výtvarného umenia. Integrácia technológií môže poskytnúť ďalšiu vrstvu zážitku a ponúknuť nové spôsoby interakcie s umením. Dôležité je dbať na rovnováhu medzi technológiou a skutočným umeleckým zážitkom, aby sa zachovala autenticita a význam umeleckých diel. Pri realizácii únikových hier s výtvarným umením môže byť prospešné budovať partnerstvá s umelcami, kurátormi, múzeami, galériami alebo vzdelávacími inštitúciami. Týmto spôsobom môžeme získať odborné vedomosti a zdroje, zvýšiť kvalitu obsahu a prilákať nových návštevníkov. Analýza týchto aspektov môže pomôcť pri navrhovaní a implementácii únikových hier, ktoré sú dobre premyslené, vzdelávajúce a zábavné, a zároveň prispievajú k rozširovaniu záujmu o výtvarné umenie. Vzdelávacia úniková hra by mala spĺňať niekoľko kritérií, aby bola efektívna a vzdelávacie úsilie účinné. Mala by:

mať jasne stanovené vzdelávacie ciele. Tieto ciele by mali byť zamerané na získavanie špecifických znalostí o výtvarnom umení, rozvíjanie analytického a kritického myslenia, alebo stimuláciu kreativity. Ciele by mali byť relevantné a zrozumiteľné pre cieľovú skupinu účastníkov.

mať jasnú a logickú väzbu na vzdelávací obsah. Úlohy, hádanky a problémy v hre by mali byť priamo spojené s výtvarným umením a umožňovať účastníkom získavať nové informácie a pochopenie. Dôležité je zabezpečiť, aby boli úlohy dostatočne náročné, aby vyžadovali aktívne uvažovanie a skúmanie.

byť zábavná a motivujúca. Účastníci by sa mali angažovať a mať pocit úspechu, keď dosiahnu ciele a riešia úlohy. Hra by mala ponúkať príťažlivé a pútavé zážitky, ktoré povzbudzujú záujem o výtvarné umenie.

podporovať tvorivosť a interakciu účastníkov. Mala by ponúkať príležitosti na vlastné objavovanie, experimentovanie a tvorbu. Účastníci by mali mať možnosť vyjadriť svoje nápady a interpretácie umeleckých diel.

byť prístupná pre rôzne skupiny ľudí. Mala by byť prispôsobiteľná rôznym vekovým skupinám, schopnostiam a skúsenostiam. Dôležité je tiež zohľadniť rôznorodosť kultúr, jazykov a zručností účastníkov, aby bola hra inkluzívna a dostupná pre všetkých.

ponúknuť možnosti pre vyhodnotenie a reflexiu. Účastníci by mali mať príležitosť zhodnotiť svoje výkony a poučiť sa z procesu riešenia úloh. Taktiež by mali mať priestor na diskusiu o svojich zážitkoch a vnútorných reakciách na výtvarné umenie.

byť dobre premyslená a kvalitne zrealizovaná. Účastníci by mali mať prístup k primeraným a bezpečným priestorom, pomôckam a materiálom. Je dôležité zabezpečiť, aby hra neobsahovala žiadne nebezpečné situácie alebo materiály.

“Escape room“ je často založená na tímovej spolupráci. Účastníci by mali mať možnosť komunikovať, diskutovať a spolupracovať pri riešení úloh. Týmto spôsobom sa podporuje kolektívne učenie a výmena názorov.

Tieto kritériá môžu pomôcť pri návrhu a hodnotení vzdelávacích únikových hier. Je dôležité, aby hra ponúkala hodnotný a stimulujúci vzdelávací zážitok, ktorý posilňuje záujem a pochopenie výtvarného umenia. Synergia medzi únikovými hrami a výtvarným umením prispieva k novým a inovátívnym spôsobom, ako sprístupniť, objavovať a porozumieť umeniu.



Vytvára sa prostredie, ktoré podporuje záujem o výtvarné umenie a umožňuje ľuďom zažiť umenie interaktívnym a zábavným spôsobom.

Využitie únikovej hry vo vzdelávaní vyžaduje kombináciu rôznych metód a prístupov na dosiahnutie úspešného učebného zážitku. Metódy problémového riešenia, ako napríklad analýza, deduktívne a induktívne myslenie, môžu byť dôležité pre úspešné riešenie úloh v rámci únikovej hry. Metódy kolaboratívneho učenia, ako je skupinová diskusia, vzájomné učenie sa a rozdeľovanie úloh, podporujú efektívnu tímovú spoluprácu v rámci únikovej hry. Únikové hry ponúkajú študentom možnosť skúsenostného učenia sa. Študenti sa zapájajú do konkrétnych aktivít a skúseností, čo im umožňuje priamo objavovať, experimentovať a aplikovať vedomosti. Metódy ako aktívne zapojenie, praktické cvičenia a experimentovanie podporujú proces skúsenostného učenia v rámci únikovej hry. Po ukončení únikovej hry je dôležité, aby študenti reflektovali svoje rozhodnutia, postup a výsledky. Metódy reflexie a sebakritiky, ako je skupinová diskusia, písomné zhodnotenie alebo hodnotiace rozhovory, môžu byť použité na hlbšiu analýzu a pochopenie toho, čo študenti dosiahli a ako sa môžu zlepšiť v budúcnosti. Študenti by sa mali angažovať v procese tvorby, hľadania inovatívnych riešení a vytvárania nových nápadov. Metódy ako divergentné myslenie, tvorivé úlohy a otvorené diskusie môžu podporiť kreativitu a tvorivosť v rámci únikovej hry. Väčšinu z uvedených metód môžeme uplatniť v rôznych formách “escape room“, napr.:

**Fyzické** - tradičné únikové hry, kde tímy fyzicky vstupujú do miestnosti, ktorá je navrhnutá podľa určitej témy. Hráči hľadajú skryté nápady, riešia hádanky, otvárajú zámky a postupne odhaľujú príbeh, aby sa mohli dostať von.

**Online** – únikové hry, ktoré sa hrajú na internete a hráči ich môžu absolvovať z pohodlia svojho domova. Zvyčajne obsahujú rôzne úrovne, ktoré hráči postupne riešia.

**Mobilné** - sú podobné online únikovým hrám, ale sú navrhnuté pre mobilné zariadenia. Hráči tu môžu používať dotykový displej a senzory.

**Outdoorové** - únikové hry sa odohrávajúce sa vonku, v ktorých sa hráči musia pohybovať po reálnom priestore, aby našli indície a riešili úlohy.

**Virtuálne reality** - hráči sa pripájajú pomocou virtuálnej reality a nachádzajú sa v úplne inom svete, kde musia riešiť hádanky a úlohy.

**Hybridné** - únikové hry kombinujúce fyzické a virtuálne prvky. Napríklad tímy môžu začať v fyzickej miestnosti a pokračovať vo virtuálnom svete alebo naopak.

**Sériové** - únikové hry obsahujúce viacero spojených miestností alebo úrovní, ktoré hráči musia postupne prejsť.

**Tematické** - únikové hry môžu byť založené na rôznych témach, ako sú detektívne príbehy, sci-fi, horory, dobrodružstvá a ďalšie.

## ZÁVER

Sprístupňovanie výtvarného umenia prostredníctvom únikových hier je inovatívnym a stimulujúcim spôsobom, ako zapojiť študentov do aktívneho skúmania a porozumenia umenia. Analýza SWOT ukazuje, že “escape room“ môže byť účinným spôsobom, ako sprístupniť



umenie novým a rôznorodým skupinám ľudí, no zároveň je dôležité dbať na kvalitu scenárov a zabezpečiť správne prezentovanie umeleckých konceptov.

### Strengths (Silné stránky):

1. **Interaktívny zážitok:** “escape room“ ponúka účastníkom interaktívny zážitok, kde sa môžu aktívne zapojiť do spoznávania umenia a jeho príbehu.
2. **Vzdelávací potenciál:** “escape room“ umožňuje vzdelávať účastníkov o histórii, kultúre a umení prostredníctvom hádaniek a príbehov v rámci scenárov.
3. **Tvorivosť a dizajn:** Tvorcovia môžu využiť kreativitu na vytvorenie jedinečných vizuálnych a zvukových prvkov, ktoré obohacujú celkový zážitok.
4. **Zvýšený záujem o umenie:** “escape room“ môže pritiahnúť nových ľudí k umeniu, ktorí by inak nemali záujem o tradičné spôsoby prezentácie.

### Weaknesses (Slabé stránky):

1. **Závislosť od scenára:** Kvalita scenára a príbehu môže zásadne ovplyvniť zážitok. Zlý scenár by mohol znechutiť účastníkov.
2. **Obmedzená účasť:** Niektorí účastníci môžu mať obavy z uzavretej miestnosti alebo môžu mať fyzické obmedzenia, ktoré im bránia zúčastniť sa.
3. **Interpretácia umenia:** Aplikácia umenia v “escape room“ môže byť otvorená rôznym interpretáciám, čo môže skresliť pôvodný zámer autora.

### Opportunities (Príležitosti):

1. **Inovácie v sprístupňovaní umenia:** “escape room“ môže ponúknuť nový a atraktívny spôsob, ako umožniť účastníkom priblížiť sa umeniu a zažiť ho aktívne.
2. **Prieskum kultúry a histórie:** Uplatnením “escape room“ v múzeách alebo galériách sa môžu účastníkom dozvedieť viac o dejinách, kultúre a histórii.
3. **Zvýšenie návštevnosti:** “escape room“ môže prilákať nových účastníkov, ktorí by si inak nemuseli nájsť cestu do galérií alebo múzeí.

### Threats (Hrozby):

1. **Skreslenie umeleckého významu:** Nesprávne prezentovanie umenia v rámci “escape room“ môže viesť k skresleniu jeho umeleckého významu a koncepcie.
2. **Obmedzené vzdelávacie možnosti:** “escape room“ môže poskytnúť povrchné informácie o umení, čo by nemuselo postačovať náročnejším účastníkom.
3. **Konkurencia s inými formami sprístupňovania umenia:** “escape room“ môže súťažiť s inými tradičnými a modernými spôsobmi sprístupňovania umenia, čo môže ovplyvniť jej úspech.

Na záver niekoľko podnetov pre tvorbu “escape room“ so zámerom sprístupniť študentom svet výtvarného umenia:

- **Vražda v múzeu.** Účastníci sú uväznení v múzeu umenia, kde sa nedávno stala vražda. Ich úlohou je odhaliť páchatel'a a rozlúsknuť sériu hádaniek a indícií ukrytých v rôznych umeleckých dielach, aby odhalili pravdu.
- **Šialenstvo génia.** Účastníci sa ocitnú v laboratóriu bláznivého génia, ktorý sa nechal inšpirovať výtvarným umením pri tvorbe svojich nebezpečných vynálezov. Ich úlohou je prekonať jeho záhady a hádanky, aby unikli pred jeho šialenstvom.



- **Uviaznutí v umeleckej koláži.** Účastníci sa prebúdzajú v tajomnej umeleckej koláži, v ktorej sa rôzne umelecké diela prelínajú a vytvárajú zložité hádanky a prekážky. Musia rozlúštiť tajomstvá koláže a nájsť cestu von.
- **Krádež neviditeľného obrazu.** Účastníci majú za úlohu vstúpiť do virtuálnej reality, kde musia vstúpiť do umeleckej galérie a zistiť, kto ukradol neviditeľný obraz. Musia zhromaždiť dôkazy a rozlúštiť záhadné stopy, aby priviedli páchateľa pred spravodlivosť.
- **Paralelný svet maľby.** Účastníci sa ocitnú v maľovanom svete, kde sú umelecké diela živé. Ich úlohou je navigovať sa cez svet maľby, objavovať tajomstvá a riešiť hádanky, aby sa vrátili do reálneho sveta.
- **Archív tajomných artefaktov.** Účastníci vstupujú do tajného archívu, ktorý obsahuje záznamy o záhadných artefaktoch a ich spojení s výtvarným umením. Ich úlohou je dešifrovať archívne dokumenty, objaviť vzťahy medzi artefaktmi a odhaliť skryté tajomstvá.

Tieto netradičné témy o umení pre “escape room“ kombinujú zábavu, interakciu a vzdelávanie prostredníctvom výtvarného umenia. Poskytujú účastníkom unikátny zážitok a možnosť objavovať umenie z iného uhla pohľadu.

### BIBLIOGRAFIA

1. Nicholson, S. (2015). *Peeking behind the locked door: A survey of escape room facilities*. White Paper available at <http://scottnicholson.com/pubs/erfacwhite.pdf>
2. Sanchez, E., & Plumettaz-Sieber, M. (2019). Teaching and learning with escape games from debriefing to institutionalization of knowledge. *International Conference on Games and Learning Alliance, 11385*, 242–253. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-11548-7>

### Contact

PaedDr. Renáta Pondelíková, PhD.

Centrum umenia a kultúry

Pedagogická fakulta UMB v Banskej Bystrici

[renata.pondelikova@umb.sk](mailto:renata.pondelikova@umb.sk)



**Lidiia Senkiv**

orcid.org/0000-0003-1914-4410

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine

**ON THE QUESTION OF STYLE CHARACTERISTICS IN THE BAYAN-  
ACCORDION MUSIC OF VIKTOR VLASOV AND IVANN  
TARANENKO: POSTMODERN PERIOD**

**ДО ПИТАННЯ ПРО СТИЛЕВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ  
В МУЗИЦІ БАЯНА-АКОРДЕОНА ВІКТОРА ВЛАСОВА  
І ІВАН ТАРАНЕНКО: ПЕРІОД ПОСТМОДЕРНУ**

**ABSTRACT**

Postmodernism is interpreted from the Latin post – after and modernus – modern. The correlation of postmodernism affects the interpretation of modernism and the avant-garde in the direction of music. Actually, such a combination of words contributed to the formation of a new current, which surprisingly enriched the artistic sphere with new techniques, techniques and means of conveying the figurative perception of music through the prism of a modern instrument, its constructive capabilities, individual techniques and special effects, execution and entry into the rank of academic instruments and chamberization in general.

We have revealed to some extent the work of Ukrainian accordion composers Viktor Vlasov and Ivan Taranenko. Vlasov's music is personified by programming, which can be traced in the Suite «Five Views of the Gulag Country» in five parts. Each part is saturated with the use of the accordion resource of sound expressive means, which convey the harshness of the Gulag Country.

The manifestation of the sound experiment can be traced in the work «Telephone Conversation» – a theatrical action in the style of a performance between a man and a woman in the form of dialogue and psychological drama. The man is the voice of the performer, and the woman is the part of the accordion.

Postmodern tendencies are present in the work of Ivan Taranenko. Among the not many works for the accordion is «Prychynna», written based on the poem of the same name by Taras Shevchenko. The work is based on programming, elements of experience through the prism of reading, which in sum appears as a sophisticated psychological trajectory of the transfer of artistic and figurative content.

**Key words:** creativity, Ukrainian composers, accordion, post-modernism

Творчість для баяна-акордеона періоду Незалежності України створює низка композиторів: В. Власов, В. Зубицький, В. Рунчак, Л. Самодаєва, І. Тараненко, В. Польова, А. Сташевський, Я. Олексів та ін. Їхнє напрацювання становить основу розмаїтого репертуарного надбання у різних стильових та жанрових уподобаннях.



Певна орієнтація на сучасну музику, сприяє пошуку нового мислення композиторів, спектрального використання можливостей сучасного інструменту та виконавського багажу самого музиканта. Розуміння виконавцем – що і як виконувати, у якому стилі себе краще реалізувати, яким чином донести нову музику до слухачької аудиторії, постає запорукою довготривалого музичного життя нових творів написаних у стилі модерну, авангарду чи постмодерну.

Напрочуд, цікавою є думка М. Ржевської: «... модернізм, умовою приналежності до якого вважають своєрідність світобачення і світосприйняття орієнтований на досягнення нової якості у мистецтві, але при цьому не заперечує, а узагальнює досвід усього попереднього художнього розвитку, є результатом творчого переосмислення всієї історії європейського мистецтва...» [6, 53].

Композитором-новатором у авангардному напрямку виступає В. Власов. Його нова музика («П'ять поглядів на країну Гулаг», «Телефонна розмова», «Інфініто», «У лабіринтах душі, або Terra Incognita») це «умовна назва усіх новітніх, експериментальних поглядів, концепцій, течій, шкіл, творчості окремих художників ХХ ст.» [6, 55].

Щодо розмаїття звукового забарвлення музики на зламі століть, ми вбачаємо темброву багатогранність, акустичну різнобічність котру «характеризує особливий дисонантно-напружений фонізм музики» [4, 69]. Прояв стилістичних особливостей вбачаємо у типології модерного накопичення сонорики, атональності, алеаторики, структуралізму.

Як своєрідна реакція, в сучасній музиці виникають художні явища відносного новаторства, з чітким ретроспективним вподобанням та поєднанням різних стильових систем. Таку парадигму, концентрують навколо постмодерністського напрямку музики.

Постмодернізм простежується у творчості для баяна-акордеона на перетині ХХ – ХХІ століття. Серед композиторів, у яких ми вбачаємо це спрямування В. Зубицький (Концерт для баяна та камерного оркестру «Omaggio ad Piazzolla»; Соната «Fatum», для трьох баянів), В. Рунчак («Музика про життя», – спроба самоаналізу або Quasi соната № 2), К. Цепколенко («Знесиллям зламани народи ... Цвинтарна музика» для баяна та відеоряду), І. Тараненка («Причинна»), Л. Самодаєва (Квазі-соната; «Формули», для кларнета і баяна; «Мій Гоголь», кіноп'єса для баяна, скрипки та ударних), О. Щетинський («Двоє ... паралельно ... не перетинаються», для кларнета і баяна).

Стильові тенденції та їх різноманітність простежується у творчості **Віктора Власова**. Тут і фольклорний напрямок (обробки та варіації народних пісень), неофольклоризм («Веснянка», «На ярмарку»), естрадно-джазовий стиль («Босса нова», «Степ», «Бассо остинато», «Посмішка Брмса», «Сіамський кіт», Джазова сюїта) і звичайно – модерно-авангардний стиль («Страшний суд», «Інфініто», «Телефонна розмова», «П'ять поглядів на країну Гулаг», «У лабіринтах душі, або Terra Incognita», «У сузір'ї Центавра»).

Вагомою складовою постає програмність у творчості Власова. Це чітко простежується у Сюїті «П'ять поглядів на країну Гулаг», котра інспірована із спогадів автора. П'ять частин достеменно розкривають образність та цілісність картини: «Зона», «Піший етап», «Блатні», «Лісоповал», «Пахан і шістка». Кожна частина насичена використанням баянного ресурсу звуковиразових засобів, котрі передають саму суворість країни Гулагу.



Серед новітніх виконавських прийомів ми відзначаємо наступні: шумовий ефект повітряного клапану, котрий імітує сибірський вітер («Зона»); кластерні удари по правій клавіатурі, що імітують ходу в'язнів із одночасним проведенням певної мелодичної лінії («Піший хід»); грайливе чергування басу та високої ноти у кумедному характері музики («Блатні»); імітуючи звук пили, композитор використовує глісандо нігтями 2-5 пальців вверх-вниз по правій клавіатурі, не відкриваючи клапанів, звуковий ефект додає глісандо 3 або 2 пальця по кнопках або решітці також без відкривання клапанів, удари зігнутого 3 пальця по корпусу («Лісоповал»); табірна буденність – грізні вигуки Пахана через тріолі у низькому регістрі в сплетіння з голосовим ривком у поєднанні з висхідним глісандо кластеру, стакатна підтанцьовка «Шістки» перед Паханом, вульгарне насміхання через ритмізоване звучання у верхньому регістрі («Пахан і шістка») [1].

Прояв звукового експерименту простежується у творі «Телефонна розмова» – театралізоване дійство у стилі перформанс між чоловіком та жінкою у формі діалогу та психологічної драми. Варто наголосити – чоловік, голосове озвучення виконавця, а жінка – партія баяна. Використання засобів передачі художнього образу наступні: клацання клавішею регістру, що імітує слухавку; удари по розведеному міху й шум повітряного клапану, що відтворює серцебиття на важке дихання людини); кластерні глісандо – відчай; вправне використання реплік чоловічим голосом «Я не можу!», «Я дійсно не можу», «Ні!»; жіночий драматизм наповнений емоційністю та зітханням, котрі чітко виражені через ферматні паузи, низхідне глісандо [2].

Дослідник творчості Власова Ю. Чумак, наступним чином характеризує надбання композитора: «... переступивши поріг нового тисячоліття, композитор синтезує всі попередні напрацювання, спрямувавши пошук в бік типових для глобалізованого світу форм: інструментального театру, перформансу, програмності філософсько-символічного змісту тощо» [9]

Серед композиторів 90-х років ХХ ст., вирізняється ім'я *Івана Тараненка*, у творчості якого присутні постмодерні тенденції. Серед не багатьох творів для баяна – вирізняється «Причинна», написана за мотивами одноіменної поеми Т. Шевченка. В основу твору закладена програмність, елементи переживання крізь призму прочитання, що в сумі постає витонченою психологічною траєкторією передачі художньо-образного змісту. Концепція твору сповнена драматизму, елегантності пейзажних картин, виконавська майстерність (міхо-пальцева артикуляційність, елементи перформансу, шумові ефекти) та технічна гармонізація постає запорукою досягнення модернізму [8].

Митець вдало поєднує фольклорні мотиви з композиторською технікою. В річищі постмодерністської тенденції його етно-авангардовий синтез створює естетичні преференції, пов'язані з фонічною свіжістю неоднорідної звукової тканини: суміщення діатонічних мелодичних пластів з ускладненою хроматикою супроводу, побутово-спрощених виразів з алеаторикою та політональними явищами.

Хочемо наголосити, що «Причинна», була вперше виконана заслуженим артистом України, професором П. Фенюком<sup>90</sup> (Київ), даний твір у виконанні маестро прозвучав на

<sup>90</sup> <https://youtu.be/mu8SgIHJc5s>





концерті в рамках II міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» (Дрогобич, 2009). Наступного року «Причинна» вдруге була виконана у конкурсантом І. Симоненком (Луганськ), який на «Вічному русі – 2010» здобув першу премію та звання лауреата [3, 58].

Таким чином, нами проведено певний аналіз декількох творів для баяна В. Власова та І. Тараненка, котрим притаманний стиль модерну – авангарду – постмодернізму. Відтак, сучасний багато-тембровий готово-виборний інструмент дає можливість максимально використовувати свою потугу із проекцією на ударно-шумові прийоми, інновації композиторського письма, музичної мови, виконавську техніку.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Власов В. П'ять поглядів на країну ГУЛАГ [Ноти]. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 28 с.
2. Власов В. Телефонна розмова [Ноти]. *Власов В. В Лабіринтах душі або Terra Inkognita* / [муз. ред. та упорядк. А. Семешко, О. Кміть]. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. С. 13–17.
3. Душний А., Пиц Б. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: наук.-істор. довідник / [гол. ред. І. Фрайт]. Дрогобич: Посвіт, 2011. 196 с.
4. Кондратенко Н. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу: монографія. Київ: Вид. дім Д. Бураго, 2012. 320 с.
5. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів: навч. пос. Львів: СПОЛОМ, 2011. 206 с.
6. Ржевская М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ – Івано-Франківськ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2008. С. 50–62.
7. Сташевський А. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.): дис. ... доктора мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2014. 473 с.
8. Тараненко І. «Причинна» (по прочитанню поеми Т. Г. Шевченка). *Фенюк П. Хрестоматія баяніста. Ч. IV. Українська сучасна оригінальна музика: науково-методичне видання*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2008. С. 99–114.
9. Чумак Ю. Віхи творчої діяльності Віктора Власова крізь призму еволюції стилю. *Молодь і ринок*. 2016. № 4 (135). С. 30–36.

#### Contact

Lidiia Senkiv

orcid.org/0000-0003-1914-4410

Master's Student of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine

[acomobile@ukr.net](mailto:acomobile@ukr.net)



**Mgr. Dominika Sondorová, PhD.<sup>1</sup>**

**Bc. Šimon Šebák<sup>2</sup>**

<sup>1,2</sup> Katedra hudby PF UKF v Nitre, Slovensko

## ARTISTIC PROFILE OF JURAJ BERZELLER

### UMELECKÝ PROFIL JURAJA BEZCZELLERA

#### ABSTRACT

The paper presents a look at the personality and artistic work of the Slovak pianist, conductor and composer Juraj Berczeller. It focuses on his creative activity and cooperation with many Czech and Slovak performers. At the same time, it deals with his artistic activity in the *Tatra Revue Orchestra* (later the *Orchestra of Juraj Berczeller*), which had a permanent place in the first cabaret theatre in Bratislava.

**Key words:** Juraj Berczeller, Slovak Popular Music, Jazz, Tatra Revue

#### ABSTRAKT

Príspevok prináša pohľad na osobnosť a umelecké pôsobenie slovenského klaviristu, dirigenta a hudobného skladateľa Juraja Berczellera. Zameriava sa na jeho tvorivú činnosť a spoluprácu s mnohými českými a slovenskými interpretmi. Súčasne sa zaoberá jeho umeleckým pôsobením v *Orchestra Tatra revue* (neskôr *Orchester Juraja Berczellera*), ktorý mal stále miesto v prvom kabaretnom divadle v Bratislave.

**Kľúčové slová:** Juraj Berczeller, slovenská populárna hudba, jazz, Tatra revue

#### ÚVOD

Vývoj slovenskej populárnej hudby bol podmienený nielen rozvojom populárnej hudby v západných krajinách, ale aj politickým usporiadaním vo svete. V priebehu desaťročí Slovensko prešlo viacerými spoločenskými, politickými i kultúrnymi zmenami. Vývoj slovenskej populárnej hudby bol v povojnovom období úzko spätý s vývojom populárnej hudby vo vtedajšom Česko-Slovensku. Po roku 1950 začala populárna hudba na Slovensku predbiehať popularitu ľudovej hudby. Stala sa súčasťou vystúpení v zábavných podnikoch a k širšej verejnosti sa dostávala aj prostredníctvom rozhlasového vysielania (Múzeum slovenských historických zvukových nahrávok 2013). Hudobný odkaz tohto obdobia je dôkazom húževnatosti umelcov a hudobníkov, ktorí aj napriek výzvam komunistického režimu naďalej posúvali hranice populárnej hudby. Jedným z nich bol aj klavirista, skladateľ a dirigent Juraj Berczeller.

#### JURAJ BERZELLER

Juraj (maď. György) Berczeller, známy aj pod menom *George Best*, bol slovenský hudobník, skladateľ, klavirista, dirigent, kapelník, aranžér v oblasti populárnej hudby a jazzu, tvorca



kabaretu a príležitostný herec. Zároveň je považovaný za jedného zo zakladateľov slovenskej populárnej hudby 20. storočia. Narodil sa 4. februára 1914 v Šahách (vtedy Ipeľských Šahách) do rodiny hoteliera. Od detstva sa venoval hre na klavíry. Po ukončení strednej školy sa prihlásil na štúdium medicíny na Karlovej univerzite v Prahe (Múzeum slovenských historických zvukových nahrávok 2016). Popri štúdiu sa vo voľnom čase venoval hudbe. Navštevoval súkromné hodiny klavíra u česko-nemeckého skladateľa Ervína Schullhoffa, klaviristu z orchestra Jaroslava Ježka. Časom sa zlepšil natoľko, že ho akceptovali ako hotového klaviristu a mohol sa tak venovať občasnému verejnému hraniu. Na svoje hudobné začiatky spomínal v rozhovore pre časopis *Hudobný život* v roku 1994: „*Niekedy medzi rokmi 1933-35, som bral hodiny hudby u Ervína Schulhoffa. Len pre vlastnú potrebu. Nechcel som byť ani hudobný vedec, ani virtuóz. S medicínou to však dopadlo ináč. Keď prišiel tridsiaty ôsmy rok, vrátil som sa do rodných Šiah a venoval sa hudbe. Aj cez vojnu.*“ (Rundes 1994, s. 4).

Počas pobytu v Prahe Berczeller prenikol do hudobného života a spoločnosti. Ovplyvnili ho osobnosti ako Jiří Traxler (klavirista, skladateľ, textár a hudobný aranžér), Jan Rychlík (skladateľ a textár) Kamil Běhounek (swingový akordeonista a skladateľ) alebo Jaroslav Ježek (skladateľ, dramaturg, klavirista, autor tanečnej, divadelnej a filmovej hudby). Často navštevoval Osvobozené divadlo, ktoré patrilo k jeho obľúbeným miestam. V roku 1938 sa Berczeller vrátil do Šiah. Tie boli kvôli prvej Viedenskej arbitráži (2. november 1938) spolu s veľkou časťou južného Slovenska pripojené k Maďarsku (Zelenay 2020).

### **Pôsobenie v orchestri Magyar revue tánc zenekar**

Po návrate z Prahy Juraj Berczeller približne rok pracoval ako klavirista v kaviarni miestneho hotela v meste Párkány (dnešné Štúrovo). V roku 1940 získal angažmán v poprednom budapeštianskom orchestri *Magyar revue tánc zenekar*, kde pôsobil do roku 1943. Jeho sľubne rozvíjajúca sa kariéra predčasne skončila, nakoľko bol v dôsledku prebiehajúcej druhej svetovej vojny rasovo prenasledovaný a musel sa skrývať. Vďaka svojmu predošlému medicínskemu štúdiu sa zamestnal v nemocnici červeného kríža v Budapešti, kde pobudol do konca vojny. Po skončení vojny (1945) sa vrátil do budapeštianskeho orchestra, s ktorým vycestoval na zájazd do Viedne, kde strávil nasledujúci rok života. So svojím triom koncertoval v miestnych kluboch americkej armády (Múzeum slovenských historických zvukových nahrávok 2016). Pri príležitosti osláv Dňa nezávislosti (4. júl 1946) hral vo Viedenskom hoteli *Bristol* pre Generála Eisenhowera, Marshalla Žukova, Generála Tassignyho a Marshalla Montgomeryho, vojenských náčelníkov a spojencov z druhej svetovej vojny USA, Sovietskeho zväzu, Francúzska a Veľkej Británie (Ürményház). Berczellerovo trio si vo Viedni získalo značnú popularitu najmä kvôli svojmu repertoáru – rakúski hudobníci v tom čase ešte nepoznali hudbu Glenna Millera, Bennyho Goodmana či štýl boogie-woogie.

### **Návrat do Československej republiky**

V roku 1946 sa Juraj Berczeller vrátil do Prahy, aby pokračoval v štúdiu na českej fakulte. Rozhodol sa však prestúpiť do novootvoreného medicínskeho programu v Košiciach a zároveň pracoval v rimavskosobotskej nemocnici na detskej chirurgii. Po nariadení skúšok z marxizmu-



leninizmu prehodnotil svoje ciele. Rozhodol sa pre kariéru profesionálneho hudobníka a štúdium nikdy nedokončil (Rundes 1994, s. 4).

Berczeller spolu s Gejzom Topercerom a klaviristom Gustavom Offermannom začal koncertovať v rôznych slovenských hoteloch – Hotel Imperial v Košiciach alebo Hotel Thermia Palace v Piešťanoch, čakajúc na kariérnu príležitosť z Bratislavy. Tá prišla v roku 1948 v podobe ponuky na post klaviristu do bratislavskej kaviarne Park na Hviezdoslavovom námestí. Berczeller miesto prijal a spoločne s kapelníkom a huslistom Štefanom Bugom starším započal tradičný muzikantský život. Ten spočíval v častom cestovaní medzi podnikmi a mestami. Berczeller prevažne pôsobil v bratislavských a tatranských zábavných podnikoch, až kým si v roku 1950 založil vlastný inštrumentálny súbor (Zelenay 2020). So svojim súborom účinkoval vo vtedajšom centre nočného života, Redute, kde sa konali varietné a artistické koncerty. Ich repertoár prevažne pozostával z operiet, oper a iných klasických diel, v ktorých účinkovalo mnoho významných hudobníkov, ako napr. huslista Weidinger či violončelista Dezider Piťo. Počas leta súbor pravidelne koncertoval v hoteli Bláhas na brehu jazera Balaton v Maďarsku. Hrávali rôznorodé skladby – od Brahmsových *Uhorských tancov* cez Dvořákovu *Slovanské tance* až po Rossiniho *Barbiera zo Sevilly* (Rundes 1994, s. 4). Berczellerov súbor sprevádzal aj mnohých popredných československých spevákov, ako Hanu Hegerovú, Rudolfa Cortésa, Jiřinu Salačovou, Standa Procházku, Vieru Rackovú, Zdenka Kratochvíla alebo Gabrielu Hermélyovú, ktorá v roku 1998 venovala Berczellerovi jednu reláciu z cyklu *Kronika populárnej hudby* (Minárik 2021).

O Berczellerovi sa hovorilo, že bol človek s „citlivým uchom“ na spevácke talenty. Spevákov vyhľadával na rôznych miestach. Často sa ako porotca zúčastňoval na rôznych festivaloch, kde súťažili amatérske hudobné skupiny (Szabó 2009, s. 179). Preslávil speváčku Zuzku Lonskú či slovenského textára a herca Zora Laurinca. Viacero odborníkov sa domnieva, že práve Juraj Berczeller objavil aj spevácky talent Hany Hegerovej a odštartoval kariéru Milana Lasicu a Júliusa Satinského (Zelenay, Šoltýs 2008, s. 181).

Berczeller viedol počas svojej kariéry mnoho uznávaných kapiel a orchestrov vrátane spomínaného salónneho orchestra v Redute (Rundes 1994, s. 4). V roku 1952 začal so svojim súborom nahrávať gramofónové platne v Bratislavskej pobočke firmy *Supraphon* (Zelenay, Šoltýs 2008, s. 181). Spolupracoval s mnohými interpretmi, medzi ktorých patrili František Krištof Veselý, Bea Littmannová, Zuzka Lonská, Nelánia Olláryová a i. Jeho kapela bola na platniach často označovaná ako *Rytmická skupina Juraja Berczellera* (Múzeum slovenských historických zvukových nahrávok 2016). Zásluhou tejto kapely sa dostali na platne evergreeny ako *Keď harmonika tíško znie* alebo *Svetlo a tieň*. So speváčkou Beou Littmanovou obnovil tango Jozefa Franka Zemplínskeho. V tomto období nahral aj svoju skladbu, swing *Myší bál* s textom Alexandra Karšaya v interpretácii Zuzky Lonskej (Danko 2012, s. 47). Išlo o prvú skladbu, ktorú Lonská nahrala spolu s *Orchestrom Tatra revue* (Tatra revue alebo bol raz jeden kabaret 2001). V roku 1953 *Supraphon* uviedol na zahraničný export prvé LP platne, na ktorých boli obľúbené piesne slovenských autorov v pôvodnej podobe. Etikety a obaly však boli prezentované v angličtine, napríklad: *SLOVAK DANCE MUSIC – GEORGE BERCELLER AND HIS ORCHESTRA* (Zelenay, Šoltýs 2008, s. 180).



Berczeller o sebe skromne hovoril ako o treťotriednom skladateľovi. Kompozičné remeslo radšej prenechával skúsenejším skladateľom „ako Zelenay a Gershwin“. Nemožno však opomenúť Berczellerov prínos v oblasti hudby, najmä pokiaľ ide o jeho prácu na populárnom programe Dr. Jána Ladislava Kalinu – *Rendezvous v Bratislave*. Berczeller skomponoval k tomuto programu hudbu. *Estrádna revue* zožala pozoruhodný úspech a vyslúžila si 290 repríz. Klavirista tiež spomína, že práve on zaranžoval a spolu nahral hit Jozefa Krištofa *Nervózna familia* za bežný honorár, pričom túto pieseň neskôr gramofónová firma vydala vo vysokom náklade bez ich vedomia. Berczeller však za nahrávku nikdy nedostal ďalší honorár. Pieseň by bola podľa dnešných kritérií ocenená zlatou platňou (Rundes 1994, s. 4).

V roku 1953 sa Berczellerova kapela stala poprednou v nahrávaní platní na Slovensku. Počas päťdesiatych rokov nahrali viac ako 40 piesní. V roku 1956 zanikol v Redute varietný program, ktorý bol následne presťahovaný do bratislavského PKO (Park kultúry a oddychu), kde ako hudobný sprievod opäť pôsobil Berczellerov orchester. Tento orchester pôsobil v PKO približne dva roky a na jeho miesto neskôr nastúpil Orchester Júliusa Móziho (Danko 2012, s. 47). Počas účinkovania v PKO Berczeller dostal angažmán v Tatra Kabarete, kde pôvodne hral na klavíri v triu zostavenom z členov: Pavol Polanský (bicie nástroje) a František Havlíček (kontrabas) a Juraj Berczeller (klavír). Neskôr koncertoval s malou inštrumentálnou skupinou. Orchester pod vedením Juraja Berczellera, neskôr nazývaný aj ako *Orchester Tatra revue*, sa stal trvalou oporou hudobného zázemia Tatra Kabaretu prakticky po celú dobu jeho existencie (Múzeum slovenských historických zvukových nahrávok 2016).

### **Pôsobenie v Tatra revue**

Počas 50. rokov sa viaceré inštitúcie pokúšali organizačne podchytiť rozmach kabaretu na Slovensku. Jednou z týchto inštitúcií bolo aj Bratislavské PKO. Vypracovaním návrhu na založenie súboru Bratislavskej estrády poverili dramaturga Dr. Františka Brestovanského. Súbor vznikol v roku 1958. Komplex budovy hotela Tatra v Bratislave disponoval reštauračným zariadením s javiskom, kde sa každý večer uskutočňovali varietné programy. Roku 1958 F. Brestovanský tomuto podniku ponúkol ako náhradu za varietný program *Estrádnou revue Jána Kalinu Rendezvous v Bratislave* s perspektívou trvalej spolupráce. Podnik, ktorý v tom čase niesol názov Tatra Kabaret, ponuku prijal a zároveň bol premenovaný na Tatra revue. 9. septembra 1958 sa uskutočnila premiéra *Rendezvous*. V Tatra Kabarete bol v tom čase angažovaný orchester Juraja Berczellera, ktorý účinkoval ako hudobný sprievod kabaretu (Zelenay, Šoltýs 2008, s. 210).

Už rok po vzniku sa súbor Tatra revue vydal na mesačné hostovanie svojho varietného programu do Werichovho divadla ABC v Prahe. Berczeller na to spomína ako na „jeden z najväčších pocitov v mojom živote, keď som sedel na mieste, kde kedysi Ježek hral a dirigoval. Mali sme také kritiky, akože Slováci nám ukázali, ako vyzerá divadlo malých javiskových foriem, divadlo satiry ... Až po tomto nakopnutí od nás s tým začali oni.“ (Rundes 1994, s. 4).

V Tatra revue hral Berczeller pôvodne v dvojici s klaviristom a hudobným skladateľom Františkom Havlíčkom a neskôr s orchestrom (Szabó 2009, s. 179). Ich spoločná interpretácia však vyvolávala kritiku a bola považovaná za „typický kapitalistický spôsob hrania“ (Rundes 1994, s. 4). Neskôr Berczellerov orchester niekoľko rokov tvorili hudobníci v zložení –



Berczeller (klavír), Javorský (bicie nástroje), Himmel (kontrabas), Stanek (husle a trombón), Nálezínek (klarinet, basklarinet, Es-alto saxofón a husle) a Zelenay (klarinet, B-tenor saxofón a elektrofonický organ – ionike). V orchestri pôsobilo niekoľko multiinstrumentalistov, čo umožňovalo pestrú a bohatú škálu zvukovej kreativity (Polák 1997, s. 33). Berczeller spomína, že bol súčasťou výnimočného tímu. Vyzdvihuje význam spolupráce s hercami kabaretu, konkrétne spomína Jozefa Krónera, neskôr režisérov Stanislava Barabáša či Dr. Františka Brestovanského (Rundes 1994, s. 4). Hoci v orchestri dochádzalo k častým výmenám a zmenám členov, jeho úroveň sa neustále zvyšovala. Postupom času bol orchester schopný spĺňať stále náročnejšie požiadavky. Pod vedením Berczellera orchester nahrával pre televíziu, rozhlas, na gramofónové platne a vo voľných dňoch vystupovali na zájazdoch po Slovenských mestách so samostatnými koncertnými programami (Zelenay 2009, s. 17-19). Popri pôsobení v orchestri sa Juraj Berczeller venoval aj nehudobným činnostiam. Často stvárňoval vo viacerých programoch Tatra Kabaretu a v televíznych predchodcoch dnešných videoklipov drobné epizódne herecké postavy. Účinkoval aj v televíznom filme *Škandál v Melodias banke* (1965). Berczellerov súbor si vybudoval pestrý hudobný repertoár. Hral skladby slovenských i svetových autorov (zvyčajne preložené do slovenčiny) v programoch, tanečných produkciách i na koncertoch. Dôležitú úlohu v ňom zohrávali aj speváci. S *Orchestrom Tatra revue* spievali mnohí významní vokalisti, ale aj interpreti, ktorí pred publikom ešte nikdy nevystupovali a časom sa vypracovali na popredné pozície v hitparádach (Zelenay 2009, s. 17-19). Počas takmer desiatich rokov Berczellerov orchester odohral s Tatra revue 19 inscenácií. Programy uvádzané v Tatra revue mali často kritické recenzie, no takmer vždy obsahovali pozitívne ohlasy na hudobnú stránku inscenácií. Jozef Bobok pre časopis *Kultúrny život* na prvú premiéru estrády *Rendezvous* napísal: „Dobrá úroveň má aj práca výtvarníka a kostymérky, rovnako ako hudobná spolupráca Juraja Berczellera a jeho disciplinovaného, dobre znejúceho malého súboru.“ (Szabó 2009, s. 184, 185). Recenzia prvého celovečerného predstavenia estrády Tatra revue pre časopis *Smena* vyzdvihuje prítomnosť vkusného umenia v prostredí reštaurácie a oceňuje hercov, spevákov a tanečníkov za ich výnimočné výkony a dobre pripravené čísla. K hudobnej stránke predstavenia sa R. Blecha vyjadril: „Skupina Juraja Berczellera sa vhodne začlenila a pričínala sa v nemalej miere o celkový charakter večera.“ (Polák 1997, s. 141). Podobnej chvály sa Berczellerov orchester dočkal aj pri premiére predstavenia *Aj tak sa môže, ale môže sa aj lepšie* (1959). Priaznivé ohlasy si vyslúžila aj inscenácia *Pozor, sklo!* (20. február 1964). Kritika vo *Večerníku* vyzdvihla hudobnú časť, montáže skečov, dialógov, monológov, pesničiek a tancov. Podľa kritiky „skladby hral na úrovni tanečný orchester Juraja Berczellera“ (Szabó 2009, s. 27, 28). Uznania zo strany kritikov sa dočkalo aj predstavenie *V siedmom nebi alebo Tatra revue tento raz naozaj veselo*. A. Karšay v denníku *Lud* ocenil prácu dirigenta Tatra revue Juraja Berczellera, ktorý precízne vybral a zaranžoval viac ako pol tucta francúzskych šansónov a kupletových piesní pre dva klavíry, čím preukázal skutočný zmysel pre muzikálnu hodnotu. Recenzent J. Bobok pri kritike hudby predstavenia *Z Vaudevillu kabaret* napísal: „Vaudeville má nápaditú hudbu Juraja Berczellera, ktorý sa ukázal ako schopný skladateľ a ešte lepší aranžér, ktorý dokonale pozná možnosti svojho dobre zohratého súboru.“ (Polák 1997, s. 163).



### Emigrácia do Austrálie

Roku 1968 Juraj Berczeller spolu so svojou manželkou a synom Tomášom emigroval do Austrálie. V Sydney začal budovať svoju kariéru prakticky odznovu (Rundes 1994, s. 4). Oficiálne si zmenil meno na George Best, pretože v Austrálii mali problém s vyslovovaním jeho priezviska (Szabó 2009, s. 186). Začiatkom novembra získal Berczeller miesto klaviristu – entertainera v Roseland Restaurant (v rovnomennej štvrti mesta Sydney). Neskôr (1971 – 1972) prijal angažmán v reštaurácii Trio v známej zábavnej štvrti Sydney King’s Cross. Neskôr pracoval rok na Novom Zélande. Zvyčajne býva život entertainera spojený s častou zmenou pracovísk, no Berczellerovi sa od roku 1977 podarilo na dlhšiu dobu usadiť v prvotriednom podniku Cosmopolitan Terrace Café v exkluzívnej štvrti Sydney Double Bay. Onedlho sa medzi tamojšími obyvateľmi rozšírilo, že novo angažovaný klavirista má vo svojom repertoári európsku populárnu, zábavnú i operetnú hudbu. Tá chýbala najmä staršej vrstve stredo európskych emigrantov. Berczeller ovládal nesmierne množstvo melódií zo širokého okruhu hudobných žánrov. Nenosil so sebou aktovku s notami – všetko hral spamäti. Čoskoro sa stal obľúbeným spoločníkom hostí, ktorým dokázal ponúknuť nielen svoju hudbu, ale aj konverzáciu vo viacerých jazykoch, pričom si zachoval svoj decentne humorný pohľad na svet (Zelenay 2009, s. 17-19). Vystupoval sólo, ale aj s tanečnými kapelami. Venoval sa i pôvodnej tvorbe. Občas účinkoval aj v opere v Sydney, no najčastejšie pôsobil v kaviarňach Cosmopolitan Terrace Café a Woodfire Cabaret Restaurant (Ürményház). Jeho kaviarenský repertoár pozostával zo skladieb, ako sám tvrdil „od Bacha až po Beatles“. Hrával najmä známejšie skladby od Straussa, Lehára, Kálmána, Debussyho, Mozarta, Vivaldiho alebo Chopina. Koncom 70. rokov 20. storočia spolupracoval s uznávaným austrálskym džezovým gitaristom Georgeom Gollom na LP platni Vladimira Bozdecha *Down Town*, ktorá bola vydaná v roku 1981. Berczeller sa okrem hry na klavíry podieľal na aranžovaní a nahrávaní celého albumu (Rundes 1994, s. 4). Začiatkom 90. rokov pôsobil ako klavirista v austrálskej reštaurácii Fiddlers restaurant, o čom svedčí množstvo reklám v novinách *The Australian Jewish News*. V roku 1994 sa Berczeller po 26 rokoch vrátil na Slovensko. Počas návštevy ponúkol rozhovor redakcii národnej obrody, bol na predstavení Radošinského naivného divadla, navštívil svoje rodné Šahy a tiež rôzne reštaurácie a kaviarne. O tri roky neskôr sa na krátky čas vrátil na Slovensko za svojou vzdialenou rodinou. Počas cesty navštívil aj „piano bar“ v Kolíne nad Rýnom, ktorý patril synom jeho priateľa zo Šiah. Ako darček im zanechal magnetofónovú pásku s nahrávkami melódií od Emmericha Kálmána. Majitelia túto pásku často púšťali počas prestávok. Nahrávku si v bare vypočul aj pracovník tamojšieho rozhlasu, ktorý pripravoval galakonzert Kolínského rozhlasového orchestra na Kálmánovu počesť. Nahrávka ho zaujala natoľko, že si vyžiadal kontakt na Berczellera a ponúkol mu účinkovanie v rámci galakonzertu. Koncert sa uskutočnil 23. mája 1998 a pri ceste do Kolína George Best opäť navštívil Bratislavu. Po návrate do Sydney napísal list Pavlovi Zelenayovi, kde označil koncertné vystúpenie v Kolíne nad Rýnom za jeho najväčší umelecký zážitok i úspech v živote. Taktiež v novinách *Kölner Stadt-Anzeiger* označili jeho vystúpenie za jeden z vrcholov večera. Po návrate do Austrálie Berczeller pôsobil v kaviarni Cosmopolitan až do jej rekonštrukcie v roku 2002. V tom čase dostal ponuku hrať v hudobnej reštaurácii Woodfire Pizza. V tejto reštaurácii Berczeller oslávil aj svoje 90. narodeniny. Pri tejto príležitosti ho v Austrálii



navštívil Milan Lasica s televíznym štábom a natočili o ňom televízny dokument. Slovenská veľvyslankyňa v Austrálii, Anna Tureníčová, mu v tom istom roku udelila Zlatú medailu Ministerstva kultúry SR za prínos k slovenskej kultúre. Tamojší maďarský veľvyslanec mu tiež odovzdal medailu s dekrétom za jeho umeleckú činnosť v Budapešti počas vojnových rokov. Roku 2005 ako 91-ročný, Berczeller navštívil Bratislavu poslednýkrát na pozvanie Jána Kováčika. Jeho návšteva trvala približne tri týždne, počas ktorých koncertoval v miestnych kaviarňach.

Berczeller sa vrátil do Sydney, kde si v roku 2006 počas pádu pri nastupovaní do taxíka zlomil bedrový kĺb. Aj po úspešnej operácii potreboval stálu pomoc. Preto sa koncom roka 2006 presťahoval do Vaucluse Nursing Home (ústav s trvalou starostlivosťou o chorých). V ústave denne hrával pre ostatných pacientov, ktorí jeho súkromné koncerty radi počúvali. Juraj Berczeller zomrel 20. októbra 2008 (Zelenay 2009, s. 17-19). Nasledujúci rok dostal od svojho rodného mesta Šahy cenu *in memoriam* pri príležitosti nedožitých 95. narodenín (Múzeum slovenských historických zvukových nahrávok 2016).

### ZÁVER

Juraj Berczeller, pôvodne aspirujúci doktor, ktorý kvôli neskorším umeleckým kariérnym vyhlídkam medicínske štúdium nikdy nedokončil, prispieval k rozvoju populárnej hudby na Slovensku od začiatku 50. rokov 20. storočia. So svojím orchestrom sa popri účinkovaní v Redute, zaslúžil o nahranie mnohých slovenských evergreenov – ako napr. *Keď harmonika tíško znie* alebo *Svetlo a tieň*. Počas svojej kariéry objavil aj spevácke a herecké talenty ako Hanu Hegerovú alebo Milana Lasicu a Júliusa Satinského. V slovenskom rozhlasovom archíve po sebe zanechal viac ako 100 nahrávok populárnych piesní. Berczellerova umelecká aktivita nespomalila ani po emigrácii do Austrálie (1968). Až do svojej smrti hrával na klavíri v kluboch a reštauráciách v Sydney. Po roku 1989 navštívil Slovensko len jedenkrát, kedy si zahrál na spomienkovom koncerte v Štúdiu L+S (2005), kde kedysi spoluzakladal Tatra revue (1957).

### BIBLIOGRAFIA

1. Danko, Š. (2012). *Od praveku k rokenrolu*. Praha, Česko: Ideál, 162 s.
2. Minárik, M. (2012). *Kronika populárnej hudby – Juraj Berczeller (1998)*. Dostupné z: <https://pyramida.rtvsk/clanky/Folklor-a-pop/253605/kronika-popularnej-hudby-juraj-berczeller-1998>
3. Múzeum slovenských historických zvukových nahrávok (2016). *Berczeller Juraj*. Dostupné z <https://popmuseum.estranky.sk/clanky/digitalna-encyklopedia/menny-zoznam-osobnosti-a-suborov/berczeller--juraj.html#whole-page>
4. Múzeum slovenských historických zvukových nahrávok (2013). *Slovenská populárna hudba – vymedzenie pojmu*. Dostupné z <https://popmuseum.estranky.sk/clanky/aktuality/slovenska-popularna-hudba----vymedzenie-pojmu--1-.html>
5. Polák, M. (1997). *Bol raz jeden kabaret*. Bratislava, Slovensko: EDITA, 282 s.
6. Rundes, V. (1994). Rozhovor s jubilujúcim slovensko-austrálskym klaviristom Jurajom Berczellerom. In *Hudobný život*, roč. 26, č. 3, 16 s.





7. Szabó, I. (2009). *Smiech a slzy Tatra revue*. Bratislava, Slovensko: Albert Marenčin – PT, 288 s.
8. *Tatra revue alebo bol raz jeden kabaret* (TV dokument 2001)
9. Ūrményház, A. *George (György; Juraj) Berczeller*. Dostupné z: <https://immigrationplace.com.au/story/george-gysrgy-juraj-berczeller/>
10. Zelenay, P. (2020). *Juraj Berczeller-George Best – Legenda slovenskej populárnej hudby*. Dostupné z: <https://hc.sk/hudobny-zivot/clanok/publicistika/216-juraj-berczeller-george-best-legenda-slovenskej-popularnej-hudby>
11. Zelenay, P. (2009). *Juraj Berczeller – George Best. Legenda slovenskej populárnej hudby*. In *Hudobný život*, roč. 41, č. 3. 40 s.
12. Zelenay, P. & Šoltýs, L. (2008). *Hudba, tanec, pieseň...* Bratislava, Slovensko: Hudobné centrum, 2008. 371 s.

### Contact

*Mgr. Dominika Sondorová, PhD., Bc. Šimon Šebák*

Katedra hudby PF UKF v Nitre, Slovensko

[dsondorova@ukf.sk](mailto:dsondorova@ukf.sk)

[sebaksimon9@gmail.com](mailto:sebaksimon9@gmail.com)



**Mgr. art. Andrej Sontág, ArtD.**

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení, Banská Bystrica, Slovensko

## SYSTEMATIC WORK IN THE CONTEXT OF PLAYING TRUMPET

### SYSTEMATICKÁ PRÁCA V KONTEXTE HRY NA TRÚBKE

#### ABSTRACT

The article deals with the issue of perception of preparation and study of playing the trumpet. It presents an overview of selected methodologies that systematically deal with individual areas of trumpet playing and examples of effective practice.

**Keywords:** systematic work, methods, trumpet, efficiency, starting points

#### ABSTRAKT

Článok sa zaoberá problematikou vnímania prípravy a štúdia hry na trúbke. Predkladá prehľad vybraných metodík, ktoré sa systematicky zaoberajú jednotlivými oblasťami hry na trúbke a príklady efektívneho cvičenia.

**Kľúčové slová:** systematická práca, metódy, trúbka, efektívnosť, východiská

#### ÚVOD

Štúdium hry na trúbke zahŕňa množstvo aspektov a zručností, ktoré je nutné si uvedomiť a správnym prístupom osvojiť. Spôsobov, ktoré poskytujú východiská pre dosiahnutie cieľov v danej odbornej problematike je veľa. Napriek tomu pedagogická prax ukazuje, že práca študentov je veľakrát nesystematická, čoho výsledkom je dlhodobé riešenie problémov. Základným východiskom je výber vhodnej metodiky, ktorá daný problém rieši. Ďalším krokom je pochopenie problematiky a spôsobu jej riešenia. Nasleduje časové naplánovanie a sledovanie pokroku. Efektívne cvičenie a následné úspechy sú podmienené systematickou prácou, nakoľko „osvojenie umeleckej zručnosti je dlhodobým procesom, ktorý prebieha etapovite.“ (Strenáčiková, 2021, s. 74). Ak sa študent systematicky a cieľavedome nepripravuje, výsledky sú len náhodné, neurčité a väčšinou neúspešné.

*„Umenie hrať je striktné individuálne a je viazané na prirodzene dané schopnosti trubkára a špecifický stav hracieho aparátu, predovšetkým svalov pier. Keď vezmeme do úvahy tieto dva faktory – prirodzené dané schopnosti a špecifický stav – každý výkonný umelec s cieľom dosiahnuť najlepšie výsledky vo svojej práci musí byť schopný denne si určiť svoje strategické zaťaženie, dĺžku svojho cvičenia doma a materiál pre cvičenie. Moderná prax ukazuje, že tieto úlohy musia byť určené ako celok, čo znamená vývoj niekoľkých herných*



*technik súčasne, bez plytvania dodatočným časom a úsilím, čo je obzvlášť dôležité pre dlhodobú profesionalitu hráča.*“ (Dokshizer, 2018, s. 2)

Ak chce pedagóg viesť svojho žiaka alebo študenta k úspechu, musí brať do úvahy viaceré činitele osvojovania zručností. Patria medzi ne podmienky súvisiace s učivom (jeho náročnosť a emocionálna významnosť), so žiakom (jeho vrodené predpoklady, úroveň schopností, aktuálny stav, poznanie cieľa a spôsobu prípravy/cvičenia), s učiteľom (poskytovaná spätná väzba, motivácia, diagnostika) a samozrejme aj s procesom učenia (priestorové podmienky a dostupnosť pomôcok) (Strenáčiková, 2021, s. 75)

### VÝBER METÓD

Výber správnej metodológie je dôležitou súčasťou edukačného procesu. Katalóg metód zahŕňa množstvo informácií, vedeckého bádania, poznatkov a východísk. Medzi najznámejšie metodiky hry na trúbke patrí komplexná kniha J. B. Arbana „Grande méthode complète pour cornet á pistons et de saxhorn“ z roku 1864. Svetoznáme dielo francúzskeho pedagóga a virtuóza na kornete ponúka stovky cvičení od základných až po pokročilé skladby z rôznych oblastí hry na trúbke - prstoklad, tón, legato, staccato, ozdoby, dýchanie, synkopy, bodkovaný rytmus, stupnice, charakteristické štúdie a 12 fantázií.

„Complete Modern Method for Trumpet or Cornet Method“ Ch. Colina<sup>91</sup> predstavuje škálové štúdie a cvičenia zamerané na správnu techniku dýchania, rozsah a vytrvalosť vyvinutú chromatickou technikou.

Knihy C. Carusa<sup>92</sup> „Caruso on Breath Control“ rozširuje rozsah, poskytuje rýchly vývoj a kontrolu nad nátlakom.

Metodika I. Busha<sup>93</sup> „Advanced Range, Technique, and Interval Studies for Trumpet“ poskytuje progresívne cvičenia, ktoré študenta rôznymi spôsobmi prevedú zo stredného registra do registra vrchného. Bush vo svojom predslove píše: „*Táto séria štúdií rozsahu bola napísaná, aby pomohla serióznemu trubkárovi splniť požiadavky, ktoré sú na neho kladené v tejto modernej dobe.*“<sup>94</sup>

T. Dokshizer<sup>95</sup> prináša „Systém kompozitných cvičení pre trúbku“. Zbierka obsahuje systémy cvičení pre začínajúcich hráčov, systémy strednej obtiažnosti a systémy pokročilej obtiažnosti.

Kompletná metóda B. Knevitta<sup>96</sup> ponúka cvičenia na podporu horného registra, flexibility a vytrvalosti nátlaku.

<sup>91</sup> Charles Colin bol americký pedagóg hry na trúbke a vydavateľ. Jeho odborné štúdie sa stali základom výučby na hudobných školách na celom svete.

<sup>92</sup> Carmine Caruso bol americký učiteľ svetoznámych, vynikajúcich trubkárov M. Stockhausena, R. Brackera, M. Stamma a J. Thirkella. Jeho pedagogika sa vyznačuje moderným prístupom k problematike hry na trúbke.

<sup>93</sup> Irwin Russell Bush bol americký jazzový trubkár. Vydal niekoľko kníh o trúbke a vyrábal nátrubky.

<sup>94</sup> /qpress.ca/product/advanced-range-technique-interval-studies-trumpet-bush-pdf/ [ 26.08.2023 ]

<sup>95</sup> Timofej Dokshizer bol ruský trúbkový virtuóz a profesor na hudobnej univerzite v Moskve.

<sup>96</sup> Bill Knevitt je austrálskym pedagógom hry na trúbke a autorom metodík hry na trúbke.

Publikácia M. Schlossberga<sup>97</sup> „Daily Drills and Technical Exercises for trumpet“ predkladá kľúč na riešenie vytrvalosti a kontroly nad trúbkou. Uznávané metódy používajú školy a študenti na celom svete.

Profesor hry na trúbke z Amsterdamskej univerzity E. Veldkamp prináša systematicky koncipované denné cvičenia. 11 kníh pokrýva oblasti artikulácie, flexibilitu, pentatoniku, hexatoniku, hlavné stupnice, cieľové cvičenia a intervaly.

Trubkový virtuóz A. Vizzutti ponúka 3 knihy, ktoré obsahujú harmonické, melodické a technické cvičenia.

„Warm Ups + Studies for Trumpet“ od J. Stampa<sup>98</sup> predkladá rad cvičení na rozohratie pier a následne cvičenia na flexibilitu pier.

Technické štúdie H. L. Clarka<sup>99</sup> boli autorom napísané, aby umožnili študentovi prekonať akékoľvek technické ťažkosti, s ktorými sa počas praxe stretne.

### PRÍKLADY SYSTEMATICKEJ, EFEKTÍVNEJ PRÁCE

Štúdium hry na trúbke zahŕňa okrem praktického cvičenia aj oblasť teoretickú, ktorá predstavuje pochopenie práce s dychom, vedenie vzduchu do nástroja, práce s tónom, intonačnú predstavu, ovládanie artikulácie, rozohrávku, prstoklad atď. Cvičenie nemusí prebiehať len s nástrojom, ale niektoré postupy je možné cvičiť aj bez trúbky. B. Shew, J. Stamp, I. Bush predpisujú dychové cvičenia, pomocou ktorých sa študent učí ovládať ešte pred hraním na trúbke dychový aparát, telo, nádych a výdych v rôznych situáciách.

Práca s tónom a zvukom patrí medzi najdôležitejšie aspekty hry na akomkoľvek hudobnom nástroji. Pri trúbke má na výsledný zvuk veľký vplyv aj výber nástroja a nátrubku, ale hlavná problematika je v perách, v ich chvení. Je nutné si uvedomiť, že dobre fungujúce, cvičené, zregenerované pery sa inak chvejú ako unavené pery. Výsledkom je kvalitný, pekný, guľatý a široký tón alebo nežiaduci šušťavý, úzky, matný zvuk. Pri cvičení na trúbke dochádza veľa krát k rýchlej únave pier, čo sa negatívne odzrkadľuje na kvalite tónu a výdrži hrať na trúbke. V metodikách sa stretávame s pokynmi, kedy autor predpisuje po jednotlivých cvičeniach na flexibilitu pier oddych v trvaní odohraného cvičenia. Pery sa po tomto oddychu zregenerujú a študent môže pokračovať v ďalšom cvičení s rovnakou kvalitou tónu ako doposiaľ. Výsledkom neakceptovania predpísaného oddychu (regenerácie) je rýchla únava pier, nekvalitný tón a predčasné ukončenie cvičenia. Správna intonácia pri hre na trúbke patrí taktiež medzi dôležité faktory. Spievanie fráz, cvičení so sprievodom klavíra výrazne pomáha dosiahnuť intonačnú presnosť daného tónu alebo intervalov. Oblasť artikulácie zahŕňa prácu s jazykom, ktorý je potrebné pravidelne cvičiť. Cvičenia jednoduchého, dvojitého a trojitého staccata je nutné cvičiť s metronómom, od pomalšieho tempa až po veľmi rýchle tempo. Pravidlom je určenie rýchlosti, ktorú študent zvláda. Po zvládnutí cvičenia v tejto rýchlosti si študent zrýchli tempo a progres sleduje, zapíše si metrum a postupuje ďalej. Výsledkom má

<sup>97</sup> Max Schlossberg bol lotyšský trubkár, dirigent, skladateľ a pedagóg. Učil na Juilliard School. Medzi jeho známymi žiakmi boli osobnosti James Stamp, Reinold Schilke, William Vacchiano a Louis Davidson.

<sup>98</sup> James Stamp bol americký trubkár a pedagóg.

<sup>99</sup> Herbert Lincoln Clarke bol americký kornetista, kapelník a skladateľ.



byť ľahká a konkrétna artikulácia. S metronómom je nutné cvičiť aj stupnice a technické cvičenia. Nevyberať si len ľahké stupnice, ale cvičiť aj náročnejšie stupnice. Tie študovať v rôznych artikuláčnych obmenách a variáciách. Ak v danom tempe ešte dostatočne plynule nefunguje synchronizácia prstov, tak tempo zmiernime a problematické úseky vycvičíme. Problematika rozohrávky patrí u študentov k častým problémom. Vzhľadom na skutočnosť, že štúdium hry na trúbke predstavuje každodennú prácu sa dá predpokladať, že pery pri správnom cvičení sa správne chvejú a správne fungujú. To znamená, že študent by si mal pri cvičení osvojiť dobrý pocit z hrania, ktorý je rozhodujúci pri rozohrávke a následnej príprave na vyučovaciu hodinu alebo koncert. Pri rozohrávke by nemalo dochádzať k únave pier. Rozohrávka je individuálnou disciplínou. Nemusí trvať dlho. Rozsiahle etudy a koncerty sú nátlakovo náročné. Pri ich nácviku musíme dospieť k syntéze jednotlivých úsekov do väčších celkov až po výslednú interpretáciu kompletného diela. Pery a celý hrací aparát si postupne na danú záťaž zvyknú. V neposlednom rade je potrebné pripomenúť, že kratšia sústredená práca je efektívnejšia ako dlhé hodiny práce bez sústredenia a premýšľania.

Pri nesprávanom cvičení sa môže efektivita cvičenia narušiť a „výkony žiaka sa zlepšujú veľmi pomaly (stav nivelizácie, vyrovnávania výkonov) alebo sa môže stať, že úroveň žiakovo výkonu sa nezlepšuje vôbec (stagnácia, zastavenie vývoja), prípadne vo veľmi vážnych prípadoch môže dokonca úroveň žiakovej interpretácie klesať.“ (Strenáčiková, 2021, s. 77). V takýchto prípadoch by mal pedagóg podrobne diagnostikovať žiaka, resp. študenta, zistiť príčiny daného stavu. Môže ísť o individuálne zvláštnosti študenta, zmenu vonkajších podmienok cvičenia, metodické chyby, ale aj o nesprávne vnútorné zloženie zručnosti či interferenciu. Po zistení príčin môže pedagóg cieľavedome pracovať na ich odstránení alebo aspoň na zmiernení ich dostahu na cvičenie a rozvíjanie umeleckých zručností študenta.

### ZÁVER

Problematika hry na trúbke prináša rôzne úskalia. Mnohí študenti si dostatočne neuvedomujú, že problémy, ktoré majú, sú často spojené s nesystematickou prácou a nedostatočným štúdiom. Súčasná doba kladie na interpreta vysoké nároky. Pomýšľať na úspech a dosiahnuť vyššie méty vo svojom odbore je možné len za predpokladu efektívnej prípravy a systematickej, vytrvalej práce. Syntéza poznatkov z odbornej literatúry dáva priestor na vytvorenie kvalitného kompilátu, ktorý si dokáže študent užiť na mieru. Je nutné sledovať aj nové informácie od skúsených pedagógov a hráčov na trúbke a implementovať ich do svojej hry a štúdia.

*„Výsledky sa dosahujú inteligentnými, konzistentnými a nespočetnými hodinami praxe. Krčovitá alebo nevyspytatelná prax bude mať za následok iba priemerný výkon. Správne myslenie a adekvátna prax sú na sebe úplne závislé. Obdobie myslenia by malo predchádzať skutočnej hre na nástroj. Správnym prístupom je premýšľať o tom, ako sa má hrať a aké prvky sú zapojené do úspešného hrania. Správny postup je nevyhnutný pre dobrý výkon. Poznámky sú bezvýznamné, pokiaľ interpret nevie, ako ich má predviesť.“ (Bush, 2017, str.1)*



## BIBLIOGRAFIA

1. BUSH, I. (2017). *Advanced Range, Technique, & Interval Studies For Trumpet*. qPress Music Publishing. [Advanced Range, Technique, & Interval Studies for Trumpet by Bush, Irving R. - qPress](#)
2. DOKSHIZER, T. (2018). *System of Composite Exercises for the Trumpet*. qPress Music Publishing.
3. STRENÁČIKOVÁ, M. (2021). *50 otázok učiteľov základných umeleckých škôl a konzervatórií; Kľúč k pedagogicko-psychologickej príprave učiteľov v profesionálnej umeleckej edukácii*. Košice: EQUILIBRIA, s. r. o.

## Contact

*Mgr. art. Andrej Sontág, ArtD.*

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení, Banská Bystrica, Slovensko  
[andrej.sontag@aku.sk](mailto:andrej.sontag@aku.sk)



**doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc.<sup>1</sup>**

**doc. PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD.<sup>2</sup>**

<sup>1,2</sup> Academy of Arts, Faculty of Performing Arts, Banska Bystrica, Slovakia

## **KAREL DICHTL AND HIS SELECTED SCIENTIFIC STUDIES FROM HIS WORK MUSICA MISCELLANEA**

### **KAREL DICHTL A JEHO VYBRANÉ VEDECKÉ ŠTÚDIE Z DIELA MUSICA MISCELLANEA**

#### **ABSTRACT**

Karel Dichtl is an important personality of the music-theoretical scene in Czech Republic. He devotes most of his time to the study of music-dramatic works of French, German, and Czech provenance, and his deep-rooted love for opera is reflected in his production statistics, although his works often relate to other areas of musical creation. He analyzed almost 450 opera scores, listened to more than 350 opera CD sets and 3,400 titles of classical music literature, deciphered archive materials from the 18th – 20th centuries. In our paper, we present a brief overview of selected studies from his collection Musica Miscellanea.

**Keywords:** Dichtl, analysis, Musica Miscellanea, scientific studies

#### **ABSTRAKT**

Karel Dichtl je významnou osobnosťou hudobno-teoretickej scény v Českej republike. Väčšinu svojho času venuje štúdiu hudobno-dramatických diel francúzskej, nemeckej a českej proveniencie a jeho hlboko zakorenená láska k opere sa prejavila v štatistikách jeho produkcie, hoci jeho práce sa neraz týkajú aj iných oblastí hudobnej tvorby. Analyzoval takmer 450 operných partitúr, napočúval viac ako 350 operných CD kompletov a 3 400 titulov klasickej hudobnej literatúry, dešifroval archívne materiály z 18. – 20. storočia. V príspevku podávame stručný obraz vybraných štúdií z jeho zborníka Musica Miscellanea.

**Kľúčové slová:** Dichtl, analýza, Musica Miscellanea, vedecké štúdie

#### **ÚVOD**

Karel Dichtl patrí k významným hudobným teoretikom v Českej republike. Jeho dlhoročná tvorba prevažne v oblasti analýzy opery obohacuje vedeckú hudobno-teoretickú scénu množstvom unikátnych prác v rozsahu viac ako 3 500 strán textu. Karel Dichtl analyzoval neuveriteľných 450 operných partitúr, recipoval viac ako 350 operných CD kompletov, „napočúval“ viac ako 3 400 titulov klasickej hudobnej literatúry, preštudoval tisícky strán českých a cudzojazyčných relevantných publikovaných prameňov, dešifroval archívne materiály z 18. – 20. storočia, bol v priamo kontakte s významnými osobnosťami muzikologického sveta a osobne navštívil mnohé umelecké, hudobno-vedecké



a historiografické inštitúcie doma a v zahraničí, aby mohol získavať cenné informácie, ktoré ďalej spracoval vo svojich štúdiách. (Dichtl, 2022f)

Jeho práce v priamych rozhovoroch ocenili známe osobnosti českej i medzinárodnej hudobnej scény, ako sú „... prof. PhDr. Jaromír Havlík, CSc. z oddelenia hudobno-teoretických disciplín na HAMU v Prahe; prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc., PhDr. Petr Macek, Ph.D. a doc. PhDr. Martin Flašar, Ph.D. z Ústavu hudobnej vedy na Masarykovej univerzite v Brne; prof. PhDr. Miloš Schnierer z Vysokého učení technického v Brne; PhDr. David Kozel, Ph.D. z katedry hudobnej výchovy na Ostravskej univerzite v Ostrave; doc. PhDr. Lenka Přibyllová, Ph.D. z Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem; prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc. a PhDr. Dana Soušková, Ph.D. z Univerzity v Hradci Králové; Mgr. Jan Blüml, Ph.D. z Palackého univerzity v Olomouci; doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc. a doc. PaedDr. Mária Strenáčiková, Ph.D. z Akadémie umení v Banskej Bystrici, prof. Dr. Michele Calella - Universität Wien; prof. Dr. Hartmut Shick z Inštitútu hudobnej vedy - Ludwig Maximilians – Universität München; Dr. Torsten Fuchs - Universität Regensburg; prof. Dr. Albrecht Riethmüller – Freie Universität Berlin; prof. Dr. Irene Holzer – Universität Hamburg; prof. John Tyrell – Cardiff University, Wales.“ (Súkromná korešpondencia a tel. rozhovory s autorkami textu, február – máj 2023)

Stanislav Bohadlo uvádza: „V predkladaných štúdiách hodnotili kolegovia v rámci predbežných recenzií autorovu tradičnú akribiu, 'hlboký analytický ponor do štruktúry jednotlivých analyzovaných kompozícií, či úspešný zápas s neuveriteľným množstvom odkazov na diela európskej kultúry' (Martin Flašar), 'nevšednú znalosť historickej problematiky vymedzeného obdobia... a plastickú fresku osobností, kultúrno-umeleckých súvislostí a dobových tendencií' (Jiří Luska), alebo to, 'že Dichtlove štúdie takmer vždy vychádzajú predovšetkým z detailného štúdia notového materiálu a zvukovej recepcie. Naviac sa autor venuje témam, ktoré sú v českom prostredí ojedinelé. Ako ďalšie pozitívum môžeme uviesť erudované presahy do filozofie a estetiky' (David Kozel).“ (Bohadlo, 2016, s. 150 – 151)

Napriek tomu, že jednotlivé Dichtlove písomné práce sú plnohodnotné a po obsahovej stránke ucelené kompletne texty, ktoré napĺňajú všetky kritériá vedeckosti a originality, autor ich skromne charakterizuje ako „stručné state“, „niekoľko poznámok“, „dielčie sondy“, „malé zamyslenia“ a pod. Ich spoločným znakom je výnimočná autenticita, ktorú dokumentuje o. i. fakt, že len sporadicky a marginálne čerpajú z cudzích bibliografických zdrojov. Prinášajú autorove výsledky prameniace v odbornej fundovanosti a osobnom duševnom bohatstve.

V ďalšom texte vyberáme len niektoré z nich a stručne charakterizujeme ich vedecké zameranie.

### VEDECKÉ ŠTÚDIE K. DICHTLA ZO ZBORNÍKA *MUSICA MISCELLANEA*

Dielo *Musica Miscellanea* patrí k veľkým počinom Karla Dichtla. Na vlastný náklad K. Dichtla ho vytlačila Tiskárna PROTISK v Českých Budějoviciach v roku 2022. V zborníku absentuje číslovanie strán, preto sú v nasledujúcich charakteristikách vedeckých štúdií citácie autora zredukované len na názov príslušného textu. Publikácia je prístupná v súkromnom archíve K. Dichtla.





### 1. Co je hudební krásno?

Názov vedeckej štúdie má tvar otvorenej otázky a formuluje pojem, ktorému sa venuje pozornosť v oblasti estetiky, filozofie, psychológie a iných vied. Autor smeruje k definovaniu predpokladaného javu, vedie k úvahám o dokonalosti, funkčnosti a uvedomení si hudobného krásna, o rozlíšení pojmov krásna a krásno..., o zamyslení sa nad výrokom B. Martinů: „*Hudba je predstavou svetla, ktoré nikdy nevyhasne.*“ (Dichtl, 2022a)

### 2. K filozofickým a psychologickým aspektům v syžetu Straussovy opery Dafné a Danaina láska a Novákova klavírního cyklu Pan



Obr. 1: Danae (Rembrandt) a Pan (Vrubel); dostupné z

[https://en.wikipedia.org/wiki/Danae\\_\(Rembrandt\\_painting\)#/media/File:Rembrandt\\_Harmensz.\\_van\\_Rijn\\_026.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Danae_(Rembrandt_painting)#/media/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_026.jpg);  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Vrubel\\_pan.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Vrubel_pan.jpg)

Príspevok dokumentuje hlbokú erudovanosť autora, ktorý systematizuje filozofické a psychologické aspekty majstrovských diel inšpirovaných starogréckymi mytologickými postavami (Danae a Panom). Dichtl odhaľuje ich východiská v ôsmich platformách:

1. Neopozitivismus
2. Morálny konvencionalizmus
3. Etický pragmatizmus
4. Platónsky cnostný individualizmus
5. Multisenzorializmus
6. Decentralizovaný egoizmus
7. Mravná identita
8. Transcendentálna uniformita.

### 3. K některým novým pohledům na strukturální funkčnost Wagnerovy opery Walküre

V anotácii autor uvádza: „*Práve Wagnerove reformné tendencie Gesamtkunstwerku naplňajú aj v tejto kompozícii ideály umeleckej konfluentnosti. Nové závery z komplexnej analýzy diela meritujú faktor pozície vo Wagnerovej genéze, a to z pohľadu konceptuálnej stránky. Valkýra R. Wagnera sa tak stáva reprezentatívnym príkladom moderného umenia s pokrokovosťou i progresivitou v metasymbolických a štrukturálnych výrazových akcentoch.*“ (Dichtl, K. 2022b)

#### 4. K některým strukturálním zajímavostem v opěře Sapphó Julese Masseneta



K. Dichtl, znalec Massenetovho diela v závere svojho výstižného textu konštatuje: „*Massenetova opera Sapphó sa stáva tou kompozíciou, v ktorej sa osobitosť, vyhranenosť a štylizačné bohatstvo javí ako zaujímavé riešenie konceptuálnej stránky diela.*“ (Dichtl, 2022e) Konštatovaniu predchádza precízna analýza štrukturálnych a tektonických parametrov opery.

Obr. 2: Jules Massenet (1842-1912); Foto E. Pirou; dostupné z

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Jules\\_Massenet\\_by\\_Eug%C3%A8ne\\_Pirou.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Jules_Massenet_by_Eug%C3%A8ne_Pirou.jpg)

#### 5. K podstatě tzv. melodického cyklu a diferenciálu v kontextu strukturálně univerzálního paradigmatu v opěře Attila Giuseppe Verdiho

V polovici 19. storočia prekonal G. Verdi v opere Atila vžitý dobový melodizmus, ktorý skladatelia aplikovali do kompozičnej praxe. Spočíval v pravidelnosti a prehľadnosti hudobnej formy.

Do štruktúry opery Atila Verdi progresívne zakomponoval melodický cyklus a melodický diferenciál, ktorý autor štúdie analyzuje, definuje a ilustruje konkrétnymi príkladmi.



Obr. 3: Záverečná scéna predstavenia opery Atila v Londýne v roku 1848; dostupné z [https://en.wikipedia.org/wiki/Attila\\_\(opera\)#/media/File:Illustrated\\_London\\_News\\_-\\_Giuseppe\\_Verdi's\\_Attila\\_at\\_Her\\_Majesty's\\_Theatre,\\_London.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Attila_(opera)#/media/File:Illustrated_London_News_-_Giuseppe_Verdi's_Attila_at_Her_Majesty's_Theatre,_London.jpg)

#### 6. K procesu multistrukturální esenciality a metasymbolické reflexivity v mytologéme Die Walküre Richarda Wagnera

Obsahovo štúdia nadväzuje na text o štrukturálnej funkčnosti Wagnerovej opery Valkýra. Všíma si spôsob zobrazenia Valkýry na základe subjektivizácie, a to prostredníctvom metasymboliky a multištrukturálnej funkčnosti. Autor konštatuje: „*Práve subjektivizácia sa*

*stáva relevantnou v nadmyslových individualizáciách. Valkýra Richarda Wagnera tak automaticky sprostredkováva proces metareflexívnej a transenzoriálnej potenciality v kontexte skladateľovho tvorivého zrenia.“ (Dichtl, 2022d)*

### **7. K problematice ztvárnění korporačních melodických mechanismů v polystrukturálních vrstvách, či naduniverzální panmytologizace ve Wagnerově Valkýře a Straussově Danaině lásce**

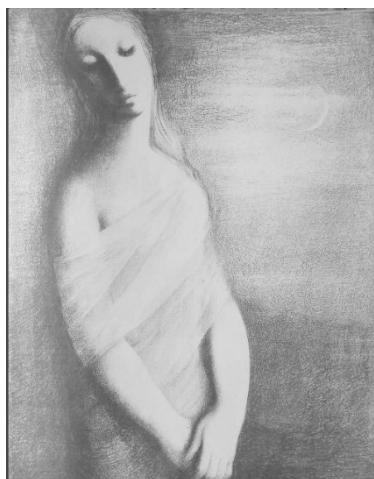
Autor sa venuje hudobnému stvárneniu postáv a dejov zo severskej mytológie a starogréckej mytológie z aspektu „*utvárania melodických korporácií v polyštruktúrnych vrstvách*“ (Dichtl, 2022c) vo Wagnerovom a Straussovom diele. Uvádza, že „*špecifickou súčasťou sa v oboch kompozíciách a ich štruktúrnych propozíciách javia faktory centralizačného korporingu vertikál do polyštruktúr, čo možno označiť za progresívnu koncepcnosť v kontexte multireflexívnych edukácií. Oba skladatelia vo svojich avizovaných mytológomoch tak sprostredkovávajú excelentnú štruktúrnu a polyštruktúrnu tvárnosť a dramatickosť.*“ (Dichtl, 2022c)



Obr. 4: Brünnhilde vedie Sieglinde k sestrám; autor kresby: A. Rackham, 1910; dostupné z [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Rhinegold\\_and\\_the\\_Valkyries\\_p\\_138.](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Rhinegold_and_the_Valkyries_p_138.jpg)

.jpg

### **8. K relativitě duchovního krásna v kontextu sentimentálních nuancí ve vybraných písňových cyklech Vítězslava Nováka**



Prezentované úvahy a konštatovania autora sú viazané na porovnanie piesňových cyklov Vítězslava Nováka *Melancholické piesne* a *Údolie Nového Kráľovstva*. Približujú ich sentimentálny odtieň, ktorý je v *Melancholických piesňach* etablovaný ako sentimentálna zotrvačnosť, sebareflexia, introvertnosť, citová odovzdanosť... a v *Údolí Nového Kráľovstva* ako extrovertnosť, duchovné morálne hodnoty, transcendencia, apoteóza života, afekt túžob a vášní, pokora...

Obr. 5: Ilustrácia v *Melancholických piesňach* o láske, 1946 (litografia Ludmily Jiřincovej); dostupné z [file:///C:/Users/strenacikova/Desktop/IMSLP604609-](file:///C:/Users/strenacikova/Desktop/IMSLP604609-PMLP972785-Nova-k_Melancholicke-_pi-sne-_o_la-sce.pdf)

[PMLP972785-Nova-k\\_Melancholicke-\\_pi-sne-\\_o\\_la-sce.pdf](file:///C:/Users/strenacikova/Desktop/IMSLP604609-PMLP972785-Nova-k_Melancholicke-_pi-sne-_o_la-sce.pdf)

### 9. K úloze zvukomalby v kontextu hudobného poznání

Autor kladie navonok jednoduché, ale pre percepciu krásy hudby zásadné otázky:

Čo je zvukomalba? Skutočne zvukomalba ovplyvňuje vnímanie krásy hudby? Je zvukomalba naplnením fiktívnej a fantazijnej impresie, či polarity expresívnej reality? Jeho vyčerpávajúce odpovede zasahujú do oblasti filozofie, psychológie a samozrejme muzikológie.

### 10. K výrazovým idiomom martinůvského cyklu *Paraboly*

Na širokej kompozičnej palete Bohuslava Martinů sa trojdielny symfonický cyklus *Paraboly*



radí k zrelým neskorým dielam. Ako podobenstvo o svete ho vníma aj autor originálneho príspevku a venuje sa výrazu samostatne v *Parabole o lodi*, *Parabole o soche* i *Parabole o záhrade*.

Obr. 6: Pomník B. Martinů v mestských sadoch v rodnej Poličke; dostupné z

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pomn%C3%ADk\\_B.\\_Martin%C5%AF\\_v\\_m%C4%9Bstsk%C3%BDch\\_sadech\\_v\\_Poli%C4%8Dce.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pomn%C3%ADk_B._Martin%C5%AF_v_m%C4%9Bstsk%C3%BDch_sadech_v_Poli%C4%8Dce.JPG). Vložené 3.1.2013

## LITERATÚRA

1. Bohadlo, S. (2016). Doslov. In *Muzikologické reflexe*, s. 150-151
2. Dichtl, K. (2022a). Co je hudební krásno? *Musica Miscellanea* (rukopis)
3. Dichtl, K. (2022b). K některým novým pohledům na strukturální funkčnost Wagnerovy opery *Walküre*. *Musica Miscellanea* (rukopis)
4. Dichtl, K. (2022c). K problematice ztvárnění korporačních melodických mechanismů v polystrukturálních vrstvách, či naduniverzální panmytologizace ve Wagnerově *Valkýře* a Straussově *Danaině lásce*. *Musica Miscellanea* (rukopis)

5. Dichtl, K. (2022d). K procesu multistrukturálnej esenciality a metasymbolickej reflexivity v mytologéme Die Walküre Richarda Wagnera. *Musica Miscellanea* (rukopis)
6. Dichtl, K. (2022e). K niektorým štruktúrnym zaujímavostem v opeře Sapfó Julese Masseneta. *Musica Miscellanea* (rukopis)
7. Dichtl, K. (2022f). Portfolio. *Musica Miscellanea*, s. 1-3 (v závere publikácie)
8. Súkromná korešpondencia a telefonické rozhovory s autorkami textu, február – máj 2023

### Zdroje obrázkov

Obr. 1: Danae (Rembrandt) a Pan (Vrubel, 1900). Dostupné z

[https://en.wikipedia.org/wiki/Dana%C3%AB\\_%28Rembrandt\\_painting%29#/media/File:Rembrandt\\_Harmensz.\\_van\\_Rijn\\_026.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Dana%C3%AB_%28Rembrandt_painting%29#/media/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_026.jpg) a

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Vrubel\\_pan.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Vrubel_pan.jpg)

Obr. 2: Jules Massenet (1842-1912). Foto E. Pirou. Dostupné z

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Jules\\_Massenet\\_by\\_Eug%C3%A8ne\\_Pirou.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Jules_Massenet_by_Eug%C3%A8ne_Pirou.jpg). Zverejnené 4.7.2016

Obr. 3: Záverečná scéna predstavenia opery Atila v Londýne v roku 1848. Dostupné z

[https://en.wikipedia.org/wiki/Attila\\_\(opera\)#/media/File:Illustrated\\_London\\_News\\_-\\_Giuseppe\\_Verdi's\\_Atila\\_at\\_Her\\_Majesty's\\_Theatre,\\_London.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Attila_(opera)#/media/File:Illustrated_London_News_-_Giuseppe_Verdi's_Atila_at_Her_Majesty's_Theatre,_London.jpg). Vložené

23.7.2015

Obr. 4: Brünnhilde vedie Sieglinde k sestrám. Autor kresby A. Rackham, 1910. Dostupné z

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Rhinegold\\_and\\_the\\_Valkyries\\_p\\_138.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Rhinegold_and_the_Valkyries_p_138.jpg)

Obr. 5: Ilustrácia v Melancholických piesňach o láske, 1946 (litografia Ludmily Jiřincovej).

Dostupné z [file:///C:/Users/strenacikova/Desktop/IMSLP604609-PMLP972785-Novak\\_Melancholicke\\_pi-sne-o\\_la-sce.pdf](file:///C:/Users/strenacikova/Desktop/IMSLP604609-PMLP972785-Novak_Melancholicke_pi-sne-o_la-sce.pdf)

Obr. 6: Pomník B. Martinů v mestských sadoch v rodnej Poličke. Dostupné z

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pomn%C3%ADk\\_B.\\_Martin%C5%AF\\_v\\_m%C4%9Bstsk%C3%BDch\\_sadech\\_v\\_Poli%C4%8Dce.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pomn%C3%ADk_B._Martin%C5%AF_v_m%C4%9Bstsk%C3%BDch_sadech_v_Poli%C4%8Dce.JPG)

### Contact

*doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc.*

Akadémia umení, Fakulta múzických umení, Kollárova 22, 974 01 Banská Bystrica

[maria.strenacikova@aku.sk](mailto:maria.strenacikova@aku.sk)

*doc. PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD.*

Akadémia umení, Fakulta múzických umení, Kollárova 22, 974 01 Banská Bystrica

[maria.strenacikova1@aku.sk](mailto:maria.strenacikova1@aku.sk)



**PaedDr. Ing. Zuzana Strenáčiková**

Vysoká škola DTI, Katedra školskej didaktiky, Dubnica nad Váhom, Slovensko

## **THE DEVELOPMENT OF CREATIVITY AND CRITICAL THINKING IN VOCATIONAL EDUCATION STUDENTS IN SUBJECTS WITH ART ELEMENT**

### **ROZVOJ TVORIVOSTI A KRITICKÉHO MYSLENIA ŽIAKOV V ODBORNOM VZDELÁVANÍ V PREDMETOCH S PRVKAMI UMENIA**

#### **ABSTRACT**

Adapting to the current hectic pace requires enormous effort, creativity, critical thinking skills, and also continuous education, coping with both various obstacles and often various mistakes. Perhaps, almost everybody is longing for creativity. Creativity develops individually under the influence of various life circumstances. Critical thinking skills are also essential, and they also concern the young people's artistic feelings. In general, especially young adolescents are overwhelmed by an enormous number of stimuli, and this is often reflected in their taste, aesthetic sense and creative ideas or products.

**Keywords:** creativity, critical thinking, art, vocational education

#### **ABSTRAKT**

Prispôbiť sa hektickosti dnešnej doby si vyžaduje enormné úsilie, tvorivosť, schopnosť kriticky myslieť, ale tiež nepretržité vzdelávanie sa, zvládanie rôznych prekážok a často aj rôznych omylov. Po tvorivosti túži asi každý človek. Tvorivosť sa vyvíja individuálne pod vplyvom rôznych životných okolností. Podstatná je aj schopnosť kriticky myslieť a týka sa aj umeleckého cítenia mladých ľudí. Vo všeobecnosti sú najmä mladí, dospelávajúci ľudia zahltení enormným množstvom podnetov a často sa to odráža aj na ich vkuse, estetickom cítení a tvorivých nápadoch, či produktoch.

**Kľúčové slová:** tvorivosť, kritické myslenie, umenie, odborné vzdelávanie

#### **ÚVOD**

Ako uvádza Vašašová (2006), je potrebné poznať problematiku tvorivosti a pripraviť sa na tvorivosť v živote, v práci, počas oddychu, vedieť s ňou narábať a zdokonaľovať svoju osobnosť (Vašašová, 2006).

Výučba kritického myslenia na stredných školách je nutná hneď z niekoľkých dôvodov. Napríklad Košťálová (2009) upozorňuje na meniacu sa dobu a s ňou i hodnoty. V skorších dobách deti žili v jednotnom prostredí, v ktorom rodičia, učitelia a farár vyznávali jednotné hodnoty a hovorili takmer rovnako. Bolo jednoduchšie rozpoznať, čo je dobré, a čo zlé. V dnešnej dobe je prostredie rozličné, každý vyznáva odlišné hodnoty a pre mladú generáciu je



ťažšie poznateľné čomu majú veriť a čomu nie. Kritické myslenie, opreté o hodnoty a použiteľné i bez záštitu autorit a presvedčenia o tom, čo je dobré a čo nie, pomáha sa v tomto prostredí pohybovať a jednať na základe vlastného uváženia (Košťálová, 2009). Schopnosť používať kritické myslenie je nutnou výbavou a základnou kompetenciou všeobecne rozhladeného a vnímavého človeka v každej životnej sfére, umenie nevynímajúc. Práve akákoľvek umelecká sféra si vyžaduje pre zorientovanie sa v umeleckom prostredí využívanie kritického myslenia, pretože dnešná doba s digitálnymi a multimediálnymi technológiami môže žiakov formovať v umení, ako pozitívne, tak aj negatívne. Výstižne to povedal Jan Švankmajer (Giboda, 2010, s. 35): „*O umení sa nedá demokraticky hlasovať, pretože väčšina mu nerozumie*” (Giboda, 2010, s. 35).

### 1. TVORIVOSŤ A KRITICKÉ MYSLENIE A ICH TEORETICKÉ VÝCHODISKÁ

#### 1.1 Tvorivosť v odbornom vzdelávaní

Ako uvádza Szobiová (2004, s.13), pojem tvorivosť – kreativita pochádza z latinského „*creare*“, teda „*tvoriť, vytvoriť, plodiť, rodiť*“ (Szobiová, 2004, s.13).

Tvorivosť je možné charakterizovať, ako schopnosť nachádzať v živote niečo nové. To nové, môžu byť riešenia, prístupy, technické vynálezy, pracovné postupy a pod. Táto novosť je zároveň ústrednou líniou a ťažiskom tvorivosti. Novosť vnímame ako impulz, ktorý je podporený fantáziou, inšpiráciou, intuíciou a vo významnej miere aj potrebou sebarealizácie. Základom tvorivosti je potreba v otvorenosti a dôvere zo strany pedagóga. Pri prejave tvorivosti a kreativity je pre nasledujúci ľudský, spoločenský a technologický rozvoj dôležité prijatie inovácie a novosti.

Podľa psychologického slovníka, ako to uvádzajú Hartlová a Hartl (2009), je tvorivosť definovaná, ako schopnosť, pre ktorú sú typické také duševné procesy, ktoré vedú k nápadom, riešeniam, koncepciám, teóriám či výrobkom a tie sú tzn. Jedinečné (Hartlová, Hartl, 2009).

Ako uvádzajú autori Lokšová a Lokša (1999), tvorivosť sa vo vyučovacom procese rozvíja najmä, ak sa navodzuje tvorivá aktivita žiakov a to prostredníctvom tvorivých situácií, či úloh tvorivého charakteru, pri riešení problémov a pod. Medzi prioritné stratégie tvorivého vyučovania sa zaraďujú problémové metódy, nakoľko nedovoľujú vytvárať žiadne myšlienkové stereotypy a napomáhajú k rozvoju alternatívneho a tvorivého myslenia (Lokšová, Lokša, 1999).

#### 1.2 Kritické myslenie v odbornom vzdelávaní

Problematike rozvíjania kritického myslenia žiakov v školskom prostredí sa najmä v zahraničí uskutočňuje rozsiahlejší empirický výskum. Výskumná činnosť v tejto oblasti je na Slovensku žiaľ realizovaná iba vo veľmi malom rozsahu (M. Kosturková, 2016, 2017; A. Petrasová, et al., 2019). Pred nimi najmä autormi - D. Heldová, P. Koršňáková, J. Kováčová, O. Zápotočná, M. Zelina a Z. Zimenová.

Väčšina vedeckého bádania a publikácií sa venuje teoretickej analýze problematiky kritického myslenia žiakov. Väčšinou, ale chýba aplikácia konkrétneho riešenia v edukačnej praxi. Skutočnosťou však je, že bez rozsiahlej, objektívnej a spoľahlivej reflexie nemôže slovenské školstvo zvyšovať kvalitu edukácie žiakov akýchkoľvek stupňov vzdelávania.



Zámerom kritického myslenia je posúdiť nové informácie, vytvárať si vlastné úsudky, posudzovať význam informácií pre svoje potreby.

Hargaš (2022, s. 42) konštatuje, že v modernom vyučovaní si žiak nezaraďuje vedomosti len opakovaním, ale aj konštruktívnymi prístupmi (Hargaš, 2022, s. 42).

### 1.3 Odborné vzdelávanie

Odborné vzdelávanie a príprava na stredných odborných školách sa vymedzujú ako vzdelávanie a príprava, ktorých cieľom je vybaviť mladých ľudí a dospelých znalosťami, zručnosťami a kompetenciami. Tie sú následne potrebné v konkrétnych povolaniach, prípadne celkovo na trhu práce. Takáto odborná príprava je zabezpečovaná vo formálnom alebo neformálnom prostredí. Žiaci stredných odborných škôl v nadväznosti na odborné vzdelávanie rozvíjajú svoje schopnosti a vlohy aj v praktickom vyučovaní realizovanom najmä v školských prevádzkach, ale aj mimo nich.

Umelecké cítenie a umeleckú tvorbu žiaci naplno rozvíjajú napríklad pri umeleckom líčení, vyrezávaní do tekvič a melónov, pri tzv. carving fruite, pri kreovaní slávnostných menu a v závislosti od odborov, napr. aj pri umeleckom kováčstve. Súčasťou odborného vzdelávania a kreatívnej tvorby sú rôzne súťaže a prezentácie žiackej umeleckej tvorby.

## 2. TVORIVOSŤ A KRITICKÉ MYSLENIE V KONTEXTE SO SÚČASNÝM UMENÍM

Autor Žák (2004) tvorivosťou učil súhrn kreativity, ako schopnosť predstaviť si, alebo vymyslieť niečo nové, t.j. schopnosť tvoriť nápady, riešenia, myšlienky a pod., a to s použitím kombinácie, zmeny a replikácie už známych a daných existujúcich nápadov. Jedná sa teda o postoj jednotlivca, ktorý charakterizuje súhlas s prijatou zmenou, ďalej sa jedná o prijatie noviniek, tiež o ochotu hrať sa s nápadmi a myšlienkami. Je to flexibilita v pohľade na vec. Tento proces je podľa autora charakterizovaný tvrdou prácou, ale aj kontinuálnou myšlienkovou činnosťou na generovanie riešení a aj významným priestorom pre prípadnú improvizáciu (Žák, 2004).

Ako uvádzajú Salbot et al. (1998), tvorivosť je hra, ale aj ťažká namáhavá práca. Môže byť celkom obyčajná, ale aj mimoriadna v podobe umeleckých objavov, či umeleckých diel (Salbot et al., 1998).

Umelec tvorí a vyjadruje sa svojou umeleckou tvorbou, ale, nevypočítava, nezdôvodňuje a vedecky zvyčajne nebáda. Umenie nie je viazané ani geograficky a ani na časové obdobie, čiže umenie je univerzálne. Umenie predstavuje aj formu rozlišovania, výberu a tvorby. Čím je umenie slobodnejšie, tým je dominantnejší systém umelcovej voľby.

Veda je vo svojej podstate určená k získavaniu poznatkov z reálneho sveta. Veda je svojou zložitosťou náročná na formálne vzdelanie. Významný popularizátor vedy Paul de Kruif sa celý život snažil pretvoriť v ponímaní väčšiny ľudí nezáživnú vedu v pútavý príbeh. Naopak, stále v populácii prežíva mýtus, že umenie je každému zrozumiteľné, hoci reálne to tak nie je.

Rozvoj poznania a nových technológií môže nadobúdať rôzne etické hodnoty. Nové technológie sa samé stávajú témou umeleckého stvárnenia. Celý tento posun by sa dal





najstručnejšie charakterizovať, tak, ako uvádza Giboda (2010, s. 35-57), ako „*formovanie integrovaného človeka*“ (Giboda, 2010, s. 35-57).

Umenie v širokom význame je etablovanou súčasťou vedy. Veda v každom stupni poznávania skladá veľký a celkový obraz o svete. V zmysle tohto ponímania by medzi umeleckým dielom a vedeckou prácou nemuseli byť výrazné a podstatné rozdiely. Príkladom je maliarov postup prác a aktivít. Tvorbu jeho umeleckého diela tiež nevieme priamo pozorovať, resp. zachytiť jeho sled myšlienok. Ako uvádza Giboda (2010, s. 40), slávny Picasso, to vyjadril nasledovne: „*Bolo by veľmi zaujímavé fotograficky dokumentovať metamorfózu obrazu. Tak by sme možno vystopovali mozgové postupy pri realizácii snov*“ (Giboda, 2010, s. 40).

### **2.1 Rozvoj tvorivosti a kritického myslenia v odbornom vzdelávaní s aplikovanými prvkami umenia**

Umenie má svoje nezastupiteľné miesto aj v odbornom vzdelávaní. Umelecké a estetické cítenie a tvorivosť sa využívajú v rôznych oblastiach odborného, teoretického a praktického vyučovania. Kritické myslenie slúži žiakom na zorientovanie sa v tom, čo je vhodné, pekné, estetické, či moderné.

V odbornom vzdelávaní na stredných odborných školách žiaci nadväzujú v umeleckej sfére predovšetkým na základy, ktoré nadobudli v predmetoch, ako výtvarná výchova, hudobná výchova, ale aj technika. Tieto základy zhodnocujú v rôznych predmetoch, či študijných odboroch, ako 6323 K hotelová akadémia, 6362 K kozmetička a vizážistka, 6444 K čašník, servírka a v učebných odboroch 2964 H cukrár, 6456 H kaderník, 6445 H kuchár, 6444 H čašník, servírka. Žiaci sa sústreďujú predovšetkým na techniky moderného umenia s prvkami techník výtvarného umenia s dôrazom na vlastnú kreativitu. Na podporu rozvoja tvorivosti a kritického myslenia žiakov v školách existuje niekoľko osvedčených metód a techník. Žiaci prvky umeleckej tvorivosti využívajú predovšetkým v predmetoch, ako estetická výchova a vizáž, kozmetika, hotelové služby, potraviny a výživa, odborné kreslenie, regionálna gastronómia, suroviny, svet práce, špeciálne cukrárske techniky, technické kreslenie, technika líčenia a úpravy vlasov, technológia, technológia prípravy pokrmov a umenie v gastronómii. Žiaci okrem vlastnej tvorivosti musia využívať aj kritické, resp. hodnotiace myslenie, aby si vedeli zvoliť vhodné materiály a postupy pri realizácii svojich kreatívnych aktivít.

Vzdelávanie na stredných odborných školách vyplýva najmä z preferencií a záujmov uchádzačov o vzdelávanie a následne aj samotných žiakov. Štruktúra predmetov v odbornom vzdelávaní má prieniky do záujmovej činnosti žiakov a často aj do ich voľnočasových aktivít. Ako uvádzajú Hájek et al. (2011), záujmové vzdelávanie sa predovšetkým vyznačuje nenútenosťou, možnosťou slobodného výberu, rozhodnutia, vlastnej iniciatívy, formálnosti i neformálnosti záujmového vzdelávania (Hájek et al., 2011).

Nakonečný (1997) dopĺňa, že termín záujmového vzdelávania je očividne odvodený od slova záujem, a ten môžeme charakterizovať ako afektívne založený vzťah, ktorého podstatným znakom je výberová a trvalejšia pohotovosť pozornosti voči určitým objektom. Je to zaoberanie sa niečím, čo vyvoláva hlboké zaujatie. (Nakonečný, 1997).



### 2.2 Metódy tvorivosti a kritického myslenia a ich využitie v škole

V súčasnosti sa v pedagogickej praxi uplatňujú aj moderné, teda novšie koncepcie vyučovania a pri ich uplatňovaní zohráva učiteľ a jeho štýl práce so žiakmi najpodstatnejšiu úlohu. Ide najmä o súlad formálnej a procesuálnej stránky vyučovania.

Podľa úsudku Lužinskej (2014) je nevyhnutné šírenie inovácií a ich zavádzanie do výučby (Lužinská, 2014).

Facione (2011) tvrdí, že bez kritického myslenia je jedinec v dnešnej demokratickej spoločnosti ohrozený ekonomicky i politicky (Facione, 2011).

Petlák (2020, s. 12) k tomu dodáva, že „vedúcou myšlienkou pri všetkých úvahách však musí byť záujem prejsť od didaktiky pamäti k didaktike myslenia a tvorivosti“ (Petlák, 2020, s. 12).

Kolář et al. (2012) vnímajú tvorivosť ako súbor vlastností, ktoré umožňujú tvorivú činnosť a tvorivé riešenie problémov. Uvádzajú tiež, že v súčasnosti predstavuje tvorivosť komplexný fenomén majúci svoje kognitívne, afektívne, sociálne ako aj biologicko-fyziologické aspekty, ktoré vždy súvisia s originalitou a užitočnosťou. Tvorivosť je aktivita prinášajúca doteraz neznáme a spoločensky hodnotné výtvory. Výskum zameraný na tvorivosť sa zameriava na štyri hlavné oblasti pôsobenia – tvorivá osobnosť, tvorivý proces, tvorivý produkt a tvorivé prostredie. Každá oblasť súvisí s výchovou a vzdelávaním (Kolář, et al., 2012).

V súčasnosti existuje skutočne veľké množstvo metód slúžiacich na rozvoj tvorivosti a kritického myslenia žiakov, nie všetky sú univerzálne aplikovateľné. Samozrejme, aby vôbec mohli byť aplikované, tak je dôležité, aby o ich využívanie učiteľ stál. A pokiaľ je splnená táto základná podmienka, tak si učiteľ musí vybrať metódu na rozvoj tvorivosti a kritického myslenia s ohľadom na vyučovaný predmet, zloženie a klímu konkrétnej triedy.

Medzi základné vyučovacie metódy využiteľné na podporu tvorivosti a kritického myslenia v predmetoch s aplikovanými prvkami umenia zaradíme:

**Problémové vyučovanie** predstavuje postup, pri ktorom sú žiaci vedení k samostatnému riešeniu problémov a aktívnemu získavaniu nových vedomostí, prípadne podľa charakteru aktivity aj zručností, uplatnením myšlienkového procesu. Problém môže riešiť každý žiak individuálne, alebo skupina žiakov a tiež aj kolektívne celá trieda.

Lužinská (2014, s. 14) uvádza, že pri problémovom vyučovaní sa vychádza z problémovej situácie. Žiakom sú zadané úlohy obsahujúce im neznáme spôsoby činnosti a vedomosti (Lužinská, 2014, s. 14).

Strenáčiková (2015, s. 280) uvádza, že: „Hodnotné informácie treba vedieť vyselektovať medzi informačným šumom a odpadom. Hoci každý jedinec je neustále vystavovaný nepretržitému (neraz zavádzajúcemu) vplyvu masmédií, komerčných televíznych staníc a časopisov s príspevkami bez faktickej výpovednej hodnoty, najviac je ohrozená mladá generácia, ktorá je navyše pohltaná enormným prísunom informácií z internetu“ (Strenáčiková, 2015, s. 280).

**Projektové vyučovanie** výrazne podporuje kooperatívne myslenie a motivuje žiakov, ktorí uplatňujú svoje spôsobilosti a skúsenosti pri riešení problému zmysluplnej a zaujímavej úlohy.

Hargaš (2021, s. 84) konštatuje, že priebeh projektovej výučby je možný len s využitím viacerých metód, foriem činnosti a techník (Hargaš, 2021, s. 84).

Inscenačné metódy sa podľa Ďuriša (2014, s. 87) sa u žiakov výrazne podieľajú pri rozvoji ich vyjadrovacích schopností a aktivizácii ich myslenia (Ďuriš, 2014, s. 87).



**Kooperatívne vyučovanie** podporuje v žiakoch osvojenie vedomostí, kedy svoje úlohy riešia v malých skupinách s počtom 2 – 6 žiakov, v ktorých počas vyučovania pracujú. Žiaci si pri skupinovom vyučovaní osvoja viac významných kompetencií, ako napr. deľbu práce, zodpovednosť, toleranciu, organizáciu práce, plánovanie práce, kontrolu, spoluprácu atď. Metóda má svoje uplatnenie pri sprístupňovaní najmä nového učiva konštatuje Hanuliaková (2020, s. 66).

**Brainstorming** má za cieľ vyprodukovať veľké množstvo rôznych návrhov riešení vhodne sformulovaného konkrétneho problému za celkom krátky čas. Cieľom tejto metódy je tiež získať originálne nápady vytvorené v krátkom čase.

Maňák a Švec (2003) odporúčajú pracovať v menších skupinách, približne s 5 – 8 členmi. Optimálny čas na realizáciu brainstormingu činí 30 až 45 minút, počas ktorých sa nepripúšťa kritika žiadneho z navrhovaných riešení. Samotné posudzovanie nápadov spadá až do ďalšej fázy procesu. Ďalej tiež uvádzajú, že podporovanie úplnej voľnosti nápadov je samozrejmosťou. Každý návrh či nápad sa musí zaevidovať a zaisťuje to možnosť inšpirácie už vylovenými nápady (Maňák & Švec, 2003).

### ZÁVER

V prípade, že človek pociťuje potrebu udržiavať krok s dnešnou modernou dobou, tak je prirodzene nútený neustále formovať svoje prostredie, ale najmä seba samého. Práve tvorivosť môže človeku pomôcť prekonávať zmeny. Je tiež prostriedkom, ako sa prispôbiť novým situáciám. Tvorivosť je možné pozorovať v rôznych životných fázach človeka - od útleho detstva až po seniorský vek človeka. V popredí je obdobie dospievania, kedy sa s tvorivosťou stretávame v školskom prostredí najbežnejšie.

Umenie dokáže obohatiť život každého človeka, ktorý je schopný a ochotný sa mu priblížiť. Aj v detstve dokáže jedinec prostredníctvom výtvarnej činnosti a hudobnej aktivity ľahšie komunikovať a kultivovať svoj vzťah k svetu. Umenie sa stane prostredníkom dáva dieťaťu priestor tvoriť, realizovať sa v konkrétnom prostredí. Umenie dáva tiež možnosť jedincovi vyjadriť svoje najtajnejšie sny, túžby, predstavy. Vzťah k umeniu musí byť podporovaný v jedincovi už od útleho detstva. V tom čase dieťa po prvý krát chopí do ruky ceruzky a začne tvoriť. Predovšetkým školy, ale aj múzeá, galérie a najrôznejšie výstavy by prirodzene nemali vychovávať zo žiakov umelcov, ale mali by v nich rozvíjať práve poznanie a vzdelanie, prostredníctvom zážitku, ktoré im môže táto oblasť ponúknuť.

Záverom by sme mohli skonštatovať, že účasť na kultúrnych aktivitách rôzneho typu vedie mladého človeka k rozvoju jeho osobnosti. Dôležitým faktorom je vytvorenie kontaktu s umením, ktoré je sprevádzané estetickým prežívaním.

### BIBLIOGRAFIA

1. ĎURIŠ, M. (2014). *Didaktika odborného výcviku*. Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici – Belianum, Fakulta prírodných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Equilibria s.r.o., Košice. 166 s. ISBN 978-80-557-0778-5.



2. FACIONE, P. A. (2011). Critical thinking: What it is and why it counts. *Insight Assessment*, 2011 (1), 1-23.
3. GIBODA, J. (2010). *K věci*. Vydal: Karmášek. 196 s. ISBN 9788087101261.
4. HÁJEK, B., HOFBAUER, J., & PÁVKOVÁ, J. (2011). *Pedagogické ovlivňování volného času*. Praha: Portál. 240 s. ISBN 9788026200307.
5. HANULIAKOVÁ, J. (2020). *Inovativne stratégie aktivizujúceho vyučovania*. VŠ DTI, Dubnica nad Váhom. 94 s. ISBN 978-80-8222-006-6.
6. HARGAŠ, J. (2022). *Aplikácia technológie vzdelávania na stredných školách*. VŠ DTI, Dubnica nad Váhom. 89 s. ISBN 978-80-8222-037-0.
7. HARGAŠ, J. (2021). *Technológia vzdelávania*. VŠ DTI, Dubnica nad Váhom. 128 s. ISBN 978-80-8222-030-1.
8. HARTL, P. & HARTLOVÁ, H. (2009). *Psychologický slovník*. Praha: Portál. 776 s. ISBN 97-8807-367-569-1.
9. KOLÁŘ, Z. et al. (2012). *Výkladový slovník z pedagogiky. 583 vybraných hesel*. 1. vydání. Praha : Grada Publishing, a. s. 192 s. ISBN 978-80-247-3710-2.
10. KOŠTÁLOVÁ, H. (2009). Učitelova autorita a žákova poslušnost. *Kritické listy*, 34, 4-5.
11. LOKŠOVÁ, I. (1999). *Pozornost, motivace, relaxace a tvořivost dětí ve škole*. Praha: Portál. 199 s. ISBN 80-7178-205-X.
12. LUŽINSKÁ, K. (2014). *Začínáme učit v projektech v primárním vzdelávání*. Bratislava: Metodicko-pedagogické centrum. 60 s. ISBN 978-80-8052-588-0.
13. MAŇÁK, J., & ŠVEC, V. (2003). *Výukové metody*. Brno: Paido. 219 s. ISBN 80-7315-039-5.
14. NAKONEČNÝ, M. (1997). *Psychologie osobnosti*. Praha: Academia. 336 s. ISBN 80-2000-62-81.
15. PETLÁK, E. (2020). *Inovácie v edukácii*. Bratislava: Wolters Kluwer SR s. r. o. 196 s. ISBN 978-80-571-0267-0.
16. SALBOT, V., & SABOLTOVÁ, G. (1998). *Tvorivosť a jej rozvíjanie v škole*. Banská Bystrica: Pedagogická fakulta UMB. ISBN 80-8055-199-5. 136 s.
17. STRENÁČIKOVÁ, M. (2015). Stratégie podporujúce kritické myslenie vo vyučovaní hudobno-teoretických predmetov. [Elektronický dokument, CD ROM]. In *Horizonty umenia 3: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej webovej konferencie*. Ol'ha, Matúš (Ed.). Roč. 3. Banská Bystrica: Akadémia umení. ISBN 978-80-89555-57-4. s. 280-300.
18. SZOBIOVÁ, E. (2004). *Tvorivosť od záhady k poznaniu*. Bratislava: STIMUL. ISBN 80-88982-72-3.
19. VAŠAŠOVÁ, Z. (2006). *Tvorivosť a kognitívne procesy, Človek v spoločnosti 1. časť*. Banská Bystrica, FHV UMB. ISBN 80-8083-291-9. 140-156 s.
20. ŽÁK, P. (2004). *Kreativita a její rozvoj*. Brno: Computer Press. 330 s. ISBN 8025-104-57-5.



**Contact**

*PaedDr. Ing. Zuzana Strenáčiková*

Vysoká škola DTI, Katedra školskej didaktiky

Ul. Sládkovičova 533/20, 018 41 Dubnica nad Váhom, Slovenská republika

Email: [zuzana.strenacikova@gmail.com](mailto:zuzana.strenacikova@gmail.com)



**Mgr. Daniela Střilková, Ph.D.**

Katedra hudební výchovy, Pedagogická fakulta, Ostravská univerzita, Česká republika

## THE ISSUE OF UNDERGRADUATE PREPARATION OF CHOIRMASTER STUDENTS

### PROBLEMATIKA PREGRADUÁLNÍ PŘÍPRAVY STUDENTŮ SBORMISTROVSTVÍ

#### ABSTRACT

The paper presents in detail the scheme of study of choirmastery at the University of Ostrava, including history, important graduates and the current form of study in this field.

**Keywords:** University of Ostrava, choirmastery, study

#### ABSTRAKT

Príspevek detailne predstavuje schéma studia sbormistrovství na Ostravské univerzitě, včetně historie, významných absolventů a současné podoby studia tohoto oboru.

**Klíčová slova:** Ostravská univerzita, sbormistrovství, studium

Studijní obor Sbornistrovství v kombinaci s hudební výchovou pro SŠ byl na Pedagogické fakultě Ostravské univerzity akreditován v první polovině 90. let.<sup>100</sup> Stalo se tak zejména zásluhou dlouholetého pedagoga Katedry hudební výchovy a vynikajícího sbormistra prof. Lumíra Pivovarského.<sup>101</sup> Již v té době byla právě díky prof. Pivovarskému a jeho Vysokoškolskému pěveckému sboru Ostravské univerzity vyslána do praxe řada výborných absolventů oboru Hudební výchova, kteří právě ve VPS nasbírali pod Pivovarského vedením dostatek metodických i praktických zkušeností, aby se následně v praxi uplatnili jako sbormistři dětských a mládežnických pěveckých sborů.<sup>102</sup> Díky akreditaci oboru sbormistrovství<sup>103</sup> v rámci studia na Pedagogické fakultě se vyprofilovalo mnoho dalších mladých sbormistrů, kteří úspěšně navázali na Pivovarského odkaz. Patří mezi ně zejména absolventka oboru sbormistrovství a následně i orchestrálního dirigování na JAMU Gabriela Tardonová, sbormistryně Sborového studia Permoník Karviná Karina Grimová, sbormistryně a dirigentka

<sup>100</sup> Kolektiv autorů: Ostravská hudební kultura od konce 19.století do současnosti, s.184

<sup>101</sup> Prof. Lumír Pivovarský (1931 – 2014) – sbormistr a pedagog, zakladatel Vysokoškolského pěveckého sboru Ostravské univerzity, později Chorus Ostrava, sbormistr a člen PSMU, sbormistr Mužského pěveckého sboru Vítkovice.

<sup>102</sup> Mezi tyto absolventy se řadí Ivana Kleinová (DPS Domino Opava), Jiří Slovík (Luscinia Opava), Helena Kaločová (Gaudeamus a Song Vsetín) a mnoho dalších.



Zuzana Kadlčíková, která nyní působí jako sbormistryně opery Slovenského národního divadla v Bratislavě, sbormistryně Pěveckého sboru ARTEP a CHORUS Ostrava Petra Rašíková, sbormistryně dětského pěveckého sboru Moravské děti Lenka Polášková, dlouholetý sbormistr Vysokoškolského pěveckého sboru a následně sboru Chorus Ostrava, nyní vedoucí katedry romanistiky Filozofické fakulty Ostravské univerzity Jan Mlčoch, sbormistr Pěveckého sdružení moravských učitelů Jiří Šimáček, sbormistr pěveckého sboru Kantiléna Brno Michal Jančík, sbormistr sboru Ars Voce Krnov Kamil Trávníček a mnoho dalších.

Po odchodu prof. Pivovarského do důchodu se garantem oboru stal Pivovarského absolvent a dlouholetý spolupracovník, doc. Jan Spisar<sup>104</sup>, který na Katedře hudební výchovy působí dosud. Další vyučující sbormistrovských předmětů je rovněž absolventka KHV oboru HV-sbormistrovství pro SŠ, Mgr. Daniela Střílková, Ph.D., která na katedře působila v letech 2014-2017 externě, od roku 2020 zde působí jako odborný asistent se zaměřením na sbormistrovství.

V současné době je obor sbormistrovství nadále nabízen ve studijní kombinaci s Učitelstvím hudební výchovy pro SŠ, a to v systému 3+2, tedy v bakalářském studijním programu a navazujícím magisterském. Přijímací řízení do bakalářského studia obsahuje test všeobecných studijních předpokladů a následně jsou posuzovány studentovy předpoklady pro studium oboru na základě dodaných osvědčení/vysvědčení o adekvátní předešlé formě studia (ukončené vzdělání na konzervatoři či střední pedagogické škole, studium na Základní umělecké škole či působení v pěveckém sboru).

Bakalářský studijní program je pak sestaven z penza předmětů obecného základu, hudebně-teoretických předmětů a předmětů sbormistrovské teorie a praxe. Předměty obecného základu tvoří Obecná pedagogika, Informační technologie ve vzdělávání, Sociální pedagogika, Obecná a vývojová psychologie, Pedagogická diagnostika, Reflektovaná asistentická praxe. a vybraný cizí jazyk (minimum studia 2 semestry). Předměty společné pro studium oboru Hudební výchova pro střední školy jsou: Hudební teorie, Klavírní a hlasové praktikum, Poslechový seminář, Dějiny evropské hudby, Doprovody písní a improvizace, Sborový zpěv a intonace, dále pak Dějiny evropské hudby 2, Klavírní a pěvecká příprava, Klasická a moderní harmonie, Klavírní a pěvecká interpretace a Seminář k bakalářské práci, v třetím ročníku se navazuje těmito předměty: Klavírní a pěvecká interpretace 2 a 3 (v zimním i letním semestru), Dějiny české hudby, Analýza skladeb, Úpravy lidových písní a Seminář k bakalářské práci 2. Specializované předměty pro obor sbormistrovství jsou koncipovány hierarchicky tak, aby logicky vedly studenta od základů, tedy v prvním ročníku: Základy dirigentské techniky 1 a 2, kde student postupuje od základních taktovacích schémat k problematice, dynamických a agogických změn, nepravidelných taktů i soudobé moderní notaci. Podobně je koncipován předmět Slohová interpretace 1 a 2, který má studenta provést vývojem sborového umění od počátků po současnost, s akcentací na příznačné odlišnosti jednotlivých slohových období a interpretačních specifik. V každém ročníku bakalářského studia mají studenti sbormistrovství

<sup>104</sup> Jan Spisar (1955) – sbormistr Ostravského smíšeného sboru, pedagogicky působí na Katedře hudební výchovy, Pedagogické fakulty Ostravské univerzity a na Lidové konzervatoři v Ostravě.



nasazen předmět Pěvecké sborové praktikum ve VPS<sup>105</sup>, v němž se kromě pěvecké sborové praxe podílejí také na nácvičku repertoáru a získávají tím potřebnou praxi. Teoretickou přípravu na práci se sborovým tělesem získávají studenti v předmětech Dramaturgie a řízení sboru 1 a 2, Teorie dirigování a dramaturgie koncertu a Příprava bakalářského koncertu, které jsou doplněny o teoretické předměty Regionální sborová hudba, Poslechový seminář sborové hudby a Sluchová analýza 1 a 2 (dvousemestrální koncept předmětu).

Z uvedeného výčtu je zjevná snaha o maximální propojení teoretických znalostí s praktickými dovednostmi. Do jisté míry je však limitující a zároveň určující skutečnost, s jakými dovednostmi a znalostmi student do studia vstupuje. Dá se považovat za anomálii, že by se pro studium tak specifického oboru, kterým Sborníctvo je, rozhodl člověk bez jakékoliv předchozí zkušenosti se sborovým zpěvem. Tedy jde jen o to, jak dlouho a v jakém typu sboru student působil, jaké sborové zkušenosti a návyky má. Z toho také plyne jeho znalost repertoáru a jisté estetické citění. Nejproblematictější jsou ryze praktické dovednosti, tedy zpěv a hra na nástroj. Z hlediska hlasové úrovně studenta je klíčové jak kvalitně byl v předchozím studiu veden a zda byl čistě sborovým zpěvákem, nebo byl školen i sólově. To je odrazovým můstkem pro výběr adekvátního repertoáru pro jeho další pěvecký vývoj tak, aby byl schopen naplnit požadavky praktické části státních závěrečných zkoušek. Bohužel se nezdá, že se pro studium oboru rozhodne i student, který byl výhradně instrumentalistou a jeho pěvecká průprava tak byla omezena pouze na zpěv v hodinách hudební výchovy na základní škole, potažmo v prvním, maximálně druhém ročníku střední školy (pokud se jedná o gymnazistu). Tento handicap je poté velmi patrný a v mnohých případech (zejména u chlapců/ studentů) je zpočátku nutná hlasová diagnostika a částečná hlasová rehabilitace, aby byl student schopen používat svůj hlas ve větším rozsahu než pouze v mluvním rejstříku. Stěžejní je správné metodické vedení, aby byl v praxi student následně schopen správně rozvíjet hlasové dovednosti a návyky u svých žáků. Obdobná je situace u úrovně klavírních dovedností, které jsou určující pro výběr dalšího repertoáru v rámci individuálních možností každého studenta. Žádoucí je, aby student na těchto dovednostech sám a svědomitě pracoval, jinak může těžko zvládnout další z praktických disciplín, které byly uvedeny výše, zejména hru partitur, která je následně také jednou z dílčích praktických zkoušek u SZZ ze sborníctví.

Jak již bylo zmíněno, nedílnou součástí studia je také praxe ve Vysokoškolském pěveckém sboru Ostravské univerzity, kde se studenti uplatňují nejen jako řadoví zpěváci, ale podílí se i na nácvičku a provedení jednotlivých skladeb, které jsou pro každý semestr vybrány sborníkem a odborným garantem studia doc. Janem Spisarem. Tyto skladby jsou prezentovány v rámci pravidelných koncertů Katedry hudební výchovy, a sice na vánočním a jarním koncertě, kde se kromě sboru a jeho sborníků představují vybraní studenti i jako sóloví klavíristé nebo zpěváci. Pro zdárné zvládnutí bakalářské etapy studia je žádoucí, aby student připravil a předvedl svůj bakalářský koncert, k čemuž pochopitelně potřebuje sborové těleso. V tomto ohledu je žádoucí, pokud student během celého studia s nějakým sborem aktivně spolupracuje nebo svůj sbor dokonce založí. Taková situace je ideální zejména proto, že si

<sup>105</sup> Vysokoškolském pěveckém sboru





student zažije celý proces práce se sborem, od plánování repertoáru a koncertní činnosti, před vedení zkoušek až k samotnému průběhu koncertu, během něhož mnohdy uplatní i poznatky z obecných předmětů, tedy pedagogiky a psychologie a zároveň teoretické poznatky, které se mu dostanou v rámci předmětů Teorie a příprava koncertu, které může doplnit o vlastní postřehy a zkušenosti.

Celá etapa bakalářského studia je završena složením státních závěrečných zkoušek, složených ze 3 zkoušek, a sice SZZ z hudební výchovy, ze sbormistrovství a obhajoby bakalářské práce. Státní závěrečná zkouška z hudební výchovy má pak tyto dílčí disciplíny: praktickou zkoušku, která zahrnuje zpěv, hru na klavír, klavírní doprovod písní a dirigování sboru. Státní závěrečná zkouška ze sbormistrovství obsahuje zkoušku ze sluchové analýzy, hru sborových partitur, hodnocení bakalářského koncertu, sbormistrovskou a interpretační analýzu skladeb provedených na bakalářském koncertu.

### Navazující magisterské studium

Pro přijetí do magisterského studia je pochopitelně nutné úspěšné zvládnutí bakalářských SZZ, dále úspěšné vykonání přijímacího řízení, které obsahuje sumarizaci znalostí z hudební teorie, harmonie, dějin hudby a analýzy skladeb.

Navazující magisterské studium je pak opět složeno z předmětů tzv. společného základu, předmětů společných pro studenty hudební výchovy a specializované předměty studia sbormistrovství.

Společný základ, obsahující pedagogicko-psychologické disciplíny, je tvořen těmito předměty:

Obecná didaktika, Pedagogická psychologie, Kurikulum, Základy psychopatologie dětí a mladistvých, Průběžná profesní praxe, Náročné situace ve škole, Inkluzivní speciální pedagogika a Souvislá profesní praxe.

Předměty pro obor Učitelství hudební výchovy jsou následující: Didaktika hudební výchovy pro SŠ, Dějiny umělé a nonumělé hudby 20. a 21. století, Seminář k diplomové práci, Repetitorium pěvecké a instrumentální profesionality učitele SŠ. A ve sbormistrovských předmětech jsou to Dějiny sborového zpěvu, Didaktika sborového zpěvu, Sbornistrovská příprava učitele hudební výchovy na SŠ s metodikou, Studium soudobých partitur a Repetitorium klavírní přípravy sbormistra s metodikou.

Státní závěrečné zkoušky Mgr. studia pak zahrnují magisterský sbormistrovský koncert, Obhajobu diplomové práce, SZZ z pedagogiky a psychologie, SZZ ze sbormistrovství a SZZ z hudební výchovy.

Dílními částmi státní závěrečné zkoušky z hudební výchovy jsou praktická zkouška zahrnující hru na klavír a zpěv, dále dějiny umělé a nonumělé hudby 20. a 21. století a didaktiku hudební výchovy. Státní závěrečná zkouška ze sbormistrovství pak zahrnuje Rozbor a obhajobu



magisterského absolventského koncertu, Dějiny sborového zpěvu a Didaktiku sborového zpěvu.

Z toho obsáhlého výčtu je patrné, že studijní program obsahuje vše, co bude v praxi budoucí sbormistr potřebovat. Zcela zásadní je však spojení teorie s praxí, tedy nabídnout studentům vlastní zkušenosti, které vyučující/sbormistr získal v praxi. Vyučující by měl být svým studentům inspirativním a motivujícím vzorem, sdílet s nimi jejich úspěchy a pomáhat jim v dalším růstu. V rámci mnoha předmětů (Dějiny sborového zpěvu, Slohová interpretace) nelze při dvousemestrálním rozložení předmětu beze zbytku studentům předat všechny poznatky, zejména v soudobé hudbě a hudbě 20. století je to úkol takřka nemožný, proto jsou studenti nabádáni k samostudiu, poslechu a zejména aktivnímu sledování sborového dění v regionu i v republice, aby si sami vytvořili obraz o současné podobě sborového dění, všimli si dramaturgických a repertoárových zvláštností nebo standardů, byli schopni estetického hodnocení na základě vlastních zkušeností. Jedná-li se o již aktivně praktikujícího studenta, který pracuje s vlastním sborem, mají vyučující snahu jej seznámit s adekvátním repertoárem, který by byl pro něj v praxi využitelný, seznamovat jej s možnostmi účasti na festivalech, soutěžích nebo odborných seminářích.

Kromě výukových předmětů mají studenti během studia možnost navštívit mnoho podnětných přednášek, seminářů a workshopů, které pro ně Katedra hudební výchovy pořádá nebo zprostředkovává. Přínosnou zkušeností je i účast na muzikologické konferenci Janáčkiana, kterou Katedra hudební výchovy pořádá ve spolupráci s Mezinárodním hudebním festivalem Leoše Janáčka. V rámci této konference tradičně zazní mnoho poutavých příspěvků nejen o Leoši Janáčkovi a jeho odkazu, ale i mnoho témat týkajících se aktuálních trendů hudební pedagogiky a praxe v sekci Historie a současnost hudební pedagogiky. V rámci studia se studenti mohou zapojit do mezinárodního programu Erasmus a využít možnosti zahraničního studia na některé z mnoha partnerských univerzit. Vybraným studentům pak katedra umožňuje účast na Mezinárodní interpretační soutěži Pedagogických fakult, v rámci které v roce 2022 získali studenti oboru sbormistrovství 2. (Jakub Šatný) a 3. cenu (Michaela Kolaříková).

Za dobu existence oboru sbormistrovství v kombinaci s učitelstvím hudební výchovy pro SŠ vyslala Katedra hudební výchovy do praxe mnoho kvalitních sbormistrů, kteří působí u pěveckých sborů nejen v rámci Moravskoslezského kraje, ale v rámci celé České republiky. Doufejme, že i nadále se budou na Pedagogickou fakultu hlásit zájemci o tento obor, což pozitivně přispěje k dalšímu rozvoji sborového umění, které má v ČR bohatou tradici a vysokou uměleckou úroveň. Protože jak ve svém pojednání o sborovém zpěvu napsal Ivan Poledňák:

*„Sborový zpěv patří k nejcennějším hudebním tradicím lidstva a vzhledem k tomu, že patří i k nejpřirozenějším způsobům muzicírování, není důvodu se domnívat, že by se měl stát čímsi jako vymírajícím druhem.“* (Poledňák, I. In Hudební výchova 1/2007, s. 3)



## ZÁVĚR

Ve svém příspěvku autorka představila aktuální podobu studijního oboru sbormistrovství na Katedře hudební výchovy, Pedagogické fakulty Ostravské univerzity. Ve stručném historickém kontextu představila nejvýznamnější absolventy oboru, kteří se úspěšně uplatňují v praxi nejen v Moravskoslezském kraji, ale také v celorepublikovém i zahraničním kontextu. Detailně je zde popsáno schéma studijního oboru, v bakalářském i navazujícím magisterském studiu.

## BIBLIOGRAFIE

POLEDŇÁK, I. Sborový zpěv na počátku nového milénia aneb Sborová hudba – memento a výzva. In *Hudební výchova*, ročník 15, 2007, číslo 1., dostupné [online] z [https://hudebnivychova.pedf.cuni.cz/Archiv/pdf.%202007/HV1\\_2007.pdf](https://hudebnivychova.pedf.cuni.cz/Archiv/pdf.%202007/HV1_2007.pdf)

Kolektiv autorů. *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Ostravská univerzita, Ostrava: 2010. ISBN 978-80-7368-776-2

## Contact

*Mgr. Daniela Strilková, Ph.D.*

Katedra hudební výchovy, Pedagogická fakulta, Ostravská univerzita, Česká republika  
[daniela.strilkova@osu.cz](mailto:daniela.strilkova@osu.cz)



**doc. István Szabó, DLA, habil., prof.**

University of Debrecen (Hungary), Akadémia umení v Banskej Bystrici (Slovakia)

## NEW DIMENSIONS OF PERCUSSION EDUCATION

### AZ ÜTŐHANGSZERES OKTATÁS ÚJ DIMENZIÓI

#### ABSTRACT

In recent decades, university percussion education has been transformed worldwide. At the same time as the musical instrument construction developments carried out jointly by performers and instrument makers, composers also noticed the possibilities of the instrument group. In addition to more and more percussion instruments were used in their works, also appeared useful objects that emit interesting sounds. The solo and chamber literature of percussion instruments has become familiar in concert halls as well. Education also followed this change. New playing techniques, the most important works of solo literature, and the significant pieces of the chamber repertoire have been incorporated into the curriculum.

**Keywords:** music education, percussion instruments, tertiary music education, percussion repertoire

#### CDU VTCMV

Az elmúlt évtizedekben az egyetemi ütőhangszeres oktatás világszerte átalakult. Az előadóművészek és a hangszerkészítők közösen végzett hangszerkonstrukciós fejlesztéseivel egy időben a zeneszerzők is felfigyeltek a hangszercsoport lehetőségeire. Műveikben egyre több ütőhangszert használtak és megjelentek az érdekes hangot kiadó használati tárgyak is. Az ütőhangszeres szóló és kamarairodalom a koncerttermekben is megszokottá vált. Ezt a változást az oktatás is követte. A tantervbe beépültek az új játéktechnikák, a szólóirodalom legfontosabb művei, valamint a kamararepertoár meghatározó darabjai.

**Kulcsszavak:** zeneoktatás, ütőhangszerek, felsőoktatás, ütőhangszeres repertoár

#### 1. Bevezetés, az ütőhangszerek

Az ütőhangszerek komplex világa kívülállók számára érdekes világot jelenthet. Gondolhatnánk, hogy ezek a hangszerek kizárólag ütés révén szólalnak meg, pedig az ütőhangszerek között sok olyan instrument megtalálható, amelyek megszólaltatása nem szó szerinti ütéssel történik. Ha nagy csoportokra kívánjuk osztani e hangszer családot, első lépésként érdemes megkülönböztetni a membranofon és idiofon hangszereket. (van der Meer, 1988). A membranofon hangszereknél a hang létrejöttét egy testre vagy keretre kifeszített bőr vagy membrán megrezgetésével hozzuk létre. Ebbe a csoportba tartoznak a dobok, amelyeket megszólaltatásuk szerint külön kategóriákba rendezhetünk: cső-, edény- és keretes dobok, valamint a külön csoportot alkotnak a köcsögdudák is. A csődobokat formájuk alapján is megkülönböztetjük egymástól, a henger-, kúp-, hordó-, homokóra-, tölcsér-, lábas- és



hosszúdobok külön alcsoportokat alkotnak (Midgley, 1996). Ezek megszólaltatása többféleképpen történhet, kézzel, különböző eszközökkel vagy ütőkkel.

Az idiofon hangszerek sokáig természetes anyagból készültek, méretük és hangjuk nagyon változatos. Fejlődésük évezredek óta tart, történelmük szinte egyidős az emberiség történelmével. Ma már a korszerű technika révén nem csak természetes anyagból, hanem az eredetihez hasonló hanggal rendelkező, de szintetikus anyagból készült hangszereket is készítenek, melyek tartósabbak és olcsóbbak. Többféle módon osztályozhatjuk ezeket a hangszereket, mint például dallamjátszó és nem dallamjátszó hangszerek, de akár megszólaltatásuk alapján is: dobbantós, dobbantott, rázott, ütött, összeütött, dörzsölt, kapart és pengetett hangszerek. Ha ez utóbbi rendszerezést alaposabban megvizsgáljuk, további alcsoportokat kell létrehoznunk, mert különbségeket kell tennünk a rázott és ütött eszközökön belül a hangszerek között. A rázott hangszerek csoportján belül külön alcsoportba kerülnek a csörgők, a csengők és a csörgős harangok. Az ütött eszközök csoportjában a harangfélét két csoportra oszthatjuk: nyelves harangokra és ütős harangokra. Az ütött hangszerek közé tartoznak a dallamhangszerek is, e hangszereknél az anyaguk a meghatározó a csoportosításnál: fából készültek (például marimba), fémből készültek (például metalofonok) és a kőből készültek (litofon) valamint külön kategóriájuk van a réztányéroknak.

Amennyiben idiofon hangszerekre gondolunk, akkor szembeötlő az ebbe a csoportba tartozó eszközök formai gazdagsága. Ha ez alapján akarjuk elvégezni a csoportosítást, akkor megkülönböztethetjük egymástól a csőszerű döngölőbotot, harangot, gongot és az edényszerű vagy ütős idiofon hangszereket egymástól. Ez utóbbi kategóriába tartozik például a harangjáték vagy a xilofon (Midgley, 1996).

Az ütőhangszerek különleges csoportját alkotják a hangutánzó és zörej hangszerek. Környezetünkben rengeteg olyan használati tárgy van, amelyek jellegzetes vagy érdekes hangot adnak ki. Sok eszközt ismerünk, amelyek például madárhangot, vagy természeti jelenség hangját képesek utánozni. Az elmúlt század kísérletezései és újításai révén használati tárgyak is bekerültek az ütőhangszeres repertoár hangszerparkjába, így a művekben találkozhatunk például a sörös hordóval és a vizes kannával is. A változatos hangszerek, különleges hangszínek segítik a közönséget az aktív befogadói attitűd kialakításában. A hangszerek imponáló látványa, a sokféle hangszer elrendezése a színpadon élménytelőbbé teszi a nézőt (Váradí, 2016).

## 2. Hangszertörténeti előzmények

A 20. század közepére az addig jól ismert és évszázadokon keresztül alig változó hangszerek jelentős konstrukciós és játéktechnikai változáson mentek keresztül. A dobfelszerelés a jazz után a szimfonikus zenekarokban is szerepet kapott. A korszak egyik legmeghatározóbb újítása a plasztik bőr megjelenése volt. Korábban a bőrös hangszerek használatát az időjárás nagyban befolyásolta, a folyamatosan változó hőmérséklet, páratartalom nehezítette a hangolást. A műanyag bőr kevésbé érzékenyen reagált az időjárás változására, a hosszabb rezonációs időtartama azonban szokatlan volt a játékosnak és a közönségnek egyaránt. Ma már egyformán elfogadott az állatbőr és szintetikus bőr használata, ahogy az idiofon hangszerek jelentős részénél a fa és szintetikus változatok használata is.



Napjainkban már gazdag szólóirodalom áll rendelkezésünkre a tisztán ütőhangszerekre íródott művekből. A 20. század hetvenes éveiben világszerte megjelentek olyan hivatásos művészeti együttesek, melyekben a játékosok kizárólag ütősök voltak. Ezek az együttesek a klasszikus ütőhangszeres darabok műsoron tartása mellett új művek komponálására inspiráltak a zeneszerzőket, sok esetben a játékosok maguk is komponáltak darabokat. Nagy szerepük volt abban, hogy az ütőhangszeres kamarazene közismertté és népszerűvé vált. A 20. század első felének zeneszerzői, Bartók Béla, Carlos Chávez, Edgar Varése, John Cage és Lou Harrison ma már klasszikusnak számító művei bekerültek a kurrikulumba (Blades, 1992). A 20. század második felének zeneszerzői közül fontos megismertetnünk az új generációt Steve Reich, Philip Glass munkássága mellett Toru Takemitsu, John Psathas vagy Ligeti György műveivel. Magyarországon először Debrecenben és Győrben alakult ütőhangszeres együttes, Budapesten a nyolcvanas években robbant be a később világhírűvé vált Amadinda ütőegyüttes. Sok olyan darab szólalt meg koncertjeiken, amelyek ma már a felsőoktatás kamarazene anyagának elengedhetetlen művei. A magyar zeneszerzők szerzeményei ma már szerves részei az oktatási tanmenetnek, így például Balassa Sándor, Márta István, Tóth Péter, Bánkóvi Gyula, Holló Aurél darabjai folyamatosan hallhatók egyetemisták előadásában is a koncerteken.

### 3. Az elmúlt évtizedek változásai

Az ütőhangszeres tanításban világszerte dichotóm vonulat lépett fel. Egyes intézményekben a mai napig a tradíciók követése az elsődleges szempont, míg mások progresszív szemlélettel a folyamatos innovációra helyezik a hangsúlyt. A tradíciókhoz ragaszkodva több iskola a szimfonikus zenekari hangszerek képzését tartja elsődleges feladatnak, ragaszkodva a hagyományos technikához és verőfogáshoz. Ugyanakkor a világ számos pontján kortárs zenei központok jöttek létre, amelyek az ütőhangszeres szólista képzést helyezik előtérbe (Harris, 2014).

A 20. század utolsó évtizedéig a magyarországi oktatás is a zenekari képzés tradícióit követte. A rendszerváltás az ütőhangszeres oktatásban is változást hozott. A külföldön tanult vagy kurzusról hazatért fiatalok új repertoárt és ismereteket hoztak magukkal. Ezek az új információk, a szóló ütő darabok megújuló irodalma, a metodikai és zenekari állásokat tartalmazó anyagok elindítottak egy átalakulást a hangszerkezelésben és tananyagban egyaránt (Bastian, 2005).

A nyolcvanas évekig a felsőoktatásban nem kellett sokkal nagyobb hangszerparkot finanszírozni, mint amekkorára egy szimfonikus zenekarnak szüksége volt, hiszen a zenekari alapú képzési szisztéma nem követelt meg más hangszereket. A korai szóló és kamaraművek nagy része is ilyen apparátusra készült. Az új darabok megjelenése magával hozta a hangszerpark bővülésének igényét, hiszen egyre több olyan instrumentum szerepelt a művekben, amelyek felhasználták a különböző földrészek tradicionális hangszereit. Az afrikai dobok, a latin-amerikai zene instrumentumai vagy a gamelán együttesek különleges hangszerei elsősorban a kamarazenei darabokban kaptak szerepet. Ezzel egyidőben konstrukciós fejlődési folyamat eredményeként megjelentek a nagyobb hangterjedelmű dallamhangszerek, az első ötöktávós marimbák, a különböző kialakítású és felépítésű dobok, üstdobok, amelyek a korszerű hangszerpark alapjait jelentik. Az új hangszerekhez új ütőket és állványrendszereket gyártottak.



#### 4. Hangszerteknikai változások

##### 4.1. Kisdob

Az elmúlt évtizedekben a kisdobjáték technikájában történt a legnagyobb változás. Az aszimmetrikus verőfogást és a jobbra megdöntött kisdobot ma már csak olyan intézményekben tanítják külföldön, ahol kifejezetten ragaszkodnak az évszázadok alatt kialakult játékmódhoz. A magyar oktatási rendszerben, hasonlóan a külföldön általánossá vált módszer szerint, a kisdobjátéknál a szimmetrikus verőfogás vált elfogadottá az elmúlt évtizedekben. A klasszikus kisdobolás mellett megjelent a Rudimental technika is a nyolcvanas években, ami új kihívás elé állította a hangszerjátékosokat. A hagyományos katonai kisdobolás alapjaira épülő amerikai stílus nem egy új keletű irányzat, ennek a játékmódnak a metodikai részével a kilencvenes évek elején kezdett el foglalkozni az oktatási rendszerünk. A klasszikus és rudimentál játékmód technikáját a nemzetközi versenyeken is jegyzett szólódarabok is ötvözik, mint például Askill Masson művei, Nicolas Martynciow vagy Alexej Gerassimez darabja (Kihle, 2017). Ezekben a kompozíciókban a kétféle játéktechnika jól kiegészíti egymást. De nemcsak a stílusban történt változás, hanem a kéztartás és a játékmód tekintetében is. A nálunk korábban oktatott német játékstílus mellett megjelent a francia és az amerikai technika is. Az ujjak stabilizáló szerepének felismerése, a verő fogásának különböző módjai mellett olyan mozgáskoordinációs és finommotorikus gyakorlatok kerültek bevezetésre, amelyek segítségével tudatosabban sajátíthatják el a korszerű játéktechnikákat a játékosok. A verőfogás és hangképzés szoros összefüggését ma már senki sem kérdőjelezi meg. A csukló, az ujjak mozgása és a verő pattanási tehetetlenségét kihasználó játéktechnika ma már a magas szintű játékmód alapjává vált. Az ujjaknak és a csuklóknak fontos szerepük van az ütők súlypontjának megváltoztatásában, ami segít a hangszínek és karakterek megvalósításában. Ezek a változások új utat nyitottak a zenei megoldások terén a szóló irodalom mellett a zenekari játékban és a kamarazenében is. A svájci, francia, német vagy amerikai játékstílus mellett az open-close technika vagy a sokak által használt Moeller technika elsajátítása kitartó és alapos tanulmányokat kíván meg a játékostól. A technikai és zenei megoldások ötvözése valamint a klasszikus zenekari játék alapjainak elsajátítása adja a mai felsőoktatás anyagát a kisdobon (Vinson, 2016).

##### 4.2 Dallamhangszerek

A dallamhangszerek esetében jelentős fejlődést mutatott az elmúlt pár évtized. Mára kialakultak azok a játéktechnikai lehetőségek, amelyek megkönnyítik a több verő használatát, elősegítik a vibrafonon a pedálozás, a verővel vagy ujjakkal történő lefogás technikáját. Ma már olyan darabok is fellelhetők a hangszeres irodalomban, amelyek hat verő alkalmazását kérik. A hangszerek tökéletesítése és a játéktechnikai fejlődés szerencsésen hatottak a hangszer irodalmára, így lehetőség nyílt arra, hogy a különböző zenei korok darabjait megszólaltathassuk ütőhangszereken. Egyre több átírat készült és készül a vokális és hangszeres területről, nem csak szóló játékosra, hanem kamarazenei együttesre is.

A dallamhangszerek esetében egy jól megalapozott játéktechnikai tudással érkeznek a felsőoktatásba a hallgatók. Különböző etűdökön, szólódarabokon keresztül kezdődik el a zenei és technikai fejlesztés első szakasza. Ekkor kell rávezetnünk a hallgatót arra, hogy jelentős



hangszínbeli különbség érhető el az ütési felületek megváltoztatásával, miközben a verőfogása nem változik meg. A tradicionális négyverős technika használata mellett a kiváló marimba játékosok után elnevezett Musser,- és Stevens ütéstechnikák megismertetése következik, ezek bemutatása és tanítása ma már része a korszerű tananyagoknak. Mint Mallette (2021) cikkében megemlíti, a marimba mára elveszítette a hegemóniáját, a fiatal, száz évre visszatekintő vibrafon is egyenlő szerephez jutott az ütőhangszeres képzésben. A vibrafon játéktechnikája sok esetben követi a jazz vibrafonosok által kialakított játékmódot. Ezen a hangszeren a tradicionális verőfogás mellett egy másfajta stílust is megismertetünk a hallgatókkal, amit a híres vibrafonjátékosról, Garry Burtonról neveztek el. A tanulmányok során ezeknek a verőfogásoknak a használata nem kötelező az alapképzésben résztvevők hallgatók számára, hiszen ez függ az egyén anatómiai adottságától és az elsajátítandó darabok nehézségétől is. Az állandó technikai fejlesztés mellett a zenei stílusjegyek elsajátítása a legfontosabb cél a dallamhangszereknél. A képzés végére minden hallgatónak el kell jutnia egy olyan szintre, ami lehetővé teszi számára a dallamhangszeres irodalom valamelyik versenyművének, illetve a szóló irodalom legalább egy referenciadarabjának koncerten történő eljátszását. Szerencsére a repertoár ebben a tekintetben hatalmasat változott az elmúlt időszakban, Paul Creston, Darius Milhaud és Keiko Abe művei mellett ma már több nagyszerű mű közül válogathatnak a hallgatók (Bastian, 2005). A teljesség igénye nélkül említsük meg Emmanuel Sejorné, Gordon Stout, Peter Klatzow, Andrew Thomas, Nebojsa Zivkovic, John Psathas vagy Joseph Schwanter, magyarok szerzők közül Marján Csaba, Virágh András Gábor műveit marimbán, míg vibrafonon Franco Donatoni, Philippe Hurel vagy Karlheinz Stockhausen darabjait.

### 4.3 Timpani

Az üstdob tanítása során elsődleges cél a helyes hangképzés kialakítása, amelyhez érdemes rávilágítani a helyes ütémódokra, valamint bemutatni a német és a francia játékmód közötti különbséget. Fontos a hangszer történetének bemutatása, ezen keresztül a zenei tradíciók és a hangszerhasználat történeti összefüggéseinek megismerése. David Sinclair megkérdezett amerikai tanárokat, milyen szempontok alapján oktatják a hangszert (Sinclair, 2014.) A zenekari hagyományokra épülő játékmód és a tradicionális hangszerhasználat sok hangolási, ütéstechnikai és zenei problémára ad választ. Ennek elsajátítására a klasszikus zenekari repertoárból vett példákon át vezet az út kivétel nélkül minden megkérdezett szerint. A klasszikus alapú gyakorló kották mellett az ütőhangszeres szakma jelentős zenekari állásai kerülnek feldolgozásra. Ez a gyakorlat világszerte elfogadott, így szinte minden iskola képzésében jelen vannak például Beethoven, Csajkovszkij, Wagner, Sztravinszkij vagy Bartók művei. A szóló irodalom oktatásánál ma már megkerülhetetlen Elliott Carter timpanira írt sorozata. A művek interpretációjánál nagyon fontos szempont a jól megválasztott ütők használata. Hector Berlioz volt az első, aki az üstdobosoktól többféle verő alkalmazását kérte. (Blades, 1992.) Ez a mai napig releváns része a hangszer oktatásának, hiszen nemcsak a klasszikus zenekari irodalomban, hanem a kortárs művek interpretációjánál is megkerülhetetlen kérdés. Az artikulációs és zenei megoldások esetében a játékosnak sok esetben nemcsak a hangszerhez kell alkalmazkodnia, hanem külső előadások során a próbateremhez képest megváltozott körülményekhez is, amelyre sok esetben a megfelelő verő kiválasztása megoldást adhat.





### 4.4 Multipercussion darabok

Az ütőhangszeres oktatás új szegmense lett a több különböző ütőhangszerből összeállított szóló és kamarazenei irodalom. A 20. század elején elindult folyamatban a zeneszerzők elkezdtek kiaknázni az ütőhangszerekben rejlő lehetőségeket. Kezdetben a zenekari szekció hangszerei közül válogattak darabjaikhoz, mint például Sztravinszkij: *A katona története* vagy Bartók: *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* című művében. Egyre több zeneszerzőnek keltette fel érdeklődését ez a hangzás és használt újabb és újabb hangszereket. A fa, fém és bőrös instrumentumokat tartalmazó szóló kompozíciókban az előadó szabadságot kapott a hangszerek összeválogatásában. A későbbiekben ezek az összeállítások kiegészülhettek dallamhangszerekkel is. A teljesség igénye nélkül mindenképpen ki kell emelnünk Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann vagy Kevin Volans nevét, akiknek darabjai hosszú ideje reprezentálják a szakmai színvonalat.

### 4.5 Ütőhangszeres kamarazene

A hangszeres oktatás egyik fontos része a kamarazenei produkciók létrehozása. Ez napjainkban több intézményben projekt alapú oktatásban, tömbösítve történik, míg más egyetemek továbbra is a heti rendszerességű oktatást részesítik előnyben. A hallgatók számára nem csak szakmai feladatot hordoz magában a tantárgy, az együtt feldolgozandó darabokon keresztül alkalmazzák a kollektív problémamegoldást, lemérik az elsajátított tudásuk alaposságát és kontrolálhatják egymást. Ideális körülmények esetén tanulmányaik végére kialakul egy egészséges önreflexió, a helyes hangszeres énkép és a másokkal szemben megfogalmazott korrekt véleményformálás képessége, amelynek segítségével bármilyen közösségben megtalálják majd a helyüket.

A feldolgozható darabok listáját sok szempont építik fel az egyetemi oktatók. A texasi egyetem oktatója egy 2004-ben tartott amerikai ütőhangszeres pedagógiai megbeszélés ajánlásait mutatja be az erről szóló cikkben (Rogers, 2004). A bemutatott listákban az ütőhangszeres irodalom klasszikus darabjai – például Cage és Varése - mellett az egyetemisták számára is jól elsajátítható darabok szerepelnek. Ezek kiegészítése a kisebb apparátusú, a tanulók képességeit figyelembe vevő művekkel jó kiindulási pontot ad az ütőhangszeres kamarazene tantárgy felépítéséhez.

## 5. ÖSSZEGZÉS

A klasszikus ütőhangszeres képzésben Magyarországon sokáig egységes, zenekari alapú oktatás egyre jobban elfordult a szóló képzés felé az előző század nyolcvanas éveiben, a zenekari szemelvények helyét az előadási darabok vették át. A korábban tanított francia zongorakíséretes iskola-darabok háttérbe kerültek. Mivel ezek hangszerkezelési komplexitásukkal kifejezetten a zenekari munkát készítették elő, önálló zenei folyamatok tanítására, interpretálására kevés lehetőséget adtak. A tananyagba fokozatosan bekerültek a dallamhangszeres szóló művek és átiratok, a szóló kortárs darabok és a rudimentál kisdobolás, nagyobb hangsúlyt kapott az ütőhangszeres kamarazene. A korábban különböző végzettséget adó főiskolai és egyetemi szintű képzési követelmények hosszú időszakra átláthatóvá tették az oktatási struktúrát. Ennek a struktúrának az átformálása történt meg a Bolognai rendszer bevezetése után (Váradí et al., 2019). Ez az átalakulás nagyobb szabadságot adott Magyarországon az oktatói egyéniségnek és a munkaerőpiaci elvárásoknak.



## IRODALOMJEGYZÉK

- BASTIAN, Darren: Solo Percussion Literature Programming. *Percussive Notes*. Vol. 43, No. 6, 2005.
- BLADES, James: *Percussion Instruments and their History*. Westport: The Bold Strummer, Ltd., 1992.
- HARRIS, Scott: What Should High School Percussionists Know? *Percussive Notes*. Vol. 52, No. 4, 2014.
- KIHLE, Jason: Solo Snare Drum Repertoire: A Survey of the Literature. *Percussive Notes*. Vol. 55, No. 3, 2017.
- MALLETTE, Quintin: The Silver Age of Vibraphone? A call for the vibraphone as a normative component of percussion education. *Percussive Notes*. Vol. 59, No. 1, 2021
- MIDGLEY, Ruth (Ed.): *Hangszerek enciklopédiája*. Budapest: Gemini Budapest, 1996.
- ROGERS, Lisa: Chose: Researching Percussion Ensemble Literature. *Percussive Notes*. Vol. 42, No. 6, 2004.
- SINCLAIR, David: How To Teach Timpani. *Percussive Notes*. Vol. 52, No. 3, 2014.
- VAN DER MEER, John Henry: *Hangszerek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
- VÁRADI Judit: Incorporating Experience-based Concerts into Public Education. *Studia Musica, Universitates Babes-Bolyai*. 62(2). 7-18. 2016.
- VÁRADI Judit; SZŰCS Tímea; STRENACIKOVÁ, Mária CSC, STRENACIKOVÁ, Mária: Persistence in tertiary music education in Hungary and Slovakia. *Journal of Adult Learning Knowledge and Innovation*. Vol. 3 No. 1. 2631-1348. 2019
- WINSON, Lee: Building the Concert Snare Drummer Through Etudes. *Percussive Notes*. Vol. 54, No. 4, 2016

## Contact

István SZABÓ, *percussionist – DLA, habil., prof.*

University of Debrecen Faculty of Music (Hungary) college professor, Akadémia umení v Banskej Bystrici FMU (Slovakia) docent

[szabo.istvan@music.unideb.hu](mailto:szabo.istvan@music.unideb.hu), [istvan.szabo@aku.sk](mailto:istvan.szabo@aku.sk)



**doc. PhDr. Veronika Ševčíková, Ph.D.**

Katedra hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity, Česká republika

**INTERPRETATION AND THEORY OF INTERPRETATION IN  
DISSERTATIONS OF DOCTORAL STUDENTS OF THE FACULTY OF  
ARTS OF THE UNIVERSITY OF OSTRAVA**

**INTERPRETACE A TEORIE INTERPRETACE V DISERTAČNÍCH PRACÍCH  
DOKTORANDŮ FAKULTY UMĚNÍ OSTRAVSKÉ UNIVERZITY**

**ABSTRACT**

The study presents the current results of partial music-theoretical research carried out in the dissertations of doctoral students of the Faculty of Arts of the University of Ostrava in the doctoral study program Musical Arts, Field of Interpretation and Theory of Interpretation (2011 – 2024, respectively 2014 – 2023). He translates thirteen dissertation projects for the professional public, which are the intersection of the doctoral students' own long-term artistic interpretation activities with their music-scientific research, or with applications to individual artistic-pedagogical practice.

**Keywords:** doctoral studies, Faculty of Arts, University of Ostrava, Interpretation and theory of interpretation, dissertation, research

**ABSTRAKT**

Studie prezentuje aktuální výsledky dílčích hudebně-teoretických bádání realizovaných v disertačních pracích doktorandů Fakulty umění Ostravské univerzity v doktorském studijním programu Hudební umění, oboru Interpretace a teorie interpretace (2011 – 2024, resp. 2014 – 2023). Překládá odborné oborové veřejnosti třináct disertačních projektů, kterou jsou průsečíkem vlastní dlouhodobé umělecké interpretační činnosti doktorandů s jejich výzkumy hudebně-vědnými, případně s aplikacemi do individuální umělecko-pedagogické praxe.

**Klíčova slova:** doktorské studium, Fakulta umění Ostravské univerzity, Interpretace a teorie interpretace, disertační práce, výzkum

**1. ÚVOD – Fakulta umění Ostravské univerzity a její doktorský studijní program**

**Hudební umění, obor Interpretace a teorie interpretace (2011–2024)**

Zákon č. 111/1998 Sb., o českých vysokých školách ze dne 22. dubna 1998, včetně všech jeho pozdějších úprav, definuje tři základní typy studijních programů – bakalářský, magisterský a doktorský (§ 2). V § 47 v šesti odstavcích charakterizuje doktorský studijní program (Ph.D.), jako klíčové se jeví odstavce (1) a (4). Z nich plyne, že podstatou doktorského studia je vědecké bádání a samostatná tvůrčí činnost v oblasti výzkumu a vývoje nebo „*samostatná teoretická a tvůrčí činnost v oblasti umění*“. [1] Vedle teoretických doktorských studií realizovaných v oblasti hudební vědy a hudební teorie a pedagogiky, které jsou akreditacemi ukotveny na českých filozofických a pedagogických fakultách, jde tedy i o studia teoreticko-tvůrčí povahy



v oblasti hudebního umění, jež najdeme na pražské a brněnské akademii (HAMU a JAMU) a na ostravské fakultě umění (FU OU).<sup>106</sup>

*„Historie Fakulty umění Ostravské univerzity sahá do roku 1991, kdy byla – jako výraz potřeby umělecko-teoretického studia univerzitního typu – při Pedagogické fakultě zřízena dvě umělecky zaměřená pracoviště: Katedra výtvarné tvorby a Umělecko-pedagogická katedra (UPK – hudební obor). Jejich profilace od počátku akcentovala zejména volnou tvorbu, respektive hudební interpretaci, čímž se programově vzdalovala tradičnímu pojetí kateder pedagogických fakult, připravujících absolventy v první řadě k působení na poli edukativních činností. Potvrzením tohoto směřování se v roce 2001 stala transformace obou kateder do podoby Institutu pro umělecká studia, jehož šestiletá činnost bezprostředně předcházela vzniku fakulty 1. srpna 2007. To představovalo významný krok vpřed pro rozsah studijních programů univerzity. Fakulta se stala jedinou institucí v České republice, která začala nabízet bakalářské a magisterské studium v oboru hudební umění... Jako dynamická a sebevědomá instituce, hraje dnes Fakulta umění hlavní roli při reprezentování Ostravské univerzity před širokou veřejností.“ [2]*

V intencích řečeného je k srpnu 2023 na Fakultě umění Ostravské univerzity akreditováno v rámci jejích dvou zcela samostatně realizovaných sekcí (Hudební umění a Výtvarné umění) 58 studijních programů, resp. oborů (35 hudebních a 23 výtvarných, z toho 26 bakalářských, 29 navazujících magisterských a 2 doktorské). Doktorské studijní programy v tuto chvíli probíhají paralelně. Jde o tzv. dobíhající studijní program Hudební umění, obor Interpretace a teorie interpretace (akreditace 2011–2024) a nový studijní program Hudební umění (akreditace od roku 2022). [3] Tato studie je věnována reflexi prvního jmenovaného, který své doktorské studenty poprvé přijal v akademickém roce 2011/2012, poslední pak 2020/2021. Celé studium bude ukončeno k 31. prosinci 2024.<sup>107</sup>

Za dobu své existence absolvovalo oborově prestižní studium a získalo tak titul Ph.D.<sup>108</sup> 5 doktorandek a 8 doktorandů. V současnosti progresivně míří k finalizaci svého studia 2 aspirantky a 1 aspirant. Z 13 absolventek a absolventů prošla dále 1 habilitačním řízením, 7 pak působilo či působí jako interní zaměstnanci českých veřejných vysokých škol.

<sup>106</sup> Ostravská univerzita (OU) je veřejná vysoká škola založená roku 1991, která v současnosti disponuje šesti fakultami (filozofická, lékařská, pedagogická, přírodovědecká, fakulta umění a fakulta sociálních studií), dvěma instituty (Evropský výzkumný institut sociální práce a Institut zahraničních studií) a jedním ústavem (Ústav pro výzkum a aplikace fuzzy modelování). Univerzita je vystavěna na dlouhé tradici regionálního pedagogického vzdělávání (1953–1959 opavská Vyšší pedagogická škola, poté od roku 1959 jako Pedagogický institut v Ostravě, od roku 1964 institut se statutem samostatné Pedagogické fakulty v Ostravě, Ostravská univerzita byla z této fakulty odvozena založením 28. září 1991).

<sup>107</sup> Nově akreditovaný studijní program Hudební umění na Fakultě umění Ostravské univerzity je modifikací programu původního, staví na ověřených principech, které obohacuje o moderní trendy v oblasti doktorských studií. K srpnu 2023 v něm studuje 6 aspirantek a aspirantů, do studia v akademickém roce 2023/2024 bylo přijato dalších 6 studentek a studentů.

<sup>108</sup> Titul „doktor“ (Ph.D.) byl v České republice zaveden roku 1998 zákonem č. 111/1998 Sb. (Zákon o vysokých školách) dle vzoru anglosaského světa. V letech 1990–1998 byl jeho obdobou doktorský titul „doktor“ (ve zkratce Dr.), v této periodě se ale realizovalo tříleté postgraduální studium, nikoliv standardní doktorský studijní program. Titul Art.D., resp. ArtD., není na českých vysokých školách udělován.



Dále citované „*Anotace*“ disertačních prací přináší základní informace o řešené problematice, stručné popisy pracují s klíčovými slovy, avizují způsob řešení badatelského problému, případně i nastiňují koncepci a strukturu díla. Jsou v této studii souborně prezentovány jako problémový příslib zaujatým čtenářům, kteří se budou chtít s jejich úplnou podobou seznámit.

**1.1. BARTA, Michal. *Skladby pro sólový klavír Christiana Sindinga pohledem pedagoga* [DISP1]**

„...disertační práce se zabývá skladbami pro sólový klavír norského hudebního skladatele Christiana Sindinga. Je v ní popsán pohled autora na jednotlivé opusy a jejich části z pohledu pedagoga a klavíristy. Hlavním úkolem této práce je seznámit čtenáře s bohatým dílem Christiana Sindinga a jeho charakteristickou hudební řečí. Jedná se o interpretační rozbor z technického i výrazového hlediska. V jednotlivých kapitolách autor popisuje problematiku technických a výrazových struktur v jednotlivých dílech. Zároveň poukazuje na možné řešení daných specifík skladby. Postupně rozkrývá vývoj skladatele a hodnotí kvalitu a vhodnost daných opusů pro konkrétní typy pianistů profesionálů či studentů.“

**1.2. BENDA, Petr. *Interpretace instrumentální tvorby Fritze Kreislera* [DISP2]**

„Předkládaná disertační práce je věnována problematice interpretace vlastní tvorby houslisty a skladatele Fritze Kreislera. Jejím hlavním cílem je charakterizovat typické prvky Kreislerovy hry, zasadit je do historie vývoje houslového interpretačního umění a na základě analýzy vybraných příkladů z Kreislerovy skladatelské tvorby demonstrovat moderní způsoby přístupu ke studiu a interpretaci těchto skladeb. První oddíl práce se zabývá Kreislerovou osobností ve vztahu k hudbě a umění. Druhý oddíl je zaměřen na Kreislerovo mistrovství hry na housle v návaznosti na dosavadní interpretační praxi a jeho vliv na její následující vývoj. Sleduje také Kreislerovy studiové nahrávací projekty a jejich využití jakožto autentického informačního zdroje. Dále obsahuje zamyšlení nad dobovým stavem doprovodných specifík houslové hry, jako jsou např. problematika instrumentáře nebo otázky ladění. Závěr oddílu přináší reflexi několika světových houslistů 20. století a českých odborníků na Kreislerovu houslovou hru. Třetí oddíl obsahuje interpretační analýzy vybraných kompozic z nejdůležitějších kategorií Kreislerových skladatelských aktivit. Jedná se o jeho původní tvorbu, v práci zastoupenou tzv. vídeňskými a mystifikačními kompozicemi a díly pro housle bez doprovodu včetně kadencí. Příklady jsou opatřeny notovými ukázkami a shrnutím nejdůležitějších zásad, postřehů a doporučujících návrhů v aplikaci na moderní interpretační postupy.“

**1.3. DRÍZGOVÁ, Eva. *Role Jenůfy a specifika jejího nastudování z pohledu interpretačního* [DISP3]**

„...disertační práce se zabývá rolí Jenůfy z opery Leoše Janáčka *Její pastorkyňa*, zejména z pohledu interpretačního. Jejím cílem je nalezení autorovy představy o interpretaci role Jenůfy, zdokumentování všech nastudování opery Leoše Janáčka *Její pastorkyňa* v Ostravě, shrnutí všech interpretačních předpokladů a studijních procesů při nastudování operní role a jejich aplikace na roli Jenůfy a taktéž vyjádření vztahu autorky práce k Janáčkovu dílu. První oddíl se zabývá okolnostmi doby vzniku opery a předkládá odborné muzikologické reflexe, spolu s psychologickým výkladem postavy. Druhá část přináší ucelený obraz o všech uvedených opery



*Leoše Janáčka Její pastorkyňa v Ostravě, v souvislostech s dobou, dobovým hodnocením, uměleckým vedením a směřováním souboru, se zvýrazněným zaměřením na role Jenůfy a jejich interpretky. Třetí část se zabývá procesem nastudování operní role, dále pak osobnostním rozbořem postavy Jenůfy a interpretačními aspekty jejího vokálně dramatického vyjádření. Závěrečný, čtvrtý oddíl shrnuje osobní interpretační zkušenosti autorky práce s dílem Leoše Janáčka a jeho vliv na její umělecký rozvoj a zrání. Stěžejní částí práce je rozbor specifických aspektů vokálně dramatického vyjádření, které autorka volí na základě vlastních zkušeností a za pomoci ukázek z klavírního výtahu opery jakožto pramene vysvětluje svůj interpretační přístup.“*

### **1.4. GARLÁTHY, Ján. Koncertní skladby pro tzv. hluboký lesní roh a specifika jejich interpretace [DISP4]**

*„...disertační práce pojednává o koncertních skladbách pro hluboký lesní roh. Tento téměř neznámý repertoár se v posledních letech značně rozšířil a doplnil tak hornovou literaturu. Výzkum také ukázal, že již před vznikem notoricky známé Bagatelle für tiefes Horn und Klavier (cca 1949) Hermanna Neulinga bylo zkomponováno několik barokních nebo klasicistních koncertů pro tzv. druhý lesní roh. Práce nabízí katalog těchto skladeb s popisem a notovými ukázkami jednotlivých pasáží s popisem specifík jejich interpretace. Ten je dělen do tří proporcčně různě obsáhlých celků, jež uvádějí díla pro sólový lesní roh, s doprovodem a komorní tvorbu. Předcházejí jim dva oddíly, které shrnují základní informace o tématu, historickém kontextu, stavu bádání a použité metodologii. V poznámkovém aparátu jsou uvedeny bibliografické údaje, odkazy na signatury, doplňkové informace a překlady cizojazyčných citátů. Cílem práce je nabídnout studentům a pedagogům hry na lesní roh ucelený přehled o současném stavu této literatury a nabídnout možnost rozšířit svůj repertoár koncertní, ale předkládá také skladby instruktivní, které lze využít k osvojení hry v nízkém rejstříku nástroje, zvládnutí čtení basového klíče a vycvičení intervalových skoků do hluboké polohy. Každé skladbě předchází krátký životopis autora a výčet jeho děl. Následují informace o audiovizuálním záznamu, kde lze noty získat, a interpretační analýza jednotlivých segmentů, která je zakončena krátkým závěrem, jenž obsahuje informace o délce díla, krajním rozsahu nástroje, speciálních technikách hry, výskytu a střídání houslového či basového klíče a doporučení, pro jaký účel a interpreta je vhodná z pohledu interpretační náročnosti v kontextu českého hudebního školství. To je děleno na základní umělecké školy, konzervatoře a vysoké školy. Cílem této práce bylo nashromáždění maximálního počtu skladeb pro hluboký lesní roh, jejich analýza a vytvoření katalogu s notovými ukázkami nejobtížnějších pasáží. Podařilo se zmapovat českou i světovou tvorbu a nashromáždít celkem 37 skladeb samostatných či cyklických.“*

### **1.5. GERYCH, Oleksii. Morfogeneze klavírní improvizace v klasickém baletním tréninku [DISP5]**

*„Tato disertační práce se věnuje problematice morfogeneze klavírní improvizace v klasickém baletním tréninku. Jejím cílem je zkoumání fenoménu klavírní improvizace k baletu z pohledu historiografické rekonstrukce – fylogeneze, jako samostatně zformovaného fungujícího systému*



*dle teoretického determinování jednotlivých kategorií a také v podobě aplikování tohoto složitého mechanismu do praxe. “*

**1.6. HERCIGOVÁ, Jana. *Sólová a komorní tvorba pro anglický roh českých autorů 20. a 21. století* [DISP6]**

*„Disertační práce se zaměřuje na sólové a komorní skladby pro anglický roh českých autorů 20. a 21. století v obsazení do pěti nástrojů, včetně skladeb pro anglický roh a orchestr. Práce obsahuje informace o sto osmnácti hudebních dílech od sedmdesáti devíti skladatelů, které jsou přehledně členěny do osmi oddílů. Po prvním oddílu teoretickém následují další, jež se konkrétně týkají samotných skladeb a jsou řazeny podle počtu hlasů v jednotlivých kompozicích. Dílčí kapitoly nesou název autora a konkrétního díla, přičemž každá začíná stručným životopisným medailonem o skladateli a seznamem kompozic, ve kterých je uplatněn hoboj nebo anglický roh. Následují informace o zmíněné skladbě, tedy podrobnosti o vzniku, o premiéře nebo provedení, o délce, o dostupnosti notového materiálu a popřípadě o existenci nahrávky. Kapitola bývá zpravidla ukončena krátkým interpretačním komentářem z pohledu hráče na anglický roh. “*

**1.7. MACEČEK, Petr. *Zdeněk Gola a jeho pedagogické mistrovství* [DISP7]**

*„...práce je věnována osobnosti houslisty a pedagoga prof. Mgr. Zdeňka Goly. Úvodní oddíl sleduje profesní dráhu Zdeňka Goly – od jeho prvních kontaktů s houslemi po uměleckou kariéru komorního a orchestrálního hráče a jeho pedagogické zkušenosti – od počátků na Univerzitě Palackého v Olomouci a konzervatoři v Ostravě přes vedení mezinárodních houslových kurzů (ve Švédsku i Norsku) k jeho postupnému vyprofilování v uznávaného pedagoga a angažmá na Fakultě umění Ostravské univerzity. Druhý oddíl práce je pojat jako obhajoba teze o pedagogickém mistrovství Zdeňka Goly. Argumentace pro přínos osobnosti Zdeňka Goly české houslové škole je opřena o dva základní body: vytvoření si jeho vlastní systematické instruktivní literatury a její publikaci a Golovu činnost pedagogickou. V první části oddílu je uveden chronologicky řazený přehled publikací Zdeňka Goly, včetně jejich základní charakteristiky. Část druhá se zaměřuje na výsledky Golova pedagogického úsilí, předkládá výčet absolventů dnešní Janáčkovy konzervatoře v Ostravě a Ostravské univerzity, které Zdeněk Gola připravil pro dráhu profesionálních houslistů. Třetí oddíl obsahuje analýzy vybraných publikací Zdeňka Goly, doplněné notovými ukázkami. Ve čtvrtém oddílu čtenář nalezne shrnutí nejdůležitějších pedagogických zásad Zdeňka Goly a několik vzpomínek profesní dráhy Zdeňka Goly, sumarizace jeho teoretického odkazu a připomenutí jeho nezanedbatelného podílu na udržení úrovně české houslové školy. “<sup>109</sup>*

**1.8. MEDKOVÁ, Hana. *Duchovní tvorba Luboše Sluky se zaměřením na vokální díla* [DISP8]**

*„Disertační práce pojednává o duchovních kompozicích českého skladatele Luboše Sluky. Její zaměření je částečně personálně monografické, především však jde o materiál interpretačně analytický. Práce je členěna na pět oddílů, z nichž první se věnuje Slukovým životopisným datům. Druhý oddíl se zabývá pojmem duchovní hudba z obecného hlediska. Stěžejní třetí oddíl*

<sup>109</sup> Práce byla následně přepracována a vydána jako odborná monografie [OM1].



práce se soustředí na jeho sólovou vokální tvorbu a přináší rozbor děl z pohledu historiografického se stručným vhladem hudebně teoretickým, dále interpretačním a následně didaktickým rozbohem. Čtvrtý oddíl je členěn na dvě kapitoly, první shrnuje Slukovu instrumentální duchovní tvorbu a druhá se zabývá sborovou duchovní tvorbou a věnuje se jí z pohledu historiografického a interpretačního. Závěrečné shrnutí přináší pátý oddíl Duchovní tvorba Luboše Sluky z pohledu interpretačního. Práce kompletuje informace o datech vzniku, premiérách a prvních interpretech děl, dostupnosti notového materiálu a nahrávek. Poznámkový aparát odkazuje na překlady všech děl, dostupné zdroje a fotografie skladatele. Samostatnou přílohou práce jsou veškeré notové materiály Slukových vokálních duchovních děl, které jsou součástí tištěné verze práce a určeny pouze k interní potřebě na pracovišti Ostravské univerzity.“

### **1.9. POLEDNA, Lukáš. Vliv korepetitora na uměleckém ztvárnění písňového cyklu Zpěv rodné země Klementa Slavického [DISP9]**

„Disertační práce je mimo úvod a metodologii práce a závěru členěna do tří stěžejních kapitol. První kapitola Úvod do praxe klavírního doprovodu je teoretickou částí zabývající se prací korepetitora. Druhá kapitola Komplexní analýza – Zpěv rodné země je představení písňového cyklu i autora samotného a obsahuje komplexní analýzu všech částí tohoto písňového cyklu. Třetí kapitola Interpretační analýza – Zpěv rodné země je pak popisem mých vlastních závěrů při interpretaci díla, a to z pohledu klavíristy, zpěváka i souhry obou interpretů. Text je proložen četnými notovými ukázkami.“

### **1.10. POSPÍŠIL, Vojtěch. Klezmerské klarinetové ornamenty na vybraných nahrávkách Belfova orchestru z roku 1912 [DISP10]**

„Disertační práce se zabývá klezmerskými klarinetovými ornamenty, jimiž jsou zdobeny melodie, které v Evropě před první světovou válkou nahrál čtyřčlenný ansámbl (klarinet, dvoje housle a klavír) známý pod názvem "Belfův orchestr" (Belf's Romanian Orchestra). V práci jsou nejprve prezentovány základní teze týkající se klezmerské hudby (tedy instrumentální hudby východoevropských židů) a role ornamentace v této hudbě. Poté jsou prezentovány současné hlavní zdroje informací o Belfově orchestru a jeho nahrávkách. Jádrem práce je prezentace speciálních značek vytvořených pro jednotlivé klarinetové ornamenty za účelem snadného přepisování ornamentované melodie z nahrávek do not a za účelem snazšího pronikání do pravidel klezmerského ornamentačního stylu klarinetisty Belfova orchestru. Důležitou součástí práce je –pomocí těchto speciálně vytvořených značek – sedm kompletně přepsaných ornamentovaných melodií prováděných klarinetistou na sedmi vybraných nahrávkách Belfova orchestru z roku 1912. Na základě přepisu vybraných nahrávek jsou popisovány jednotlivé ornamenty a k nim přiřazené značky a naznačen způsob, jakým lze postupovat při analyzování ornamentačního stylu a hledání jeho pravidel. V tomto ohledu je v řadě momentů významným opěrným bodem disertační práce amerického klarinetisty a muzikologa Joela Rubina.“

### **1.11. ŠTEFLOVÁ, Barbora. Sólové a komorní skladby českých autorů pro hoboj: výběrový katalog 1969–2000 [DISP11]**





„Dizertační práce pojednává o skladbách českých autorů pro hoboj, vytvořených v období let 1969-2000 v obsazení do čtyř nástrojů nebo čtyř nástrojů s orchestrem. Jejím cílem je detekce, souhrn, klasifikace a kvantifikace těchto skladeb pomocí katalogu. Katalog skladeb je hlavní a nejobsáhlejší částí práce. Předchází mu dva oddíly, které shrnují použitou metodologii a zdroje práce, pojmenovávají kategorie použitých zdrojů a popisují nejdůležitější z nich. Třetí oddíl tvoří samotný katalog skladeb. U skladeb jsou uvedeny kromě jejich názvu a obsazení roky jejich vzniku, délky skladeb, jejich provedení, vydání skladeb a dostupnost jejich notového materiálu, dostupné nahrávky skladeb a doplňující informace o skladbách, jako jsou jejich dedikace, umístění či uvedení na soutěžích, charakter skladeb nebo významné okolnosti jejich vzniku. Seznam skladeb, řazený dle jejich obsazení, je v příloze práce. Rozsáhlý poznámkový aparát katalogu odkazuje na dostupné zdroje podrobnějších informací o jednotlivých skladbách a online dostupné nahrávky a partitury. Čtvrtý oddíl shrnuje výstupy provedených bádání, jmenuje nejčastěji zastoupené interprety skladeb a vypočítává festivaly a soutěže uvedené v práci. Dílčím cílem práce byla dokumentace hudebnin těchto skladeb v Půjčovně notových materiálů Českého hudebního fondu, Půjčovně Českého rozhlasu a v archivu Hudebního informačního střediska. Seznam těchto skladeb, který obsahuje kromě výčtu nalezených hudebnin i poznámky o jejich stavu, počtu kusů, případně jejich absenci a výčet nalezených informací o skladbách (především dedikací na opisech rukopisů) je v příloze práce.“<sup>110</sup>

### **1.12. VANÍČKOVÁ, Vendula. *Písňové cykly Ilji Hurníka pro soprán a jejich interpretační specifika* [DISP12]**

„Disertační práce pojednává především o písňových cyklech českého skladatele Ilji Hurníka (1922–2013), které zkomponoval pro soprán a klavír, případně i jiná nástrojová obsazení, okrajově pak také o samostatných písňích věnovaných stejnému hlasovému oboru. Práce je svým zaměřením částečně historiografická a také interpretačně-analytická. Je členěna na dva hlavní oddíly. První oddíl obsahuje komentovanou antologii všech nalezených sopránových písňových cyklů, kompletuje informace o vzniku díla, premiérách a provedeních tvorby, dobovém kontextu vzniku díla a dostupnosti notových pramenů. Druhý oddíl pak přináší interpretační analýzu tří vybraných cyklů. Závěr je bilanční, neboť sleduje vývoj skladatelovy hudební řeči, interpretační specifika a přináší shrnutí. Kromě již vydaných čtyř písňových cyklů bylo v pozůstalostech nalezeno dalších sedm cyklů v autografu, z nichž jeden byl zásluhou autorky této práce vydán a další jsou k vydání připraveny. Přílohou této disertace jsou přepisy nalezených a dosud nevydaných rukopisů písňových cyklů, které jsou součástí tištěné verze práce a jsou určeny pouze ke studijním účelům.“

### **1.13. VORÁČEK, Pavel. *Prstokladová a interpretační problematika Sonáty c-moll op. 111 Ludwiga van Beethovena* [DISP13]**

„... disertační text se zabývá komparací a konfrontací vhodného prstokladového a interpretačního řešení pro Sonátu c-moll op. 111 Ludwiga van Beethovena. Ke studiu byly použity tři různé varianty prstokladových řešení, a to Claudia Arrau, Hanse von Bülowa a Artura Schnabela. V případě diskutabilních řešení či při nutnosti upřesnění daného

<sup>110</sup> Práce byla následně přepracována a vydána jako odborná monografie [OM2].



*prstokladového řešení jsou použity prstokladové varianty autora disertační práce. Disertační text je dále členěn do čtyř hlavních kapitol, které jsou vzájemně po dvojicích propojeny. První z dvojice je vždy Formálně-harmonický rozbor, tedy teoretická kapitola upozorňující na významné prvky kompozice. Druhou z dvojice je vždy Interpretační a prstokladový rozbor, tedy kapitola přinášející komparované prstokladové řešení tří editorů a v případě nutnosti i řešení autora této disertační práce. Hlavním kapitolám textu předchází kapitola přibližující široké spektrum různých vydání celku třiceti dvou klavírních sonát Ludwiga van Beethovena. Hlavním cílem je ukázat komparaci a konfrontaci různých interpretačně-prstokladových řešení. A doložit na těchto příkladech, jak lze umělecky a teoreticky podloženým způsobem přistupovat k celkové realizaci interpretace daného díla.“*

### **2. METODOLOGIE – zrealizované disertační projekty v letech 2011 – 2024, resp. 2014 – 2023**

Cílem této studie je analýza, srovnání a interpretace vědeckého přínosu 13 disertačních prací – výstupů doktorského studijního programu Hudební umění, oboru Interpretace a teorie interpretace realizovaného na Fakultě umění Ostravské univerzity v letech 2011 až 2024, resp. podle aktuálního stavu 2014 až 2023.<sup>111</sup> Autorským záměrem je rovněž prezentace a propagace výsledků ostravského doktorského studia na platformě oborové diskuse. Základních pět problémových otázek analýzy bylo stanoveno následovně:

- A. V čem jsou realizované disertační práce specifické, nové a přínosné pro obor a poznání v oblasti hudebního umění a interpretace hudby?
- B. O jaké typy disertačních prací se jedná?
- C. Prostřednictvím jakých výzkumných metod je realizován projektový výzkum?
- D. Je možné výsledky doktorských bádání aplikovat do procesu pregraduální vysokoškolské přípravy budoucích hudebních interpretů?
- E. Jaký je přínos doktorských bádání pro celoživotní vzdělávání výkonných hudebních umělců v oblasti interpretace a teorie interpretace?

Autorka této studie figurovala při realizaci studovaných disertačních prací jednak jako vedoucí práce [DISP3] a jednak jako konzultantka [DISP2, DISP4, DISP5, DISP6, DISP8, DISP10, DISP11, DISP12, DISP13], zúčastnila se jako členka zkušební komise deseti ze třinácti veřejných obhajob disertačních projektů (obhajoba disertační koncertu a obhajoba disertační práce) a státních doktorských zkoušek [DISP2, DISP3, DISP4, DISP5, DISP6, DISP7, DISP10, DISP11, DISP12, DISP13]. Od akademického roku 2015/2016 je členkou oborové rady doktorského studia a vede semináře k tvorbě disertačních prací.

### **3. VÝSLEDKY – resumé výsledků třinácti disertačních prací ostravských doktorandů**

Specifikum ostravského doktorského studia spočívá zejména ve skutečnosti, že se doktorský disertační projekt skládá ze dvou zcela rovnocenných částí, a to z průběžného rozvoje interpretačního mistrovství v tzv. hlavním oboru, které je mimo jiné prezentováno v ročníkových koncertech a završeno absolventským koncertem, a z vypracování původní

<sup>111</sup> Viz BIBLIOGRAFIE – ABECEDNÍ SEZNAM STUDIOVANÝCH DISERTAČNÍCH PRACÍ [DISP1 – DISP13].



autorské disertační práce, jež je s uměleckou činností doktorandek a doktorandů bazálně svázána. Témata přinášejí do studia sami aspirantky – aspiranti, a právě na něj koncentrují svou badatelskou pozornost. Jsou vždy jejich tématy „životními“, intenzivně svázanými s jejich uměleckou osobností. Z 13 dosud realizovaných disertačních prací jsou 4 z oboru klavír [DISP1, DISP5, DISP9, DISP13], 3 sólový zpěv [DISP, DISP8, DISP12], 2 housle [DISP2, DISP7] a po jednom z oboru anglický roh, hoboje, klarinet a lesní roh [DISP6, DISP11, DISP10, DISP4]. Studentky a studenti využívají při jejich tvorbě nejen supportu svých školitelek a školitelů, resp. vedoucích prací, ale také dalších konzultantek a konzultantů, a především v rámci po celou dobu studia realizovaných disertačních seminářů podpory teoretiků z Katedry teorie a dějin umění (hudební část). Práce se váží na konkrétní interpretační problémy, které jsou v nich teoreticky řešeny a vyřešeny prostřednictvím příkladové hudební kasuistiky doložené rozsáhlým notovým materiálem a znějící hudbou. Tyto problémy jsou pak prakticky demonstrovány při všech jednotlivých uměleckých výkonech aspirantek – aspirantů a diskutovány v kontinuálně probíhajících interpretačních seminářích. Repertoárový svázanost celého disertačního projektu je podmínkou, která je chápána jako axiom. Rozsah disertačních prací se standardně pohybuje kolem sta stran vlastního textu, výjimkou však nejsou ani práce stotřicetistránkové a rozsáhlejší. Samozřejmostí je rozsáhlý přílohový materiál textové, grafické či audiovizuální povahy. Standardem je přiložení kvalitního záznamu vlastního disertačního koncertu, který se vždy realizuje před odevzdáním disertačního textu. Aspirantky a aspiranti průběžně referují o svých pracích na disertačních seminářích a intenzivně průběžně konzultují své texty. Originalita volby a řešení disertačního tématu zaručuje, že práce vždy přinášejí zcela nové a původní poznatky, jejichž přínos je pro poznání v oblasti umění neoddiskutovatelný. Kvalita prací je srovnatelná s výstupy disertačních studií v příbuzných oborech hudebně-vědných a hudebně-pedagogických. Současným trendem fakulty umění je vydávání těch nejzajímavějších textů tiskem v podobě tematických monografií.

Z hlediska typologie odborných disertačních textů<sup>112</sup> se jedná nejčastěji o oborově vysoce funkční interpretační analýzy tvorby či díla s přesahy do interpretační komparatistiky [DISP1, DISP2, DISP3, DISP4, DISP8, DISP9, DISP10, DISP12, DISP13] a v oborově hráčské praxi potřebné tematické hudební katalogy [DISP6, DISP11]. Pouze jedna práce je personálně monografická s přesahy didaktickými [DISP7], jedna, díky svému zcela originálnímu tématu uplatnění klavírní improvizace v klasickém baletním tréninku, kombinuje hned několik typů [DISP5].

Z hlediska typologie výzkumných metod nacházejí v disertačních pracích logicky největší uplatnění ty metody, které jsou s to umožnit co nejdětajnější poznání problému z pohledu tzv. interpretační analýzy<sup>113</sup>. Užívána bývá především metoda historická, a to pro biografické

<sup>112</sup> Typologicky lze disertační práce z oblasti hudby rozdělit do osmi skupin: „(A) historiografická sonda do vybraného hudebního problému, obvykle s hudebně-pedagogickým apendyxem, (B) personální monografie, včetně analýzy a kontextuálního zhodnocení díla, (C) hudebně-pedagogický výzkum za užití kvalitativních, kvantitativních či smíšených metod výzkumu, (D) esteticko-pedagogická analýza tvorby či díla a (E) interpretačně-pedagogická analýza vybraného hudebního problému... (F) tematický hudební katalog, (G) interpretační analýza tvorby či díla a (H) interpretační komparatistika vycházející z interpretační analýzy tvorby či díla“. [4]

<sup>113</sup> Pojem je běžně synonymizován s procesem analýzy, který je realizován výkonným umělcem – interpretem a jejímž cílem je hlubší poznání díla samotného vedoucí k novým možnostem jeho praktického provedení. Metodologie tzv. interpretační analýzy přitom nebyla oborem dosud upokojivě kodifikována a každá – každá

kapitoly, a tedy poznání jevu v širších historických souvislostech. Dále metoda hudebně-historická pro interpretaci písemných pramenů a metoda historicko-analytická při pokusech o rekonstrukci interpretačních fenoménů. Metoda heuristická je aplikována především při vyhledávání vlastivědných prací lokálního charakteru i cennějších genealogických prací. Metoda komparace pak vždy představuje stěžejní postup při ověřování pravdivosti informací stejných situací a událostí, avšak z různých zdrojů. Z nezbytných empirických metod pak bývá standardně využívána metoda rozhovoru, případně pozorování. Vyhledávání, studium, kritiku a interpretaci studovaných pramenů nelze uskutečnit bez jazykových zkušeností a bez postupů z oborů pomocných historických věd, zejména paleografie a chronologie. Všechny práce přitom staví na metodě komplexní analýzy uměleckého díla, jejíž jednotlivé proměnné řešitelky – řešitelé opětovně přizpůsobují vlastní potřebě, resp. cílům svého disertačního úkolu. Jazykový kontext se vždy odvíjí od realizovaného tématu, aspirantky a aspiranti zpravidla nevystačí pouze s angličtinou, ale u pěvců je samozřejmostí znalost italštiny, v muzikologických kontextech je běžně pracováno s němčinou. Originalita tématu může rovněž apelovat na specifika zprvu studentkami a studenty netušená.<sup>114</sup>

Běžnou prací probíhající v rámci doktorského studia jsou vystoupení studentů na oborových seminářích v hlavních oborech v pregraduálních formách vysokoškolské přípravy. Doktorandky – doktorandi jsou zváni k přednáškově-seminárním hostováním, v rámci kterých prezentují výsledky svých bádání před bakalářskými a magisterskými studenty. Transfer nových poznatků a zkušeností v oblasti umělecké interpretace je významnou součástí studia. Kontinuita disertačního zadání podporuje komplexní rozvoj interpretačních kompetencí doktorandek a doktorandů a zvyšuje jejich oborovou připravenost a specializaci. Výsledky doktorských bádání pak celkově posouvají obor interpretace a teorie interpretace.

#### **4. DISKUSE – doktorské studium Interpretace a teorie interpretace a jeho potenciál pro původní bádání v oblasti umělecké interpretace**

Lety prověřený a kvalitními výstupy podložený model ostravské doktorské přípravy v oblasti umění v oboru Interpretace a teorie interpretace poskytuje široký prostor pro zajímavé či dokonce mimořádné badatelské projekty. Dává studentkám a studentům možnost seberozvoje uměleckého i lidského. Činí z nich specialistky a specialisty v konkrétním tématu a jeho širokém problémovém kontinuu. Staví na jejich hlubokých zájmech a preferencích, úročí jejich dosavadní interpretační zkušenosti a dále intenzivně prohlubuje jejich oborové znalosti, rozvíjí praktické hudební dovednosti a iniciuje další proměnu postojů k hudbě, umění a světu vůbec. Podporuje jejich vnitřní svobodu, ale současně jim vštěpuje potřebnou kázeň badatelek – badatelů, vědkyň – vědců. Povyšuje uměleckou oborovou přípravu na maximum. Z osobností „*inspirovaných*“ se stávají osobnosti „*inspirující*“.

*„Pravý umělec není ten, kdo je inspirován ostatními, ale ten, kdo ostatní inspiruje.“*

Salvador Dalí

---

z řešitelky – řešitelů hledá „svou vlastní cestu“, kterou v metodologické kapitole disertační práce co nejpřesvědčivěji argumentuje.

<sup>114</sup> Např. svojské téma *Klezmerské klarinetové ornamenty na vybraných nahrávkách Belfova orchestru z roku 1912* [DISP10] si vynutilo znalost angličtiny, němčiny, ruštiny, hebrejštiny a jidiš.



### 5. ZÁVĚR

Doktorská studia je třeba respektovat jako vrcholnou fázi odborné vysokoškolské přípravy. Každý doktorský studijní program, resp. obor je zcela svébytný a unikátní. Představuje bez výjimky ucelený systém nastupující po ukončení pregraduální formy studia a jeho smyslem je celková kvalitativní proměna aspirantky/aspiranta. Úspěšné absolutorium je korunováno vypracováním autentické disertační práce, což vyžaduje samostatnou badatelskou tvůrčí činnost vysoce přesahující profil magisterského absolutoria. Soběstačná tvořivá vědecká práce v oborovém kontextu (včetně samostatného získávání a využívání odborných znalostí, dovedností a způsobilostí v anglickém jazyce) je vtělena do reprezentativního disertačního spisu, který úročí všechny dílčí kroky v rámci studia naplňované. Tyto parametry je nutné akceptovat i v oblasti samostatné teoretické a tvůrčí činnosti v oblasti umění. 13 ostravských disertačních prací je toho příkladem a dokladem. Všechny práce jsou evidovány v systému vysokoškolských prací Theses.cz [5] a v plně elektronické verzi přístupny ve vnitřním informačním systému Ostravské univerzity Portál. Externím zájemcům pak prostřednictvím Univerzitní knihovny Ostravské univerzity [6] a Katedry teorie a dějin umění Fakulty umění Ostravské univerzity [7]. Ostravské doktorské studium je otevřeno všem, kteří usilují o další profesní i osobnostní posun v oblasti hudebního interpretačního umění.

### POUŽITÉ INTERNETOVÉ ODKAZY

1. ZÁKON O VYSOKÝCH ŠKOLÁCH [webside]. (2023, 14. srpna). Dostupné z <https://www.msmt.cz/dokumenty-3/zakon-c-111-1998-sb-o-vysokych-skolach>
2. *Fakulta umění (FU)* [webside]. (2023, 14. srpna). Dostupné z <https://www.vysokeskoly.cz/katalog-vs/ostravska-univerzita/fakulta-umeni>
3. *Nabízené studijní programy a obory pro přijímací řízení* [webside]. (2023, 14. srpna). Dostupné z <https://www.osu.cz/vyber-si-studijni-obor/?specializaceid=3573>
4. Ševčíková, V. (2022). Trajektorie badatelského směřování doktorských studentek/studentů v oblasti hudební teorie a pedagogiky: Charakteristika, analýza a kasuistika, včetně obvyklých typů úspěšného hudebně-pedagogického výzkumu. In J. Jiříčná & M. Kodejška & L. Kaščíková (Eds.). *Teorie a praxe hudební výchovy VII* (s.15-28). Univerzita Karlova, Praha.
5. *Theses.cz – Vysokoškolské kvalifikační práce* [webside]. (2023, 14. srpna). Dostupné z <https://theses.cz/>
6. *Naše služby* [webside]. (2023, 14. srpna). Dostupné z <https://knihovna.osu.cz/nase-sluzby/>
7. *Charakteristika katedry teorie a dějin umění* [webside]. (2023, 14. srpna). Dostupné z <https://fu.osu.cz/kt/>



**BIBLIOGRAFIE – ABECEDNÍ SEZNAM STUDIOVANÝCH DISERTAČNÍCH PRACÍ [DISP1 – DISP13]**

1. BÁRTA, Michal. *Skladby pro sólový klavír Christiana Sindinga pohledem pedagoga*. Ostrava, 2019. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce Mgr. Dr. Phil. Viktor Velek, Ph.D.
2. BENDA, Petr. *Interpretace instrumentální tvorby Fritze Kreislera*. Ostrava, 2018. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce prof. Zdeněk Gola, prof. Zdeněk Gola.
3. DŘÍZGOVÁ, Eva. *Role Jenůfy a specifika jejího nastudování z pohledu interpretačního*. Ostrava, 2016. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce doc. PhDr. Veronika Ševčíková, Ph.D.
4. GARLÁTHY, Ján. *Koncertní skladby pro tzv. hluboký lesní roh a specifika jejich interpretace*. Ostrava, 2021. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce Mgr. Dr. Phil. Viktor Velek, Ph.D.
5. GERYCH, Oleksii. *Morfogeneze klavírní improvizace v klasickém baletním tréninku*. Ostrava, 2018. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce Mgr. Lukáš Michel, ArtD.
6. HERCIGOVÁ, Jana. *Sólová a komorní tvorba pro anglický roh českých autorů 20. a 21. století*. Ostrava, 2019. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce doc. Dušan Foltýn.
7. MACEČEK, Petr. *Zdeněk Gola a jeho pedagogické mistrovství*. Ostrava, 2017. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce Mgr. Dr. Phil. Viktor Velek, Ph.D.
8. MEDKOVÁ, Hana. *Duchovní tvorba Luboše Sluky se zaměřením na vokální díla*. Ostrava, 2019. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce prof. Henryka Januszewska-Stanczyk.
9. POLEDNA, Lukáš. *Vliv korepetitora na uměleckém ztvárnění písňového cyklu Zpěv rodné země Klementa Slavického*. Ostrava, 2014. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce prof. Rudolf Bernatík.
10. POSPÍŠIL, Vojtěch. *Klezmerské klarinetové ornamenty na vybraných nahrávkách Belfova orchestru z roku 1912*. Ostrava, 2022. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce Mgr. Dr. Phil. Viktor Velek, Ph.D.
11. ŠTEFLOVÁ, Barbora. *Sólové a komorní skladby českých autorů pro hoboj: výběrový katalog 1969–2000*. Ostrava, 2017. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce doc. Dušan Foltýn.
12. VANÍČKOVÁ, Vendula. *Písňové cykly Ilji Hurníka pro soprán a jejich interpretační specifika*. Ostrava, 2023. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce prof. Henryka Januszewska-Stanczyk.
13. VORÁČEK, Pavel. *Prstokladová a interpretační problematika Sonáty c-moll op. 111 Ludwiga van Beethovena*. Ostrava, 2019. Disertační práce. Ostravská univerzita, Fakulta umění. Vedoucí práce PhDr. Martin Celhoffer, Ph.D.



**BIBLIOGRAFIE – disertační práce vydané jako odborné monografie [OM1 a OM2]**

1. MACEČEK, Petr. *Zdeněk Gola a jeho pedagogické mistrovství*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2019. ISBN 978-80-7599-065-5.
2. ŠTEFLOVÁ, Barbora. *Sólové a komorní skladby českých autorů pro hoboj: výběrový katalog 1969–2000*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2019. ISBN 978-80-7599-064-8.

**Contact**

*doc. PhDr. Veronika Ševčíková, Ph.D.*

Ostravská univerzita, Ostrava, Česká republika

[veronika.sevcikova@osu.cz](mailto:veronika.sevcikova@osu.cz)



**Mgr. art. Tetiana Tkach**

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Slovensko

## **VOCAL INTERPRETATION OF OPERA SINGER SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA**

### **ВОКАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОПЕРНОЇ СПІВАЧКИ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ**

#### **ABSTRACT**

Solomiya Krushelnytska holds a special place in the history of vocal art. She is considered as one of the most prominent opera singers of her time and one of the greatest vocalists in history overall. Her contribution and influence on the vocal scene remain significant and relevant right to this day. Solomiya Krushelnytska's vocal interpretation was noted not only for its technical perfection, but also for the ability to deeply understand the characters and transmit this understanding to the audience. She became a symbol of the great Ukrainian musical tradition, and her fame extended beyond Ukraine, impacting the development of the global opera stage. Solomiya Krushelnytska was the first Ukrainian singer to achieve great success on the world's opera stages. The mastery of combining such characteristics as vocal flexibility and technical skills, emotional expressiveness, acting skills, poetry, and dramaturgy is admirable. The analysis of Solomiya Krushelnytska's vocal interpretation impresses with its depth, emotionality, and exceptional musical expressiveness. Understanding of the Solomiya Krushelnytska's performance mastery will aid vocalists in developing their own vocal style, enhancing performance quality, and becoming more expressive and confident artists.

**Key words:** Solomiya Krushelnytska, vocal interpretation, opera

#### **АБСТРАКТ**

Особливе значення в історії вокального мистецтва займає Соломія Крушельницька. Вона вважається однією з найвизначніших оперних співачок свого часу та однією з найвеличніших співачок в історії взагалі. Її внесок і вплив на вокальну сцену мають значення, яке залишається помітним й до сьогодні. Вокальна інтерпретація С. Крушельницької відзначалася не лише технічною досконалістю, а й здатністю до поглибленого розуміння ролей та вмінням транслювати це розуміння до слухачів. Вона стала символом великої української музичної традиції та її слава перейшла за межі України, вплинувши на розвиток світової оперної сцени. С. Крушельницька була першою українською співачкою, яка здобула великий успіх на світових оперних сценах. Майстерність поєднувати таких характеристик як: голосова гнучкість та технічна майстерність, емоційна виразність, акторська майстерність, поетичність та драматургічність. Аналіз вокальної інтерпретації Соломії Крушельницької вражає своєю глибиною, емоційністю та винятковою музичною виразністю. Розуміння виконавської майстерності С. Крушельницької допоможе вокалістам у розвитку їхнього власного





голосового стилю, підвищення якості виконання та стати більш виразними та впевненими артистами.

**Ключові слова:** Соломія Крушельницька, вокальна інтерпретація, опера

### ВСТУП

Вокальна інтерпретація є невід'ємною частиною виконання музики вже на протязі багатьох століть. З самого початку розвитку музичного мистецтва вокалісти намагалися передати свої емоції та інтерпретацію музичних творів через свій голосовий виконавський стиль.

У середньовіччі і Ренесансі вокальні твори інтерпретувались з урахуванням того, як вони мали звучати в конкретних акустичних умовах церков або палаців. Однак індивідуальний вираз і варіації також можна було спостерігати в інтерпретаціях того часу.

У бароко та класицизмі інтерпретація стала більш контрольованою і оркестрованою, з великою увагою до точного виконання нот та структури творів. Проте вокалісти все ще вносили свою інтерпретацію через фразування, динаміку та артикуляцію.

У 19 столітті, зародження оперного мистецтва та романтизму, інтерпретація стала ще більш інтенсивною та виразною. Великі оперні співаки, такі як Соломія Крушельницька, Енріко Карузо і Марія Каллас, відомі своїми неповторними інтерпретаціями, які передавали глибокі емоції персонажів.

З розвитком 20 століття і виникнення різноманітних музичних жанрів, від популярної музики до джазу, року та інших, інтерпретація почала ще більше розгалужуватися і розвиватися в межах різних стилів і напрямків.

Отже, вокальна інтерпретація завжди була частиною музичного виконання, але її характер і способи виразності змінювались на протязі історії музики.

**Соломія Крушельницька (1872-1952)** - видатна українська оперна співачка, одна з найвідоміших сопрано свого часу.

Діяльність Соломії Крушельницької охоплює її професійну кар'єру як оперної співачки, внесок у музичну сцену та вплив на розвиток оперного мистецтва. Творчу діяльність, особливості стильової та індивідуальної виконавської інтерпретації вивчали Валерія Врублевська (письменниця, драматург, кандидат філософських наук), Михайло Головащенко ( критик, музикознавець), Стефанія Павлишин (музикознавець, доктор наук) та інші.

Кар'єра Соломії Крушельницької почалася після закінчення Львівської консерваторії. Закінчила вона з відзнакою. У Львівській опері (1893), вона почала виконувати партії Леонори в опері «Фаворитка» Г. Доницетті та Сантуци в опері «Сільська честь» П. Масканьї. Маючи успіх вирішила їхати вчитися до Італії. На це вплинула італійська співачка Джемма Беллінчоні яка в той час гастролювала у Львові. Крушельницька навчалася у Мілані у відомого професора Фауста Креспі (спів) та у професора Конті (драматична гра та міміка). Професора завжди відмічали старанність та потенціал Соломії.



1894 року вона повернулася до львівського театру, де починала. Але цього разу нове трактування образів героїнь, інша теситура та інакша манера співу суперечили еталонам, до яких звикли львівські професори й публіка і спровокували негативне ставлення до співачки та несприйняття її вокального і сценічного втілення образів. Негативна, сповнена інтриг атмосфера театру змушувала Соломію Крушельницьку постійно чекати на розірвання контракту. Але все змінилося завдяки новій роботі над партією «Аїди» Джузеппе Верді, якою вона захопилась ще під час навчання в Мілані. Оперна героїня була дуже близькою до натури Крушельницької. Ця роль єгипетської рабині стає провідною в репертуарі. Вона співала цю партію на головних оперних сценах світу з найвидатнішими співаками Е. Карузо (Радамес), М. Баттістіні (Амонасро), В. Арімонді (Рамфіс). Було багато дебютів Аїди в різних країнах саме у виконанні Крушельницької. Аїда стала творчим успіхом. Акцент був на вокальну техніку співачки. Відгуки критиків і спогади сучасників, говорили що вона намагалася поєднати доскональне технічне виконання та переконливу акторську гру.

Наступна ціль Крушельницької була поїздка на навчання до Відня. Вона мала велике зацікавлення до опер композитора-реформатора Ріхарда Вагнера. Протягом чотирьох місяців вона вивчала творчість композитора у відомого віденського професора Йозефа Генсбахера. Вимогливість до себе й постійні репетиції дозволяли Крушельницькій впоратися з теситурою колоратурного сопрано. Створення жіночих образів Вагнера із притаманною героїчною естетикою було для неї «великою, але й не легкою радістю». Врешті, атрибути виконавського мистецтва співачки дозволили досягнути успіху у творах Вагнера. У «Тристані і Ізольді» образ С. Крушельницької названо «ідеальною Ізольдою», її спів відзначений такою характеристикою, як «всевладна експресивність». С. Крушельницька отримала визнання та стала Найкращою інтерпретаторкою Вагнера ХХ століття.

С. Крушельницька була близько знайома та співпрацювала з композитором Джакомо Пуччіні. Найбільш відомим із цієї співпраці є успішне відтворення опери «Мадам Баттерфляй». Перша постановка, яка відбулася 17 лютого 1904 р. у «Ла Скала» повністю провалилася, глядачі обурено освистали оперу. За рекомендацією друзів, Дж. Пуччіні відкоригував оперу та змінив головну героїню, запросивши на цю роль С. Крушельницьку. Весною того ж року відбулась друга постановка у Гранд театрі у Брешії. На цей раз було треумфально. Глядачі були захоплені майстерністю виконання Крушельницької.

Протягом своєї кар'єри вона виступала на найпрестижніших оперних сценах Європи, включаючи Міланський оперний театр Ла Скала, Ковент-Гарден в Лондоні, театри у Берліні, Відні та Нью-Йорку. В її репертуарі понад 60 оперних партій, неосяжна кількість камерних творів, романсів, пісень народів світу і це все блискуче виконано мовою оригіналу. Кожен сольний концерт співачка закінчувала українською піснею.

С. Крушельницька активно підтримувала українську культуру та музичну спадщину. Вона виступала на благодійних концертах на підтримку українських справ та громадських ініціатив. Також мала важливий вплив на українську діаспору. Соломія Крушельницька виступала на світових оперних сценах, представляючи українську



культуру і музичне мистецтво. Її успіхи сприяли популяризації української музичної традиції та відомості про Україну як культурну державу.

Після завершення професійної співачки кар'єри, Крушельницька працювала як вокальний викладач. Вона передавала свої знання та досвід молодому поколінню співаків, допомагаючи розвивати їхні таланти.

Вокальна інтерпретація Соломії Крушельницької вражала своєю глибиною, емоційністю та винятковою музичною виразністю. Її виконання відзначалося такими характеристиками:

**Голосова гнучкість та технічна майстерність:**

Голос Соломії Крушельницької був надзвичайно гнучким, здатним переходити від *pianissimo* до *forte* з легкістю та безперешкодно, що робило її виконання дуже імпресивним. Її технічна майстерність дозволяла їй здійснювати складні вокальні фігури та трансформувати тонові кольори відповідно до вимог музичного матеріалу, виконувати найскладніші вокальні партії з дотриманням високої якості і точності.

**Емоційна виразність:**

Співачка здатна була передати глибокі емоції і почуття через свій голос. Вона відчувала музику та ролі на собі, що дозволяло їй відтворити внутрішній світ персонажів та викликати емоційну реакцію у слухачів.

**Акторська майстерність:**

Її вокальна інтерпретація завжди була сценічною і виразною. Вона не лише співала, а й жила персонажами на сцені, створюючи враження повноцінного акторського виконання. Співачка могла донести до глядачів не лише музичні аспекти, але й глибокий смисл і драматургію сюжету.

**Виразність деталей:**

Вона звертала особливу увагу на дрібні деталі в музиці, такі як нюанси динаміки, фразування, артикуляція. Вона здатна була керувати динамікою свого голосу, дотримуючись вимог композиції та передаючи музичні контрасти. Крушельницька володіла відмінним вмінням фразувати музику, надаючи реченням і фразам відповідний музичний вираз. Це додавало її виконанню багатогранності та глибини.

**Вокальна колористика:**

Вона вміло користувалася різноманітними тоновими кольорами свого голосу для передачі різних настроїв та характерів ролей. Вона володіла здатністю змінювати тембр голосу відповідно до потреб виконуваної музики.

**Поетичність та драматургічність:**

Її виконання завжди були насичені поетичністю, і вона здатна була передати всю драматургію оперних сцен у своїй музиці.

Співачка була відома своєю здатністю відчувати глибину музики та ролей, і це дозволяло їй створювати незабутні вокальні інтерпретації. Її виконання не лише заворожували аудиторію, але й залишали незабутні враження, створюючи відчуття щирої спільності з персонажами та музикою.



## ВИСНОВОК

Виконавська майстерність Соломії Крушельницької може бути великим джерелом навчання та натхнення для студентів та вокалістів.

Її виконання деяких ролей, таких як ролі Верді, Доницетті та інших, стали прикладом для наступних поколінь оперних співаків. Вона внесла певні зміни в стиль виконання та техніку співу, що відобразилося на подальшому розвитку оперного вокалу.

С. Крушельницька стала натхненником для багатьох молодих співаків, які прагнули досягти її рівня вокальної майстерності та емоційної виразності.

Сучасні вокалісти можуть вивчати її техніку, її підходи до дихання, фразування та інші аспекти, що допоможе їм розвивати свій вокальний потенціал. Її підходи можуть допомогти розвивати свою емоційну виразність та здатність викликати почуття у слухачів.

Сучасні вокалісти можуть навчитися від неї, як використовувати свій голос та виразність для побудови персонажів на сцені.

Крушельницька виконувала різні музичні твори і це може допомогти студентам і вокалістам розкрити різноманітність можливостей виконання інтерпретацій різних жанрів та стилів музики. Вивчення її сценічних навичок може бути корисним для сучасних артистів, які бажають більше взаємодіяти з публікою.

Оперна співачка дбала про свій голос і знала, як доглядати за ним. Її підхід до щоденних тренувань та підготовки голосу може слугувати прикладом для сучасних вокалістів у питаннях збереження голосового здоров'я.

Отже, Соломія Крушельницька не лише відзначалася неймовірною вокальною технікою, а й несе значний внесок у розвиток оперного мистецтва, популяризуючи українську культуру та ставши незабутнім символом оперної сцени свого часу.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Коляда І. Соломія Крушельницька: біографія, мемуари.: Вид-во «Фоліо», 2020
2. Астапенко Н.В. О. К. Барашкова, А. В. Дарибогова та ін. Сто видатних українців / Н. В. Астапенко, О. К. Барашкова, А. В. Дарибогова та ін. – К. : Вид-во «Арій», 2006.
3. Бабинець Н.Д. Оперні італійських композиторів з репертуару Соломії Крушельницької: методична розробка /Н.Д.Бабинець. – Львів, 2008. – (ЛНМА ім. Лисенка)
4. Бандрівська О. Ще один спогад [про С.Крушельницьку] / О.Бандрівська// Музика.- 1973.- №4.
5. Врублевская В. В. Соломия Крушельницкая: роман-биография / В. В.Врублевская; пер. с укр. Н.Орловой. - М.: Сов. писатель, 1989. – 400 с.
6. Зайко М. Славетна Соломія Крушельницька як вольова особистість / М. Загайко // Українська музична газета, № Злипень-серпень 2009. – С. 12
7. Головащенко М. Українська італійка Соломія Крушельницька / М. Головащенко// Музика. №1, 1998.



8. Павлишин С. Останній концерт: (Спогади очевидця): [Про концерт великої співачки у Львів. Філармонії восени 1949 р.] // Подільське слово. — 2002. — 13 верес. — (До 130-річчя від дня народження).
9. Главачек Ф. Вона прославила свій народ // Соломія Крушельницька: Спогади. — К., 1978. — Ч. 1. — С. 91–93: Спогади громад. діяча й ученого-етнографа.
10. Lavis S. Brint. Madame Butterfly. Monography / Brint S. Lavis – New York, 2005. – 186p.
11. Lubowiecka M. Artyści z Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego w Teatrze Operowym we Lwowie w latach 1880-1900 / M.Lubowiecka // Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polskoukraińskich: ( od doby piastowsko-książęcej do roku 1945) / pod red. L. Mazepy. – Rzeszów, Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1997. – Т. 7. – S. 118-122.
12. Krushelnyska Solomea Ukrainian soprano // Baker's Biographical 71. Dictionary of Musicians / Revised by N. Slonimsky. — New York, 1984. — P. 1266.
13. Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772-1918) / L. Mazepa // Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich: (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945). Pod red. L. Mazepy. - Rzeszów, Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1997. – Т. 1. – S. 81-102.
14. Забужко Оксана. Вони питають, чи єсть у нас культура [електронний ресурс] / О. Забужко // Українська правда, 23 березня 2007. – Режим доступу в Інтернеті: <http://www.pravda.com.ua/articles/2007/03/23/3220054/>
15. Gassner Burghard (2006): Empathie in der Pädagogik.: Theorien, Implikationen, Bedeutung, Umsetzung.: Inaugural-Dissertation. [електронний ресурс] /Gassner Burghard; Ruprecht-Karls-Universität.- Heidelberg, 2006. - Режим доступу в Інтернеті: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/7224> (05.12.2014)

## Contact

*Mgr. Art. Tetiana Tkach*

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Slovensko

[tetiana.tkach@student.aku.sk](mailto:tetiana.tkach@student.aku.sk)



**prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.**

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení, Banská Bystrica, Slovensko

## VOJTECH DIDI – PILLAR OF THE ACADEMY OF ARTS

### VOJTECH DIDI – PILIER AKADÉMIE UMENÍ

#### ABSTRACT

Music composer, teacher, choir conductor prof. PaedDr. MgA. et Mgr. Vojtech Didi is an integral part of the Academy of Arts in Banská Bystrica, of which he is a co-founder. In the position of rector, he was the head of the institution for several terms of office. He worked twenty-six years as a teacher at the Department of Composition and Conducting of the Academy's Faculty of Performing Arts of Arts, as dean, he led the Faculty of Performing Arts for several terms of office. We present Vojtech Didi as a choir conductor and contemporary Slovak music composer with his compositional contribution.

**Keywords:** composer, compositions, choir conductor, teacher

#### ABSTRAKT

Hudobný skladateľ, pedagóg, zborový dirigent prof. PaedDr. MgA. et Mgr. Vojtech Didi je neoddeliteľnou súčasťou Akadémie umení v Banskej Bystrici, ktorej je spoluzakladateľom. Na čele inštitúcie stál niekoľko funkčných období na poste rektora. Pôbil dvadsaťšesť rokov ako pedagóg na Katedre kompozície a dirigovania Fakulty múzických umení Akadémie umení, ako dekan viedol viacero funkčných období Fakultu múzických umení. Vojtecha Didiho prezentujeme ako zborového dirigenta a súčasného slovenského hudobného skladateľa s jeho kompozičným vkladom.

**Kľúčové slová:** skladateľ, kompozície, zborový dirigent, pedagóg



Obrázok 1: Hudobný skladateľ Vojtech Didi

Zdroj: [http://www.vojtechdidi.sk/slovac/curriculum\\_sk.htm](http://www.vojtechdidi.sk/slovac/curriculum_sk.htm)

Akadémia umení v Banskej Bystrici – inštitúcia, ktorá sa stala pilierom výchovy umelcov nielen na Slovensku, ale aj s presahom do zahraničia. Aby inštitúcia fungovala,



rozvíjala sa a napredovala, je dôležitý „kormidelník“ ktorý ju vedie a smeruje. Výrazný vklad pri dosiahnutí postavenia Akadémie umení (AU) v kontexte umeleckého školstva má práve Vojtech Didi. Jeho meno je neodmysliteľne späté s jej konštituovaním a rozvojom. Stál nielen pri jej zrode, ale svojou húževnatosťou a aktivitami jej vtlačal pulz osobitosti a kvality. Aj keď dnes je už na zaslúženom odpočinku, výsledky jeho práce z neho robia žijúcu legendu tejto inštitúcie. Vo funkciách dekana Fakulty múzických umení a rektora Akadémie umení, ktoré v tejto inštitúcii zastával počas viacerých funkčných období, naplňal zámery a vízie modernej výchovnovzdelávacej ustanovizne.

Meno prof. PaedDr. MgA. et Mgr. Vojtech Didi je hlboko späté s Akadémiou umení v Banskej Bystrici v troch oblastiach – v oblasti riadenia a rozvoja umeleckej inštitúcie, v oblasti výchovy a vzdelávania a hodnotnej umeleckej činnosti. Pod jeho vedením získala renomé doma i v zahraničí. So svojím tímom sa vždy snažil vytvárať také materiálne a vedecko-umelecké podmienky pre učiteľov a študentov, ktoré zodpovedajú súčasným trendom výchovy a vzdelávania, najmä jej digitalizácie. Na poste rektora úspešne viedol univerzitu tri funkčné obdobia, doviedol univerzitu k úspešnému získaniu niekoľkých akreditácií vo všetkých troch stupňoch vzdelávania. Škola získala právo na habilitácie a inaugurácie. Nemenej významne sa zaslúžil o rozvoj Fakulty múzických umení ako dekan počas troch funkčných období. Pod jeho vedením fakulta dosiahla množstvo domácich, ale aj medzinárodných úspechov. Veľkoryso podporoval činnosti pedagógov k naplňaniu kritérií pri ich kvalifikačnom raste. Rovnako tak výrazne vytváral podmienky na tvorivé študentské aktivity. S Akadémiou umení spája Vojtecha Didiho 26 rokov činorodej, cieľavedomej a záslužnej práce, ktorá odráža jeho nespochybniteľne významné miesto. Vo svojom portfóliu zahŕňa aj zrod a podporu ďalšej aktivity živej dodnes – medzinárodnú vedeckú webovú konferenciu Horizonty umenia, ktorá už po desiatykrát prezentuje vedecko-umelecké aktivity učiteľov našej fakulty, spriatelených fakúlt a vysokých škôl doma i v zahraničí, čo značne prispieva k zviditeľneniu Akadémie umení v širšom meradle.

Vojtecha Didiho však musíme vnímať aj v inom priestore, a to v činnosti pedagogickej a umeleckej, kde sa realizoval ako zborový dirigent a hudobný skladateľ.

Úlohu láskavého učiteľa zastával na Kysuciach v Turzovke a v Klokočove (1959 – 1987). Jeho láska k hudbe tu našla svoj priestor medzi deťmi, z ktorých formoval zborových speváčikov založením detského speváckeho zboru v Turzovke. Jeho dirigentské zanietenie ďalej uplatňoval ako zbormajster miešaného speváckeho zboru Kysuca (založil ho v roku 1977) a svoj vzťah k deťom prejavil aj vedením detského speváckeho zboru v Čadci (1981 – 2002). Zborového dirigovania sa nevzdal, ani keď opustil Kysuce a prišiel do Banskej Bystrice. Bol spoluzakladateľom ďalšieho miešaného speváckeho zboru Canzona Neosolium (1991 – 2008), ktorý po niekoľkých rokoch prešiel istou premenou v podobe zastúpenia študentskou komunitou a stal sa súčasťou Akadémie umení. O úspechoch tohto telesa hovoria okrem domácich prezentácií aj zahraničné (v Maďarsku, Poľsku, Španielsku, Taliansku, Grécku, Rumunsku, Rakúsku, Bulharsku, Česku, Slovinsku, Litve). Zbor dodnes pôsobí na Fakulte múzických umení, avšak už pod dirigentskou taktovkou profesora Štefana Sedlického. Rola pedagóga pokračovala aj v novom pôsobisku, kde vyučoval hru na akordeóne na Katedre hudobnej a estetickej výchovy Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej



Bystrici. V novozaloženej Akadémii umení vychovával počas celého svojho pôsobenia na FMU aj adeptov kompozície v bakalárskom, magisterskom a doktorandskom stupni.

Okrem celoživotnej profesijnej pedagogickej práce Vojtecha Didiho tvorí dôležitý rozmer jeho umelecká činnosť – presadil sa ako hudobný skladateľ. Vzdelanie v oblasti kompozície získal u českých skladateľov. Na konzervatóriu v Brne u profesora Dalibora Spilku, ktoré ukončil v roku 1980 a súčasne aj dirigovanie u profesora Oldřicha Placára. V štúdiu kompozície pokračoval na vysokej škole, v roku 1985 sa stáva absolventom kompozície na Janáčkovej akadémii v Brne pod vedením profesora Zdeňka Zouhara.

Rukopis skladateľa Vojtecha Didiho je zastúpený v jeho skladateľskom vklade, kde dominujú komorné diela pre rôzne nástroje a sólový spev, ale aj zborové a tiež kompozície pre veľké symfonické orchestre, ale aj hudobnodramatické diela. Dlhoročná kolegyňa klaviristka, interpretka viacerých autorových klavírných diel, Jana Škvarková v publikácii *Klavír v kontexte tvorby skladateľov Vojtecha Didiho, Jevgenija Iršaia a Petre Špiláka k tvorbe Vojtecha Didiho* uvádza: „*Skladby Vojtecha Didiho odrážajú dôslednosť práce s mnohými kompozičnými technikami. Často sa pohráva s myšlienkami tradičných postupov v hudbe inklinujúcich k abstraktnosti. Ide mu predovšetkým o vytvorenie nového typu skladby, ktorá je vo svojej podstate štúdiom zvukov a farieb. Ústredné motívy sú plné emócií, nesú hudobno-dramatické črty a myšlienkové ideály reprezentujúce zmysel života súčasného človeka... Prvoradým cieľom Vojtecha Didiho je hlboká emocionálna výpoveď a intenzívne pôsobenie na poslucháča.*“ (Škvarková, 2011, s. 6 – 7) Hudobnú reč skladateľa charakterizuje taktiež dlhoročná kolegyňa a tiež spoluautorka viacerých diel hudobná teoretička a recenzentka Mária Glocková nasledovne: „*Na začiatku tvorby sú u Didiho zreteľné dva momenty: autodidaktívne poznávanie s následnou profesionalizáciou a interpretáciou... Didi 90. rokov je istejší, zásadovejší. kratší a dôslednejší. Jeho kompozičný materiál presvedčivo charakterizujú hlasové kostry kvintových a kvartových súzvukov so sekundovými vzdialenosťami. Sú ozvenou skladateľovej nedávnej minulosti.*“ (Glocková, 2006, s. 90 – 91). Autorka predkladaného príspevku sopránistka Mária Tomanová naštudovala, vdýchla dušu a stála pri zrode viacerých kompozícií V. Didiho. Ich interpretáciu vníma ako náročnú po intonačnej, rytmickej a v neposlednom rade vokálno-technickej stránke. Avšak po prvotnom „prelúskaní“ dávajú možnosť v plnej miere ich naplniť expresivitou intímnu, ako aj dramaticky vygradovanou v symbióze s hudobným a textovým obsahom.

Prvotinou skladateľa je pieseň so sprievodom klavíra venovaná manželke *Anne Človeka ľúb*, ktorú skomponoval ešte počas štúdií na konzervatóriu v roku 1978 a premiérovou bola uvedená v roku 1983. Vokálnej tvorbe so sprievodom klavíra a s inými komornými hráčmi sa venuje aj neskôr, a to ako pre mužské, tak aj ženské hlasy. Pri príležitosti 5. výročia založenia Detského speváckeho zboru Kysuca v interpretácii sólistu Opery Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici (DJGT, dnes Štátna opera) Mikuláša Doboša s klavírnym sprievodom Dariny Turňovej je premiérovou uvedený piesňový cyklus *Ako milujú stromy* – Tri piesne pre barytón a klavír na verše Petra Koyša (1987). O rok neskôr rozširuje tvorbu komorným dielom *Si v mojom srdci kráľovnou* – Tri piesne pre barytón a sláčikové kvarteto na básne Miroslava Válka. Aj tu sa zhostil interpretácie sólista Opery DJGT Igor Lacko, avšak s hráčmi Moyzesovho kvarteta (1988). V rámci habilitačnej prednášky skladateľa zaznieva





dielo *Tebe to, Láska hovorím* – Dve piesne pre soprán a klavír na verše Jany Kuzmovej. Vokálny part opäť zveril autor sólistke Štátnej opery v Banskej Bystrici Márii Tomanovej s klavírnou spoluprácou Jany Škvarkovej (1997). Uplatnenie v piesňovej tvorbe skladateľa nachádza aj mezzosoprán. V podaní Lucie Cebulákovej, študentky Katedry vokálnej interpretácie, flautistky Moniky Špakovej a klaviristky Dariny Turňovej, v tom čase pedagogičky FMU, oživa cyklus piesní pre mezzosoprán, flautu a klavír *Ty a ja Ludia sú láskou bohatí* na verše Máše Haľamovej (2005). Ďalší cyklus pre mezzosoprán, klarinet a cimbal *Slnko vypustím do očí* na verše Kataríny Starekovej (2012) zveril autor študentkám Michaele Šebestovej (spev), Jane Tomanovej (klarinet) a pedagogičke FMU Viktórii Herencsárovej (cimbal). S krátkym časovým odstupom opäť komponuje piesňový cyklus na starorómsku ľudovú poéziu pre alt a violu *Päť slz* (2016). Premiérovo uviedli piesne v roku 2019 mezzosopranistka Michaela Šebestová, doktorandka FMU a huslista Milan Paľa, pedagóg FMU. V Hudobnom živote uvádza hudobná teoretička a recenzentka Eva Miškovičová: „Cigánske piesne, ktorými sa Didi inšpiroval v melodike, tonalite, ako aj harmónii, nesú so sebou množstvo emócií a posolstiev. Impulzom k vzniku kompozície bola aj zbierka *Phurikane gi'a* (Starodávne rómske piesne) Jany Belišovej, z ktorej zhudobnil päť autentických piesní o chudobe, smrti, matke, či deťoch (*Sove čhave, soven; Ole mire duj čhavore; Sako Roma sa vakeren; Dajori mirori; Joj, amari phuri daj*). *Smutné, ťahavé melódie odrážajúce životné situácie, skladateľ náležite zveril viole a altu.*“ (Miškovičová, 2019, s. 11)

V tvorbe Vojtecha Didiho majú svoje miesto aj skladby pre dychové nástroje ako sú: *V nálade, fugato pre flautu, hoboj, klarinet a fagot* (1979), *Premena*, pre klarinet a klavír (1980), *Dychové kvinteto* (1983), *Situácie*, tri časti pre trúbku a klavír (1986), *Musica, per flauto e pianoforte* (1998), *Musica da camera, composizioni per clarinetto e pianoforte* (2000), *Keď sa láska okrídlila v žene, composizioni per oboe e pianoforte* (2003). Autor sa venoval aj komponovaniu skladieb pre sláčikové nástroje: *Rezonancie*, tri časti pre husle a klavír (1981), *Sláčikové kvarteto* (1981), *Brána harmónie otvorená* – sláčikové kvarteto – hymna slovenskej rektorskej konferencie (2008), *Concertino, composizioni per quattro violoncelli* (2014), *Romano jilo*, pre sólové husle (2019). Svoj rukopis vtlačil aj klavírnym kompozíciám: *V prírode*, päť ľahkých prednesových skladieb pre klavír (1980), *Dýchanie trávy*, tri nálady pre klavír, premiérovo uviedla Darina Turňová (1993), *Capriccioso, per pianofore* (1993), Jana Škvarková premiérovala dielo v roku 1994 a podpísala sa aj pod premiérovú interpretáciu skladby *Danteho trubadúri, composizioni per pianoforte* (1996); *Hommage á Fryderyk Chopin, composizioni per pianoforte* (2010), *Hommage á Franz Liszt, composizione per pianoforte* (2011) tieto skladby uviedla do života Zuzana Niederdorfer, vtedy pôsobiaca na FMU; *Čo mi hovoril vetrik*, drobné skladby pre klavír zazneli v podaní vnučky skladateľa Anny Didiovej-Palúchovej. Tvorivosť skladateľa sa pretavila aj pri komponovaní skladieb pre ďalšie nástroje: *Miniatury, composizioni per acordeon* (1995), *Inspirazione, composizioni per acordeon* (1999), *Concertino, composizioni per fisarmonica* (2003), *Soirée, composizioni per fisarmonica* (2008), *Musica con moto, composizioni per salterio* (1999), *Canzonetta, composizioni per salterio* (1999) *Hommage a Charlie Chaplin, per flauto, violoncello e pianoforte* (1999), *Memoria, composizione per chitarra sola* (2018) premiérovo zaznelo dielo



v podaní Adama Marca, pedagóga FMU, *Fare musica*, composizioni per contrabasso e pianoforte, (2012), *Concertino*, composizione per quattro violoncelli (2014).

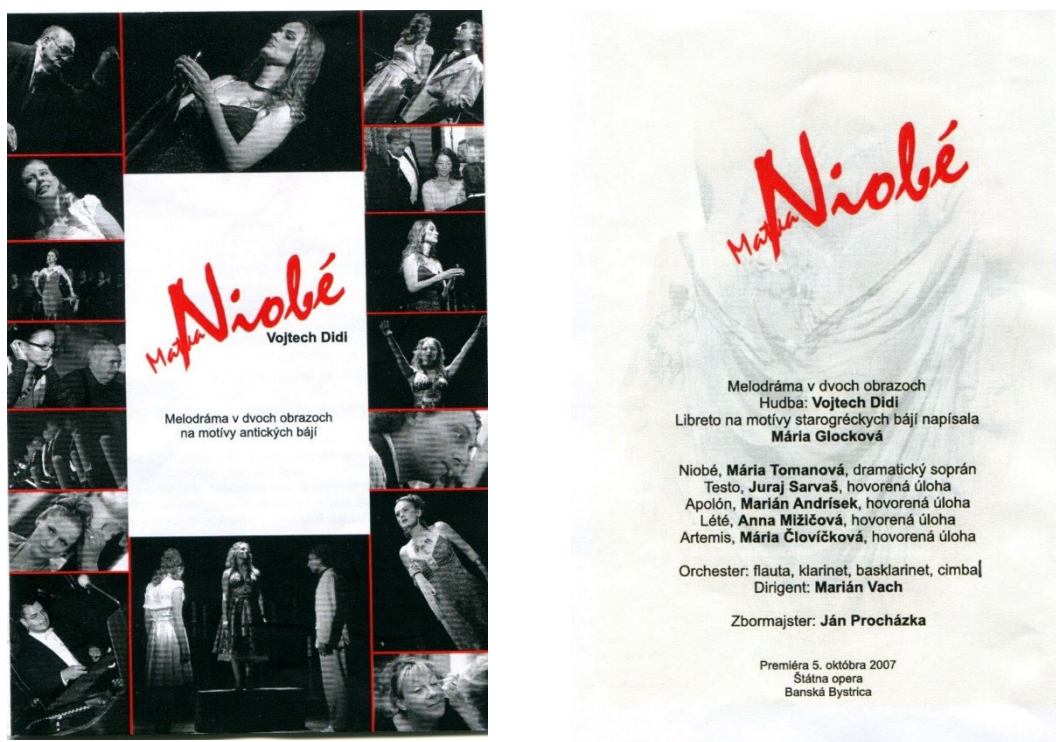
Vzťah k zborovému spevu citeľne odzrkadľujú skladby pre zbory detské i miešané aj so sólovými hlasmi: *Dáždnik*, pieseň pre detský zbor a klavír (1979), *Malé medailóny*, cyklus miešaných zborov a capella (1981), *Čo to ťuká v dúbrave*, cyklus zborov pre detské hlasy a klavír (1983), *Sine amor nihil*, cyklus miešaných speváckych zborov a capella (1990), *Cínový vojačik*, skladba pre detský zbor (1990), *Koledy*, štyri skladby pre detský zbor a malý orchester (1991), *Missa Novisoliensis*, koncertná omša pre soprán, miešaný zbor a organ – transkripcia pre detský zbor, organ a zložený orchester (1991), *Ej, de si ti bula*, ľudová pieseň z Grlice upravená pre miešaný zbor (1993), *Počúvaj, počúvaj*, per solo, gruppo voci e coro misto (1993), *Go down, Moses*, spiritual pre miešaný zbor a klavír (1994), *Rondo*, per solo quattro voci e coro misto (1994), *Uspávanka pre Kamilku*, tri piesne pre detský zbor a klavír (1994), *Occhi Neri*, per soli soprani e coro misto (1996), *Soven čhave soven*, per tre soli e coro misto (1998), dielo zaznelo na medzinárodnom festivale zborového spevu Voce magna v roku 2019, ktoré vnímala recenzentka Eva Miškovičová takto: „*Úvod patrilo Vojtechovi Didimu a Soven čhave, soven s výraznými zvukomalebnými a priestorovými plochami podčiarknutými melodikou rómskej hudby.*“ (Miškovičová, 2019, s. 9); *Otče náš*, pre tenor a detský zbor (2001), *Toccatina*, pre miešaný zbor a klavír (2003), *Zabelej sa, zabelej*, spevy z Kysúc pre soprán, tenor, bas, miešaný zbor a orchester (2004), *Ianua harmoniae reserta, Neváhaj a pod'*, chorál pre miešaný zbor, sólo barytón a sláčikové kvarteto, text Mária Glocková (2007), *Missa Novisoliensis*, verzia pre ženský zbor a organ (2017). Ďalšiu plochu kompozícií so zastúpením komorných zoskupení a komorných orchestrov prezentujú diela: *Mojim deťom*, malá suita pre komorný orchester (1983), *Sonet pre ráno*, štyri nálady pre komorný orchester (1986), *V jabloňovom sade, kde chodievam za krásou*, composizioni per salterio e 15 strumenti d archi (2001), cimbalový part znel na premiére v podaní Viktórie Herencsárovej (2002), *Vraciam sa k tebe, kolíska moja*, composizioni per salterio e d archi (2002), cimbalový part oživil na premiérovom uvedení diela Martin Budinský (2003), *Musica lirica*, composizione per oboe e d archi (2003), *Musica rurale*, composizioni per pianoforte e archi (2012), klavírneho partu na premiérovom uvedení sa zhostila Eva Varhaníková, pedagogička FMU (2013), *Canzone eterna*, composizione per soprano, recitazione, coro misto e orchestra, báseň Katarína Stareková (2014), *Musica Concertino*, composizioni per pianoforte e archi (2015), *Tvoje oči sa pozerajú na kvety*, composizione per violoncello e archi (2019), violončelový part premiérovo prezentoval Jozef Podhoranský, v tom čase pedagóg FMU.

Vojtech Didi je taktiež autorom kompozícií pre symfonický orchester, ako sú: *Večer*, tri spevy pre soprán a symfonický orchester na texty Miroslava Válka (1983), *Kvintensencia*, pre veľký symfonický orchester (1984), *Zeme dar*, kantáta pre detský zbor, detský hlas, barytón a symfonický orchester na slová Jany Kuzmovej (1985), skladbou V. Didi ukončil svoje štúdiá na JAMU Brno, ktorú premiérovo uviedla Janáčkova filharmónia Ostrava, DSZ Kysuca Čadca. Recenzentka Mária Glocková ku kantáte napísala: „... je komponovaná tradičnou kompozičnou metódou, využíva štandardné harmonické aj formové postupy, zastúpená je aj modálna technika, sporadicky sa objavujú aleatorické úseky. V tradičnej harmonickej faktúre autor favorizuje intervalové štruktúry, najmä kvarto-kvintových kostier so sekundovým zahustením.



*V inštrumentálnej zložke sú zastúpené sláčikové a dychové nástroje, zborové party pre detské hlasy dokladujú zrelosť dlhoročného zbornajstra. Barytónové sólo má ozvláštnujúce zastúpenie aj farebné kontrasty.*“ (Glocková, 2013, s. 13). Dielo v roku 1987 znovu zaznelo avšak už v inom obsadení a za iných okolností, pri inaugurácii V. Didiho za riaditeľa Opery DJGT v Banskej Bystrici; *Hommage á Banská Bystrica*, slávnostná skladba pre veľký orchester (2005), *Zrodenie*, compositzione per soprano e orchestra na verše Kataríny Starekovej (2013).

Komplexnú tvorbu skladateľa tvoria aj hudobnodramatické diela. Skladateľ spolu s autorkou libreta Máriou Glockovou siahli po dojímavom príbehu z antiky a vzniklo hudobnodramatické dielo v jednom dejstve *Matka Niobé* (2006).



Obrázok 2: Obal DVD *Matka Niobé* od Vojtecha Didiho; foto: Štefan Plevó, texty: Mária Glocková

Zdroj: Bulletin DVD *Matka Niobé* (2007)

Pri premiére za dirigentským pultom stál Marián Vach a scénickú realizáciu vytvorila Mária Glocková. Na margo svojho diela autor hovorí: „*V celej kompozícii som sa snažil dať široký priestor najmä zboru, pretože nič nedokáže tak silno vyjadriť pocity a emócie človeka ako ľudské hlasy. Práve v zborových skladbách využívam široký zborový cluster, rezponzoriálny spev a jednotlivé hlasy využívam ako inštrumentálne nástroje, niekoľko spôsobov hovoreného slova, šepotu, rytmizovaného dychu, brumenda. V diele som uplatňoval polyštýlovosť, výrazné prvky aleatoriky, timbrovej hudby, zvukovej montáže, minimálnej hudby. Konštantné modálne terény, ktoré využívam nielen lineárne, ale i vo vertikálnom zmysle (teda i pre akordický*

materiál). Rytmická štruktúra je veľmi diferencovaná. Dynamická pestrosť podporuje aj prechod ku kontrastným úsekom, tempovo zmierňujúcich vitálny priebeh časti, tieto medzi úseky sú výrazovo lyrickejšie a meditatívnejšie ladené, ich faktúra je komornejšia. No hoci sa táto antická povest končí tragicky, smrťou detí kráľovnej Niobé, ktorá sa vzoprela olympským bohom, tak k nášmu hudobnému dielu sme pridali ešte epilóg, vyjadrujúci posolstvo človeku, aby nikdy nezabudol na to, že pokiaľ bude existovať Zem Zemou, dovedy bude na nej pulzovať život *Perpetum est carmen méris ex fontibus terrae haustum (nekonečná pieseň zemou živá)*.“ (Didi, 2009, s. 32). Ďalším vkladom v tomto priestore je hudobnodramatická balada na motívy Rudolfa Jašíka *Na brehu priezračnej rieky* (2011).

Skladby Vojtecha Didiho zazneli v interpretácii významných orchestrálnych telies a interpretov na domácich, ale aj medzinárodných pódiumoch – Česko, Rakúsko, Maďarsko, Poľsko, Bulharsko, Slovinsko, Chorvátsko, Francúzsko, Fínsko, Švajčiarsko, Rusko, Litva, Španielsko, Taliansko, Čína. Taktiež jeho zástoj v pozícii zborového dirigenta na domácich a zahraničných vystúpeniach je úctyhodný. Tvorba Vojtecha Didiho je zaznamenaná na 18 CD a 9 DVD nosičoch a jeho nahrávky sú uložené aj v Slovenskom rozhlase.

Za tvorivú a hodnotnú umeleckú činnosť získal viaceré ocenenia, z ktorých vyberáme udelené Slovenským hudobným fondom v roku 2005 za skladby: *Zabelej sa, zabelej*, spevy z Kysúc pre soprán, tenor, bas, miešaný zbor a orchester, *V jabloňovom sade, kde chodievam za krásou*, composizioni per salterio e d archi, *Hommage á Banská Bystrica*, slávnostná skladba pre veľký orchester, *Ludia sú láskou bohatí*, cyklus piesní pre mezzosoprán, flautu a klavír na verše M. Haľamovej, v roku 2006: *Matka Niobé*, hudobnodramatický príbeh z antiky v jednom dejstve, v roku 2007: *Neváhaj a pod'*, chorál slovenskej rektorskej konferencie.

Okrem ocenení za umeleckú činnosť bol poctený i spoločenskými uznaniami: Čestný občan mesta Čadca (2001), Pamätná plaketa za rozvoj Banskobystrického kraja (2022), Cena primátora mesta Turzovka, Osobnosť Kysúc, Cena primátora mesta Banská Bystrica (2005).

Celkom na záver už len poznámka: Mojim skromným zámerom bolo na uvedených faktoch predstaviť podstatnú časť pedagogických a umeleckých aktivít osobnosti profesora Vojtecha Didiho v kontexte jeho manažérskej činnosti, ktorá sa navždy zapísala do kultúrneho dedičstva Akadémie umení v Banskej Bystrici. Je v tom aj istá forma poďakovania za neúnavnú a tvorivú prácu pre nás všetkých, ktorí v nej pokračujeme. Veď len v koreňoch všetkých našich predchodcov môžeme nájsť pevné zázemie, ktoré nám umožňujú naplňať vlastné predstavy a pretavovať ich do nových umelecko-edukačných vízií v kultúrnych súvislostiach súčasnej doby.

### BIBLIOGRAFIA

- Bulletin DVD Matka Niobé* (2007). Foto Štefan Plevo, texty Mária Glocková. Realizácia: Plevo GKG BON; registrované SOZA/BIEM 1591-001-9. Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici
- Didi, V. (2009). *Matka Niobé, cesta do vedomia skladateľa*. In: *Dni Tadeáša Salvu Lúčky 9. – 11. október. Zborník príspevkov z 9. seminára Tadeáša Salvu*. Banská Bystrica, Akadémia umení 2009, s. 32. ISBN 978-80-89078-63-9



- Glocková, M. (2006). Folklórne prejavy v liturgickom svete Vojtecha Didiho alebo stretnutie s liturgiou ľudského ducha. In: *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby II. Zborník príspevkov a tretieho a štvrtého Seminára Tadeáša Salvu*. Lúčky pri Ružomberku 2003 a 2004. Banská Bystrica: Akadémia umení, 2006, s. 90 – 91. ISBN 80-89078-21-4 EAN 9788089078219
- Glocková, M. (2013). *Terra donum, monografický príbeh zo života hudobného skladateľa*. Akadémia umení, Fakulta múzických umení, Banská Bystrica, 2013, ISBN 978-80-89555-34-5 EAN 9788089555345
- Miškovičová, E. (2019). Premiéra na Radnici (Päť slz pre violu a alt). In: *Hudobný život*, 2019, roč. 51, č. 4, s. 11. Bratislava: Hudobné centrum
- Miškovičová, E. (2019). Voce magna s ŠKO. In: *Hudobný život*, 2019, roč. 51, č. 4, s. 9.
- Škvarková, J. (2011). Vojtech Didi hudobný skladateľ, Charakteristika tvorby. In: *Klavír v kontexte tvorby skladateľov Vojtecha Didiho, Jevgenija Iršaia Petra Špiláka*. Banská Bystrica, Akadémia umení, Fakulta múzických umení, 2011 s. 6 - 7, ISBN: 978-80-89078-94-3 EAN 9788089078943

[Vojtech Didi – http://www.vojtechdidi.sk](http://www.vojtechdidi.sk)

[Vojtech Didi - O slovenskej hudbe ... - Hudobné centrum](https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe...-Hudobne-centrum)

[https://hc.sk > o-slovenskej-hudbe > osobnost-detail](https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe/osobnost-detail)

## Contact

prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení

[maria.tomanova@aku.sk](mailto:maria.tomanova@aku.sk)



**Mgr. Ľuboslav Torma, DiS. art.**

Katedra hudobnej výchovy, Pedagogická fakulta Ostravskej univerzity v Ostrave, Česká republika

## **JOSEF BRABEC'S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF MUSIC EDUCATION AND CULTURE IN PREŠOV**

### **PRÍNOS JOSEFA BRABCA NA ROZVOJI HUDOBNEHO ŠKOLSTVA A KULTÚRY V PREŠOVE**

#### **ABSTRACT**

Josef Brabec, a Czech native of Kladno, violinist, teacher, chamber player, arrived in Prešov in 1926. He worked as a teacher at the Municipal Music School and later became its administrator. During his tenure, as a school administrator, he will reorganize the structure of the educational process, thereby bringing the school to an international level. He is one of the leading performers and organizers of musical culture in the city, but also in its surroundings. Thanks to him, the Prešov Philharmonic was created, which, despite its short activity, resonated throughout eastern Slovakia.

**Keywords:** Josef Brabec, Municipal Music School, Prešov, Prešov Philharmonic

#### **ABSTRAKT**

Josef Brabec, český rodák z Kladna, husľový interpret, pedagóg, komorný hráč, prichádza do Prešova v roku 1926. Pôsobí, ako učiteľ na Mestskej hudobnej škole a neskôr sa stáva jej správcom. Za svojho pôsobenia, ako správca školy, vykoná reorganizáciu štruktúry výchovno-vzdelávacieho procesu, čím dotiahne školu na medzinárodnú úroveň. Patrí medzi popredných interpretov a organizátorov hudobnej kultúry v meste, ale i v jeho okolí. Jeho pričinením vzniká Prešovská filharmónia, ktorá napriek svojej krátkej činnosti, rezonovala na celom východnom Slovensku.

**Kľúčové slová:** Josef Brabec, Mestská hudobná škola, Prešovská filharmónia

#### **ÚVOD**

Josef Brabec (30.1.1900 - 20.12.1977) je rodákom z Kladna. Hudobné vzdelanie získal u učiteľa Václava Černého v Libušíne pri Kladne a následne na konzervatóriu v Prahe u Štěpána Suchého<sup>115</sup>. V rokoch 1923-1926 bol žiakom Karla Hoffmanna<sup>116</sup> na majstrovskej škole štátneho konzervatória. Jeho profesionálne pôsobenie je pomerne rozsiahle. Prvotne vyučoval hru na husliach v Kladne, účinkoval ako člen divadelného orchestra a pôsobil i ako

<sup>115</sup> Štěpán Suchý (1872-1920) absolvent Otakara Ševčíka (v rokoch 1893-1897), sólista, komorný hráč, významný huslista a pedagóg. Spolupracoval aj českým kvartetom (Foltýn, 2012).

<sup>116</sup> Karel Hoffmann (1872-1936) primárius Českého kvarteta, ktoré vzniklo v roku 1892, počas viac ako štyridsať rokov pôsobenia Českého kvarteta došlo niekoľkokrát k zmenám v jednotlivom obsadení. Karel Hoffmann však pôsobil ako primárius až do posledného vystúpenia dňa 27. marca 1933 v Českých Budějoviciach (Štefancová, 2010).



člen Stredočeské filharmónie. Zároveň sa venoval Pěveckému sdružení studentstva ako zbornajster a nesmieme opomenúť ani jeho činnosť v sláčikovom kvartete. Po tomto, ako vidíme, širokospektrálnom záujmovom období odchádza Josef Brabec v roku 1926 na východné Slovensko do mesta Prešov (Spáčilová, 2015).

Treba poznamenať, že daný širokospektrálny záujem a hudobné nadšenie prenáša i na nové pôsobisko. V Prešove pôsobil na Mestskej hudobnej škole ako učiteľ huslí, intonácie a hudobnej teórie, vyučoval i na učiteľskom ústave. Pôsobil ako komorný hráč, primárius v Prešovskom kvartete a i člen klavírneho tria v Košiciach. Založil a dirigoval Prešovskú filharmóniu a zároveň bol sólistom košického rozhlasu.

### **Mestská hudobná škola pod vedením Josefa Brabca**

V učiteľskom kolektíve Mestskej hudobnej školy v Prešove pôsobil Josef Brabec od roku 1926 až do konca roku 1938. Kočíšová (2020) uvádza, že Brabec prevzal husľovú triedu po predchádzajúcom učiteľovi Jánovi Medzihradskom. Zároveň, popri hre na husliach vyučoval i intonáciu a hudobnú teóriu. Podrobnejšie skutočnosti o pôsobení Josefa Brabca máme až od druhej polovice jeho pôsobenia v Prešove. V tomto období preberá funkciu správcu Mestskej hudobnej školy po Mikulášovi Moyzesovi. Ako správca školy vypracovával podrobné výročné správy Mestskej hudobnej školy, ktoré boli vydávané prešovským vydavateľom. V nich podrobne opisuje organizačnú i umeleckú činnosť mestskej hudobnej školy a jej pedagogického zboru. Treba ale konštatovať, že tieto výročné správy sa nedochovali všetky.

Josef Brabec počas svojho pôsobenia na mestskej hudobnej škole kompletne preorganizoval vyučovací proces danej školy. Podrobne to popisuje vo výročnej správe za školský rok 1934-1935. Nová osnova vstúpila do platnosti v školskom roku 1935-1936. Mestskú hudobnú školu rozdelil na nasledujúce oddelenia:

- I. Prípravné
- II. Hlavné
- III. Vedľajšie
- IV. Rytmika
- V. Príprava ku štátnym skúškam

Prípravné oddelenie trvalo najmenej jeden rok, bolo určené deťom vo veku od 6 rokov. Obsahov vyučovania bola rytmika, intonácia, cvičenie sluchu, rytmu, príprava do hlavného oddelenia.

Hlavné oddelenie rozdelil Brabec na tri stupne:

- Stupeň nižší: I., II., III., IV. ročník
- Stupeň stredný: V., VI., VII., VIII. ročník
- Stupeň vyšší: IX., X., XI., XII. ročník

Vyučovali sa predmety hra na husliach, hra na klavíri, hra na organe, sólový spev a skladba.

Vedľajšie oddelenie predstavovalo vyučovanie predmetov ako intonácia, spev elementárny a zborový, všeobecná náuka o hudbe harmónia, dejiny hudby a hudobné formy.



Oddelenie rytmiky vyučovalo rytmiku podľa metódy Emila Jacquesa-Dalcrozeho<sup>117</sup>, žiaci boli zadelení do skupín podľa veku.

Oddelenie prípravy ku štátnym skúškam predstavovalo možnosť prípravy ku zloženiu štátnej skúšky pre žiakov vyššieho stupňa hlavného oddelenia (Výročná správa MHS, 1935).

Mestská hudobná škola pod vedením Josefa Brabca poskytovalo umelecké vzdelanie na vysokej úrovni avšak jeho význam je aj v šírení hudobnej kultúry v meste Prešov. Ako sa píše vo výročnej správe za šk. r. 1935-1936 účelom školy je nie len poskytovať umelecké vzdelanie, ale i budiť záujem o hudbu vo všetkých vrstvách prešovského obyvateľstva, ako i rozvíjať estetickú výchovu obyvateľstva hudbou. Škola nie len vyučovala hru na nástroji, ale i pravidelne usporadúvala bezplatné verejné koncerty a spoluúčinkovala na kultúrnom živote v meste Prešov. Dôkazom čoho sú i podrobné zápisy kultúrnej činnosti v jednotlivých výročných správach (Výročná správa MHS, 1936).

**IV.**  
**Verejná činnosť**

**členov sboru v školskom roku 1935-1936.**

1. Giraltovce: 14. IX. 1935. Koncert. Mendelssohn-Bartholdy: Husľový koncert. J. Brabec, M. Strausz. Chopin: Fantázie-imfrotiu, Arensky: Koncertná etuda, Sinding: Sumentara. Klavír M. Strausz. Dvořák: Slovanský tanec č. 10, Suk: Barleška. J. Brabec, M. Strausz.
2. Prešov: 19. X. 1935. Matica slovenská. Dvořák op. 74. Trio pre 2 husle a violu. J. Brabec, F. Chodura, V. Ditrich.
3. Prešov: 29. X. 1935. Veľký súd Čierneho Orla. Spomienkový večerok na Martinskú deklaráciu. Dvořák: Op. 96. Sládkovický kvartet F-dur. J. Brabec, F. Chodura, V. Ditrich, B. Šindler.
4. Giraltovce: 9. XI. 1935. Kultúrny večerok. Okr. osv. sbor. Schumann: Carneval. Klavír M. Viliecz.
5. Zvolen: 18. XII. 1935. Koncert slovenskej hudby, spolu so Sukovým kvartetom. 1. Moyzes: a) Arabeska, b) Mazurek, 2. Bartók: 3 skladby na slov. motívy, 3. Lanko: Slovenská rapsodia. Klavír M. Strausz.
6. Bratislava: 24. I. 1936. Rozhlas previedol skladbu M. Viliecza. Sonata pre violončelo a klavír, hrali J. Šimandl a R. Macudinský.
7. Košice: 14. II. 1936. Rozhlas pre Podkarpatskú Rus. Borodin: V klástore, Čajkovskij: Pieseň bez slov, Humoreska, Ruský tanec. Klavír M. Strausz.
8. Prešov: 24. II. 1936. Katolícky kruh sv. Václava. Fasliung. večerok. Corelli-Leonardi: La Folia. Husle A. Huszár.
9. Prešov: 29. II. 1936. Matica slovenská, večerok. Corelli-Leonard: La Folia. Husle A. Huszár.
10. Kežmarok: 21. III. 1936. Okres. soc. pečlivosť o deti. Koncert.
11. Nový Smokovec: 22. III. 1936. Súľ Vseob. penz. ústavu. J. Haydn: op. 33, č. 3. Sládkovický kvartet C dur. J. Brabec, J. Bergner, V. Ditrich, E. Hobinka.
12. Prešov: op. 97. Sládkovický kvartet Es-dur (2 violy). J. Brabec, J. Bergner, V. Ditrich, dr. P. Kissóczy, E. Hobinka.
13. Prešov: 28. III. 1936. Matica slovenská. Večierok. Bieder-mayer-V. J. Tomšek: V kraje dálné, Marschner: O, kde je az? Spev, sl. dr. H. Janečková.

- V. J. Veit: Sládkovický kvartet G-moll. J. Brabec, F. Chodura, V. Ditrich, B. Šindler.
13. Bratislava: 11. IV. 1936. Rozhlas previedol skladbu M. Viliecza. Cyklus: „Päť skladieb pre klavír“, hrál J. Matuška.
14. Prešov: 18. IV. 1936. Matica slovenská. Hudobný večerok. Dvořák-Smetana: Úvodné slovo dr. St. Treybal. Dvořák: 100. Sonata pre husle a klavír. J. Brabec, M. Strausz. Dvořák: Biblické píesne o. 7. 10. Spev pl. L. Pacovská. Smetana: Furiant. Klavír M. Strausz. Smetana: Z domoviny. Dve dua. J. Brabec, M. Strausz.
15. Prešov: 26. IV. 36. Matica slovenská. Hudobné matinee. Mozart: Husľový koncert D-dur (3 vety). J. Brabec, M. Viliecz. Beethoven: Mondschein-sonata. Klavír M. Viliecz. Schubert: Pútnik, Schumann: Do sveta von. Spev, sl. dr. H. Janečková.
16. Prešov: 9. V. 1936. Živena, 70. výročie narodenín Jégy Nadašho. M. Schneider-Trnavský: Husľová sonata g moll (4 vety). J. Brabec, M. Viliecz. Lanko: Slovenská rapsodia, M. Moyzes: a) Arabeska, b) Mazurek. Klavír M. Strausz.
17. Matějovce: 10. V. 1936. Okr. Pečlivosť o mládež. Koncert. J. Haydn: op. 33 č. 3. Sládkovický kvartet C-dur. J. Brabec, J. Bergner, V. Ditrich, E. Hobinka.
18. Bratislava: 3. VI. 1936. Rozhlas previedol skladbu M. Viliecza: Fantázia pre husle a klavír. Hrali prof. Actardjiff, Macudinský.

**V.**  
**Verejné vystúpenia žiakov**  
**v školskom roku 1935-1936**

1. Prešov: 27. X. 1935. Školské oslavy. Súľ učiteľský ústav: Vstup: Husľový koncert G-dur I. veta A. Noiret.
2. Prešov: 30. X. 1935. Súľ Starého kolégia. Samovzd. krúžky: Oslava dňa Slobova a Martinské deklarácie. Dvořák: Sonata G-dur I. a II. veta A. Noiret.
3. Prešov: 14. XII. 1935. Matica slovenská. Hudobný a rytmický večerok. 1. Rihovský: Melodia. Husle T. Kanižaj. 2. Rytmické cvičenie na miazúrku od Čajkovského. Matoušková, Meryzová, Fečková, Amsterová, Hodycová, Ilkovicová. 3. Kapráť: Mazúrka. Klavír D.

Haliková. 4. Jetež: Protí vetru pochod; rytmické cvičenie. Scheiffellová, Hučková, Kapišinská. 5. Rode: Concert B-dur I. veta. Husle A. Noiret.

4. Prešov: 20. I. 1936. Katolícky kruh. Rodičovské združenie št. r. gymn. Besiedka. 1. Mazas op. 38 č. 12. Duo pre 2 husle. J. Zumer, J. Lisý. 2. Čajkovskij: Pieseň bez slov, Mästo: Humoreska. Husle J. Lisý.

5. Sabinov: 6. III. 1936. Okres. Osvetový Sbor. Oslava Masarykových narodenín. 1. Rode: Concert B-dur I. veta. Mästo: Humoreska. Husle A. Noiret.

6. Prešov: 7. III. 1936. Ev. kol. gymn. Školské oslavy Masarykových narodenín. Rídky: Ukolobavka. Husle: T. Kanižaj, Kubišta.

7. Prešov: 4. IV. 1936. Matica slovenská. Večierok, venovaný spomienke (s), menšin v zahraničí. Jar. Rídky: Ukolobavka, Grcaninov: Sašok. Husle T. Kanižaj, klavír prof. A. Kubišta.

8. Sabinov: 2. V. 1936. Okr. Osvetový Sbor. Tryzna za Štefánika. Pleyel op. 24. Duo pre 2 husle. J. Zumer, Jar. Lisý.

9. Prešov: 15. VI. 1936. I. žiacka produkcia.  
10. Prešov: 16. VI. 1936. II. žiacka produkcia.  
11. Prešov: 17. VI. 1936. III. žiacka produkcia.  
(Programy žiackych produkcí viz str. 16, 17, 18).

Obrázok 1: Súpis verejných vystúpení zverejnený vo Výročnej správe za šk. r. 1935-1936

Zaujímavé sú i tematické koncerty organizované Mestskou hudobnou školou pod vedením Josefa Brabca, ako napríklad: 6. 12. 1931 Mozartov koncert v Prešove k príležitosti 140. výročia smrti W. A. Mozarta (Šariš, 1931), 12. februára 1933 Koncert pre deti v Prešove (Šariš, 1933), 1934 – Koncert k príležitosti 60. narodením majstra Suka, Koncert k 50. výročiu smrti B. Smetanu, 30. výročie smrti A. Dvořáka, koncertný večer Slovenských hudobných skladateľov a pod (Šariš, 1934).

Josef Brabec dbal i na dôslednú metodickú a vedeckú prípravu pedagogického zboru, čo dokazuje účasť na Medzinárodnom kongrese pre hudobnú výchovu v Prahe v dňoch 4-9

<sup>117</sup> Emil Jacques-Dalcroze (1865-1950) vo svojom diele *Gymnastique Rytmique 1905* ako jeden z prvých preukázal na spojení a neoddeliteľný vzťah medzi rytmom a telom, duchom a pohybom (Kopřivová, 2020)



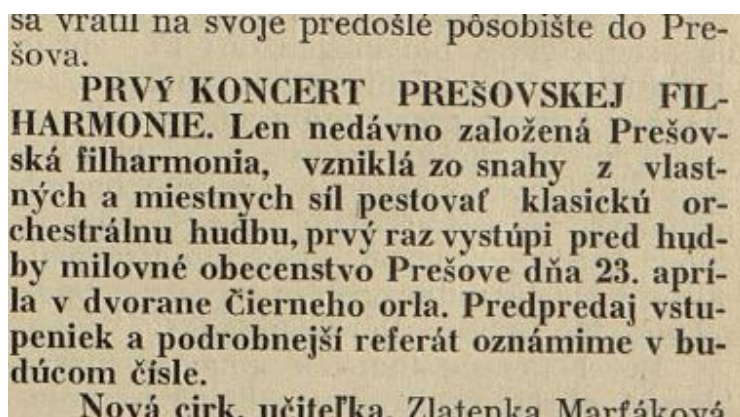
apríla 1936 a kurzu hudobnej a rytmickej výchovy za vedenia E. Jaques-Dalcrozeho (Výročná správa MHŠ, 1936).

Treba poznamenať, že za pôsobenia Josefa Brabca sa Mestská hudobná škola v Prešove zaradila medzi najlepšie hudobné školy na Slovensku a zároveň Josef Brabec prinášal svetové a najmä české hudobné umenie do prešovského kultúrneho života.

### Pôsobenie Prešovskej filharmónie

Prešovská filharmónia vznikla na podnet Josefa Brabca na schôdzi konanej v evanjelickom kolegiálnom gymnáziu 22. januára 1932 a na základe výzvy uverejnenej v časopisoch pod názvom: *Prešovskej umenia usilovnej verejnosti*. Orchesterálne združenie pri Mestskej hudobnej škole v Prešove dostalo názov Prešovská filharmónia. Prvým dirigentom sa stal Josef Brabec. Napriek tomu, že orchester netvorili iba profesionálni hudobníci, ako sme vyššie písali orchesterálne zoskupenie pomenovali názvom filharmónia. Pre danú spoločnosť to predstavovalo záväzok vyjadriť svoju vážnu snahu venovať svoje sily veľkým dielam klasickej i modernej hudby. Prešovská filharmónia mala záujem o súčinnosť všetkých hudobníkov v Prešove a okolí. To sa vtedy aj podarilo a novozaložená Prešovská filharmónia vystúpila na svojom prvom koncerte 23. apríla 1932 vo veľkej dvorane Čierneho orla ku príležitosti 200. narodením Jozefa Haydna. Na koncerte zazneli skladby ako Symfónia č. 94 G dur s úderom na tympany, Haydnov sláčikový kvartet D dur, op. 64. č. 5, ktorý zahrlo Prešovské kvarteto v zložení J. Brabec, Stein, Ditrich a Šiler, dialo W. A. Mozarta Serenáda G dur pre sláčikové nástroje a Serenáda Es dur pre dychové nástroje (Šariš, 1932).

Snahu zakladateľov pre činnosť a úspešnosť Prešovskej filharmónie si môžeme všimnúť i pri prezeraní dobovej tlače. Upútavky na prvý koncert Prešovskej filharmónie nájdeme napríklad 9. apríla 1932 v periodiku Šariš (Šariš, 1932).



Obrázok 2: Upútavka na prvý koncert Prešovskej filharmónie (Šariš, 1932)

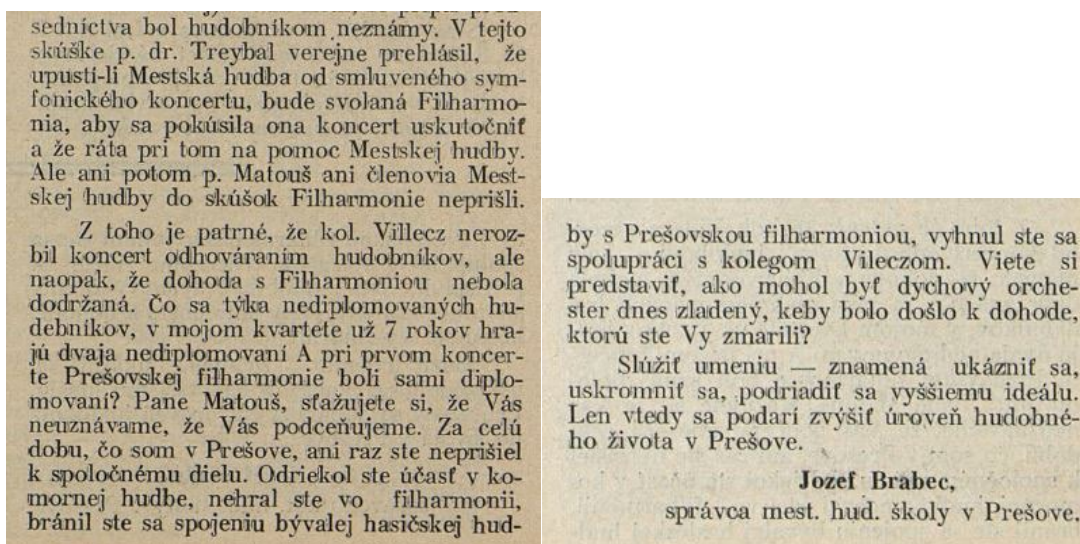
Prvý koncert Prešovskej filharmónie bol veľkolepým prekvapením prešovskej kultúrnej spoločnosti. Ako je konštatované v dobovej tlači, mesto Prešov získava hudobné teleso, ktorého význam je nedoceníteľný. Úroveň novovzniknutého, nie úplne profesionálneho orchestra, bola prekvapením pre prešovských poslucháčov a milovníkov klasickej hudby. Prvý úspešný koncert si Prešovská filharmónia zopakovala 26 mája toho roku v Bardejove. Koncert sa uskutočnil v mestskom divadle a bol významnou udalosťou v meste Bardejov. Treba

podotknúť, že dobová tlač uvádza prešovskú filharmóniu ako ušľachtilú vec, keď po necelom polročnom trvaní súboru bola súhra tak dobrá. Podľa vtedajšieho dopisovateľa môže byť mesto Prešov hrdé na svoju filharmóniu s čím musíme súhlasiť, avšak zároveň musíme podotknúť, že bez podielu a usilovnej práce Josefa Brabca by vznik Prešovskej filharmónie nebol možný (Šariš, 1932).



*Obrázok 3: Prešovská filharmónia (Šariš, 1932)*

Samozrejme činnosť Prešovskej filharmónie napriek úspešnému začiatku nebola vždy prajná. Činnosť Prešovskej filharmónie bola pozastavená pre zdravotné problémy Josefa Brabca, ktorý nemohol dirigovať. Po dlhej dobe hľadania nového dirigenta prichádza na túto pozíciu Michal Willetz a opäť sa obnovujú pravidelné skúšky orchestra počnúc 19. októbrom 1933 (Šariš, 1933). Ani Prešovská filharmónia sa nevyhla osobným konfliktom, jeden nájdeme popísaný v tlači z roku 1934. Kapelník Mestskej hudby Čenek Matouš zrušil prípravu spoločného symfonického koncertu z dôvodu malej obsadenosti potrebných nástrojov. Josef Brabec popisuje historické súvislosti a animozity medzi Mestskou hudbou a Prešovskou filharmóniou (Šariš, 1934).



Obrázok 4: Verejný list Josefa Brabca Mestskej hudbe (Šariš, 1934)

Je zaujímavé čítať, že v tých rokoch, v meste Prešov bola umelecká kultúra rozšírená na takej úrovni, že vznikali orchestrálne, komorné zoskupenia, ktoré si konkurovali a zároveň vyvíjali tlak na svoju kvalitu a umeleckú činnosť.

Ako uvádza Kočišová (2020) Prešovská filharmónia ukončila svoju činnosť v roku 1935 pre „nezáujem prešovského publika o stále koncerty, nevyhranený repertoár a taktiež aj nedostatok kvalifikovaných inštrumentalistov“.

## ZÁVER

Josef Brabec český rodák z Kladna, husľový interpret, pedagóg, komorný hráč, bol nosnou súčasťou prešovského školstva a hudobnej kultúry dvadsiatich a tridsiatich rokov 20. storočia v Prešove. Počas svojho pobytu v meste Prešov zreformoval hudobné školstvo, zintenzívnil koncertné dianie v meste, rozširoval hudobno-estetické vnímanie obyvateľstva. Mimo Prešovskej filharmonie sa intenzívne venoval i sólovej koncertnej činnosti a komornej koncertnej činnosti s Prešovským kvartetom. To podrobne popisuje Kočišová (2020) vo svojom príspevku *Prešovské obdobie hudobného pedagóga a huslistu Josefa Brabca - jeho estetické, koncertné a pedagogické ideály*. My sme chceli poukázať na zaujímavé, hoc krátke, obdobie Prešovskej filharmonie a jeho reformu vyučovacieho procesu na Mestskej hudobnej škole.

## ZOZNAM LITERATÚRY

1. SPÁČILOVÁ, Jana. [heslo Josef Brabec]. In: Český hudební slovník osob a institucí. 2015. [online]. [cit. 2020-10-08]. Dostupné z: [https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=7294](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7294)
2. FOLTÝN, Jaroslav. 2012. Pražská konzervatoř – díl dvanáctý. In: *Harmonie*. 2012 [online]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/prazska-konzervator-dil-dvanacty.html>

3. ŠTEFANCOVÁ, Dagmar. 2010. Karel Hoffmann – primárius a „manažér“ Českého kvarteta. In: *Musicalia*. Praha : Národní muzem 2010. ISSN 1803-7828 s. 36-49
4. KOČIŠOVÁ, Renáta. 2021. Prešovské obdobie hudobného pedagóga a huslistu Josefa
5. Brabca-jeho estetické, koncertné a pedagogické ideály. In: *Janáčkiana 2020: sborník z 35. ročníku mezinárodní muzikologické konference*. Janáčkiana 2020. Ostrava: Ostravská univerzita, 2021.
7. Výročná správa Mestskej hudobnej školy za školský rok 1935-1936, Prešov : Minerva 1936
8. Výročná správa Mestskej hudobnej školy za školský rok 1934-1935, Prešov : Minerva 1935
9. KOPŘIVOVÁ, Jitka. 2020. Inspirace barvami v elementární hudebně-pohybové výchově. in: *Hudební výchova*. Praha : NČHF 2020. ISSN 1210-3683 s. 33-36
10. Šariš: nepolitický týždenník pre spoločenský, kultúrny a hospodársky život. Prešov: Okresný osvetový sbor, 11.02.1933, 4(6), p. [1]. Dostupné tiež z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:6b7e0d5b-338e-49b1-b560-e1cbd3d995df>
11. Šariš: nepolitický týždenník pre spoločenský, kultúrny a hospodársky život. Prešov: Okresný osvetový sbor, 12.12.1931, 2(48), p. [1]. Dostupné tiež z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:2565016c-142c-4fd0-aed8-915f36b07d40>
12. Šariš: nepolitický týždenník pre spoločenský, kultúrny a hospodársky život. Prešov: Okresný osvetový sbor, 03.03.1934, 5(8), p. [1]. Dostupné tiež z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:63edd234-123a-4fbc-9544-bdd7a7fbbab5>
13. Šariš: nepolitický týždenník pre spoločenský, kultúrny a hospodársky život. Prešov: Okresný osvetový sbor, 23.09.1933, 4(36), p. [1]. Dostupné tiež z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:2a7cef05-278d-43b6-a600-d41c84de17f6>
14. Šariš: nepolitický týždenník pre spoločenský, kultúrny a hospodársky život. Prešov: Okresný osvetový sbor, 28.10.1933, 4(41), p. [1]. Dostupné tiež z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:f7db9b10-f035-4ab3-9b1a-e80360e50658>
15. Šariš: nepolitický týždenník pre spoločenský, kultúrny a hospodársky život. Prešov: Okresný osvetový sbor, 25.02.1933, 4(8), p. [1]. Dostupné tiež z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:728753fc-3c5c-4264-a1a8-e2131e262c58>
16. Šariš: nepolitický týždenník pre spoločenský, kultúrny a hospodársky život. Prešov: Okresný osvetový sbor, 16.04.1932, 3(16), p. [1]. Dostupné tiež z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:240017c5-dd6b-4b20-92ed-ae16cfd65d91>

### Contact

Mgr. Luboslav Torma, DiS. art.

PdF KHV Ostravská univerzita, Ostrava

[tormaluboslav@gmail.com](mailto:tormaluboslav@gmail.com)



**PhDr. Jaromír Zubiček, ArtD.**

Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, Česká republika

## **SOURCES OF INSPIRATION IN THE PIANO WORK OF THE OSTRAVA COMPOSER MIROSLAV KLEGA**

### **INSPIRAČNÍ ZDROJE V KLAVÍRNÍM DÍLE OSTRAVSKÉHO SKLADATELE MIROSLAVA KLEGY**

#### **ABSTRACT**

The presented contribution aims to present Klega's *Zbojnícke nápady* for piano, point out their contribution to Ostrava piano music and outline the means of expression used by the author in this work. By acquainting the reader with some of the circumstances that influenced the author's composing activity, the article wants to outline the composer's reasons for choosing the given expression techniques used in the cycle.

**Key words:** piano music, Miroslav Klega, sources of inspiration

#### **ABSTRAKT**

Předložený příspěvek si klade za cíl představit Klegovy *Zbojnícke nápady pro klavír*, poukázat na jejich přínos ostravské klavírní hudbě a nastítnit vyjadřovací prostředky využívané autorem v tomto díle. Prostřednictvím seznámení čtenáře s některými okolnostmi, které ovlivnily autorovu skladatelskou činnost, chce stát' nastítnit důvody skladatele pro zvolení daných vyjadřovacích technik použitých v cyklu.

**Klíčové slova:** klavírní hudba, Miroslav Klega, inspirační zdroje

#### **ÚVOD**

Skladatelská činnost ostravského rodáka Miroslava Klegy (1926 - 1993) není co do počtu kompozic příliš rozsáhlá. Klavírní skladby v jeho díle zastupují *Suita bagatella pro klavír* z roku 1948, *Zbojnícke nápady pro klavír* zkomponované v roce 1953 a *Nocturno pro klavír* z roku 1958.

Cílem předkládaného příspěvku je představit Klegovy *Zbojnícke nápady pro klavír*, poukázat na jejich přínos ostravské klavírní hudbě a nastítnit vyjadřovací prostředky využívané autorem v tomto díle. Prostřednictvím představení některých okolností ovlivňujících umělecký růst autora, lze lépe pochopit důvody pro zvolení daných vyjadřovacích technik skladatelem.

Umělecké začátky Miroslava Klegy (původním jménem Alexej Klega) nebyly vůbec jednoduché. Přestože pocházel z významné intelektuální rodiny, z důvodu úmrtí jeho otce v roce 1933 se mu jeho cesta k hudbě zkomplikovala. V důsledku pozdějšího nového manželství jeho matky, která se provdala za důlního inženýra J. Vlasáka, stavějícího se ke Klegově vztahu k hudbě odmítavě, musel nastoupit A. Klega na Českou státní průmyslovou školu strojnickou ve Vítkovicích. Technika ho ovšem nijak nezaujala. Tíhl k hudbě a tajně cvičil na housle. Celá situace se následně projevila na jeho prospěchu ve škole. Naštěstí, díky intervenci jeho strýce Vojtěcha Martínka, přestoupil na gymnázium v Přívoze. V době svých



gymnaziálních studií založil studentský orchestr, pro který psal skladby. V tehdejší době se začal podepisovat jako Miroslav Klega (Gregor, 1966).

Profesionální hudební vzdělání se mu dostalo nejdříve v letech 1944-1945, kdy začal studovat skladbu na pražské konzervatoři u profesorů Jaroslava Kříčky a Emila Hlobila. V době uzavření konzervatoře z důvodu válečného stavu, se vzdělával soukromě u Jaroslava Kříčky. V roce 1946 odešel na bratislavskou konzervatoř, kde pokračoval ve studiu skladby u Eugena Suchoně a Jána Cikkera. Studia ukončil absolutoriem v roce 1951. Následně se mu ještě podařilo si své vzdělání doplnit na půlroční stáží v Darmstadtu u Karlheinz Stockhausena a u Pierra Bouleze (Mazurek, 2010, s. 97-98).

Vzhledem tomu, že byl Klega spjat hlubokými kořeny s Ostravou, využil roku 1952 pozvání Rudolfa Kubína a vrátil se z Bratislavy zpět do Ostravy, kde se podílel na organizaci a obohacení kulturního života. Téhož roku založil spolu s R. Kubínem, V. Musilem, F. M. Hradilem a Z. Přecechtělem ostravskou pobočku Svazu československých skladatelů a stal se jejím tajemníkem. V pozdějších letech působil jako dramaturg opery Státního divadla v Ostravě, stál u zrodu Vyšší hudebně-pedagogické školy Zdeňka Nejedlého, nynější Janáčkovy konzervatoře v Ostravě, kde v letech 1955-1958 vyučoval a později, v roce 1967, se stal jejím ředitelem. Dále v roce 1973 získal místo hudebního režiséra a později v roce 1976 redaktora vážné hudby Československého rozhlasu v Ostravě. Zde působil až do roku 1986, kdy odešel do penze. V posledních letech se věnoval spíše literární činnosti než komponování. Zemřel 25. června 1993, po krátké a těžké nemoci, ve věku 67 let (Zubíček, 2011, s. 33-35).

Na formování umělecké osobnosti Miroslava Klegy měly, kromě již výše uvedených životních okolností, vliv i jeho estetické preference. Jeho obliba spočívala ve francouzské literatuře, a také v kompozičním díle skladatelů I. Stravinského a S. Prokofjeva. Rovněž byl silně ovlivněn folklorem, se kterým se setkával již při studiu na konzervatořích v Praze a v Bratislavě.

Po počátečních kompozičních pokusech vycházejících z dodekafonie, se snažil najít si svůj vlastní osobitý sloh. Usiloval o vlastní tvůrčí jazyk, svým projevem se blížícím k L. Janáčkovi. Jeho skladatelská technika má neromantický základ ovlivněný přirozenou hudebností s náznaky citovosti s prvky šarmu a vtupu. Přestože byl ovlivněn avantgardními směry, nestal se jejich nositelem, tudíž bychom jej mohli spíše zařadit mezi tradicionalisty s prvky neoklasicismu.

Jak již bylo uvedeno Miroslav Klega nevytvořil za svůj život mnoho skladeb. Pro klavír to jsou pouze tři. *Suita bagatella pro klavír* z roku 1948, dále nejvýznamnější *Zbojnické nápady pro klavír* zkomponované v roce 1953 a poslední *Nocturno pro klavír* z roku 1958.

### ZBOJNÍCKE NÁPADY PRO KLAVÍR

Cyklus krátkých klavírních skladeb nazvaný *Zbojnické nápady pro klavír*, s podtitulem 7 drobností pro klavír na 2 ruce, vznikl o Velikonocích roku 1953. Autor si jej zapsal do malého notového zápisníku, který mu věnoval Ján Cikker při odchodu z Bratislavy. Tyto klavírní drobnosti komponované pod inspiračním vlivem slovenského folkloru se navrací k jeho studentskému období a zohledňují Klegův vztah k městu, kde prožil svá studia. Na uměleckém vyjádření má rovněž podíl románská kultura, hlavně vztah k Ravelovi. *Zbojnické nápady* jsou



cyklem sedmi skladbiček, kdy délka žádné z nich nepřesahuje dobu dvou minut. Jednotlivé skladby jsou malé hudební básně. V těchto klavírních drobnostech nejde o přepis folkloru, ale o osobní vyznání vlastních prožitků. Opírá se v nich o znaky melodiky, rytmiky, harmonie a periodicity slovenské lidové písně, ale na folkloristické věrohodnosti mu nezáleží. Lidovým prvkům ponechává kouzlo jejich naivity, ale zpracovává je tak, že v koncertních sálích nebudí dojem prohřešku proti vkusu.

Každá miniatura má svůj vlastní název v notovém partu zásadně uvedený malým písmenem a ukončený třemi tečkami, popřípadě vykřičníkem. Tento název pomáhá interpretovi lépe pochopit autorův interpretační úmysl, zvláště pokud je interpret ještě žákem, nebo studentem hudby. Žádné části cyklu neobsahují předznamenání, nicméně jejich tonální příslušnost je stanovena posuvkami u daných tónů, ke kterým přináležejí. Tonalita je téměř ve všech částech cyklu doplněna mimotonálními tóny, které umocňují neotřelost a zvláštnost cyklu. Jednotlivé části se střídají v náladách i tempech, čímž je dosaženo toho, že celý cyklus nepůsobí monotónně.

Klavírní cyklus Zbojnické nápady je díky své originalitě a interpretační vřídlosti klavíristy oblíben a rozhodně patří k nejčastěji hraným autorovým skladbám na veřejnosti.

### I. část: verbovať nás idú... (40 taktů)

První část cyklu nazvaná „verbovať nás idú...“ s označením „Allegro risoluto, alla marcia“ je charakteristická svým pochodovým rytmem. Na ploše čtyřiceti taktů ve dvoučtvrtěovém rytmu se dynamicky pohybujeme v oblasti mezzoforte až fortissimo. Charakter skladby odpovídá pochodovému rytmu, podtrženému akordickým doprovodem v levé ruce, ale i melodickou linií v oktávách s vnitřní akordickou výplní.

Formálně se jedná o malou písňovou formu (a-b-a). První díl (a) je uveden čtyř taktovou předehrou zakotvenou v tónině Es dur. Samotný díl je specifický pravidelnou strukturou taktů 4+4 a častým balancováním na pomezí dur – moll tóniny. Druhý díl (b) začíná taktem 13 v tónině Ges dur, ale od taktu 19 pokračuje v tónině F dur. Dochází k úpravě motivického materiálu dílu (b), zpracováváním jeho malé části a opětovnou změnou tóniny od taktu 25, kde se dostáváme do tóniny E dur. Taktem 28 začíná opět díl (a), který má stejnou formální strukturu jako při jeho prvním uvedení. Na závěr je díl (a) rozšířen o čtyři takty čímž celá první část končí.

**II. část: zabili Janíčka... (32 taktů)**

Tragičnost druhé části autorem nazvané „zabili Janíčka...“ a označené „Andante con malinconia“ kontrastuje s předchozí bujarou a rytmicky výraznou částí cyklu. Velmi klidná, až pesimistická atmosféra části, psané v pianu až pianissimu, je jen ve dvou případech narušena úderným vzlykem v dynamice forte. Stejně jako předchozí část je zapsaná ve dvoučtvrtovém taktu. Formálně odpovídá malé písňové formě (a-b-c), postrádající souměrnost jednotlivých dílů v počtech taktů.

Díl (a) se strukturou 6+7 taktů je ukotven v tónině gis moll. Časté zahuštění akordů mimotonálními tóny napomáhá vyniknout dramatu dílu. Počínaje 14 taktem jsme uvedeni do dílu (b) postaveném na využití tečkovaného rytmu. Díl (b) v rozsahu 8 taktů, využívající enharmonické záměny, která skladbu alespoň po grafické stránce transponuje z tóniny gis moll do tóniny as moll, tvoří spojnicí dílu (a) s dílem (c). Poslední díl (c) v rozsahu 13 taktů je již plně ukotven v tónině as moll. Závěrečný takt v dynamice „pp“ tvoří pomyslnou tečku za druhou kantabilní částí.

*Andante con malinconia*

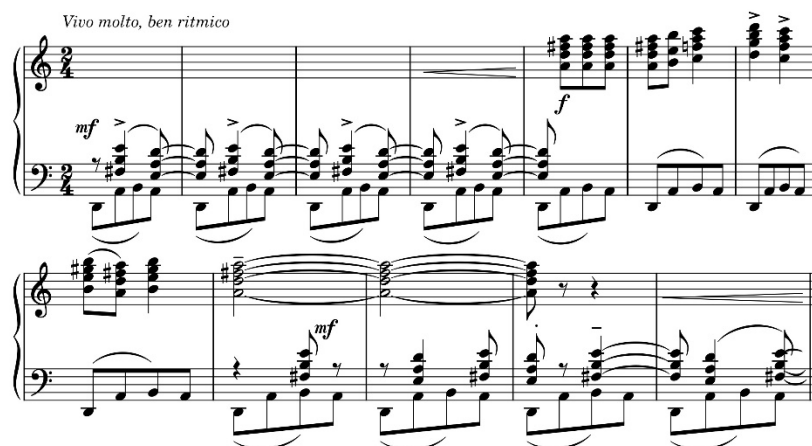
**III. část: milý můj mi ušiel so zbojníkmi... (56 taktů)**

Po pomalé předchozí části cyklu dochází prostřednictvím části „milý můj mi ušiel so zbojníkmi...“ k tempovému oživení. Autorem označená miniatura „Vivo molto, ben ritmico“, je velmi živá a výrazně rytmická část, užívající dynamiku forte až forte fortissimo s občasným vybočením do mezzoforte. Skladatel opět využívá dvoučtvrtového taktu. Na ploše padesáti šesti taktů je bohatě využito akordické a oktávové klavírní techniky. Formálně je skladba koncipovaná jako malá písňová forma (a-b-c-d), se čtyřmi takty přede hry i dohry, uchopena v tónině D dur.



## Horizons of Art 10 / Horizonty umenia 10

*Vivo molto, ben ritmico*



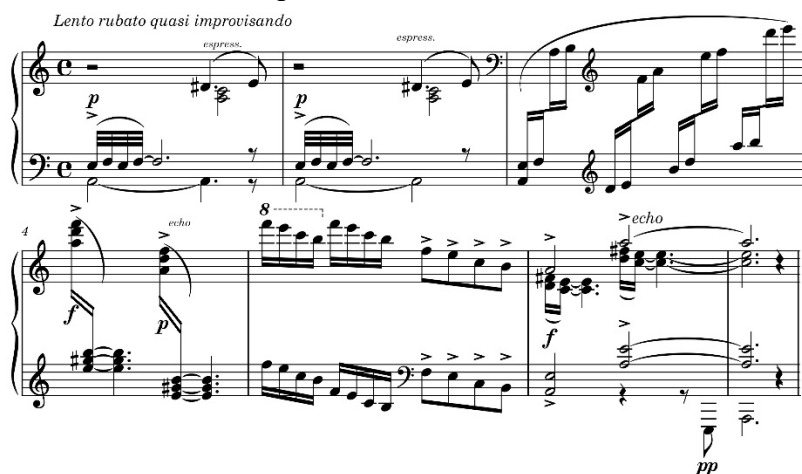
Díl (a) se strukturou 8 taktů následně doslovně opakovaných je ukotven v tónině D dur na celé ploše podtržené stále se opakující ostinátní figurou v levé ruce. Taktem 21 začíná druhý větný díl (b), který probíhá na subdominantě základní tóniny. Opět je zde uplatněna ostinátní figura v levé ruce vytrvale opakující tóny akordu subdominanty vyjma tercie. Od taktu 37 se dostáváme prostřednictvím dílu (c) na dominantu tóniny D dur. Závěrečný díl (d) počínaje taktem 45 nás vrací na tóniku D dur, a ukončuje v posledních čtyřech taktech celou třetí část.

### IV. část: fujeru mám pokazenú... (18 taktů)

Čtvrtá skladba cyklu „fujeru mám pokazenú...“ je charakteristická svým pomalým tempem a improvizací náladou, využívající náhlých accelerand a následných ritardand, představuje zásadní kontrast s předchozí částí. Dynamicky je tato část plná kontrastů od pianissima po fortissimo. Vše přesně vystihuje autorovo označení „Lento rubato quasi improvisando“. Přestože je rozložena jen na pouhých osmnácti taktech obsahuje spoustu vzruchu, ale i poklidu. Ve skladbě se objevuje jen jeden díl (a), v rozsahu sedmi taktů.

Celá část je ukotvena v tónině a moll. Rozsahem pouhých osmnáct taktů a jen jedním dílem (a), se řadí mezi nejkratší části cyklu. Díl (a) v rozsahu sedmi taktů je následně opakován a od taktu 15 rozšířen o dohru ukončenou pianissimem.

*Lento rubato quasi improvisando*



**V. část: ej bratia, vínka nalievajte! (35 taktů)**

Velmi temperamentní, svižná a humorná část „ej bratia, vínka nalievajte!“ typická náročnými technickými prvky, je komponovaná ve dvoučtvrťovém taktu s dynamikou pohybující se v rozmezí mezzoforte až fortissimo.



Celkový rozsah skladby je třicet šest taktů uchopených v tónině Es dur. Technická náročnost spočívá v akordických skocích probíhajících ve velmi svižném tempu oběma rukama současně.

Pátá část je založena na jednom tématu celkem šestkrát zpracovaném ve struktuře (6+6+4+4+4+4). Následně je celá skladba ukončena sedmi taktovou dohrou. Tónina Es dur je výrazně zahuštěna a místy jen obtížně identifikovatelná.

**VI. část: hajuškej chlapček, ty zbojník! (17 taktů)**

Nejintimnější část cyklu „hajuškej chlapček, ty zbojník!“ je klidná a mírně koncipovaná ukolébavká s označením „Adagio cantabile“. Na ploše jen sedmnácti taktů v dynamice piano až pianissimo se střídá tónina Des dur s krátkým úsekem tóniny des moll.

Formální struktura v sobě zahrnuje malou písňovou formu (a-b-a'), v taktovém znázornění (8+4+5). Díly (a, a') se pohybují v tónině Des dur pouze díl (b) je modulován do des moll tóniny.



**VII. část: tancovala bysom hoc' aj s čertom! (27 taktů)**

Závěrečná část „tancovala bysom hoc' aj s čertom!“ je autorem označena jako „Presto furioso“.



Díky svému hudebnímu výrazu představuje přirozený závěr celého cyklu. Dynamika podtrhující charakter skladby se pohybuje na úrovni forte až fortissimo. Poslední takty skladby vytváří pro posluchače atmosféru velkolepého závěru.

Poslední část je ukotvena v tónině a moll a strukturálně rozdělena pravidelně po čtyř takttech. Formálně odpovídá malé písňové formě (a-a'). Díl (a) ve struktuře 4+4 takty je uveden čtyřmi takty přede hry. Na něj navazuje díl (a') tentokrát ve struktuře 8+8 taktů.

**ZÁVĚR**

Zbojnické nápady Miroslava Klegy v podobě sedmi miniatur patří mezi oblíbené skladby hudby 20. století komponované na území ostravského regionu. Posluchačskou oblibu si získaly svou přehledností, melodičností a zajímavou rytmičností. Díky jejich vydání Státním nakladatelstvím krásné literatury, hudby a umění v Praze v roce 1956 došlo k zpřístupnění cyklu veřejnosti. Cyklus z roku 1953 je dodnes často interpretován na pódíích, a to nejen zkušenými interprety, ale i žáky a studenty uměleckých škol.

**BIBLIOGRAFIA**

1. Gregor, Č. (1966). *Miroslav Klega, torba 1953-1965*. Ostrava: Janáčkova filharmonie.
2. Klega, M. (1956). *Zbojnické nápady*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
3. Mazurek, J. (2010). Hudba v období (1945-1968). In *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta.
4. Zubíček, J. (2011). *Vývojové proměny klavírní tvorby skladatelů ostravského regionu od roku 1950*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě.

**Contact**

PhDr. Jaromír Zubíček, ArtD.

Ostravská univerzita, Ostrava, Česká republika

[jaromir.zubicek@osu.cz](mailto:jaromir.zubicek@osu.cz)



**Horizonty umenia 10** Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej webovej konferencie 05. 09. 2023 – 09. 09. 2023, Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení

Vydavateľ: Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení

Vedecký redaktor: prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.

Zostavovateľ: doc. PaedDr. Mgr. Mária Strenáčiková, PhD.

Recenzenti: dr hab. Maciej Kołodziejski, prof. UMK  
Assoc. prof. Andriy Ivanovich Dushniy, PhD.  
doc. PaedDr. Janka Bednáriková, PhD.

Logo: doc. Igor Benca, akad. maliar

Obálka: doc. Mgr. art. Patrik Ševčík, ArtD.

Tlač: EQUILIBRIA, s.r.o., Košice

Počet strán: 235

Počet kusov: 50

**Horizons of Art 10** Paper Proceedings of the International Scientific Web Conference 05. 09. 2023 – 09. 09. 2023, Academy of Arts in Banská Bystrica, Faculty of Performing Arts

Publisher: Academy of Arts in Banská Bystrica, Faculty of Performing Arts

Scientific Editor: prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.

Compiler: assoc. prof. PaedDr. Mgr. Mária Strenáčiková, PhD.

Reviewers: dr hab. Maciej Kołodziejski, prof. UMK  
Assoc. prof. Andriy Ivanovich Dushniy, PhD.  
doc. PaedDr. Janka Bednáriková, PhD.

Logo: doc. Igor Benca, akad. maliar

Cover: doc. Mgr. art. Patrik Ševčík, ArtD.

Print: EQUILIBRIA, s.r.o., Košice

Number of pages: 235

Number of copies: 50

The authors are responsible for the content of their papers.

ISBN 978-80-8206-064-8

EAN 9788082060648





ISBN 978-80-8206-064-8  
EAN 9788082060648