

Akadémia umení v Banskej Bystrici
Fakulta múzických umení



Horizonty umenia

Horizons of Art

12

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

Zborník príspevkov
Paper Proceedings

Banská Bystrica 2025



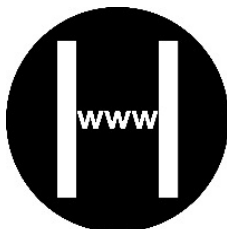


Akadémia umení
v Banskej Bystrici
→ Fakulta
múzických
umení

Akadémia umení v Banskej Bystrici
Fakulta múzických umení

Academy of Arts in Banská Bystrica
Faculty of Performing Arts

**Horizonty
umenia 12**



**Horizons
of Art 12**

Horizonty umenia

**Zborník príspevkov z medzinárodnej
vedeckej webovej konferencie**
Proceedings of the International Scientific Web Conference
05. 09. 2025 – 15. 09. 2025

Banská Bystrica
2025



Akadémia umení
v Banskej Bystrici
→ Fakulta
múzických
umení



Horizonty umenia

Horizonty umenia 12 Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej webovej konferencie 05. 09. 2025 – 15. 09. 2025, 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.

Editor: doc. PhDr. PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD.

Recenzenti: prof. PaedDr. Ing. Roman Hrmo, PhD., MBA, ING-PAED IGIP

Prof. Andriy Ivanovich Dushniy, PhD.

doc. PaedDr. Marián Janek, PhD.

Logo: doc. Igor Benca, akad. maliar

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

Horizons of Art 12 Proceedings of the International Scientific Web Conference
05. 09. 2025 – 15. 09. 2025, Academy of Arts in Banská Bystrica, Faculty of
Performing Arts

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

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

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

Reviewers: prof. PaedDr. Ing. Roman Hrmo, PhD., MBA, ING-PAED IGIP

Prof. Andriy Ivanovich Dushniy, PhD.

doc. PaedDr. Marián Janek, PhD.

Logo: doc. Igor Benca, akad. maliar

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

The authors are responsible for the content of their papers.

ISBN 978-80-8206-078-5

EAN 9788082060785

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 Banská 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. PhDr. PaedDr. Mária Strenáčíková, PhD.

Academy of Arts in Banská Bystrica, Slovakia

Redakčná rada/Editorial board

Judit Váradi PhD., associate professor

University of Debrecen, Hungary

PaedDr. Eva Králová, PhD.

Alexander Dubček University of Trenčín, Slovakia

doc. Mgr. art. Mária Strenáčíková, CSc.

Academy of Arts in Banská Bystrica, Slovakia

Recenzenti/Review board

prof. PaedDr. Ing. Roman Hrmo, PhD., MBA, ING-PAED IGIP

Vysoká škola DTI, s. r. o., Dubnica nad Váhom

Prof. Andriy Ivanovich Dushniy, PhD.

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ukraine

doc. PaedDr. Marián Janek, PhD.

Faculty of Theology at the Catholic University in Ružomberok, Slovakia

Garant konferencie/Conference guarantor

doc. PhDr. PaedDr. Mária Strenáčíková, PhD.

Academy of Arts in Banská Bystrica, Faculty of Performing Arts

Organizačný výbor konferencie/Conference Organising committee

PaedDr. Ing. Zuzana Strenáčíková, ING-PAED IGIP

DTI University, Dubnica nad Váhom

PaedDr. Radoslav Karásek

DTI University, Dubnica nad Váhom



Príhovor/Welcome message

Konferencia Horizonty umenia predstavuje jednu z kľúčových a dlhodobó etablovaných aktivít Fakulty múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici. Webových konferencií – navyše s medzinárodným dosahom – ktoré vytvárajú priestor na konfrontáciu názorov z umeleckej a pedagogickej oblasti na Slovensku naozaj nie je veľa. O to viac si cením, že naša fakulta patrí medzi inštitúcie, ktoré systematicky vytvárajú priestor pre odbornú diskusiu, reflexiu a výmenu poznatkov v oblasti umenia a pedagogiky.

S aktuálnym, už dvanástym ročníkom, sa konferencia posúva do druhého desaťročia svojej existencie, čím potvrdzuje svoju stabilitu, význam a kontinuálny odborný rast.

Medzinárodná vedecká a umelecká webová konferencia Horizonty umenia slúži ako platforma na prezentáciu teoretických poznatkov vysokoškolských pedagógov, aktívnych umelcov a skladateľov, a to v rámci širokého spektra umeleckých a príbuzných odborov. Osobitne si vážim aktívnu účasť pedagógov Fakulty múzických umení, ktorá jednoznačne potvrdzuje vysokú úroveň odbornej a tvorivej kapacity zamestnancov fakulty.

Mimoriadne dôležitý je i medzinárodný rozmer podujatia, ktorý významne prispieva k prehĺbovaniu odbornej diskusie v širšom, nadnárodnom kontexte a zároveň zviditeľňuje Fakultu múzických umení v európskom priestore.



The conference Horizons of Art is one of the key and long-established activities of the Faculty of Performing Arts at the Academy of Arts in Banská Bystrica. There are not many web conferences in Slovakia, especially those with an international reach, that create a space for the confrontation of opinions from both, artistic and pedagogical field. I appreciate all the more that our faculty is one of the institutions that systematically creates space for professional discussion, reflection, and the exchange of knowledge in the field of art and pedagogy.

With its current, twelfth edition, the conference is entering its second decade of existence, confirming its stability, importance, and continuous professional growth.

The international scientific and artistic web conference Horizons of Art serves as a platform for the presentation of theoretical knowledge by university teachers, active artists, and composers within a wide range of artistic and related fields. I particularly appreciate the active participation of teachers from the Faculty of Performing Arts, which clearly confirms the high level of professional and creative capacity of the faculty's staff.

The international dimension of the event is also extremely important, as it significantly contributes to deepening professional discussion in a broader transnational context and at the same time raises the profile of the Faculty of Performing Arts in Europe.



Horizons of Art 12/Horizonty umenia 12

Pestrá účasť na konferencii svedčí o jej úspešnosti. Tento rok sa na podujatí zúčastnilo 24 účastníkov – nielen zo Slovenska, Českej republiky, Ukrajiny či Ruska, ale zaznamenali sme aj príspevky autorov zo Spojených štátov amerických. Táto rôznorodosť jasne potvrdzuje, že Horizonty umenia sú koncepčne zaujímavé, prínosné a úspešne naplňajú všetky svoje ciele a zároveň otvárajú nové priestory pre odborný dialóg.

Na záver mi dovoľte vyjadriť úprimné poďakovanie organizačnému tímu konferencie za ich profesionálny prístup, zodpovednú prípravu a dôslednú realizáciu podujatia na vysokej odbornej úrovni.

Horizontom umenia prajem veľa úspechov a neutíchajúci tvorivý elán.

The conference participation diversity proves its success. This year, 24 participants took part in the event – not only from Slovakia, the Czech Republic, Ukraine, and Russia, but we also recorded contributions from authors from the United States of America. This diversity clearly confirms that the conference Horizons of Art is conceptually interesting, beneficial, and it successfully fulfills all its goals while opening up new spaces for professional dialogue.

Finally, I would like to express my sincere thanks to the conference organizing team members for their professional approach, responsible preparation, and thorough implementation of the event at a high professional level.

I wish Horizons of Art much success and unflagging creative enthusiasm.

doc. Mgr. art. Mgr. Peter Špilák, PhD., ArtD.

dekan Fakulty múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici
dean of the Faculty of Music Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica



Akadémia umení
v Banskej Bystrici
→ Fakulta
múzických
umení



Horizonty umenia

CONTENTS

Professor Alexander Demchenko, Dr. Sci.	8
FROM THE ANNALS OF WORLD CUTURE; ANCIENT WORLD.....	8
PhDr. Karel Dichtl	24
A FEW NOTES ON THE IMPLEMENTATION OF ACTIVATION FORMS OF TEACHING IN THE CREATIVE SKILLS FORMATION ON THE RECEPTION OF MASSENET'S OPERATIC LITERATURE AMONG PUPILS OF THE 7TH YEAR OF ELEMENTARY SCHOOL OR A FEW OBSERVATIONS FROM A MUSICAL CREATIVE WORKSHOP.....	24
PhDr. Karel Dichtl	29
TO THE PROCESS OF FUNCTIONAL ACTIVATION IN THE CONTEXT OF THE METHODOLOGICAL SPECIFICATION INTENDED FOR THE IMPLEMENTATION OF CREATIVE ACTIVITIES ON THE OPERATIC LITERATURE BY JULES MASSENET AMONG 7TH GRADE PUPILS AT THE ELEMENTARY SCHOOL, OR COMPOSER'S CREATIVE WORKSHOP II	29
Prof. Andriy Dushniy, Ph.D. in Education	35
MODERN ACCORDION COMPETITIONS IN UKRAINE: TODAY'S VIEW	35
Mgr. Galina Gvozdevskaia, Ph.D.	40
THE CONCEPT OF TEACHING BODY PERCUSSION IN A SPECIAL COURSE FOR TRAINING FUTURE MUSIC TEACHERS AT A UNIVERSITY.....	40
Mgr. Kateřina Halbychová	48
MOTIVATION OF A STUDENT TO PLAY VIOLIN AND PERFORM IN PUBLIC	48
Mgr. Michal Hottmar, PhD.	54
RECEPTION OF COMPOSITIONS BY GIACOMO CARISSIMI _IN THE TERRITORY OF HISTORICAL HUNGARY	54
Mgr. Ivana Jurčo, PhD.	62
SONG POETICS OF MILAN LASICA: A BRIDGE BETWEEN ENTERTAINMENT AND REFLECTION	63
Mgr. Martina Kamenská.....	71
THE BELL AS SYMBOL AND STRUCTURE: ON THE STUDY OF SOUND IMITATION IN PIANO MUSIC	71
Mgr. Kristína Magátová, PhD.	80
THE FOLKLORE PERIOD OF LEOŠ JANÁČEK'S CREATIVITY WITH A FOCUS ON SONG	80
Enrique Martínez, MA.	89
ON THE ENGLISH LANGUAGE: A BRIEF HISTORICAL EVOLUTION, THE ROLE OF LATIN AND ROMANCE LANGUAGES, AND THE SOCIOECONOMIC IMPLICATIONS OF THIS INFLUENCE	89



PaedDr. Miriam Matejová, PhD.....	95
XXTH ANNIVERSARY OF THE STUDENT ARTISTIC ACTIVITY – A NATIONWIDE PERFORMANCE COMPETITION WITH INTERNATIONAL PARTICIPATION	95
doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.....	102
CELLO IN THE WORKS BY JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750) (DEDICATED TO THE 340TH BIRTH ANNIVERSARY AND 275TH DEATH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER)	102
Mgr. art. Milan Olšiak, PhD.....	114
THE URBAN FOLK SONG IN RUSSIA	114
Doc. Mgr. Martin Palúch, PhD.....	118
THE COUNTRYSIDE AS A REPRESENTATIVE SPACE FOR FILM PROPAGANDA... 118	
Mgr. Jiří Polívka.....	124
SOURCES TO THE HISTORY OF HLAHOL PILSEN	124
Mgr. Dominika Sondorová, PhD.....	132
JELA KRČMÉRY-VRTELOVÁ: PERSONALITY OF SLOVAK OPERA AND CULTURE	132
Prof. Alexander Stepanov, CSc.	138
MUSIC PLAN BY ANTON STADLER	138
Mick Stern, Professor Emeritus.....	143
CHAC-MOOL'S LAMENT BY MICK STERN.....	143
MgA. David Šimeček.....	145
ČELANSKÝ AND JANÁČEK: TWO OPERAS, ONE WOMAN	145
doc. Mgr. art. Mária Strenáčíková, CSc. & doc. PhDr. PaedDr. Mária Strenáčíková, PhD.....	151
DETERMINANT OF THE ARTISTIC CAREER OF CLARA SCHUMANN.....	151
ZDROJE OBRÁZKOV	161
PaedDr. Ing. Zuzana Strenáčíková & Mgr. Radoslav Karásek	162
EXCURSION AS A MEANS OF SUPPORTING CRITICAL AND CREATIVE THINKING THROUGH THE IMPLEMENTATION OF ICT LITERACY AMONG STUDENTS IN VOCATIONAL EDUCATION; COMBINATION OF ARTISTIC EXPRESSION WITH MODERN DIGITAL TECHNOLOGIES	162
prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.....	170
STARRY MOMENTS OF CONDUCTOR PAVOL TUŽINSKÝ	170



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

FROM THE ANNALS OF WORLD CULTURE; ANCIENT WORLD

ABSTRACT

The paper brings the analysis offers a comprehensive overview of the artistic and cultural development of the Ancient World, illustrating how early civilizations laid foundational principles that shaped subsequent artistic expressions. The paper outlines a broad chronological framework, emphasizing the primordial myths of creation that link humans, the world, and divine forces. It explores the evolution of human art from Paleolithic cave paintings to the complex architecture and sculpture of ancient Egypt, Mesopotamia, and Greece, highlighting their symbolic and functional significance. Demchenko emphasizes the role of mythology, architecture, and sculpture in reflecting human efforts to understand and embody the natural and spiritual worlds, illustrating the progression from natural to refined and abstract forms. The text concludes by recognizing art as a crucial expression of human identity, mirroring civilization's growth, spiritual ideals, and its ultimate pursuit of order, beauty, and meaning while acknowledging the cyclical nature of cultural decline and renewal in history.

Key words: Ancient World, mythology, art evolution, prehistoric art, rock paintings, zooanthropomorphism

If we proceed from the generally accepted chronological concepts of *Anno Domini* and *before Christ* (or *before the birth of Christ*), then the Antiquity began about a Millennium before the birth of Christ and *the Ancient World* was before the Antiquity.

The abovementioned dividing implies the Greco-Roman Antiquity as a starting point. In this regard, certain reservations are necessary. For example, even in the territories of early civilizations of the Middle East (Mesopotamia and Egypt), the traditions of the Antiquity continued to develop for much of the first Millennium BC.

If we imagine the culture of pre-Columbian America, the similar situation was kept there at least until the beginning of the 16th century AD. And moreover, on the main part of the African continent (except the Northern regions) except the dispersed centers of civilization atavisms of primitiveness still existed almost until the 20th century. The same situation was observed in numerous tribes of Oceania and Australia.



In the next exposition, we will inevitably have to abstract away from such exceptional temporal uncertainty of the process of evolution and outline the artistic culture of the Ancient world not taking into consideration local features and details.

Let us start this exposition with an axiom: the main subject of art of all historical periods is *a man*. The art of the Ancient World had its own turn of this theme – *the creation of the man*. Moreover, the creation of the man was for the art of those times often inextricably connected with *the creation of the world*.

In this case, we base ourselves upon *mythology*, as it is the original, the earliest form of verbal art. It is worthy of note that mythology reveals not only the origins of the world and the origin of the human race, it enters deeper telling about what was *before* the creation of the world *at the beginning of time*. According to a number of pre-historic legends, all of creation comes to a single and all-inclusive *thing*.

Gradually some sort of matter called *chaos* emerges. It is a world abyss or primordial waters, an immense formless space. Dark blind chaos becomes the womb in which the world was born. According to some myths, out of the chaos the gods came who created the sky and hosts of heaven, the earth and the landscape, people, animals and plants. It is astounding that according to many mythological sources people appeared before plants and animals. If this is anything to go by, the man put himself first in the world.

The origin of the world is most clearly represented at the beginning of the Bible – in **the Old Testament** that is based on the oldest mythological ideas of the ancient Jews – the so-called seven days of creation.

It is a striking fact that with all variety of versions among many nations the creation of the world is described approximately in the same way. In general, there are many coincidences on various episodes of the prehistoric past. One of these coincidences is **the myth about the Flood** that existed in Mesopotamia, among the ancient Jews, in Greece and in other countries.

However, if the Flood happened to the man (even if he is the only survivor of our ancestors) that in fact a number of events of the Ancient World described in myths happened before his appearance on the earth.

Here something mysterious, unexplainable starts. According to scientific hypotheses, our planet formed around 4,5 billion years ago as a result of gravitational condensation of gas-dust matter dispersed in the solar space. Over time, the Earth cooled and after around 2,5 billion years, the life was born. About 2 million years ago, there appeared the man and only about 40 thousand years ago, he gained his present form (*Homo sapiens*).

For comparison, we can quote the calculations of one of the leading modern authorities on the problem of evolution of life on the Earth (Nobel laureate C. De Duve). The Earth formed 10 billion years ago, the first bacteria appeared 6,5 billion years ago, the first cells – 5,5 billion years ago, fungi appeared 4,5 billion years ago, the animal world began to form 600 million years ago, primates appeared 70 million years ago, chimpanzees – 6 million years ago, the man split from the chimpanzee 200 thousand years ago.

In any case, whatever version we would choose, there arises the question: how might this “infant” (in comparison with the age of the Earth and with eternity of the Universe) be able to



guess and represent in their myths something that existed for a long time before his appearance and before the origin of life itself?! If this is not divine providence, then one must admit that the Earth and the Universe have transmitted such transcendent memory to the man – for he is ultimately their product.

* * *

So the world was created and then the man appeared. Further artistic monuments show incredibly long, difficult and complex process of *the creation of the man* – the man in the true meaning of this word.

The birth of art is considered one of the signs of humanization of people. It happened about 30–40 thousand years ago at the stage of the late Paleolithic. The first traces of art we can find in the most archaic myths as well in the most ancient sculptures and rock paintings.

According to them people did not distinguish themselves from the natural environment for a long time. The primitive saw the world around him but he hardly noticed himself. His attention was predominantly focused on objects of hunting.

Therefore, at the initial stage of development of art, the proportion of human images is so negligible and the image of animals (bison, deer, mammoths, rhinos, cave lions and bears, wild horses, wild boars) reached such exceptional skills.

In the most well-known rock paintings, there impress immediacy of vivid perception of nature, perfection of performance, accuracy of observation and presentation of the anatomic structure, the ability to show the uniqueness of the appearance and characteristic posture of the animal. An audacious energetic stroke and large spots of two or three colors – this is the minimum range of means that brought our ancestors amazing results.



Female bison (the ceiling of Altamira Cave)

Some of these images may be misinterpreted as modern painting. It is no coincidence that in the 20th century such important positions were taken by primitivism. It is an artistic movement that restored at some historical turn certain features and principles of *primitivism* of ancient times (it is clear that primitivism is a purely conditional concept that characterizes the signs of the earliest stage of art development).

Coming from the primitive art, cult of animals manifested itself many millennia later: in the days of the first civilizations and in the Antiquity and later in some regions (for example, the last rock paintings in Africa belong to the 17th century AD).

Among such phenomena, the so-called *animal style* is of great interest. In its most distinct form, it appeared in the art of Scythians in the 7th – 5th centuries BC. Their artistic creativity had applicable nature: decoration of weapon (often made of gold), clothing, utensils, horse-harness. Figurines of animals were arranged in relation to the form of the thing that they decorated. The techniques are casting, engraving on metal, wood and bone carving.

Though these images had applicable nature, they were distinct in vivid imaginary and strong expression. They were distinguished by their exceptional laconism and by emphasized dynamism (muscular tension was shown and it often led to the illusion of rapid running).

It is extremely curious that the stylized features of the image in animal style anticipate in some way the cubism of the early 20th century: the “disintegration” of the figure into components, ribbed edges of casting.



Gold plaque with panther (Scythian art)

The preceding exposition leads to the following conclusion: the art of the Ancient world recorded a long stage of the mergence of the man with animal world. This happened not only because animals were objects of hunting but most of all because the man still had very much from the animal.

He seemed to feel himself in the form of a beast imitating it. It is not accidentally that many animals were considered sacred and were believed to be people's ancestors.

However, gradually people began to *divide themselves* from the nature. There was a kind of growing of the human principle from natural forms. In the artistic imagination, there appears a curious phenomenon of *zooanthropomorphous beings*, i. e. fantastic hybrids of an animal (*zoo*) and a man (*anthropo*).

Such artistic experiments were carried out in primitive times. The most widespread image was one of an animal with a human head, which represented the mind, as if it was growing out of an animal body. The most famous example is the Egyptian Sphinx: a lion with a human head.

Moreover, it is worth mentioning that most often it was not just a man's head in general but the portrait head of the Pharaoh.

In such images, one can feel the desire of our ancient ancestor to find something human, reasonable, but without losing the primordial natural force. This aspiration was fully presented in later statues of the Mesopotamian lamassu (shedu).

Lamassu is a fantastic winged bull with a human head, which was a kind of ideal of an ancient man. These huge stone figures embodied the supernatural abilities of a living being:

- the body of an animal as the embodiment of a powerful force;
- the wings of a bird is the ability to fly;
- the human head as the embodiment of the mind.



Lamassu from the citadel of Sargon II (Assyria)

Over time, the man begins *to separate* from the nature; sometimes he places himself in opposition to it. He overcomes in his nature the animal, and this is reflected in mythology as follows: the animal is now perceived as something evil, negative (all kinds of dragons, serpents and other monsters), and the human – as something good, positive. Myths about struggle between heroes and monsters appeared in those times.

Something similar we can find in pictorial arts. Hunting scenes where people confidently prevail over any animal, no matter how terrible and strong it was, were shown more often. This tendency is most clearly represented in Assyrian reliefs.

It should be noted that the first of these subjects, marking the victory of the man over the nature, appeared in the era of rock paintings not at the Paleolithic period but in the Neolithic Era (about the 8th Millennium BC when farming and cattle breeding appeared).

For example, in hunting scenes confrontation between man and the animal world is clearly transmitted – in the composition the idea of “confrontation” is embodied by a clear arrangement of two flanks: a herd of animals and figures of people with bows are deployed in the opposite directions.

Drawings of this kind belong to a much later time than those noted at the beginning. One thing immediately catches the eye: they certainly lose the early cave paintings of prehistoric art in the stunning landscapes, they are clearly inferior to them in artistic power.

However, at heavy cost, some new qualities were acquired:

- first, in the rock paintings of the initial stage, only single, individual figures were almost always depicted, and now we see the desire to link several images, to create a multi-figure composition;
- secondly, there appeared a sense of motion, the newfound ability to show action, event, story;
- and, perhaps it is the most important thing – having lost the immediacy of the acceptance of living nature, art has acquired the ability to generalize, it gains such quality of artistic imagery as convention.

Moving from picturesqueness to almost deliberate graphics, schematization of the image, the primitive artist mastered the concepts of straight and curved lines, circles, squares, triangles, and so on. Therefore, the art entered the necessary stage of geometrism, which meant the transition to abstract forms of thinking.

Geometrism (both technical and aesthetic category) with its clarity, orderliness, rationalism was opposed to the spontaneity and randomness of natural forms. With the greatest consistency, its principles declared themselves in the emergence of architecture. It began, of course, with the construction of dwellings.

The oldest houses (in the modern sense), which have become a permanent habitat, belong to the 7th Millennium BC. The excavations in Jericho (the territory of modern Jordan) and Catal Huyuk (the territory of modern Turkey) evidence this. They were built of air-dried clay bricks. The house became a symbol of the man who separated himself from the nature, who found his place in the Universe. In the course of the development of ancient architecture based on further development of the design of the dwelling, there appeared such buildings as a palace and a temple.

* * *

The idea of a temple as the home of the gods, probably, first originated and was implemented in Mesopotamia (there, according to many scientists, at the turn of the 3rd Millennium BC the oldest state on Earth – Sumer appeared). This kind of a temple was called *the ziggurat*. Mesopotamian architects used a stepped design to make their deities higher.

The base of the temple was a rectangular platform. Several tiers rose above it, and a small temple lined with tiles crowned them. Stairs connected the tiers, and ramps led from the ground to the main entrance at the top.

Even being destructed such temples make a great impression. They seem to grow from the desert soil, proudly rising above it, opposed to the natural environment with its solidity, the beauty of clear lines, forms.

The number of tiers in ziggurats varied from three to seven. The ziggurat, built in Babylon had seven tiers (the legendary tower of Babel). They rose to a height of 90 meters, so that the top of the temple was visible from any point of the city.

In this multistage design, the principle of geometrism is clearly expressed: the gradually decreasing parallelepipeds put on each other – an architectural idea systematically sustained from the beginning to the end (by the way, in this form the ziggurat anticipated mausoleums, which would be erected since Antiquity).

Apparently, the experience of the builders of the Mesopotamian ziggurats had an impact on Egyptian architecture with its culmination in the famous pyramids. It is enough to look at the earliest of them: the pyramid of Pharaoh Djoser (the 28th century BC). Now it is almost ruins, but at its time, the pyramid consisted of seven tiers.

With all the transitional nature (the evolution from the ziggurat to the pyramid), this architectural experience allowed us to formulate two important points:

- first, the main material of Egyptian architecture is now stone, and the pyramid of Djoser is the first *stone* building (before they used wood, clay, bricks);
- secondly, from now on the building began to grow rapidly up, there appeared a concept of verticalism (the height of the pyramid was over 60 m).

The pyramid of Djoser opened the way to the creation of a perfect, complete type of such construction, which reached its highest point in the ensemble of the pyramids in Giza (now a suburb of Cairo) – the so-called Great pyramids (the pyramid of Khufu and the pyramids of his successors Khafre and Menkaure, 27th – 26th centuries BC). An architectural ensemble surrounded each pyramid: the small pyramids of queens, mortuary temples, monumental gates, tombs of Pharaoh's relatives, chapels, Pharaoh's statues, sphinxes.

The most grandiose of the buildings of this type is the pyramid of Khufu; nowadays it is time-eaten. It is still the largest stone structure in the world (its height is about 150 meters; its length of one side of the base is 233 meters). The pyramid was built of limestone casing stones, each weighing from 2.5 to 30 tons. 2.5 million stones were used in the construction of the pyramid. Since the pyramids functioned as tombs, (the tomb of the Pharaoh is a dwelling intended for his posthumous life), they were tightly bricked and due to this, they were completely closed solid buildings.

Thus, the tendency to geometrism was clearly expressed in the construction of pyramids. Immaculate in form, based on a very precise and complex mathematical calculation (among other things, it gave a hard-to-explain effect of preservation of mummified remains), the pyramids became a unique creation of the ancient man.

Their colossal mass of stone with a strictly rational design (as a kind of ideal of abstract thinking) majestically rose above the surrounding desert, clearly standing out against the sky. It embodied the aspiration up over *the chaos* and become at the dawn of human history a symbol of the exaltation of mind and labor over the elements of nature.

It was the greatest act of self-affirmation of *Homo sapiens*, and behind it, in the end, there was a grandiose all-human idea: Egypt, as the most powerful of the oldest civilizations, erected in the pyramids an incomparable monument to humanity at the historical moment of its exit from the primordial existence, at the dawn of its meaningful existence.



The pyramids of Giza (Egypt)

And the last thing about the creation of the man. For a long time Divine was determinative for the art system of the Ancient World but *images of people* are increasingly included in the world of art.

From this point of view, the change of characters that took place at a certain stage in the mythology of many peoples is curious. At the initial stage of myth-creation, the gods were in the center. They often appeared in the form of various natural phenomena: the sun, water, wind, earth, stars, etc.

Later people begin to create myths about demigods i. e. creatures born of gods and mortals. Then there appeared legends about people – first of all about heroes, or about those people who were unusually skillful at any business.

The same thing happened in other genres of art. For example, hymns to gods dominated in literature for a long time. Gods embodied all-powerful force; hence the delight of worship, the undivided devotion of worshippers, their strong faith. Although the best hymns to gods are excellent, over time, hymns addressed to the man outdo them both quantitatively and qualitatively.

This process was even more intense in the visual arts (primarily in sculpture). On the one hand, sculptors sometimes strived to liken kings the deity, on the other hand, they gave gods human features.

With time and the royals were portrayed “austere” as common people, imbued with vividness and ease.

In this regard, Egyptian sculptural portrait formed the whole era in the fine arts. Masters of this tradition set themselves the task to achieve full reliability, maximum similarity with the model. This was achieved, among other things, by incrustation of the eyes with the help of incorporation of various materials, which gave the statue's face a special vitality. Sometimes we find physiologically accurate modeling of a real human face, extreme clarity in identifying the individual appearance of the model. In general, the sharpness and tangibility of the transfer of portrait similarity was so impressive that it was possible to achieve the effect of "living" sculpture.



Rahotep and his wife – fragment

Consequently, gradually, but steadily the man, as he appeared in the images of art, became the man. This happened together with the creation of civilization.

* * *

So, in ancient times the world was created and the man was created. In addition, in those days *the civilization* was also created, its foundation was laid. It happened in the 3rd and 2nd millennia BC in separate, very small areas, which we call the centers of civilization.

Apparently, it was first in Mesopotamia. There was a chain of successive states: Sumer, Akkad, Babylonia, Assyria. A little later, or almost simultaneously it was formed in Egypt, and then in the Indus river basin (present India) and in the Huang He basin (present China).

Analyzing the differences of these civilizations from the primitive forms of existence, it makes sense to note that at that time there was a leap in the productive sphere associated with the

transition to the melting and processing of metals, which played a big role for art – mainly for architecture and sculpture, which received qualitatively new technical capabilities.

For example, in Egypt, the grinding and laying of stone blocks in pyramids was carried out so carefully that even nowadays (after almost five millennia) it is impossible to insert a razor blade between many of these blocks. This detail without any comments says about the level of construction skills.

Civilization differed from the prehistoric element primarily by the introduction of *order* in all spheres of life, which was associated with the principles of *centralization* and strict *hierarchy*, that is, with a clear division into higher and lower stages in their subordination to each other. In its direct form, these principles have found expression in the emergence of early class society and in the formation of the state.

These social changes were reflected in mythology. The Pantheon of gods is formed as a model of ordered relations, subordination and “specializations”.

It may be recalled that the family of Olympian gods in Greek mythology consisted of following gods:

- Zeus – the king of the gods, the Lord of the Universe;
- his wife Hera – the queen of the gods, the goddess of heaven, the patroness of marriage;
- their son Apollo – the god of light and sun, he is the god of knowledge, the patron of sciences and arts;
- their daughter Athena – the goddess of war and victory, the keeper of cities;
- Hephaestus – the god of fire and crafts, Aphrodite – the goddess of love and beauty, Dionysus – the god of viticulture and wine, etc.

That is, every Olympic deity had his or her own well-defined functions, powers, and “department”.

The city became the strongest factor of civilization. It attracts material and spiritual resources of its territorial environment. However, due to the concentration of intellectual and physical strength, it is the center of progress in various aspects of life and in particular the center of the most intensive development of the artistic culture.

Of course, the architecture of the ancient world began to develop rapidly in cities. According to archaeology, the largest cities of that time were built in the valley of the Indus River – from the middle of the 3rd Millennium BC, on the territory of modern Pakistan.

They were excavated near the villages of Moenjodaro and Harappa, and therefore they received their names. Both cities had a strict layout in the form of a rectangular network of wide streets. In Moenjodaro there was a citadel on a hill, fortified with strong walls. Two - and three-storied buildings were built of flame brick, plastered with clay and alabaster. Much attention was paid to the environment improvement; there was a well-functioning water supply system and sewerage system (water supply system was even in the upper floors).

Sculptural finds demonstrate the level of culture of these cities, among which there are examples of excellent sculpting of the body in its material palpability, in a complete sense of the beauty of human forms.

The success of urban architecture of the Ancient world was amazing. Large houses and palaces were built, which consisted of many rooms for various purposes. There were columns, arches, vaults.

The foundation of urban planning was laid. The main street is singled out, a breakdown of the city into geometrically correct quarters is introduced, zoned construction is carried out on a social and property basis: areas intended for the wealthy part of the population and places reserved for the poor – a kind of projection of the above-mentioned principles of order and hierarchy.

Babylon, one of the main centers of Mesopotamia, can be considered as a certain result and the center of the development of the architecture of the ancient city. Its ruins give some idea of the former power of this city. At that time, protected by the waters of the Euphrates and a thick wall with many towers, it was impregnable. Reconstruction allows restoring the appearance of Babylon, which was famous for the clarity of the plan, splendor and power of buildings.

Another sign of civilization is the crystallization of the system of *moral norms and institutions*. In numerous examples of didactic literature, we find a completely clear, conscious understanding of good and evil, permissible and undesirable in relations between people.

If, for example, to open the Egyptian *The Book of the Dead* (it was something like a guide for the deceased in the hereafter), we find, in essence, already completely established system of moral commandments-taboo, which (after a Millennium) would be perceived and re-formulated in the Bible.

Civilization is an appropriate *level of thinking*, including artistic thinking. By the 2nd Millennium BC we meet samples of very developed art style in abundance in all areas of art.

Over time, such an aesthetically developed style appeared in mythology. In particular, this is reflected in the fact that individual myths formed some cycles of legends about the fate of gods and heroes.

The cycle of myths about Heracles is the most extensive and vivid in Greek mythology. It details the story of his birth from Zeus and a mortal woman, childhood, first acts and adventures, then the famous twelve labors and events of later life, at the end of which he rises to Olympus. The image of the legendary hero is revealed from different sides, the presentation is full of colorful episodes. They clearly characterize not only the strength, courage, will of Heracles, but also, for example, his artfulness, in what he, perhaps, is not inferior to Odysseus (see episodes with the Augean stables or with the apples of Hesperides).

* * *

Turning to literature, first we note an extremely remarkable fact – *the creation of writing*. First, it originated in Mesopotamia and Egypt at the turn of the 3rd Millennium BC.

Writing is the most important sign of civilization. Its creation made it possible to move from oral verbal creativity to written literature, i. e. to literature in the full meaning of the word. After all, the term *literature* comes from the Latin word *littera* (*letter*) and means *written*.

In the course of a long evolution, from the first coherent texts on, multi-episode narratives appear more often, and the manner of presentation becomes more flexible and colorful.



A common genre of ancient literature was the so-called *inscription*. The inscriptions were carved on the tombs of kings and nobles, gradually turning into a detailed biography, gaining more and more expressiveness, strength and clarity of images. One of the most remarkable inscriptions is known as *The Story of Sinuhe*. It is a description of a very specific fate of a real person of the Ancient World. It is a small novel of everyday life that is very reliable and written in vigorous style.

But more consistent with the spirit of the time are works of “high” style – epic stories about heroes. **The Legend of Gilgamesh** stands out among them. This, the largest in volume text of the Mesopotamian literature is created on a mythological basis.

Sin-leqi-unninni, summoner of the city of Uruk, is considered a presumable author. He did not just combine separate legends, but carefully thought out and organized the source material, giving it a deep philosophical meaning.

The ending of this legend is remarkable. The hero admits his defeat in the vain search for immortality and finds solace, admiring the view of the walls erected around his hometown. So the author brings to a final thought: “*the man is mortal, but his actions live*”. Millennia would pass, and Goethe would come to the same conclusion about the highest sense of human life in his *Faust*.

A civilized person is a person with a developed *emotional sphere*, which implies a variety of feelings and sensations, their subtlety and flexibility. With the greatest clarity, this quality is represented in *the lyrical poetry* of the ancient world, which efflorescence falls on the final stage of its evolution (approximately from the middle of the 2nd Millennium BC).

The main line of poetic lyrics of that time is connected with the expansion of the feeling of love in its various manifestations. This feeling acted as an indicator, even a synonym of truly human nature (it means that only a human is capable of such manifestations).

It is most remarkably expressed in the most significant phenomenon of ancient poetry – Egyptian lyrics. A subtle understanding of human nature, a wide range of emotions, an extensive system of life situations, the delight of love and the torment of jealousy – everything was already presented in the literature of that distant Millennium.

Poets sang of the power of love, which raises a loving heart above any throne. The harmonious fusion of spiritual and physical principles of love impresses giving the feeling a special fullness. In the enthusiastic description of the object of love, Egyptian authors are looking for new nuances to color their admiration and worship in every possible way. Sometimes you come across a strikingly refined system of verse, and then you have to talk about the true, complete poetics.

Civilization, in comparison with primitive times, shows different *human relations with the nature*. Having tamed it, having become its owner, the man does not consider the nature only as a dwelling place any more, he begins to be imbued with feeling of its beauty, finds ability to admire it, to poetize it.

Artists of ancient civilizations (especially Egypt) learned, in comparison with primitive art, a completely new way to show the animal world: they are interested not only and not so much in

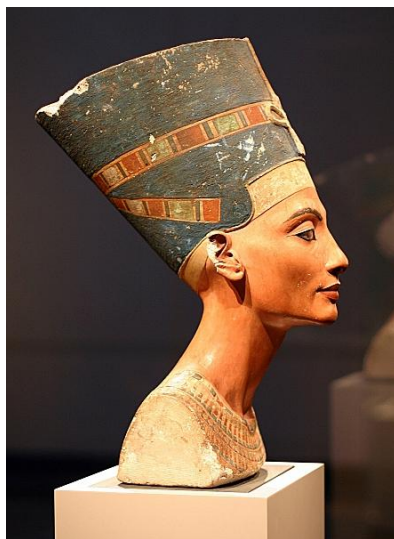
the accuracy of the image but in its picturesque, in the originality of the lens. They do it with delight admiring animals, fish and birds.



Hoopoe (painting of the tomb in Beni Hassan, Egypt)

The tendency to aestheticize the imagery declared itself in Egyptian art more noticeable than in other national cultures. In the course of its evolution (especially at the final stage of the Ancient world), it was increasingly inclined to splendor, details and refinement.

Among the illustrative examples are exquisite sculptural portraits of Queen Nefertiti, made in the first half of the 14th century BC by master *Thutmose*, where attention is drawn to a completely non-standard model: emphasized elongated neck, general spirituality of appearance.



***Thutmose* the Head of Queen Nefertiti**

Another important point that marks the life of a developed civilization is the existence of *alternatives* and the so-called *pluralism*. This is expressed in a plurality of points of view, positions, mindsets, indicating the wealth and richness of spiritual culture.

In the atmosphere of such freedom, the man dared to doubt, it would seem, in the most unshakeable foundations of the ideology of the Ancient World, including the existence of the afterlife.

For example, in a musical-poetic opus called *Harpers' Songs* (it was performed by harpists – hence the name) it is argued that everything on earth is perishable; everything is doomed to extinction, hope for the beyond does not make sense and therefore it is necessary to enjoy mundane world. And such thoughts were heard in Egypt – a country where so much was subordinated to the cares of the afterlife!

This evidences that at a certain stage the monolith of the worldview of the Ancient World began to unravel. There was opposition to the dominant mood. Such opposition could result at the end of the Ancient World in disbelief and even in an openly pessimistic mood.

Thus, the hero of the Egyptian poem *The Dispute between a Man and his Ba* is extremely critical of the prevailing mores in the society, the life for him is a center of evil and crimes. That is why death seems to him a welcome deliverance from the vicissitudes of the earthly life.

As the wave of pessimism developed, tragic motives arise in Greek mythology. The most impressive motive was expressed in the legends of the ancestral curse, which leads to the death of several generations. The most famous is the so-called Theban cycle, in the center of which is the fate of Oedipus.

* * *

All abovementioned (the features of splendor and refinement that appeared in art, the mood of disappointment and disbelief, tragic motives) was evidence of *the decline* of the Ancient world. Such phases of decline, end and exhaustion are constantly encountered. It happens at the stages of completion of great historical periods.

However, such decline did not mean the “end of time” and the end of art. “Sunset” was always followed by “sunrise”. It is the rise of a new historical era and, accordingly, a new rise of art.

So it was after the decline of the culture of ancient civilizations, which the art of Antiquity replaced, when the front line of development moved from the Middle East (Mesopotamia, Egypt) to Europe (Ancient Greece, Ancient Rome).

The rudiments of this great future appeared in the Greek territories long before the 1st Millennium BC (the main time of Antiquity), just in the period of thriving of ancient Eastern civilizations. This is Greek mythology, which was mentioned more than once and which became the basis of the rise of ancient literature. This is also art achievements of *the Aegean civilization*.

It developed on the islands and at the Aegean coast (hence the name) almost simultaneously with the civilizations of Mesopotamia and Egypt (i. e. from the 3rd Millennium BC), but it thrived in the later period (from the 18th century BC).



The most significant results were given by the artistic culture of the island of *Crete*. Here, like in other Greek States of that time (very small in territory and population), the palace of the ruler (king) played a central role. The palace concentrated the entire essential, including in relation of art. The Royal Palace in the city of Knos on the island of Crete was such a center.

This architectural complex was created for several centuries (finally, it was formed by the 16th century BC). The huge size of the Palace, the intricate plan and the magnificent interior, complemented by all kinds of picturesque effects, made a strong impression on contemporaries, which was reflected in the myths about the mysterious Labyrinth and its owner, the man-bull Minotaur.

Decorative painting (frescoes on the walls of palaces, public buildings, rich houses) was diverse in plot, bright, colorful, bold in pattern and contrast of color comparisons, which reflected the freshness of perception peculiar to the ancient inhabitants of the island of Crete.

Great success was achieved by applied art. In addition to the beauty of forms, utensils differed in variety of ornament, based on all kinds of plant and animal motifs. The ornament was made very subtly, gracefully, inventively.

Perhaps the most remarkable thing in the Aegean art is the artistic ceramics (usually vases), decorated with paintings, which resulted in a separate art. Vase painting in Crete reached a high perfection of fulfilment and was remarkable for the richness of their imagination.



The Octopus Vase (the Palace of Knossos)

Of course, the Aegean culture existed not only on the island of Crete; it developed in other areas of Ancient Greece. Archaeological research has allowed reconstructing, for example, the

architecture and decoration of the Palace of Nestor, which reigned in Pylos, the ancient Greek city of 16th – 13th centuries BC.

There attracts special attention in the inner space of the Palace a very bright, festive, cheerful and harmonious appearance of the building, anticipating the aesthetic aspirations of classical Greek architecture.

Aegean civilization served as a bridge from the Ancient East to European Antiquity. But with certain connections with the ancient Eastern culture, the direction of the Aegean art is largely different – there are clearly visible features of the future of ancient Greek art classics. This is reflected in its dynamic nature, secular nature and an expressive *appreciation of art* (flight of imagination, artistry of performance).

Summing up some results on the art of the Ancient world, let us draw the following conclusions:

- it was the time of the birth of the world, the man, the civilization and the art;
- for a long stretch of time the art made its first steps, laying the foundation on which the culture of the following millennia grew;
- although it made its first steps, quite a lot of true masterpieces were created, and their artistic structure highlights the main thing that is the essence of human nature and the world around it.

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

email: alexdem43@mail.ru



PhDr. Karel Dichtl

Velešín, Česká republika

**A few notes on the implementation of activation forms of teaching in the
creative skills formation on the reception of Massenet's operatic literature
among pupils of the 7th year of elementary school or
A few observations from a musical creative workshop**

**NĚKOLIK POZNÁMEK K REALIZACI AKTIVIZAČNÍCH FOREM VÝUKY PŘI
UTVÁŘENÍ KREATIVNÍCH DOVEDNOSTÍ NA RECEPCI MASSENETOVY
OPERNÍ LITERATURY U ŽÁKŮ 7. ROČNÍKU ZÁKLADNÍ ŠKOLY ANEB
NĚKOLIK POSTŘEHŮ Z HUDEBNÍ TVŮRČÍ DÍLNY**

ABSTRACT

The paper reflects on the formation of creative skills in 7th grade students during music lessons at elementary schools on the reception of the operatic literature of the French music composer Jules Massenet.

The creative workshop on the music of this author becomes a full-fledged part in the development of activation forms of teaching. It is this type of musical literature that awakens a wave of emotions which move the inner child's soul to an extraordinary range of emotional perception. The text also provides a reflection on play aspects and focuses on the use of Orff's instrumentation, as well as on artistic caricatures. Further, it focuses on the tone color optics in synaesthesia and in tonal painting and on their prerequisites for the development of creative activities.

The article was conceived on the basis of its author's work from 2024 entitled "Massenet's Didactic Commentary", which is in the form of a 102 pages manuscript in the author's personal archive, and which systematizes a total of 83 creative activities on the composer's music.

Keywords: workshop, Massenet, creativity, opera, play, self-reflection

ABSTRAKT

Príspevok reflektuje problematiku utvárania tvŕrčích dovedností u ŕákŕ 7. ročníku v hodinách hudební výchovy na základních školách na recepci operní literatury francouzského hudebního skladatele Julese Masseneta.

Tvŕrčí dílna na hudbu avizovaného autora se stává plnohodnotnou součástí v rozvoji aktivizačních forem výuky.

Právě tento typ hudební literatury v sobě probouzí vlnu emocí, které rozkrývají nitro dětské duše do neobyčejného diapazonu citového vnímání. Text podává i reflexi hrových aspektů a



zaměřuje se i na problematiku využití orffovského instrumentáře, dále výtvarných karikatur, či podává problematiku optiky barvy tónu při synestézii a tónomalebnosti a jejich předpoklady pro rozvoj kreativních činností.

Článek byl koncipován na základě práce jeho autora z roku 2024 s názvem „Massenetův didaktický komentář“, která je uložena ve formě rukopisu v autorově osobním archivu, a jež systematizuje celkem 83 tvůrčích činností na skladatelovu hudbu o rozsahu 102 stran rukopisu.

Klíčová slova: dílna, Massenet, kreativita, opera, hra, sebereflexe

ÚVOD

Specifickou součástí didaktické aplikace se v kontextu emoční reflexe u žáků 7. ročníku základních škol stává i hledisko receptivní aktivizace částí operního odkazu francouzského vrcholného představitele lyrické opery Julesa Masseneta.

Právě jeho hudba poskytuje ty nejširší možnosti k její aplikaci do výukového procesu a k realizaci hudební tvůrčí dílny v důsledku své jedinečné tónomalebnosti, melodické invenci i rytmické pregnantnosti.

Problematiku textu lze diverzifikovat do následujících okruhů.

Rozpracování problematiky formou didaktické aplikace

1. *Optika barvy tónu při synesteziologické reprodukci jako základ k multifunkční edukaci a kreaci na meditaci z opery Thais versus Multismyslová senzORIZACE a vytváření asociací při upevňování tvůrčích dovedností žáků*

Barva tónu vytváří při poslechu Meditace z opery Thais určitý specifický tembrální a tónomalebny způsob, při kterém se jeho optika v kontextu synesteziologické relativity stává součástí multisensuálně vícesmyslové edukace.

Děti při poslechu vnímají barvu tónu jako vizuální i sluchové percepcce. Žáci si představí při edukaci určitý předmět, který podmíněně synergizuje optické vnímání barvy tónu a jeho shluky. Tento předmět kreslí na čtvrtku formátu A4 formou pestrobarevných koláží a přiřazují k příslušné barvě jako asociaci určitý klasický a orffovský nástroj. Podle typu melodiky tak vytváří určité nástrojové dvojice a jejich kombinace.

Lze též konstatovat, že tón mění svou barvu na podkladě určitého sonorizování a tembrizace barevného spektra, kdy při tzv. polychromatizacích žáci barevně reprodukuji tónové izolace, ale i bloky formou sebevyjádření se na podkladě realizace dílčích kreativních instrumentálních mikroetudových karikatur.

Například při „Hře na punktualismus“ učitel zahraje na klavír hlavní téma z Meditace a děti vhodné volí k jednotlivým tónům vhodný orffovský nástroj, na kterém zahrají komplementární figury podle rytmického zápisu na tabuli. Současně přiřadí k orffovskému nástroji vhodný zvuk klasického nástroje s jeho barevnými odlišnostmi. Vytvářejí tak tzv. simplifikované instrumentální mikroetudy. Současně dynamicky odlišují a tempově modifikují proměny metra stylizací rytmických figur opět podle zápisu na tabuli.



2. Tónomalba jako základní element k vytváření perspektivně centralizovaných synoptizací

Při smyslovém vnímání se proporce tónomalby jeví v případě Massenetovy hudby jako svérázný element perspektivně opticky centralizovaných synoptizací.

Dítě vědomě reflektuje tónomalbu jako prostředek, který aktivuje centralismus sonore reverbačních perspektivizací jako útvar smyslově subreferenčně uvědoměle pestré kompoziční výrazovosti.

V čem se ale optika a perspektiva synoptizovaných tónomalebných proporcí jeví při edukaci Meditace z opery Thais subreferenční?

Je nutno si uvědomit, že představa barevné optiky tónu se v jeho témbálních specifikách jeví jako transvizuální mediament uvědoměle reflexivně pestrobarevné kompoziční stylistiky.

Meditace tak plně předurčuje k univerzální synopsi synesteziologické perspektivizace v jeho barevně centralizované optičnosti.

Žáci recipují tónomalebné vjemy a přetvářejí komoditu barevných tónových spekter do univerzálního segmentu nekonečných zvukových asociací.

A právě při Meditaci se dětské libido mentalizuje do aspektů racionálně kompetitivní univerzality.

Děti uvědoměle prožívají emoce a kreativně vytváří instrumentální barevné čarování, dále fonogestikou zvýrazňují melodicko-harmonická spektra, relativní výšky tónu a pohybem vyjádří pocity při změnách tónových výšek a barev.

3. Výtvarná karikatura jako proces k mentální sebereflexi dovedností dětí při edukaci

Výtvarné umění dává ty nejširší předpoklady k rozvoji integrity specificky výrazových kreativních nuancí.

Provedeme – li sumarizaci výtvarného vyjádření, lze na Massenetovu hudbu specifikovat a aplikovat stylizaci:

- Impresionistické miniatury v podobě nákresu dojmů a představ s vhodným zabarvením
- Kubistické stylizace v podobě nákresu ostrých tahů štětce vodovými barvami
- Akvarely formou vodových barev
- Fauvisticky laděných stylizovaných legátových oblouků černou a červenou tuží podle dynamického odstínování
- Konkávně laděných grafů skladby na změny dynamiky, výšek tónu a tempa

4. Orffovský instrumentář jako predispozice k rozvíjení žákových dovedností

Orffovské nástroje se při recepci Massenetovy hudby stávají vhodným elementem k realizaci tzv. kreativních instrumentálních mikroetud.

Jednou z možností, jak aplikovat tyto mikroetudy do segmentu praktických činností je například „Hra na ozvěnu“.

Děti zahrají rytmickou figuru podle zápisu na tabuli na trianglu a při jeho dozvuku řetězí rytmickou figuru na prstových činelkách., dále navazují tamburínkou a při poslechu Quijottova

Snění z opery Don Quijotte tak vytváří rytmické řetězce, které dále obměňují podle dynamiky, tempa, rytmu a výšky tónu.

5. Hra jako stimul k realizaci tvůrčích mikroetud

Hrový aspekt se stává v infantilním světě dítěte též prostředkem, jak aktivovat tvůrčí potenciál do roviny praktické činnosti.

Příkladem těchto didaktických aplikací se stává následující výčet hrových aspektů:

Jedná se o:

- Hru na neposedné pestrobarevné kaňky

Děti vodovými barvami nakreslí příslušnou skvrnu do notové osnovy a podle toho, jaká tónová spektra kaňka obsahuje zapíší tónový rozptyl do druhé notové osnovy.

Výsledkem se stává pestrobarevné stylizování notiček podle nichž učitel zahraje zapsané notičky na klavír, které doprovodí ukázkou a sice Nocturno z opery Navařanka.

- Hru s hrací kostkou

Žáci očíslovají jednotlivé orffovské a klasické nástroje a podle čísla, které padne na hrací kostce podbarví rytmickými komplementárními figurami dané hudební číslo a sice Quijottovu jízdu z opery Don Quijotte na vybraných nástrojích. Současně dynamicky a tempově odstinují.

- Hru „Variace času“

Respondenti této hry změří na stopkách zvuk příslušného sólového nástroje a zapíší do tabulky. Poslouchají přitom část Boj s větrnými mlýny z opery Don Quijotte.

- Hru „Rubikova kostka aneb Variace barev“

Děti kreslí příslušné kostičky na Rubikově kostce různými barvami podle charakteru poslouchané melodiky:

Například pro smutnou melodii zvolí černou barvu, veselou červenou barvu apod.

Jako recepci lze vybrat instrumentální pasáže z opery Kejklíř u Matky Boží, či opery Cendrillon a Sapfó.

- Hru „Člověče, nezlob se!“

Děti realizují ve dvojici shora avizovanou hru.

Hráč sleduje zvuk fagotu a při jeho zaznění přeskočí dvě políčka.

Hráč sleduje zvuk flétny a opět při jejím zvuku přeskočí tři políčka.

Též při taccettu smyčců druhý hráč postoupí o jedno políčko zpět.

Poté hází kostkou a hrají hru do konce. Recipují přitom ukázkou s názvem V horách z opery Don Quijotte.

- Hru na tzv. Hodiny větrného mlýna

Děti při poslechu části Boj s větrnými mlýny z opery Don Quijotte nakreslí hodiny s ciferníkem a podle změny tempa a dynamiky poslouchané ukázky zobrazí na příslušném ciferníku a jeho časových bodech otočku mlýna. Například při rychlém tempu nakreslí tečku v bodě 12 červenou barvou, při pomalém tempu bod 1 žlutou barvou, při středně rychlém tempu tečku v bodě 6 zelenou barvou.

- Hru „Vteřinová ručička“

Respondenti této hry sledují pohyb vteřinové ručičky na hodinkách.

Při dosažení časové hodnoty čvrt zahrají na dřívkách osminové notové hodnoty v celém taktu, při dosažení půl čtvrtové notové hodnoty na bubínku, dále třičtvrté půlovou notovou hodnotu na bongách, při celé časové hodnotě celou notu na trianglu. Současně vhodně rytmitizují Nocturno z Navařanky, čímž tak vytváří příslušné rytmičné instrumentální koláže a montáže.

- Hru na pantomimu

Pedagog pantomimicky předvádí jednotlivá čísla z opery Don Quijotte a děti správně k příslušným pantomimickým výjevům přiřazují jednotlivá čísla.

Vybrat lze z následujících částí opery:

Snění o Dulcinee

Boj s větrnými mlýny

Rytířská jízda

V horách

U loupežníků

6. Systematizace motivačních modů

Poslední problematikou se stává příslušná klasifikace motivačních modů.

Právě modus se v inspirativních, ale i v invenčně karikaturizačních otázkách jeví jako multisystémový ukazatel, jak docílit příslušného zaujetí u žáků.

Pokusili jsme se tedy podat následující motivační kategorizaci.

Jedná se o modus:

- Expoziční
- Cílený
- Emotivně konstruktivní
- Kreativní
- Intuitivní
- Multireflexivně obrazný

Například při využití expozičního motivačního modu může pedagog interpretovat literární ukázku z knihy M. Cervantese s názvem Důmyslný rytíř Don Quijotte, dále využít meditace s názvem „Cesta do Španělska“ na hudbu Lalovy Španělské symfonie, Korsakovova

Španělského capriccia, či Fallovy poemu Noci ve španělských zahradách. Jedná se tedy o motivaci k autorově poslechu opery Don Quijotte.

Závěr

Ze shora uvedeného tak lze konstatovat, že Massenetova tvůrčí dílna u žáků 7. ročníku základních škol se stává plně akceptabilním obrysem v rozvíjení kreativních karikatur, které fixují tvůrčí dovednosti dětí.

Dětský svět se tak stává zprostředkovatelem aktivizačních tvůrčích miniatur, které se jeví jako referenční ukazatel racionálně multimyslové efektivity.

Contact

PhDr. Karel Dichtl

Sídliště 387

382 32 Velešín

Česká republika

PhDr. Karel Dichtl

Velešín, Česká republika

TO THE PROCESS OF FUNCTIONAL ACTIVATION IN THE CONTEXT OF THE METHODOLOGICAL SPECIFICATION INTENDED FOR THE IMPLEMENTATION OF CREATIVE ACTIVITIES ON THE OPERATIC LITERATURE BY JULES MASSENET AMONG 7TH GRADE PUPILS AT THE ELEMENTARY SCHOOL, OR COMPOSER'S CREATIVE WORKSHOP II

K PROCESU FUNKČNÍ AKTIVIZACE V KONTEXTU METODOLOGICKÉ SPECIFIKACE PŘEDURČENÉ K REALIZACI KREATIVNÍCH ČINNOSTÍ NA OPERNÍ LITERATURU JULESE MASSENETA U ŽÁKŮ 7. TŘÍD ZÁKLADNÍ ŠKOLY ANEB SKLADATELOVA TVŮRČÍ DÍLNA II

ABSTRACT

The study follows up on the previous work and it specifies the creative possibilities of 7th grade elementary school pupils when reflecting on the selected pieces of operatic literature by the French lyricist Jules Massenet.

The first part of the paper deals with the perception of tone colors and the second part of the paper is the systematization of other playing activities to the music written by this composer.



It turns out that children spontaneously respond to unusual emotional emphatic suggestions of Massenet's music, which can be documented with a variety of specific creative activities.

Keywords: colour, Massenet, methodology, workshop, reflection, creation

ABSTRAKT

Studie navazuje na její první díl a specifikuje kreativní možnosti u žáků 7. ročníků základních škol při reflexi vybrané operní literatury francouzského lyrika Julese Masseneta.

Součástí textu se stává v jeho první části problematika vnímání barvy tónu a ve druhé části systematizace dalších hrových činností na hudbu tohoto komponisty.

Ukazuje se, že děti spontánně reagují na neobyčejnou citově emfatickou sugesci.

Klíčová slova: barva, Massenet, metodologie, dílna, reflexe, kreace

ÚVOD

V dějinách hudby 19. a 20. století lze selektovat řadu autorů, jejichž odkaz možno aplikovat do segmentu praktických činností i ve výchovně vzdělávacím procesu v hodinách hudební výchovy na základních školách.

Nejinak je tomu i v případě francouzského „Mistra lyrické opery“ Julese Masseneta.

Ve druhém díle naší tvůrčí skladatelovy dílny se zaměříme na reflexi barvy tónu při poslechu a ve druhé části textu na postřehnutí a popis dílčích dalších hrových činností na hudbu tohoto geniálního komponisty.

Barva tónu a hra jako základní aspekty k realizaci kreativních činností při edukaci

Rozpracováváme-li shora avizovanou problematiku, lze se zabývat jejími následnými aspekty:

1. Barva tónu a její multismyslová reflexivita

V prvé řadě lze konstatovat, že dítě vnímá synestézii barvy jako zcela uvědomělou reciprocitu polychromatizované temperované odstínovanosti.

Barva tónu se jeví v pojetí hypofunkční akomodizace optikou, při níž dítě spoluvytváří a prožívá smyslový vjem na podkladě mentálně simulující představivosti.

A právě tento fakt lze jednoznačně dokumentovat při recepci Quijottova snění ze stejnojmenné autorovy opery.

Ta dává předpoklady k barevné tónové edukaci při barevném čarování na orffovském instrumentáři, kdy vytvářejí kreativně stimulující mikroetudy v pojetí i tembrální multiaktivační specifičnosti.

Ale i v barevných tónových mixturách se reprodukčnost perspektivy stává akcentací multispecifické výrazovosti.

Žáci při reflexi avizované hudební ukázky vnímají optiku tónové barvy ale spíše z pohledu témbu v jeho euphonizačních multipoetizacích.

Intuitivní přetváření barevné tónové představy se u dětí stává funkčním stimulem pro rozvoj audiovizuální představivosti.

Barva tónu též akomodizuje zcela specificky vizuálně synoptický etabliment tvaru, dále barvy v transsynergických audiovizualizacích.

Dalším problémem k jeho řešení se jeví i tzv. multibarvitá akcelerace zvukové nazality.

Quijottovo Snění plně předurčuje k úvahám nad shora uvedeným problémem.

Multibarevnost se v mixážích tónových spekter jeví jako dokonalé souznění synchronizovaně tembrálních proporcí.

2. Barva tónu a její symptomatizace

Barva tónu se při recepci akcentuje v následujících jejích profilech.

Jedná se o tónovou:

- Akomodaci
- Multifikaci
- Multiobraznost
- Rezonanci
- Nazalitu
- Systémově členěnou perspektivizaci
- Smyslově multireferenční specifikaci
- Multisensuální tvárnost

3. Emoce a barevné cítění

Emoce sehrávají při rozvoji barevného cítění zásadní úlohu.

Posluchači se při reflexi Massenetovy hudby nabudí na emoční prožívání, které plnohodnotně přetváří prožitek a vjem do transidenticky barevného cítění.

Cit pro barvu současně předpokládá emoční sebereflexi, jejíž intenzita se promítá i do reflexe hudebně výrazových příslušných prostředků.

Emoce rozkrývají v nitru dítěte určitou metareflexivitu, kterou žáci zobrazují na podkladě intuitivního vnímání barevné subspecifičnosti.

4. Transsynergizace a multifikace audiovizuální recepcce

V dimenzích audiovizuality se Massenetův odkaz jeví vhodným stimulem k utváření kreativních nuancí.

Například při Meditaci z opery Thais žák vědomě reflektuje transsynergizaci a multifikaci v účelově podmíněných optikách barev, které se při relaxaci stávají plnohodnotnými předpoklady k víceúčelovému vnímání hudebního díla.

5. Optimalizace barevného tónového spektra

Těž při poslechu Duetu Niny a Cherubína z opery Cherubín se optimalizuje barevné tónové spektrum do představ dětského senzoria při specifikaci hudebně výrazového paradigmatu.

Barevné tónové spektrum se jeví představou předurčenou k tzv. synesteziologické metareflexi.

Jedná se o utváření smyslových metafor barvy tónu v mixturách, které vědomě a zcela účelově synergizují do multiperspektivně tvárných audiovizualizací.

6. Barva a její modus

Modus barvy vytváří v pleneru multisenzorizace i specifickou jednotku vnímání barevnosti tónu jako určité mutlireflexivní akcentace.

Dětský svět je schopen reflektovat barevné mody na principu určitých transvizuálně auditivních synergií, které posouvají edukativní diskurs do rovin multiparadigmaticky výrazové kompetitivity.

Například při Quijottově Snění dítě zvýrazní vnímání barevného modu jako ukazatele fantazijně čarovně fabulující multimyslových senzORIZACÍCH.

A právě instrumentální mikroetudy se stávají v praktickém spodobnění barevného modu činnostmi, při níž se rozvíjí kreativní citění dítěte do multispecifických představivosti.

7. Segment dalších možných hrových činností

V dalších pasážích tohoto textu věnujeme pozornost příkladům dalších možných hrových aktivit na skladatelovu hudbu.

Adepti dílny tak mohou realizovat:

- *Hru se stuhou*

Děti sedí v kruhu a při změně dynamiky napínají stuhu do rukou druhého účastníka hry, při změně tempa napne žák stuhu, který stojí ve středu kruhu, do rukou jeho spoluhráčů.

Dále při změně dramatickosti melodiky uváže žák ve středu kruhu stuhu kolem pasu.

Hru realizujeme při reflexi meditace z opery Thais.

- *Hru se šátkem*

Při poslechu části Boj s větrnými mlýny z opery Don Quijote mávají žáci šátkem do stran, čímž zvýrazňují symboliku větru a při změně dynamiky šátek podají do rukou spoluhráči, kteří stojí po obvodu kruhu.

Ti pak štafetou si předávají šátek dále.



- *Hru Mystický obdélník Massenetovy hudby*

Žáci vytvoří čtverec, dají si ruce do pasu a při změně rychlého tempa v pomalé hodí míček protihrači, který stojí na delší straně obdélníka.

Při modifikaci pomalého tempa v rychlé hodí míček spoluhráči na kratší straně obdélníka.

Zároveň podupem zvýrazní forte, lehkým úklonem vpřed zvýrazní piano při poslechu Duetu Niny a Cherubína z opery Cherubín.

- Hru „Kartičky se pomíchaly“

Děti správně seřadí kartičky, na nichž je napsáno jméno orffovského a klasického nástroje, povaha melodiky a název poslouchaných skladeb, či příslušná barva.

Recipují přitom ukázky z opery Don Quijote, Navařanka a Thais.

Příkladem se stávají následující schémata:

Meditace, něha, triangel, harfa, žlutá barva

Klopot koňských podkov – vzrušení, dřívka, kastaněty, hnědá barva

- Hru „Proměny slunečního svitu“

Podle dynamiky, tempa a melodiky kreslí děti proměny slunečního svitu, čímž tak vytvoří pestrobarevný kaleidoskop Massenetovy hudby.

Děti tedy nakreslí Červánky, Západ Slunce, Východ Slunce, Sluníčko se schovává za obláčky, Sluneční svit v dešťových kapičkách. K těmto nákresům tedy respondenti hry přiřazují název poslouchané ukázky.

- Hru na skladatele

Učitel napíše na tabuli do notové osnovy předvětí rytmicky i melodicky a žáci doplní závětí volbou vhodného rytmu do taktu a zapisují libovolné notičky pestrobarevně do notové osnovy.

Jedná se o vytváření předvětí na hlavu tématu z meditace z opery Thais.

Učitel pak příslušné doplňované periody přehrává podle partiturek na klavíru.

- Hru na počasí

Účastníci této kreace rozdělí čtvrtku formátu A4 na čtyři díly.

Podle nálady poslouchaných ukázek z opery Don Quijotte výtvarně stylizují proměny barevného a melodického modu.

Například při poslechu části Boj s větrnými mlýny děti nakreslí otočky větrného mlýna temperami při zvýraznění symboliky větru.

Dále při dešti ukázkou V horách, kdy nakreslí opět temperami dešťové kapičky.

Při slunečním svitu nakreslí Slunce při recepci ukázky meditace z opery Thais.

Při reflexi části U loupežníků kreslí bouřkový blesk a pestrobarevnou duhu při zvýraznění deště a slunečního svitu.

Tato hra tak spočívá na vytváření například dešťových kapek formou pigmentace skvm vodovými barvami. Tyto pigmentace současně vytvářejí výtvarné koláže.

ZÁVĚR

I druhá část Massenetovy tvůrčí dílny tak u žáků sedmých ročníků základní školy vyvolává pocity sebeintuitivního a sebereflexivního kreativního vyjadřování, při kterém se hudba skladatele jeví jako brilance a temperament okázalosti, ale i půvabu.

Děti vnímají autorovo hudební dědictví jako svérázný akcent kompozičního mistrovství, které dává posluchači a respondentovi dílny aktuálně možnost reflektovat hudebně výrazové prvky příslušné skladby.

Contact

PhDr. Karel Dichtl

Sídliště 387

382 32 Velešín

Česká republika



Prof. Andriy Dushniy, Ph.D. in Education

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

Head of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine)

MODERN ACCORDION COMPETITIONS IN UKRAINE: TODAY'S VIEW

ABSTRACT

The article reveals a modern view of accordion competitions in Ukraine in the realities of today. In the specified paradigm, there are regional, All-Ukrainian and international competitions of accordionists or with the participation of the accordion in a certain nomination in different regions of Ukraine.

Among the priority competitions, we have outlined the following:

- Regional – named after Stepan Marton (Uzhhorod), «Prykarpattia Streams» (Sambir), named after Viktor Chumak (Drohobych);
- All-Ukrainian – «Patterns Prykarpattia» (Drohobych), named after Anatoliy Biloshitskyi (Korosten), «Provesin» (Kropyvnytskyi), «Echoes of Mytusy» (Lviv);
- international – «Perpetuum mobile» (Drohobych), «InterSvitiaz accomusic» (Lutsk), named after Mykola Rizol and «DniProFolk» (Dnipro), «Modern Rhythms» (Kryvyi Rih), «Art-Dominanta» (Kharkiv).

So, the listed competitions become a generator of modern performance trends, the testing of the latest repertoire, the identification of modern interpretation and performance theory of the academic tradition. The modern view is extrapolated by the popularization of a phenomenon of regional and national scale, opens the horizons of academic performance musicology, represents the achievements and prospects of Ukrainian musicians in the international performance arena in the context of today's socio-cultural space.

Keywords: accordion competitions, Ukraine, folk instruments, modernity, regional studies.

The musical art of today, is experiencing difficult times. War dictates its own laws and makes its own adjustments. But, despite all the difficulties, the artistic front stands and works for victory, supporting our armed forces!

In such a difficult time for Ukraine, the very process of organizing and holding competitions or festivals in the field of performing arts seems irrelevant (and at the same time dangerous), but, as practice shows – art unites and music heals. One of the instruments of the academic tradition that has become a generator of demand in solo and chamber performance is the accordion. It is the accordion in its academic, pop, folklore and modern sound that models the score of popularization of the phenomenon in the multi-vector plane of practical use in Ukrainian performing arts.



The accordion (button and keyboard) is actively popularized at all stages of a musician's education and upbringing: primary art educational institutions (children's music schools, art schools, studios, etc.); institutions of professional pre-higher education (music / pedagogical / humanitarian colleges, colleges of culture and arts); institutions of higher education (universities, academies, institutes). In accordance, competitions take place in such a variety of accordionist training and education, activating the activities of both the student and the teacher. The organization of accordion competitions is based on a regional basis, a national vision, and an international level. Each competition has its own purpose and uniqueness, preserves and multiplies certain traditions, and popularizes the Ukrainian accordion school.

In today's realities, important importance is attached to regional competitions. They are aimed at identifying and supporting talented youth of the region, and popularizing the instrument in the region. Among these, the following are worth noting:

- Open Stepan Marton competition of playing folk instruments in Uzhhorod. It is held by the Uzhhorod Desideriy Zadora Professional Music College (organizers – Svitlana and Volodymyr Stehney). Key attention is paid to the accordion nomination and the groups with its participation. Also, among the popular instruments are the guitar, domra, and cymbals. Among the participants, there are school and college students.
- Open Regional competition-festival of performers of folk instruments «Prykarpattia Streams» in Sambir. The organizer is the Sambir Professional College of Culture and Arts. Along with the accordion nomination and ensembles with its participation, attention is paid to the bandura, guitar, cymbals, violins. The competition-festival becomes a generator in the field of folk instruments of the region, supports and popularizes young musicians, contributes to the broad involvement of students in the general mastery of the art of playing musical instruments.
- Regional Viktor Chumak competition of bayan-accordion in Drohobych. The organizer is the Drohobych Vasyl Barvinskyi Professional Music College and its director Yuriy Chumak (the son). The competition is exclusively for accordion soloists and ensembles of small forms of primary art education.

Special importance is given to modern competitions of the All-Ukrainian level. Here, the geography of the participants, the age barrier, the opportunity to declare yourself and confirm the achievements of the educational institution. Demonstrating their performing abilities, accordionists (participants, teachers) adopt the experience of other participants, delves into the realm of performance, repertoire policy, the subtleties of interpretation, exchange experience and methodological principles through visualization of the creative and performing process.

Among today's All-Ukrainian competitions, where the accordion is a priority or in a certain nomination, the following should be mentioned:

- Ukrainian bayan-accordion open competition «Patterns Prykarpattia» in Drohobych. The organizer is Professor Andriy Dushniy and the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. Generating contemporary performance trends, the competition develops new ways of realizing the creative potential of Ukrainian accordionists, becomes a laboratory for testing the new repertoire of Ukrainian and European



composers, develops the directions of chamber music in primary art education, visualizes the achievements of collective music-making with the participation of the accordion (bayan).

- All-Ukrainian Anatolii Biloshytskyi open competition of young bayan-accordionists in Korosten. The organizer is Korosten Anatolii Biloshytskyi City School of Arts. The competition is demonstrative in nature to popularize the performance of the bayan-accordion by school and college students, and the work of the Ukrainian composer and Anatolii Biloshytskyi, a native of the city.
- All-Ukrainian festival-competition of performers on folk instruments «Provesin» in Kropyvnytskyi. The organizer is Kropyvnytskyi Professional Music College and Yuliy Meitus Music School № 2. The competition, with a long history spanning three decades, is held in the «bayan» and «accordion» categories exclusively for soloists from music schools and colleges. At the same time, among folk instruments, the following nominations are worth noting – bandura (vocal and instrumental), cymbals, guitar, sopilka, domra, and balalaika. The competition, through the prism of its activity, became an outpost for the establishment of Ukrainian performance at the national level.
- All-Ukrainian competition of performers of folk instruments «Echoes of Mytusy» in Lviv. The organizer is Educational and Methodological Center of Culture and Arts of Lviv Region and Lviv Mykola Lysenko National Academy of Music. The nominations include bayan-accordion, bandura player-instrumentalist, bandura player-singer, guitar, cymbals, sopilka, domra. The idea of holding the competition is aimed at supporting and popularizing folk instruments in primary art education institutions and music colleges, activating performing traditions, exchange of experience and advanced methods of teaching and educating folk musicians of Lviv region and Ukraine.

Flipping through the pages of today's competitions, it is worth paying the main attention to the competitions of accordionists of the international level. It is the international community (participants, jury members, concert programs, etc.) that shapes the image of a particular competition, its significance and weight in the global performing arts industry, leadership positions and priority levers of influence on the popularization of various performing schools within the framework of academic performance.

So, today we have the trajectory of key international competitions of accordion-bayan in Ukraine, which are actively developing in various cities (Drohobych, Lutsk, Dnipro, Kryvyi Rih, Kharkiv), have a face-to-face / distance / mixed nature of the conduct, and thus become a bright page in the popularization of the phenomenon. Among such:

- International competition of bayan-accordionists «Perpetuum mobile» in Drohobych. The organizer is Professor Andriy Dushnyi and the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. The competition is part of the CMA (Confédération Mondiale de l'Accordéon) guild. Its uniqueness lies in the variety of nominations (primary art education – colleges – higher education institutions – professional performers) from solo and ensemble (small and large forms of homogeneous and mixed composition) to orchestral (orchestras of accordion players, folk instrument



orchestras, pop and symphony orchestras with the participation of the accordion, etc.) performance. The highly respected jury (Frédéric Deschamps, Raymond Bodell, Eduardas Gabnis, Spodris Kachans, Igor Vlah, Volodymyr Zubytskyi, Igor Saenko, Volodymyr Murza, Andriy Stashevskiy, Yaroslav Oleksiv, Pavlo Gilchenko, Yevhen Zhyla) and their unquestionable assessment of the performances make it possible to recommend the winners of the competition to participate in the most prestigious world competition «Trophée Mondial de l'Accordéon». It is worth noting that the concert programs of soloists of different ages preserve the academic tradition (performance of polyphony, original cyclic form, an original concert piece written for the bayan (accordion), D. Scarlatti Sonata, etc.), thereby contributing to the professional guidance of the student from the initial stage of learning to play the accordion.

- International competition of bayan-accordion «InterSvitiaz accomusic» in Lutsk. The organizer is Associate Professor Petro Szymansky and Volyn Lesya Ukrainka National University. The competition highlights the achievements of all stages of training and education of an accordionist (bayanist) musician in mainly Ukrainian institutions, and is an important segment of popularizing the traditions of the regional school.
- International Mykola Rizol festival-competition of young accordion and bayan in Dnipro. The organizer is Dnipro Children's Music School № 15. The competition is aimed at supporting and popularizing accordionists and bayanists from art schools in the region, Ukraine, and abroad in solo and collective music making (ensemble, orchestra). The competition is named after Mykola Rizol the Corypheus of Ukrainian accordion art (in 2006, the professor personally opened this competition, which later began to bear his name), the jury includes students (Volodymyr Besfamilnov, Serhiy Grinchenko) and followers (Volodymyr Zubytskyi, Ihor Sayenko, etc.) of the Maestro.
- International festival-competition of bayan-accordion players and ensembles «Modern Rhythms» in Kryvyi Rih. The organizer is the director of Kryvyi Rih Music School № 4, Olena Kovalska. A feature of the competition is the unification of the categories of participants (from beginners to professionals) among the pupil and student nominations in solo and ensemble performance, there is an activation of the performing skills of professional musicians and collectives. The popularization of the phenomenon through performing diversity is based on the traditions of the Ukrainian accordion school in the context of the international synthesis of accordion art and pedagogy.
- International competition of performers of folk instruments «Art-Dominanta» in Kharkiv. The organizer is Associate Professor Mykola Danyliuk and the Kharkiv Hryhoriy Skovoroda National Pedagogical University. A feature of the competition is a bunch of nominations, including: bayan, accordion, bandura (instrumental, vocal), balalaika, domra, guitar, cymbals, sopilka, etc.; ensembles (instrumental and vocal-instrumental); orchestras; bandura capellas; music video clip. The geography of



participants and jury members covers Ukraine and a number of European countries, demonstrating the unity of academic performing arts trends of the 21st century.

- International competition of performers on academic folk instruments «DniProFolk» in Dnipro. The organizer is Doctor of Arts Yevhen Zhyla and the Dnipro Mykhailo Glinka Academy of Music. The competition opens up the horizons of academic performance on folk instruments in the light of the international context. Performers of the accordion and bayan, classical guitar, bandura (instrumental and vocal), domra, kobza, mandolin, cymbals and sopilka in solo, ensemble and orchestral performance, and bandura a capellas, serve as an example of the modern paradigm of the Ukrainian academic school of playing folk instruments in the spectrum of modern traditions and regionalism. The demonstration of the contestants' performance illustrates the achievements of Ukrainian musicians of all ages and from various educational institutions, trends of the original modern repertoire and the art of its interpretation.

So, regional, All-Ukrainian and international competitions of accordion (bayan) and with their participation, become a generator of modern performance trends, an approbation of the latest repertoire, the discovery of modern interpretation and theory of performance of the academic tradition. The modern view is extrapolated by the popularization of the phenomenon on a regional and national scale, opens the horizons of academic performing musicology, represents the achievements and prospects of Ukrainian musicians on the international arena in the context of today's socio-cultural space.

Contact

Prof. Andriy Dushniy, Ph.D. in Education

Head of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine)

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

email: acomobile@ukr.net



Mgr. Galina Gvozdevskaia, Ph.D.

University of West Bohemia in Pilsen, Faculty of Education, Department of Music Culture and Education, Czech Republic

THE CONCEPT OF TEACHING BODY PERCUSSION IN A SPECIAL COURSE FOR TRAINING FUTURE MUSIC TEACHERS AT A UNIVERSITY

ABSTRACT

The article presents the author's concept of teaching body percussion at a university, implemented in the practice of teaching the subject Practicum of Musical Creativity at the Pedagogical Faculty of the University of West Bohemia, thematic blocks with practical tasks are provided, aimed at the gradual mastery of the art of body percussion by students from basic elements to a professional performance level. At the same time, the emphasis is placed on the inclusion of independent creative activity of students at each stage of training (in individual work and work in small groups) based on a combination of body percussion with other methods.

Key words: body percussion, Orff instruments, improvisation involving body percussion, revealing students' creative potential

INTRODUCTION

Body percussion, presented in history in a number of traditional cultures (African, Indonesian, Indian, Spanish, Ethiopian, etc.), starting from the 20th century is increasingly gaining popularity in the world as an independent art form and a promising area of scientific research thanks to the activities of a number of outstanding performers, scientists, and teachers. Among professional performers of body percussion, it is necessary to especially note the American percussionist - virtuoso, pioneer of body percussion Keith Terry, who founded the organization Crosspuls (engaged in the creation, performance and recording of rhythmic music and dances of different cultures), the Brazilian musician Fernando Barba, who created the first group BP Barbaratugues in 1995, the British percussion collective Stomp, the Irish pansamble River Dance, the Greek ensemble Body Avlaia Groop headed by its director - an outstanding teacher, performer Christos Delasito.

The multifaceted work of the German composer and teacher Richard Filz, an outstanding percussionist and performer of our time, a popularizer of body percussion, a trainer for a wide audience, and the author of textbooks on body percussion options for classical and popular music pieces with the inclusion of basic and professional percussion elements, deserves



special attention. The scientific research of the creator of the BAPNE method¹, F. J. Romero Naranjo, and his followers has proven the influence of body percussion on improving cognitive functions, memory, attention, etc., which allows us to conclude that this method is effective in developing musical abilities. The study by F. J. Romero Naranjo presents a comprehensive historical analysis of scientific works devoted to various aspects of body percussion, the results of which indicate the presence of fundamental scientific development of this area (Romero Naranjo, 2013).

As for the use of body percussion as a method of music education, a classic example is Orff-Schulwerk, in which rhythm is given a primary place in the musical development of children. In pedagogical practice today, this method is widely used, but for the most part, its basic, simplest elements are included according to the principle of imitation of movements. For the full practical use of the method, methodological developments are required and, most importantly, professional training in this area of future music teachers at the university. For this purpose, the topic of Body Percussion was included by the author of this article in the content of the subject Practicum of Musical Creativity at the Pedagogical Faculty of the University of West Bohemia in Pilsen. This article will present its substantive characteristics.

MASTERING THE TECHNIQUE OF BODY PERCUSSION

At the first stage of training, students master the basic elements of body percussion (including different types of claps, knee strikes, clicks, shoulder strikes, stomps of varying strength, the "butterfly" technique), they are given practical tasks to develop skills in highlighting metric pulsation in duple, triple, quadruple time using sound gestures, expressing dynamic shades with body percussion, performing rhythmic patterns including whole, half, fourth, eighth, sixteenth durations, triplets, dotted rhythm.

At the second stage, for the formation of professional skills in body percussion, the course includes educational methodological materials from leading practicing teachers, posted on the YouTube channel. The curriculum includes R. Filz's body percussion to classical music pieces (Mozart's Turkish March, Offenbach's Cancan, Beethoven's German Dance No. 9, etc.). These body percussion options involve collective performance. During the training, students are tasked with actively mastering the elements presented in the video, compiling a visual dictionary of basic elements, graphic scores of body percussion using pictograms and graphic symbols.

The final task is to perform a body percussion part from memory simultaneously with an audio recording or a teacher's performance of the piece on the piano. This stage also includes mastering the canons of body percussion with recitation based on R. Filz's educational

¹ "BAPNE is a method based on cognitive stimulation integrating music and movement through body percussion. This methodology is arranged to integrate different disciplines: Biomechanics, Anatomy, Psychology, Neuroscience, and Ethnomusicology." (Moral-Bofill, L. Romero-Naranjo, A.A. & Romero-Naranjo, F. J, 2016, p. 2)



materials², as well as performing rhythmic canons in small groups with their own body percussion options.

Table 1. Example of recitation of text for the performance of rhythmic canon with variations of movements and body percussion by R. Filz.³

1	2	3	4
Clap your	hands,	stop your	feet,
move your	body	to re -	peat.

At this stage, rhythmic games with the inclusion of complex technical elements of body percussion are also introduced (for example, alternating punches, elbows, palms against each other and on the table at a fast tempo based on L. Castillo's trainings)⁴.

At the third stage, students receive practical tasks on combining the mastered elements of body percussion to accompany riddles, poems, performance of Czech folk songs, classical and popular music. At this stage, students also become familiar with options for using *body percussion in combination with different types of activities: manipulations with objects (in particular, with plastic cups), recitation, performance on percussion musical instruments.*

Students are tasked with *creating scores for children*, similar to orchestral scores, where various parts are presented for performance in an ensemble. In them, the rhythmic pattern is presented by visual-figurative images (for example, large smileys are whole notes, half as big are half notes, large hearts are quarter notes, small hearts are sixteenth notes, etc.), a recitation part, a manipulation part with objects (plastic cups, etc.), a body percussion part (pictograms in combination with abstract symbols), the form of the work, elements of the musical language are presented by a musicogram part. Students are divided into small groups, independently choose musical material, compose a score according to the principles specified above, then take turns acting as teachers - organizers of the music-making process according to the presented scores.

BODY PERCUSSION IN MASTERING THE RHYTHM OF INSTRUMENT PARTS OF THE ELEMENTARY MUSIC-MAKING ORCHESTRA OF C. ORFF

² The classes use videos presented on R. Filz's YouTube channel Classical body percussion. Available from https://www.youtube.com/watch?v=H_HJy-I04g8

³ The table is presented according to the materials of the master class of R. Filz Body percussion Warm Up & Canon #2 RhythmOneKIDS. Available from <https://www.youtube.com/watch?v=hT05rRyjFag>

⁴ Tutorial Percussion Corporal de Mayumana. Available from <https://www.youtube.com/watch?v=Nxn15Sm1P3Y>

1. Add songs from the *Rythmohrátky* textbook (Zima & Macek, 2020) to the score according to your own choice of body percussion parts and the possibility of spoken syllables for performance on non-melodic Orff instruments, present the teaching of songs according to the following algorithm:

- singing with text,
- mastering the accompanying rhythm using game activities, body percussion, recitation,
- performing parts on Orff instruments.
- performance with singing and accompaniment on Orff instruments.

X Δ₁ Δ₂ Δ₃ Δ₄ Δ₅ Δ₆ Δ₇ Δ₈ Δ₉ Δ₁₀ Δ₁₁ Δ₁₂ Δ₁₃ Δ₁₄ Δ₁₅ Δ₁₆ Δ₁₇ Δ₁₈ Δ₁₉ Δ₂₀ Δ₂₁ Δ₂₂ Δ₂₃ Δ₂₄ Δ₂₅ Δ₂₆ Δ₂₇ Δ₂₈ Δ₂₉ Δ₃₀ Δ₃₁ Δ₃₂ Δ₃₃ Δ₃₄ Δ₃₅ Δ₃₆ Δ₃₇ Δ₃₈ Δ₃₉ Δ₄₀ Δ₄₁ Δ₄₂ Δ₄₃ Δ₄₄ Δ₄₅ Δ₄₆ Δ₄₇ Δ₄₈ Δ₄₉ Δ₅₀ Δ₅₁ Δ₅₂ Δ₅₃ Δ₅₄ Δ₅₅ Δ₅₆ Δ₅₇ Δ₅₈ Δ₅₉ Δ₆₀ Δ₆₁ Δ₆₂ Δ₆₃ Δ₆₄ Δ₆₅ Δ₆₆ Δ₆₇ Δ₆₈ Δ₆₉ Δ₇₀ Δ₇₁ Δ₇₂ Δ₇₃ Δ₇₄ Δ₇₅ Δ₇₆ Δ₇₇ Δ₇₈ Δ₇₉ Δ₈₀ Δ₈₁ Δ₈₂ Δ₈₃ Δ₈₄ Δ₈₅ Δ₈₆ Δ₈₇ Δ₈₈ Δ₈₉ Δ₉₀ Δ₉₁ Δ₉₂ Δ₉₃ Δ₉₄ Δ₉₅ Δ₉₆ Δ₉₇ Δ₉₈ Δ₉₉ Δ₁₀₀ Δ₁₀₁ Δ₁₀₂ Δ₁₀₃ Δ₁₀₄ Δ₁₀₅ Δ₁₀₆ Δ₁₀₇ Δ₁₀₈ Δ₁₀₉ Δ₁₁₀ Δ₁₁₁ Δ₁₁₂ Δ₁₁₃ Δ₁₁₄ Δ₁₁₅ Δ₁₁₆ Δ₁₁₇ Δ₁₁₈ Δ₁₁₉ Δ₁₂₀ Δ₁₂₁ Δ₁₂₂ Δ₁₂₃ Δ₁₂₄ Δ₁₂₅ Δ₁₂₆ Δ₁₂₇ Δ₁₂₈ Δ₁₂₉ Δ₁₃₀ Δ₁₃₁ Δ₁₃₂ Δ₁₃₃ Δ₁₃₄ Δ₁₃₅ Δ₁₃₆ Δ₁₃₇ Δ₁₃₈ Δ₁₃₉ Δ₁₄₀ Δ₁₄₁ Δ₁₄₂ Δ₁₄₃ Δ₁₄₄ Δ₁₄₅ Δ₁₄₆ Δ₁₄₇ Δ₁₄₈ Δ₁₄₉ Δ₁₅₀ Δ₁₅₁ Δ₁₅₂ Δ₁₅₃ Δ₁₅₄ Δ₁₅₅ Δ₁₅₆ Δ₁₅₇ Δ₁₅₈ Δ₁₅₉ Δ₁₆₀ Δ₁₆₁ Δ₁₆₂ Δ₁₆₃ Δ₁₆₄ Δ₁₆₅ Δ₁₆₆ Δ₁₆₇ Δ₁₆₈ Δ₁₆₉ Δ₁₇₀ Δ₁₇₁ Δ₁₇₂ Δ₁₇₃ Δ₁₇₄ Δ₁₇₅ Δ₁₇₆ Δ₁₇₇ Δ₁₇₈ Δ₁₇₉ Δ₁₈₀ Δ₁₈₁ Δ₁₈₂ Δ₁₈₃ Δ₁₈₄ Δ₁₈₅ Δ₁₈₆ Δ₁₈₇ Δ₁₈₈ Δ₁₈₉ Δ₁₉₀ Δ₁₉₁ Δ₁₉₂ Δ₁₉₃ Δ₁₉₄ Δ₁₉₅ Δ₁₉₆ Δ₁₉₇ Δ₁₉₈ Δ₁₉₉ Δ₂₀₀ Δ₂₀₁ Δ₂₀₂ Δ₂₀₃ Δ₂₀₄ Δ₂₀₅ Δ₂₀₆ Δ₂₀₇ Δ₂₀₈ Δ₂₀₉ Δ₂₁₀ Δ₂₁₁ Δ₂₁₂ Δ₂₁₃ Δ₂₁₄ Δ₂₁₅ Δ₂₁₆ Δ₂₁₇ Δ₂₁₈ Δ₂₁₉ Δ₂₂₀ Δ₂₂₁ Δ₂₂₂ Δ₂₂₃ Δ₂₂₄ Δ₂₂₅ Δ₂₂₆ Δ₂₂₇ Δ₂₂₈ Δ₂₂₉ Δ₂₃₀ Δ₂₃₁ Δ₂₃₂ Δ₂₃₃ Δ₂₃₄ Δ₂₃₅ Δ₂₃₆ Δ₂₃₇ Δ₂₃₈ Δ₂₃₉ Δ₂₄₀ Δ₂₄₁ Δ₂₄₂ Δ₂₄₃ Δ₂₄₄ Δ₂₄₅ Δ₂₄₆ Δ₂₄₇ Δ₂₄₈ Δ₂₄₉ Δ₂₅₀ Δ₂₅₁ Δ₂₅₂ Δ₂₅₃ Δ₂₅₄ Δ₂₅₅ Δ₂₅₆ Δ₂₅₇ Δ₂₅₈ Δ₂₅₉ Δ₂₆₀ Δ₂₆₁ Δ₂₆₂ Δ₂₆₃ Δ₂₆₄ Δ₂₆₅ Δ₂₆₆ Δ₂₆₇ Δ₂₆₈ Δ₂₆₉ Δ₂₇₀ Δ₂₇₁ Δ₂₇₂ Δ₂₇₃ Δ₂₇₄ Δ₂₇₅ Δ₂₇₆ Δ₂₇₇ Δ₂₇₈ Δ₂₇₉ Δ₂₈₀ Δ₂₈₁ Δ₂₈₂ Δ₂₈₃ Δ₂₈₄ Δ₂₈₅ Δ₂₈₆ Δ₂₈₇ Δ₂₈₈ Δ₂₈₉ Δ₂₉₀ Δ₂₉₁ Δ₂₉₂ Δ₂₉₃ Δ₂₉₄ Δ₂₉₅ Δ₂₉₆ Δ₂₉₇ Δ₂₉₈ Δ₂₉₉ Δ₃₀₀ Δ₃₀₁ Δ₃₀₂ Δ₃₀₃ Δ₃₀₄ Δ₃₀₅ Δ₃₀₆ Δ₃₀₇ Δ₃₀₈ Δ₃₀₉ Δ₃₁₀ Δ₃₁₁ Δ₃₁₂ Δ₃₁₃ Δ₃₁₄ Δ₃₁₅ Δ₃₁₆ Δ₃₁₇ Δ₃₁₈ Δ₃₁₉ Δ₃₂₀ Δ₃₂₁ Δ₃₂₂ Δ₃₂₃ Δ₃₂₄ Δ₃₂₅ Δ₃₂₆ Δ₃₂₇ Δ₃₂₈ Δ₃₂₉ Δ₃₃₀ Δ₃₃₁ Δ₃₃₂ Δ₃₃₃ Δ₃₃₄ Δ₃₃₅ Δ₃₃₆ Δ₃₃₇ Δ₃₃₈ Δ₃₃₉ Δ₃₄₀ Δ₃₄₁ Δ₃₄₂ Δ₃₄₃ Δ₃₄₄ Δ₃₄₅ Δ₃₄₆ Δ₃₄₇ Δ₃₄₈ Δ₃₄₉ Δ₃₅₀ Δ₃₅₁ Δ₃₅₂ Δ₃₅₃ Δ₃₅₄ Δ₃₅₅ Δ₃₅₆ Δ₃₅₇ Δ₃₅₈ Δ₃₅₉ Δ₃₆₀ Δ₃₆₁ Δ₃₆₂ Δ₃₆₃ Δ₃₆₄ Δ₃₆₅ Δ₃₆₆ Δ₃₆₇ Δ₃₆₈ Δ₃₆₉ Δ₃₇₀ Δ₃₇₁ Δ₃₇₂ Δ₃₇₃ Δ₃₇₄ Δ₃₇₅ Δ₃₇₆ Δ₃₇₇ Δ₃₇₈ Δ₃₇₉ Δ₃₈₀ Δ₃₈₁ Δ₃₈₂ Δ₃₈₃ Δ₃₈₄ Δ₃₈₅ Δ₃₈₆ Δ₃₈₇ Δ₃₈₈ Δ₃₈₉ Δ₃₉₀ Δ₃₉₁ Δ₃₉₂ Δ₃₉₃ Δ₃₉₄ Δ₃₉₅ Δ₃₉₆ Δ₃₉₇ Δ₃₉₈ Δ₃₉₉ Δ₄₀₀ Δ₄₀₁ Δ₄₀₂ Δ₄₀₃ Δ₄₀₄ Δ₄₀₅ Δ₄₀₆ Δ₄₀₇ Δ₄₀₈ Δ₄₀₉ Δ₄₁₀ Δ₄₁₁ Δ₄₁₂ Δ₄₁₃ Δ₄₁₄ Δ₄₁₅ Δ₄₁₆ Δ₄₁₇ Δ₄₁₈ Δ₄₁₉ Δ₄₂₀ Δ

koleda z Valašska

	C				G ⁷				C			
rytm. húľky	X				X				X			
triangl		Δ	Δ			Δ	Δ			Δ	Δ	
rolníčky												

1. Pás - li ov - ce Va - la - ši při bet - lém - ském sa - la - ši

	C				G'				C			
rytm. hůlky	X	X			X	X			X	X		
triangl												
ralničky												

Haj-dom haj-dom tyd - li - dom haj-dom haj-dom tyd - li - dom

	C					G ⁷					C				
rytm. hůlky	X	X				X	X				X	X			
triangl.															
rolničky															

haj - dom haj - dom tyd - li - dom haj - dom haj - dom tyd - li - dom

Fig. 1. Score for performing the accompaniment to the carol *Pášli ovce Valaši* (*Rytmohrátky* 7, p. 19) on non-melodic instruments by C. Orff.

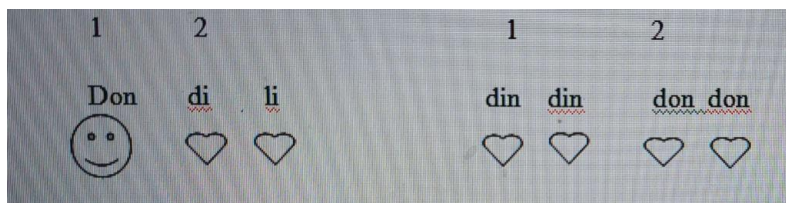


Fig. 2. An example of a rhythmogram with symbols for body percussion and syllables for mastering the rhythm of the parts of non-melodic instruments by C. Orff, presented in the score in Fig. 1.

In the given rhythmogram, a large smiley symbol indicates a blow with both hands on the knees (the sticks part), and hearts indicate the cheeks alternately with the left and right hands (the triangle and tambourine parts).

2. Present the training of accompaniment of the song Halloween Night C. Leman based on the sequential inclusion of Orff instruments with the inclusion of body percussion according to the educational video⁵.

3. Present the training of accompaniment of the song Three Lemons (author unknown) with previously mastered variants of body percussion on the principle of imitation, further with the inclusion of Orff instruments (melodic and non-melodic), manipulation with objects.

4. Present the methodology for teaching the orchestral version of the carol of your choice from volume No. 3 of the Czech Orff School (Hurník & Eben, 1972, pp. 100 -107). To complete this task, create a graphic score, offer your own versions of body percussion, recitation, use of non-melodic instruments to teach the rhythm of the bourdon parts of individual instruments with children who do not know music.

5. Present the methodology for teaching the Canon by C. Orff and G. Keetman (Orff & Keetman, 1958, pp. 136-137)⁶. To complete this task, create a graphic score, offer your own versions of body percussion, recitations to teach the rhythm for the bourdon parts of individual melodic instruments with children who do not know the notes.

⁵ Halloween Night | Music with Mrs. Leman | Elementary Music Lesson: simple Orff orchestration. Available from https://www.youtube.com/watch?v=79H6fwUPH_E

Caitlin Leman is a teacher at Arbor View Elementary School in America and the author of an educational YouTube channel. The video below implements the idea of Orff Shulwerk - the inclusion of different types of game activities, including body percussion, for the consistent development of the rhythm of the instruments.

⁶ An audio recording of the performance of the piece is presented on the YouTube channel: Carl Orff: Ding, dong, digidigidong (Kanon). Available from https://www.youtube.com/watch?v=GZxFe_r1VsU

UNLEASHING STUDENTS' CREATIVE POTENTIAL IN THE PROCESS OF TEACHING BODY PERCUSSION

At the advanced stage of mastering body percussion, students master a wide palette of sound gestures, including elements ⁷used in the professional work of percussionists (R. Filza, K. Terry⁸, etc.), solo and ensemble stage performances, where body percussion acts not only as accompaniment, but also as an independent genre of musical creativity. The main objective of this stage is *improvisational activity*. The following types of its organization are proposed:

- percussion improvisation dictation (students take turns in a circle to come up with rhythmic patterns performed by playing on the body. Each student repeats the previous percussion block, then offers his own version. The task is set for continuous performance without pauses, while maintaining the originally set tempo);
- improvisation to the sounding music of a choreographic composition with the inclusion of elements of E.G. Dalcroze's eurythmics, dance and body percussion;
- improvisation in pairs of body percussion with the inclusion of recitations based on the principle of the Indian method of konnakol⁹, playing percussion instruments;
- improvisation of a rhythmic pattern using body percussion with subsequent improvisation on a given rhythm of a melody in the pentatonic scale on the piano and melodic instruments of C. Orff using the main types of bourdon and ostinato in accompaniment (Orff & Keetman, 1958, pp. 82-83).
- performance in a group as a moderator-improviser of body percussion, designed for a certain age of children.
- act as conductor of body percussion ensemble, inventing various part for the ensemble. The creative potential of students is also revealed in the process of individual and collective activities in small groups aimed at creating visual maps of body percussion with the inclusion of pictograms and abstract symbols. Students initially become familiar with the principles of composing rhythmograms indicating body percussion, the methods of visualizing movements presented in the world methodological experience, and then offer their own options.

In addition to using body percussion in musical activities, students practically master the algorithms for including body percussion in the process of mastering various information relevant for memorization, in particular, mastering the grammatical rules and vocabulary of the foreign language being studied. This idea has a deep theoretical basis in the research of the founder of the BAPNE method (Cabrera, Mollá, Romero Naranjo, F. J. Romero Naranjo A.A., 2024). The author of this article was convinced of the effectiveness of this method in many

⁷ For example, a variety of techniques for performing clicks at different tempos with and without an auxiliary swing of the arms, simultaneously with both hands and alternately with each, alternating strikes of the palms against each other and strikes of the elbow on the table, alternating claps of different dynamics and timbre with strikes on the chest, knees, clicks.

⁸ Body Music with Keith Terry Healdsburg Jazz online Lesson1. Available from <https://youtube.com/watch?v=piuCU9BDaUw&feature=shared>

⁹ Detailed information about this method is presented in the publication of the author of this article. (Gvozdevskaia, 2023, 2025).



years of teaching Japanese at a university, as well as in children's educational centers. Students are offered practical examples of mastering the grammar rules of a foreign language (using English and Japanese as an example) developed by the author of this article with the inclusion of body percussion and the principles of recitation with a change in three speeds using the Indian konnakol method, as well as previously mastered percussion elements¹⁰. Next, students are given the task of offering their own versions of close percussion while mastering various theoretical information (from the field of foreign language, music theory, etc.).

CONCLUSION

This article presents thematic blocks with practical tasks aimed at the gradual mastery of the art of body percussion by students from basic elements to professional performance level. At the same time, the emphasis is on the inclusion of independent creative activity of students at each stage of training (in individual work and work in small groups) based on a combination of body percussion with other methods. Particular attention is paid to the mastery of the principles of creating graphic scores by students with the inclusion of their own symbols. It is assumed that the content of the course can be enriched with new examples of body percussion based on the analysis of current world research, performance, and pedagogical experience.

BIBLIOGRAPHY

1. Gvozdevskaia, G. (2023, september) The concept of mastering the Indian method of konnakol in the course Practicum of musical creativity at the Department of Music Education, Faculty of Education, West Bohemia. In Theoretical and practical inspirations for music education, *Proceedings of the conference of doctoral students and teachers of music education in the V4 countries in 2023 in Prague Theory and practice of music education VIII* (pp. 162 -163). Rzeszow : Univerzita Rzeszowskiego, Poland.
2. Gvozdevskaia, G. (2023, september). Methods of music education in the practice of learning a foreign language (on the example of the Japanese language). Horizons of Art 10, *Proceedings of the International Scientific Web Conference* (pp.37-47). Banská Bystrica : Academy of Arts in Banská Bystrica, Slovakia.
3. Gvozdevskaia, G. (2025, January). Body Percussion in Learning a Foreign Language (For Examples of English, Czech, Japanese). In Intercultural interaction in the modern musical and educational space, *Proceedings of the 12 International scientific and practical conference* (pp. 455-464). Moscow : MGIK, Russia. Hurník, I. & Eben, P. (1972). *Česká Orffova škola I II. Dur-Moll*.
4. Moral-Bofill, L., Romero-Naranjo, A.A. & Romero-Naranjo, F. J. (2016, January). Body Percussion and Team Building through the BAPNE Method. *Proceedings of SHS Web of Conferences* 26(3):01020 . doi: [10.1051/shsconf/20162601020](https://doi.org/10.1051/shsconf/20162601020)

¹⁰ The application options of Indian konnakol percussion in learning a foreign language are presented in the study by the author of this article (Gvozdevskaia, 2023,2025).



5. Orff, C. & Keetman, G. (1958). *Music for children I Pentatonic. English version adapted by Margaret Murray.*
6. Zima, J. & Macek, J. (2020) *Rytmohrátky : doprovody písní s využitím Orffových rytmických nástrojů pro 5-9. ročník ZŠ.*
7. Romero Naranjo , F. J. Science & Art of Body Percussion: A review. *Journal of Human Sport and Exercise* .Vol.8, No. 2, 2013 pp. 442- 457 DOI: [10.4100/jhse.2012.82.11](https://doi.org/10.4100/jhse.2012.82.11)
8. Romero Naranjo, F. J., Cabrera, E.A. & Arnau Mollá, AF. (2024) *Neuromotricity in early childhood education*: Development tables as an interdisciplinary proposal according to the BAPNE method. *Retos: nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación*, N°. 53, 2024, pp. 162-177. ISSN-e 1988-2041, ISSN 1579-1726

INTERNET RESOURCES

9. Body Music with Keith Terry Healdsburg Jazz online Lesson1. [online] [cit. 7.07.2025] . Available from <https://youtube.com/watch?v=piuCU9BDaUw&feature=shared>
10. Castillo, L. Tutorial Percusión Corporal de Mayumana. [online] [cit. 7.07.2025] . Available from <https://www.youtube.com/watch?v=Nxn15Sm1P3Y>
11. Carl Orff: Ding, dong, digidigidong (Kanon) . [online] [cit. 7.07.2025] . Available from https://www.youtube.com/watch?v=GZxFe_r1VsU
12. Filz, R. Classical body percussion. Available from . [online] [cit. 7.07.2025] . https://www.youtube.com/watch?v=H_HJy-I04g8
13. Filz, R. Body percussion Warm Up & Canon #2 RhythmOneKIDS. [online] [cit. 7.07.2025]. Available from <https://www.youtube.com/watch?v=hT05rRyjFag>,
14. Leman, C. Halloween Night | Music with Mrs. Leman | Elementary Music Lesson: simple Orff orchestration. [online] [cit. 7.07.2025] . Available from https://www.youtube.com/watch?v=79H6IwUPH_E

Mgr. Galina Gvozdevskaia, Ph.D.

Teacher of piano and Practicum of Musical Creativity at the Department of Music Culture and Education, Faculty of Education, University of West Bohemia in Pilsen (Klatovská 51, Pilsen, Czech Republic, 30100). Also piano teacher, accompanist at the J. Labitzky Basic School of Arts (Školný ul., 338, Bechov-nad Teplou, Czech Republic, 36464).

Email: ggvozdz@centrum.cz



Mgr. Kateřina Halbychová

Katedra hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy

MOTIVATION OF A STUDENT TO PLAY VIOLIN AND PERFORM IN PUBLIC

MOTIVACE ŽÁKYNĚ KE HŘE NA HOUSLE A K VEŘEJNÉMU VYSTUPOVÁNÍ

ABSTRACT

The article discusses the motivation of the author's student to play violin and perform in public. The author presents the results from an examination of the student's intrinsic, extrinsic, cognitive, achievement, social, and flow state motivations in relation to violin playing and public performance. Attention is also paid to the process of preparing the student for performing in front of an audience and her experiences during and after the performance. The study was financially supported by the Charles University Grant Agency (project no. 295423).

Key words: teaching violin at an elementary art school, intrinsic and extrinsic motivation, cognitive, social and achievement motivation, flow state.

ABSTRAKT

Článek pojednává o motivaci autorčiny žákyně ke hře na housle a k veřejnému vystupování. Autorka zde prezentuje výsledky zkoumání žáččiny vnitřní, vnější, kognitivní, výkonové a sociální motivace i motivace stavem flow ve vztahu ke hře na housle a k veřejnému vystoupení. Pozornost je věnována také procesu žáččiny přípravy na účinkování před publikem, jejím prožitkům během vystoupení i po něm. Vznik studie byl finančně podpořen Grantovou agenturou Univerzity Karlovy (projekt č. 295423).

Klíčová slova: výuka hry na housle na ZUŠ, vnitřní a vnější motivace, poznávací, sociální a výkonová motivace, stav flow.

Úvod

Předkládaný text je čtvrtou z pěti případových studií projektu s názvem Motivace žáků hry na housle 2. a 3. cyklu ZUŠ k veřejnému vystupování (č. 295423), který finančně podpořila Grantová agentura Univerzity Karlovy. První z případových studií byla publikována v konferenčním sborníku Teorie a praxe hudební výchovy VIII (Halbychová 2024), další dvě vyšly v časopisu Hudební výchova, ročník 32/2024/č. 2 (Halbychová 2024) a ročník 32/2024/č. 3 (Halbychová 2024), pátá případová studie čeká na své vydání ve sborníku konference Digitální technologie ve vzdělávání.



Metodologie výzkumu

Cílem této případové studie je prezentovat výsledky výzkumu motivace ke hře na housle a k vystupování na veřejnosti autorčiny sedmnáctileté žákyně. Sběr dat k tomuto článku probíhal v období od března do prosince roku 2023, a to na základě pozorování a rozhovorů. Použity byly také standardizované dotazníky RCMAS-2 (Hrdličková 2022) a Piers-Harris 2 (Obereignerů et al. 2015) i dotazník vytvořený autorkou článku podle dotazníku autorů V. Hrabala a I. Pavelkové (2011). Po každém vystoupení žákyně odpovídala na otázky v dotazníku zaměřeném na prožívání stavu flow. Na vyhodnocení standardizovaných dotazníků dohlížela psycholožka Daniela Vodáčková. Teoretická východiska k tomuto článku lze nalézt v autorčině dřívějším konferenčním příspěvku (Halbychová 2021) a v článku v časopisu Hudební výchova, vol. 32/2024/č. 2 (Halbychová 2024).

Rodinné zázemí žákyně

Zkoumaná žákyně vyrůstala v hudebně podnětném prostředí. Její rodiče hráli amatérsky na klavír a kytaru, starší sourozenci se ve volném čase věnovali sborovému zpěvu, hře na housle, klavír a saxofon. Od raného dětství žákyně projevovala výraznou muzikálnost a náklonnost k hudbě. Velmi čistě zpívala a tvořila vlastní písně. Jejím přáním bylo umět hrát na housle. Tento hudební nástroj znala od bratra a sestry. V pěti letech začala docházet na hodiny houslí. Zpočátku s ní cvičovala matka, brzy se ale začčiny domácí přípravy ujal jeden z bratrů. Kromě hry na housle žákyně řadu let docházela do pěveckého sboru, naučila se základy hry na klavír, flétnu a ukulele. Rodiče, sourozenci i prarodiče žákyni ve všech jejích aktivitách vždy aktivně podporovali. S rodinou a přáteli často navštěvovali a stále navštěvují koncerty i jiné kulturní akce.

Vnitřní a vnější motivace žákyně ke hře na housle a k veřejnému vystupování

V současnosti žákyně hraje na housle s velkým zaujetím. Tuto zálibu považuje za zdroj mnoha krásných zážitků. Má ráda pocit, když nějaké skladbě naprosto propadne a vytvoří si k ní silný vztah. S oblibou také improvizuje.

Více než kritika žákyni motivuje pochvala. Obzvlášť ji potěší, když je chválena někým, kdo hudbě opravdu rozumí. Je ale otevřena i negativní zpětné vazbě.

Hru na pódiu žákyně potřebuje jako hnací motor. Těší se na provedení skladby i na samotné hraní před lidmi. Jejím cílem je hrát naplno a s hlubokým prožitkem. Obzvlášť si vychutnává výjimečné akce.

Žáččina úzkostnost a tréma

K výzkumu míry žáččiny obecné úzkosti byl použit dotazník RCMAS-2 (Hrdličková 2022). Z vyhodnocení dotazníku vyplynulo, že oblast žáččina *Celkového prožívání úzkosti* není více problematická než u většiny osob jejího věku. Mírně problematická se u žákyně zdá být škála *Obavy*. Žákyně občas zažívá drobnou nervozitu. *Fyziologická úzkost* se u ní nejvíce problematizuje, stejně tak ani *Sociální úzkost*.

S trémou na pódiu se žákyně začala setkávat v sedmi letech. Pomohlo jí častější vystupování. Momentálně ji tréma neomezuje a není pro ni demotivační.

Výkonová motivace žákyně ve vztahu ke hře na housle a k veřejnému vystupování

Vyhodnocením dotazníku, který byl autorkou článku vytvořen podle dotazníku V. Hrabala a I. Pavelkové (2011), je patrné, že v oblasti houslové hry se u žákyně projevuje *vysoká potřeba úspěšného výkonu s velmi nízkou obavou z neúspěchu*. Žákyně sama sebe považuje za vytrvalou. Houslové přípravě by byla ochotna věnovat úplné maximum, pokud by byla přesvědčena, že je pro ni taková investice smysluplná. Má-li žákyně jasný cíl a motivaci, dokáže se do nácvičku plně ponořit. Kdyby si mohla vybrat mezi lehkou, středně těžkou a těžkou skladbou, zvolila by si těžkou, protože má ráda výzvy a překonávání svých možností. Tento fakt je mírně v rozporu s poznatkem V. Hrabala a I. Pavelkové (2011, s.11), kteří uvádějí, že žáci s vysokou potřebou úspěšného výkonu a s velmi nízkou obavou z neúspěchu preferují úkoly střední obtížnosti. Povedený výkon žákyně připisuje svým schopnostem, úsilí i troše štěstí. Soutěže má spojeny se skvělými zážitky a s novými zkušenostmi. Vnímá je jako velké výzvy, které ji motivují ke cvičení a posouvají ji dál.

Poznávací a sociální motivace žákyně ve vztahu ke hře na housle a k veřejnému vystupování

Pro žákyni je důležité se ve hře na housle stále zdokonalovat. Na nácvik nové skladby se těší. K již nacvičeným kusům se vrací ráda, ale nudilo by ji hrát je stále dokola. Preferuje možnost samostatné volby skladby a hledání vlastního způsobu interpretace studovaného materiálu. S oblíbou ve skladbě nachází drobné detaily, kterých si běžný posluchač ani nevšimne. Baví ji poznávat neznámá pódia.

Ráda hraje sólově, mnohem více si ale užívá hru s doprovodem klavíru. Těší ji spolupráce se spolužačkami v duu a triu. Líbí se jí, jak se jednotlivé hlasy prolínají a vytvářejí skvěle fungující celek. Velmi si oblíbila jamování s přáteli. Jako důležitou zkušenost vnímá hru v symfonickém orchestru. Obohacuje ji být součástí velkého celku. Vždy ji potěší, když se na koncert přijdou podívat její blízcí a když si s nimi může později o vystoupení popovídat. Dá se říci, že u žákyně převládá *potřeba pozitivních vztahů nad potřebou sociálního vlivu* (Pavelková 2002, s. 38).

Žaččina motivace stavem flow

Výraznou motivací k účinkování před lidmi může být pódiová zkušenost se *zážitkem flow* (Csikszentmihalyi 2015, s. 70–71). S prožitkem hlubokého zaujetí houslovou hrou se žákyně běžně setkává, a to i v průběhu veřejného vystoupení.

Míra schopnosti prožitku flow je spojována s vyšší *sebehodnocení* (Blažej, & Kostolanská 2020, s. 27–31), jehož úroveň u dětí a adolescentů zkoumá dotazník Piers-Harris 2 (Obereignerů et al. 2015). Dle tohoto dotazníku je žaččino hodnocení sebe samé srovnatelné se sebehodnocením většiny jejích vrstevníků ze standardizačního souboru. V oblastech *Přizpůsobivost, Intelektivní schopnosti a školní postavení i Fyzický zjev a vlastnosti* žákyně dosahuje nadprůměrného výsledku. Nadprůměrný skóre se žákyni objevuje také v subškálách *Nepodléhání úzkosti a Štěstí*



a spokojenost. Vyšší průměr žákyně vykazuje ve sféře *Popularita* reprezentující sebehodnocení v sociální oblasti. Žákyně se cítí být dobře vychovaná a přijímaná v kolektivu, udržuje kvalitní vztahy, nejsou u ní patrné smutné nálady a domnívá se, že dokáže pracovat efektivně. Sebehodnocení žákyně se zdá být spíše vyšší, což by mohlo pozitivně ovlivnit její prožívání stavu flow.

Pro vznik zážitku flow na pódiu považuje hobojistka E. Newsomová (2016) za důležitou kvalitní přípravu a vytvoření si příjemných podmínek pro hru před lidmi. Autorka článku se proto zaměřila na zjištění způsobu začínání přípravy a průběhu jejího vystupování. Rozhovor s žákyní byl veden na základě dotazů vycházejících z rad E. Newsomové (2016). Žákyni se nejlépe hraje v klidném prostředí. Ráda si jen tak volně improvizuje. Do cvičení se vždy pouští s určitou vizí. Dlouhodobě cíle vítá. Bez nich by se ke cvičení těžko přinutila. Nejlákavější je pro žákyni příprava oblíbené a náročné skladby na významnou akci. Při nácvičku zkouší různé obměny procvičovaného místa, vymýšlí si vlastní rytmus či drobná cvičení. Pokud hraje skladbu, kterou má ráda, její motivace ke cvičení roste. Studovaný repertoár si spojuje s určitými částmi svého života, s konkrétními místy a lidmi. S oblibou si skladbu prohrává bez ohledu na nedostatky. Následně se vrací k nepodařeným místům, která pak vycvičí. Profesionální nahrávky jsou pro ni inspirací. Přestávky si dělává. Před odpočinkem se ale snaží dokončit rozdělanou práci. Metronom považuje za nutnou součást nácvičku. Průběžně se také nahrává. Nahrávky zpětně mezi sebou porovnává a sleduje míru svého zlepšení. S blížícím se koncertem cvičívá intenzivněji. Před vystupováním se potřebuje dostatečně rozehrát a vyzkoušet si hru v sále. Na pódiu bývá klidnější, pokud si skladbu těsně před koncertem projde v pomalém tempu. Bezprostředně před vystoupením myslívá jen na hudbu a na náladu v sále. Během vystupování přemýšlí o technické stránce hry, o prstokladech, přednesu a skladbě samotné. Koncertní vystupování si většinou užívá. Na pódiu se jí dařívá do hry ponořit daleko více než doma. Po vystoupení na sebe dokáže nahlížet kriticky, zároveň zažívá příjemný pocit uvolnění a štěstí. Při poslechu nahrávek z koncertů mívá ze svého výkonu radost, zpravidla totiž očekává méně vydařený výsledek.

Od března do prosince roku 2023 se žákyně účastnila *jedenácti veřejných vystoupení*. Pět v rámci hry v duu nebo triu, čtyř jako členka symfonického orchestru, jednoho sólového s doprovodem korepetitorky a na jednom žákyně účinkovala s duem, s triem i jako sólistka. Z vyhodnocení dotazníků, které žákyně po každé koncertní akci vyplňovala, vyplynulo, že nejméně příjemné pocity zažívala během sólového účinkování s korepetitorkou (45 bodů ze 70). Na toto vystoupení se příliš netěšila a hra na něm ji moc nebavila. O prováděné skladbě se zmínila: „*Nevytvořila jsem si k ní blízký vztah. Vložit do ní emoce pro mě nebylo tak přirozené jako u jiných skladeb.*“ Naopak nejvyšší počet bodů (60 ze 70) získala začíná účast v krajském kole soutěže v komorní hře. Na toto vystoupení s triem se žákyně velmi důkladně a dlouhodobě připravovala, a to společně se dvěma spoluhráčky. O jedné ze soutěžních skladeb žákyně uvedla: „*Skladba se mi hodně líbila. Vycházela ve mně pocity štěstí i smutku. Vždy mi bude připomínat určitou část mého života.*“ Jen o tři body níže (57 ze 70) se umístil koncert v rámci projektu s Českou filharmonií, kterého se účastnil symfonický orchestr složený z několika členů



České filharmonie a z vybraných žáků ZUŠ. Žákyně si celou akci s nadšením užívala. Na koncert se velmi těšila a byl pro ni silným zážitkem.

Závěr

Popisovanou sedmnáctiletou žákyni k hudebním aktivitám motivují především *vnitřní podněty*. Hra na housle ji naplňuje a obohacuje. Vystupování před publikem je pro ni zdrojem vítaných zážitků a podnětem ke cvičení. Své dojmy ze hry potřebuje sdílet se svými blízkými. Kladně na ni působí studium skladby, pro kterou se nadchne. *Poznávací potřeby* jsou u ní rozvinuty ve velké míře. Výrazná je také *žaččina výkonová motivace*. Lze se domnívat, že *vysoká potřeba úspěšného výkonu* v spojení s *velmi nízkou obavou z neúspěchu* jsou činiteli pozitivně ovlivňujícími žaččino prožívání stavu *flow* na pódiu. K příjemnému zážitku ze hry jistě přispívá i žaččino přiměřené sebehodnocení a neproblematické zkušenosti s trémou. Vystupování před publikem si žákyně dokáže vychutnat a je pro ni motivací k dalšímu zdokonalování se v houslové hře.

Literatura:

1. Blažej, A., & Kostolanská, K. (2020). *Flow ve sportu*. Grada.
2. Csikszentmihalyi, M. (2015). *Flow. O štěstí a smyslu života*. Portál.
3. Halbychová, K. (2021). Motivace žáků ZUŠ ke hře na housle. In Zlatoš M., Kubičková, A., Rudorfer, F. L., Kopalová P., Kuznetsova V. & Frombergerová A. (Eds). *Nouze ve vzdělávání* (s. 79–93). Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta. Dostupné z: <https://vydavatelstvi.pedf.cuni.cz/index.php/2022/08/03/nouze-ve-vzdelavani-konferencni-sbornik/>
4. Halbychová, K. (2024). Motivace žákyně hry na housle k veřejnému vystupování. In Jiříčková J., Kaščíková L. & Kodejška M. (Eds.). *Teorie a praxe hudební výchovy VIII* (s. 147–153). Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta. Dostupné z: https://publications.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.14178/2490/Teorie_a_praxe_hudebni_vychovy_VIII_FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y
5. Halbychová, K. (2024). Motivace žáka 2. stupně houslové hry na ZUŠ k veřejnému vystupování. *Hudební výchova*, 32, (2), s. 6–9.
6. Halbychová, K. (2024). Motivace k veřejnému vystupování žákyně 2. stupně hry na housle na ZUŠ. *Hudební výchova*, 32, (3), s. 10–13.
7. Hrabal, V., & Pavelková, I. (2011). *Školní výkonová motivace žáků. Dotazník pro žáky*. Národní ústav odborného vzdělávání.
8. Hrdličková, M. (2022). *RCMAS–2 Revidovaná dětská škála zjevné úzkosti*. Hogrefe – Testcentrum.
9. Newsome, E. (2016). *The Flow Music Method. Optimal experience tips and strategies for musicians and music teachers*. Queensland Conservatorium, Griffith University, Australia. Dostupné z: <http://www.flowmusicmethod.com.au/PDFs/the%20flow%20of%20music.pdf>



10. Obereignerů, R., Orel, M., Reiterová, E., Mentel, A., Malčík, M., Petrůjová, T., Fac, O., & Friedlová M. (2015). *Dotazník sebepojetí dětí a adolescentů Piers-Harris 2*. Hogrefe – Testcentrum.
11. Pavelková, I. (2002). *Motivace žáků k učení*. Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta.

Contact

Mgr. Kateřina Halbychová

Katedra hudební výchovy, Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, adresa: Katedra hudební výchovy, Magdalény Rettigové 4, 116 39 Praha 1, Česká republika

Základní umělecká škola, Praha 8, Klapkova 25, adresa: Klapkova 156/25, 182 00 Praha 8, Česká republika

katerina.halbychova@seznam.cz



Mgr. Michal Hottmar, PhD.

Katedra umenia a kultúry – oddelenie hudobnej výchovy, Pedagogická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava, Slovenská republika

Faculty of Arts and Culture – Department of Music Education, PDF UK Bratislava, Slovakia

RECEPTION OF COMPOSITIONS BY GIACOMO CARISSIMI IN THE TERRITORY OF HISTORICAL HUNGARY

RECEPCIA SKLADIEB GIACOMA CARISSIMIHO NA ÚZEMÍ HISTORICKÉHO UHORSKA

ABSTRACT

Musical culture in what is now Slovakia in the 16th and 17th centuries, which was part of historic Hungary, was closely linked to the religious beliefs of the population. These tendencies were also reflected in musical culture. Its highest level in the 16th and 17th centuries can be seen in western Slovakia, in Bratislava, in central Slovakia, in the mining towns of Banská Bystrica, Kremnica, Banská Štiavnica, Krupina, and in the east of the country, in the Spiš and Šariš regions, in the towns of Levoča, Bardejov, Sabinov, Kežmarok, Prešov, and Košice. In addition to Protestant composers, we also find works by Catholic authors. In this article, we focus on the music of Giacomo Carissimi (1605–1674), who was closely associated with the Jesuit order, in the form of primary and secondary sources from domestic music history collections from the 16th and 17th centuries.

Key words: Giacomo Carissimi I, Bratislava, Bardejov, Hungary, Moteto

ABSTRAKT

Hudobná kultúra na území dnešného Slovenska v 16. a 17. storočí, ktoré bolo súčasťou historického Uhorska, bola úzko spätá s vierovyznaním obyvateľstva. Tieto tendencie sa odzrkadlili aj v hudobnej kultúre. Jej najvyššiu úroveň v 16. a 17. storočí sledujeme na západnom Slovensku, v Bratislave, na strednom Slovensku, v banských mestách: Banská Bystrica, Kremnica, Banská Štiavnica, Krupina a na východe krajiny, v spišskej a šarišskej oblasti, v mestách: Levoča, Bardejov, Sabinov, Kežmarok, Prešov, Košice. Popri evanjelických skladateľoch evidujeme aj tvorbu katolíckych autorov. V príspevku sa zaoberáme existenciou hudby Giacoma Carissimiho (1605 – 1674), úzko spojeným s jezuitského rádom, v domácich hudobno-historických fondov zo 16. a 17. storočia, v podobe primárnych a sekundárnych prameňov.

Kľúčové slová: Giacomo Carissimi I, Bratislava, Bardejov, Uhorsko, Moteto



ÚVOD

Hudobná kultúra na území dnešného Slovenska v 16. a 17. storočí, ktoré bolo súčasťou historického Uhorska, bola úzko spätá s vierovyznaním obyvateľstva. Po roku 1517 sa do uhorského katolíckeho prostredia začali z oblastí dnešného Nemecka šíriť myšlienky reformácie Martina Luthera. Tieto tendencie sa odzrkadlili aj v hudobnej kultúre. Jej najvyššiu úroveň v 16. a 17. storočí sledujeme na západnom Slovensku, v Bratislave, na strednom Slovensku, v banských mestách: Banská Bystrica, Kremnica, Banská Štiavnica, Krupina a na východe krajiny, v spíšskej a šarišskej oblasti, v mestách: Levoča, Bardejov, Sabinov, Kežmarok, Prešov, Košice. Dnešné Slovensko udržiavalo úzke kultúrne, intelektuálne a hospodárske kontakty s okolitými krajinami: Rakúsko, Sliezske, Poľsko-Litovská únia, Česko a krajinami s nemecky hovoriacim obyvateľstvom. Dôsledkom toho sledujeme v evanjelickom prostredí okrem dominujúcich evanjelických, aj tvorbu katolíckych skladateľov. V repertoári protestantov evidujeme skladateľov nemeckej proveniencie: Samuel Scheidt, Johann Herman Schein, Heinrich Schütz, Michael Praetorius, Melchior Vulpis a iných, ale aj talianskych katolíckych skladateľov: Orlando di Lasso, Andrea a Giovanni Gabrieli, Pierluigi da Palestrina, Giacomo Carissimi a podobne. Ich polychorická tvorba bola na Slovensku veľmi populárna. Dokumentujú to predovšetkým *Bardejovská* a *Levočská zbierka hudobní* zo 16. – 17. storočia a zachované inventárne zoznamy katolíckych a evanjelických kostolov z rovnakého obdobia. Nový hudobný štýl – pestovanie menších vokálnych foriem so sprievodom generálneho basu sa definitívne presadil na území Slovenska až v 2. polovici 17. storočia a súvisel so zavŕšením protireformácie, teda rekatolizácie. Barok ako umelecký štýl spojený s rétorizmom v hudbe nepriniesol konzervativizmus, ale práve naopak, priniesol dôraz na emotívnosť a na veľké premeny hudobnej reči, na skladby trvalej hodnoty. Najvýznamnejšími strediskami tejto barokovej sprevádzanej módy sa stali na území Slovenska kláštory, v menšej miere kostoly a cirkevné školy, teda cirkevné inštitúcie. V rámci cirkvi mali osobitné postavenie rehole s bohatým vnútorným fungovaním ako relatívne uzavreté jednotky hudobného života s dôrazom na vyučovanie a pestovanie hudby. Tá pravidelne zaznievala počas celého cirkevného roka, počas sviatkov slávnosti a školských osláv. Popri mestách Bratislava Trnava Kremnica Trenčín Košice a ďalšie sa hudba pestovala aj v menších lokalitách ako Prievidza Pruské Podolíne a inde, teda v mestách a mestečkách, v ktorých si rády založili svoje pôsobiská. Nositeľmi hudby boli viaceré rehoľné komunity už od stredoveku, ale vývoj barokovej hudby ovplyvnili najviac tri rehole: františkáni, jezuiti a piaristi (KOČIŠOVÁ, 2020, s. 63). Je preto namieste zaoberať sa existenciou hudby Giacomu Carissimihu, úzko spojeným s jezuitským rádom, v domácich hudobno-historických fondoch u 16. a 17. storočia, v podobe primárnych a sekundárnych prameňov.

DOTERAJŠÍ STAV BÁDANIA

Osobnosť významného talianskeho barokového skladateľa, tvorcu oratória a kantáty, Giacomu Carissimihu je podrobovaná výskumu naprieč celým európskym kontinentom. Monografické spracovanie jeho tvorby sledujeme z pera Iva M. Buffa: *A thematic catalog of the sacred works of Giacomo Carissimi* (Buff, 1979), Dixona Grahama: *Carissimi* (GRAHAM, 1986), Andrewa V. Jonesa: *Motets of Carissimi* (JONES, 1982) a ďalších. V domácej odbornej muzikologickej literatúre sa s jeho menom stretávame v publikáciách *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* (BURLAS, Ladislav - FIŠER, Ján - HOŘEJS, Antonín, 1954, s. 152), z Rybaričovho pera pochádza štúdia *Judicium Salomonis: Samuel Capricornus and Giacomo Carissimi* (Rybarič, 1971, s. 161–179) a následne Carissimihu spomína aj vo svojej monografii *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.* (RYBARIČ, 1984, s. 47, 79, 85, 96). Ťažiskovou publikáciou sú *Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobní*



(HULKOVÁ, Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobní, 1999, s. 176), Existenciu pamiatok talianskej hudby na Spiši a Šariši v 16. a 17. storočí zhodnotila Marta Hulková vo svojej štúdií z roku 2018 (HULKOVÁ, Italian Music in the 17th century in the Region Spiš and Šariš in Evangelical Churches, 2018). Podstatné sú aj nasledujúce publikácie *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí* (KALINAYOVÁ, Jana a kol., 1994, s. 168), *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918* (KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol., 2020, s. 129,141), Kačic: *Dejiny hudby III. Barok* (KAČIC, Dejiny hudby III. Barok, 2008, s. 147-150). V Čechách nachádzame problematiku spojenú s Carissimioho tvorbou v publikáciách Jiřího Sehnala: *Giacomo Carissimi Compositionen der Böhmischen Länden* (SEHNAL, 1977), Václava Kapsu: *Carissimi ve středoevropském hávu aneb o čem vypovídá dochované kompozice Karla Rabovia, SJ (1616-1686)?* (KAPSA, 2022). V Maďarsku sledujeme tvorbu Giacoma Carissimioho v ťažiskovej publikácii zastreďujúcej hudobníny v *Bardejovskej zbierke hudobní* zo 16. storočia *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)* (MURÁNYI, 1991). Carissimioho tvorba a realita sú zdokumentované aj na pôde online lexikónov: Oxford Music Online (Oxford Music Online) MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart) a jeho tvorba je sústredená aj v *Répertoire International des Sources Musicales* (Répertoire International des Sources Musicales (RISM)).

RECEPCIA SKLADIEB GIACOMA CARISSIMIHO NA ÚZEMÍ HISTORICKÉHO UHORSKA

Bratislava

V 16. a 17. storočí bol jedným z centier hudobného diania v meste Kostol sv. trojice, v ktorom postupne pôsobili traja kantori: Jacob Sebald Ludwig (1616-1663), Samuel Capricornus (1628-1665) a Johann Kusser (1625-1695). Obraz o umeleckých ambíciách riaditeľov chóru a o štýlovej orientácii hudby, ktorá z neho zaznieva, si možno vytvoriť na základe inventárnych zoznamov hudobní priebežne sústreďovaných v hudobnej knižnici, na chóre kostola. Inventáre predstavujú jedinečné pramene, z ktorých sa dá rekonštruovať obsah hudobného repertoáru aj napriek tomu, že samotné hudobníny sa nezachovali. Po prevzatí kostola jezuitmi sa totiž rozsiahla zbierka neuchovala vcelku, ale časť sa rozpredala alebo presúvala na rôzne miesta ako starý a čoraz nemoďernejší repertoár až z nich nič neostalo. Podľa inventárov pritom išlo o jednu z najväčších zbierok hudobných tlačí aké sa sústredili v tejto dobe v podobných inštitúciách strednej Európy. Jej hodnota musela byť pomerne vysoká keď si uvedomíme, že tlačené hudobníny v tých časoch patrili k luxusnému tovaru a ich kúpu si nemohli dovoliť všetci. Napokon práve preto inventáre aj vznikali ako zoznamy hmotného majetku, ktorý bolo treba zaznamenať keď sa menil ich správca, teda keď odchádzajúci kantor odovzdal ich správu svojmu nástupcovi. (KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol., 2020, s. 129)

Inventáre sú tri. Prvý vznikol v roku 1651, od Jacoba Sebalda Ludwiga prebral funkciu Samuel Capricornus. Druhý z roku 1652 zachytáva tlačené tituly, ktoré v tomto roku Capricornus pre chor získal a tretí bol spísaný v roku 1657 keď Capricornus funkciu odovzdal Kusserovi. Všetky tri dokumenty majú teda nejaký vzťah u Capricornovi, sú svedectvom štýlovej orientácie repertoára pred jeho príchodom do mesta a jeho vývoja v čase keď sám viedol chór. Capricornus síce zdedil značnú časť zbierky po svojom predchodcovi Ludwigovi, ale významne ju rozšíril o množstvo najnovších hudobných titulov s prevažne talianskou tvorbou *style moderno*, ktorá sa vtedy vydávala v Benátkach, v najväčšom centre vtedajšieho tlačiarstva a hudobného vydavateľstva. Hudobný obsah inventárov je medzi historikmi známy preto len zhrnieme, že k tvorbe nemeckých evanjelikov všeobecne rozšírenej na evanjelických chóroch

(Michal Pretórie Heinrich Schutz) a ich veľkých talianskych vzorov Claudio Monteverdi Lodovico Grossi da Viadana) pribudli diela talianskych modernistov 30. a 40. rokov 17. storočia akými boli: Tarquinio Merula, Alessandro Grandi, Giovanni Antonio Rigatti, či Chiara Margarita Cozzolaniová (KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol., 2020, s. 129).

Capricornus zakúpil aj sedem zväzkov rímskych antológií s tvorbou reprezentantov rímskeho skladateľského okruhu (napríklad Giacomina Carissimiho, Stefana Fabriho), čím rozšíril ponuku vtedajšej talianskej tvorby všeobecne sústreďovanú na diela severotalianskych autorov o menej známy repertoár. Do zbierky sa v nezanedbateľnom počte dostávali a diela v rakúsku pôsobiacich skladateľov, ktorí sa stali skorými širiteľmi moderných talianskych hudobných smerov v zaalpských oblastiach. Tlače a odpisy skladieb hudobníkov a kapelníkov Cisársky dvorskej kapely Giovanniniho, Antonia Bertaliho, Felice Sancesa súviseli s blízkosťou Viedne a hudobného života cisárskeho dvora, ktorý sa prenášal do Bratislavy každým príchodom panovníka do mesta. Verejné vystúpenia Cisárskej dvorskej kapely boli síce späté s farským kostolom sv. Martina, ale išlo vždy o udalosť, ktorá musela pútať pozornosť všetkých hudobníkov mesta, veď kapela mala v 17. storočí renomé jednej z najlepších hudobných súborov Európy (KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol., 2020, s. 129).

Podľa publikácie Jany Kalinayovej (KALINAYOVÁ, Jana a kol., 1994, s. 49-50) nachádzame Carissimiho skladby aj v inventári evanjelického kostola v Bratislave z roku 1652. Podľa menného zoznamu, ktorý Kalinayová uvádza (1994, s. 168) sa jeho skladby nachádzajú súborných tlačiach Florida de Sylvestrisa¹¹. Tlače sú zoradené pod číslami: 6, 7, 8, 9, 10, 11 a 12. Spomínaný inventár zostavil bratislavský hudobník Samuel Capricornus dňa 18. apríla, v roku 1652. Uvedené tlače nachádzame aj v inventári z roku 1657, pri novom spisovaní hudobní 7. apríla 1657, ktoré uskutočnil Samuel Capricornus pri odovzdávaní funkcie Jánovi Kusserovi (KALINAYOVÁ, Jana a kol., 1994, s. 51). Z informácií appendixu dizertačnej práce Marie Schildt (Schildt, 2014, s. 58-71) o Dübenevej zbierke (17. – začiatok 18. storočia) vieme, uvedená Sylvestrisová tlač obsahovala nasledujúce Carissimiho skladby:

1. 1645² (RISM) - Sylvestris Florido de: *Sacrum cantionum pars prima ...* (Rím, 1645)
 - *Hymnum jucunditatis*
 - *Audite sancti* (Schildt, 2014, s. 64)
2. 1647² (RISM) - Sylvestris Florido de: *Floridus modularum hortus...* (Rím, 1647)
 - *Viderunt te Domine*, s. 9-10 (a 2)
 - *Alma redemptoris mater*, s. 43-44 (a 4) (Schildt, 2014, s. 65)
3. 1648¹ (RISM) - Sylvestris Florido de: *Florida verba...* (Rím, 1648)
 - *Praevalerunt in nos inimici* (a 2) (Schildt, 2014, s. 66)
4. 1649² (RISM) - Sylvestris Florido de: *Cantiones alias sacra...* (Venezia, 1649); Reprint 1649³ (RISM)
 - *Suegamus eamus properemus* (a3) (Schildt, 2014, s. 68)
5. 1652¹ (RISM) - Sylvestris Florido de: *Sacrum cantionum pars secunda ...* (Rím, 1652)
 - *Militia est* (a 3)
 - *Suegamus eamus* (a 3) (Schildt, 2014, s. 68)

¹¹ Sylvestris, Florido de (+ 1673) taliansky antologista a hudobný editor, skladateľ, spevák a dramatik.

6. 1647¹ (RISM) - Giovanni Poggioni: *Scelta di Motetti de diversi Excelentissimi Autori a 2, 3, 4 e 5 voci ...* (Rím, 1647)

- *Quis est hic* (a2)
- *O dulcissimum Mariae nomen* (a3) (Schildt, 2014, s. 65)

7. Giovanni Poggioni: *Scelta di Motetti*¹²

Bardejov

Ďalším zdrojom Carissimio hudby je *Bardejovská zbierka hudobní*, ktorej jadro tvoria hudobniny zo 16. storočia. *Bardejovská zbierka hudobní* vznikala počas pôsobenia Leonarda Stöckela v Bardejove, približne v 40. – 50., až po 70. roky 16. storočia. Bola súčasťou kostola sv. Egídia v Bardejove, v súčasnosti je uložená v Štátnej knižnici Széchényiho v Budapešti. V prípade LZH evidujeme najstaršie hudobniny s viachlasnou hudbou z prelomu 16. a 17. storočia. Prienikom medzi oboma zbierkami bol repertoár z konca 16. storočia, no hlavne zo 17. storočia až po rekatolizáciu¹³. Zo spoločných črt vyzdvihuje Hulková početné repertoárové zhody v rukopisných hudobniach, v menšej miere vo výbere hudobných tlačí. Mnoho rukopisných konkordancií vyplýva zo skutočnosti, že pri zostavovaní jednotlivých tabulatúrnych zborníkov a hlasových zošitov ich zapisovatelia vychádzali z prístupných dobových tlačí. Najčastejšie to boli súborné tlače Abrahama Schadea, Erharda Bodenschatza, Ambrozia Profia, ktoré ponúkali veľký výber z európskej polychorického tvorby benátskeho typu (HULKOVÁ, Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobní, 1999, s. 189). Ako uvádza Hulková, najviac spoločných zhôd s rukopisnými jednotkami LZH sledujeme v piatich hlasových zošitoch signatúry Ms. mus Bártfa 17 s počtom 5 hlasov (17a, 17b, 17c, 17d, 17e), ide konvolút rozdelený na dve časti: Koll. 1 a Koll. 2. Prvá časť konvolútu obsahuje sedem neočíslovaných skladieb, ktoré sú súčasťou omšového ordinária. Druhá časť konvolútu obsahuje 248 rôznych skladateľov na latinské a nemecké texty a v dvoch prípadoch texty v biblickej češtine. Hulková uvádza, že pamiatka je zapísaná viacerými rukami na rôznorodom papieri. Hudobný repertoár, podobne ako pri rukopisných hudobniach 17. storočia zahŕňa časovo-široký diapazón tvorby. V pamiatke sledujeme diela Orlanda di Lassa, Lucu Marenzia, Jacoba Handla-Galla, Melchiora Vulpia, Hieronyma Praetoria, Johanna Heinricha Scheina, Samuela Scheidta, až po výber zo súborných tlačí Abrahama Schadea a Erharda Bodenschatza. Najrôznorodejší repertoár nachádzame v hlasových zošitoch Ms. mus Bártfa 16, pamiatka obsahuje 346 skladieb zoradených do 5 častí. Na základe identifikácií Roberta Árpáda Murányiho (MURÁNYI, 1991), je u väčšiny pamiatok autorstvo určené. Pamiatka obsahuje podľa údajov Hulkovej desiatky odpisov skladieb dobových tlačených predlôh pochádzajúcich zo 16. a 17. storočia. Nachádzame tu diela Clemensa non Papa, Jacoba Regnarta, Luca Marenzia, Jacoba Handla-Galla, Hansa Lea Haslera, Melchiora Vulpia, Hieronyma Praetoria. (HULKOVÁ, Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobní, 1999, s. 178) Podľa Murányiho katalógu, v rámci BZH evidujeme nasledovné skladby, ktorých autorstvo je pripísané Carissimimu (MURÁNYI, 1991, s. 186):

¹² V Kalinayovej publikácii je uvedená ešte jedna antológia pod číslom 12, bez udania roky publikovania a RISM (KALINAYOVÁ, Jana a kol., 1994, s. 50)

¹³ HULKOVÁ, Marta: Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobní. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 2-3, s. 188.



Ms mus Bártfa 4b

Tento hlasový zošit je v oktávovom formáte, obsahuje 51 číslovaných strán, ide o part bassa continua. Na stranách 33v -34r nachádzame údajnú Carissimi skladbu *Doleo et poenitet me* à 4v. Murányi eviduje skladbu pod číslom 411, podľa Grova online (Oxford Music Online, dátum neznámy) ide skladbu s obsadením SSTB, 3 violy, bc. V tomto prípade je Carissimioho autorstvo spochybnené. V súbornom katlógu Carissimioho skladieb nenachádzame uvedené dielo, čo potvrdzuje aj informáciu z Grova, (Buff, 1979). V rukopise nachádzame zápis *Adam Plinta*, v Murányiho katalógu sledujeme poznámku, že skladbu zapísal Adam Plintovič¹⁴.

Ms mus 19

Hlasový zošit pozostáva zo 16 strán, všetky sú zapísané modernou notáciou. Skladba *Militia est vita humanis* à 2v¹⁵. Hlasový zošit predstavuje sopránový hlas a skladba sa nachádza na strane 1r - 2r. Sopránový part je na strane 1r poškodený v prvom riadku, inak je dobre čitateľný. Na rozdiel od predchádzajúceho príkladu, pri skladbe nie je uvedený autor menovite. Skladba *Egredimini coelestes habitatores* à 3v¹⁶ sa nachádza na stranách 72v-74r, part naznačuje striedanie sopránového a husľového kľúča. V tomto prípade taktiež nenachádzame menovite zápis o autorstve. Part je dobre čitateľný. Podľa Grova online chýbajú hlasy: 2 vn a bc. Konkordanciu skladby nachádzame je v A. Poggioliho antológii, *Delectus sacrarum cantionum* 2-5vv (Antverpy, 1652) (Buff, 1979, s. 41). Skladba *Qui est hic vir* à 3v¹⁷ sa nachádza na stranách 117v- 119v. Sopránový part obsahuje opäť striedanie sopránového a husľového kľúča. V zápise sledujeme zápis dvoch vrstiev textu pod jednu melodickú líniu. Zápis obsahuje dynamické označenia a je dobre čitateľný. Skladba pochádza z antológie Poggioliho antológie *Delectus sacrarum cantionum* 2-5vv (Antverpy, 1652)¹⁸. Skladba *Inclinavit coelos Dominus* à 2v¹⁹ je podľa súborného katalógu Carissimioho skladieb určená pre dva tenory a basso continuo (Buff, 1979, s. 57) a v danom hlasovom zošite sa nachádza na stranách 127r-128r. Sledujeme zápis virtuózneho basového a barytónového ho partu. Part je dobre čitateľný sledujeme naznačenie striedania hlasov. Posledná Carissimioho skladba v danom hlasovom zošite je *Viderunt te Domine* à 2v²⁰ Podľa súborného katalógu Carissimioho skladieb ide o obsadenie soprán, bas a basso continuo (Buff, 1979, s. 156). Zápis predstavuje virtuózne sopránový part nachádzajúci sa na stranách 128r- 129r rukopis je dobre čitateľný.

ZÁVER

Hudobná kultúra na našom území v 16. a 17. storočí bola ovplyvnená hospodárskymi podmienkami, konfesijnými spormi katolíkov a protestantov. Dôležitú úlohu zohrávali cirkevné rehole, ktoré sa zaslúžili o pestovanie hudby, predovšetkým františkáni, piaristi, či jezuiti. Dôležitým hudobným centrom na západe krajiny bola Bratislava, predovšetkým kvôli úzkym kontaktom s cisárskou Viedňou. Vďaka kantorom evanjelického Kostola sv. trojice, najvýznamnejším bol Samuel Capricornus,

¹⁴ Adam Plintovič bol jezuitom, ktorého korene sú v Poľsku a Čechách. V Kačicovi sledujeme odkaz na *Levočskú zbierku hudobní, Bardejovskú zbierku hudobní*. Žilinu a Svätý Jur (KAČIC, Hudba baroka, 1996, s. 94).

¹⁵ Murányi, č. 1328. Podľa Grova je nasledujúce obsadenie SSB, bc; RISM 1643¹, 1652¹ (Oxford Music Online, dátum neznámy).

¹⁶ Murányi, č. 1396.

¹⁷ Murányi, č. 1440; RISM 1646²;

¹⁸ RISM 1646², 1647¹.

¹⁹ Murányi, č. 1447.

²⁰ Murányi, č. 1448, RISM 1647², 1670



sa nám zachovali inventáre hudobníň zo 17. storočia (1551, 1552, 1557) reprezentujúce hudobný repertoár používaný medzi evanjelikmi v Bratislave. Medzi nimi nachádzame aj antológiu Florida de Sylvestrisa a Giovannioho Poggioho obsahujúce skladby Giacoma Carissimioho, motetá. Hudobniny spísané v inventároch sa však do súčasnosti nezachovali a tak sme odkázaní len na sekundárne pramene. Ďalším zdrojom Carissimioho hudby je *Bardejovská zbierka hudobníň*, ktorej jadro tvoria hudobniny zo 16. storočia. Napriek tomu však nachádzame v hlasové knihy obsahujúce Carissimioho hudbu, konkrétne ide o rukopis Ms mus Bártfa 4 obsahujúci jednu skladbu, Ms mus Bártfa 19 obsahujúci päť skladieb Giacoma Carissimioho. Na základe komparácie sledujeme konkordancie s bratislavskými inventármi 1652 a 1657 v BZH, konkrétne *Viderut te Dimine, Militia est, Qui est hic...* Napriek tomu, že sa v oboch prípadoch stretávame len s malým počtom skladieb tohto významného talianskeho skladateľa, ide o dôkaz toho, že hudobníci na našom území sledovali najnovšie hudobné trendy, ktoré implementovali do svojho repertoára.

BIBLIOGRAFIA

1. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Cit. 15. 9. 2020. Dostupné na Internet: <https://www.mgg-online.com/>
2. Buff, I. M. (1979). *A thematic catalog of the sacred works of Giacomo Carissimi*. Clifton, N.J.: European American Music Corp.
3. BURLAS, Ladislav - FIŠER, Ján - HOŘEJS, Antonín. (1954). *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
4. GRAHAM, D. (1986). *Carissimi*. Oxford; New York: Oxford University Press.
5. HULKOVÁ, M. (1999). Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobníň. *Slovenská hudba*(2-3), 150-200.
6. HULKOVÁ, M. (2018). Italian Music in the 17th century in the Region Spiš and Šariš in Evangelical Churches. *Musicologica Brunensia* , 52(2), s. 41-60.
7. JONES, A. V. (1982). *The Motets of Carissimi*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
8. KAČIC, L. (1996). Hudba baroka. In O. Elschek (Ed.), *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: SAV.
9. KAČIC, L. (2008). *Dejiny hudby III. Barok*. Bratislava: Ikar.
10. KALINAYOVÁ, Jana a kol. (1994). *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. - 17. storočí*. Bratislava: SNM - Hudobné múzeum.
11. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol. (2020). *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica.
12. KAPSA, V. (2022). Carissimi ve středoevropském hávu aneb o čem vypovídají dochované kompozice Karla Rabovia, SJ (1616-1686)? *Musicologica Olomucensia*, 34(1), 146-163.
13. KOČIŠOVÁ, R. (2020). *Hudobný život v renesancii a baroku na území Slovenska*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
14. MURÁNYI, R. Á. (1991). *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. Bonn: Gudrun Schröder Verlag. Deutsche Musik im Osten.



15. *Oxford Music Online*. Dostupné na Internete: <https://www.oxfordmusiconline.com/>
16. Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Cit. 5. 06 2025. Dostupné na Internete: Répertoire International des Sources Musicales : http://https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifieur=251_SOLR_SERVER_607613362
17. Rybář, R. (1971). Judicium Salomonis: Samuel Capricornus and Giacomo Carissimi. *Musicologica Slovaca*(3), 161–179.
18. RYBÁŘ, R. (1984). *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I*. Bratislava: OPUS.
19. SEHNAL, J. (1977). Giacomo Carissimi Compositionen der Böhmischen Länden. In *Muzikološsky zborník - Musicological Annual XIII* (s. 23-35). Ljubljana.
20. Schildt, M. (2014). *Gustav Duben at Work: Musical Repertory and Practice of Swedish Court Musicians, 1663-1690*. Uppsala: Uppsala University. Cit. 11. 06 2025. Dostupné na Internete: <https://www2.musik.uu.se/duben/Concordances.pdf>.

Contact

Mgr. Michal Hottmar, PhD.

Katedra umenia a kultúry - oddelenie hudobnej výchovy, PDF UK Bratislava, Slovensko

hottmar1@uniba.sk

PRÍLOHA



SONG POETICS OF MILAN LASICA: A BRIDGE BETWEEN ENTERTAINMENT AND REFLECTION

PIESŇOVÁ POETIKA MILANA LASICU: MOST MEDZI ZÁBAVOU A REFLEXIOU

ABSTRACT

The paper focuses on the songwriting of Milan Lasica, an exceptional Slovak artist whose lyrics combine intelligent humor, subtle irony, and deep social reflection. It presents his multidisciplinary career in theater, film, television, and music, with an emphasis on song poetics, which transcends genre boundaries and becomes a complex artistic expression. It highlights Lasica's ability to combine entertainment with philosophical and existential themes, his linguistic playfulness, and his influence on Slovak culture. It particularly highlights his collaborations with artists such as Július Satinský, Jaroslav Filip and Peter Lipa, as well as his contribution to the jazz scene through the Bratislava Hot Serenaders. The article underscores the timelessness of Lasica's lyrics, their relevance and inspiration for younger generations, confirming his lasting legacy in Slovak art.

Keywords: Milan Lasica, song, song poetics, song lyrics.

ABSTRAKT

Príspevok sa zameriava na piesňovú tvorbu Milana Lasicu, výnimočného slovenského umelca, ktorého texty spájajú inteligentný humor, jemnú iróniu a hlbokú spoločenskú reflexiu. Predstavuje jeho multidisciplinárnu kariéru v divadle, filme, televízii a hudbe, s dôrazom na piesňovú poetiku, ktorá presahuje žánrové hranice a stáva sa komplexným umeleckým vyjadrením. Zdôrazňuje tiež Lasicovu schopnosť prepájať zábavu s filozofickými a existenčnými témami, jeho jazykovú hravosť a vplyv na slovenskú kultúru. Osobitne vyzdvihuje spolupráce s umelcami ako Július Satinský, Jaroslav Filip či Peter Lipa, ako aj jeho prínos k jazzovej scéne cez Bratislava Hot Serenaders. Článok podčiarkuje nadčasovosť Lasicových textov, ich aktuálnosť a inšpiráciu pre mladšie generácie, čím potvrdzuje jeho trvalý odkaz v slovenskom umení.

Kľúčové slová: Milan Lasica, pieseň, piesňová poetika, piesňový text.

Úvod

Milan Lasica (1940–2021) patril k najvýraznejším osobnostiam slovenskej kultúry, ktorej všestranná tvorba zanechala hlbokú stopu v umeleckom dedičstve krajiny. Ako herec, textár, spevák, scenárista, dramaturg a režisér pôsobil v divadle, filme, televízii a hudbe, čím prekročil

hranice jednotlivých žánrov a stal sa symbolom tvorivej slobody. Jeho jedinečný humor – jemný, no často provokatívne trefný – spájal satiru a iróniu, aby s nadhľadom a citom odhalil absurditu ľudského správania a spoločenské paradoxy. Lasicove texty, reflektujúce slovenskú mentalitu, politické realie i každodenné radosti a starosti, vynikajú rozsahom, hĺbkou a kultúrnou rezonanciou, čím aj po jeho smrti inšpirujú a obohacujú ďalšie generácie.

1 Milan Lasica – multidisciplinárny portrét umelca

Milan Samuel Lipcsei, známy ako Milan Lasica, sa narodil 3. februára 1940 vo Zvolene v rodine s maďarskými koreňmi. Už od detstva ho formovalo kultúrne prostredie rodiny, najmä vplyv strýka Ernesta Šmalíka, herca a riaditeľa Zvolenského divadla, herečky a nevlastnej sestry Evy Krížikovej či druhého strýka Gejzu Lipcseia, ktorí mu už v mladosti sprostredkovali blízky kontakt s divadlom a umením. Počas gymnázia začal rozvíjať literárne a herecké schopnosti a ako konferenciér estrádnych programov vstúpil do umeleckého sveta (Lasicová, 2022). Štúdium dramaturgie na Vysokej škole múzických umení (VŠMU) v Bratislave ešte viac obohatilo jeho umelecký profil prostredníctvom spolupráce s poprednými slovenskými divadelníkmi, ktoré sa stali základom jeho profesionálnej dráhy. V tomto období sa začalo formovať aj jeho významné autorsko-interpretačné partnerstvo s Júliusom Satinským. Ich spoločná umelecká cesta, ktorá odštartovala v kabarete *Tatra revue*, sa vyznačovala dôvtipom, iróniou a jemnou, no prenikavou satirou reflektujúcou spoločenské a politické pomery svojej doby (Štrasser, 2005).

Po ukončení štúdia na VŠMU obaja vstúpili do *Vojenského umeleckého súboru*, kde mohli relatívne slobodne rozvíjať svoju umeleckú činnosť (Dočekal, 2000). V rokoch 1967–1970 pôsobili v *Divadle na korze*, ktoré bolo kľúčovým priestorom pre formovanie ich autorskej poetiky. Inšpirovali sa Beckettom, Mrożekom, kabaretom, malými divadlami, spoločenskou satirou Ivana Stodolu aj renesančným divadlom s prvkami *commedie dell'arte* (Hazulová, 2021). Silnou inšpiráciou im tiež bola dvojica Jan Werich a Jiří Voskovec, významní českí dramatici, herci a zabávači, ktorých okrem divadla spájalo silné celoživotné priateľstvo (Sondorová – Tischler 2021).

Inscenácie Lasicu a Satinského však získavali čoraz ostrejší kritický tón voči vtedajšiemu politickému režimu, čo po roku 1971 vyústilo k zákazu činnosti a politickým represáliám (Štrasser, 2005). Následne našli útočisko v kabarete *Večerní Brno*, pod príslym dohľadom Štátnej bezpečnosti. V Bratislave sa Lasica tiež etabloval ako člen súboru v *Divadle Nová scéna* a neskôr ako umelecký vedúci *Štúdia S*, ktoré v roku 1999 premenoval na *Štúdio L+S*, čím potvrdil dlhoročnú spoluprácu so Satinským (Dočekal, 2000).

Milan Lasica bol tiež významnou postavou slovenskej filmovej, televíznej a divadelnej scény. Debutoval filmom *Vždy možno začať* (1961) a účinkoval vo filmoch ako *Sladké hry minulého leta* (1969), *Saturin* (1994) či *Obsluhoval jsem anglického krále* (2006). Spoluvytváral populárne televízne programy ako *Ktosi je za dverami* (1978–1991) či *Zlaté časy* (2016–2021). Ako autor dramatických diel sa preslávil titulmi ako *Plné vrecká peňazí* (1975), *Výrobca šťastia* (1985) a *Náš priateľ René* (1986).



Hoci vyštudoval dramaturgiu, hudba bola pre Lasicu celoživotnou vášňou a dôležitým prostriedkom sebavyjadrenia. Inšpirovali ho tradičné slovenské piesne a spevák František Krištof Veselý, ktorého osobitý spevácky štýl bol hlboko prepojený s jeho umeleckým cítením (Lasica, 1989). Spolupracoval s poprednými hudobníkmi a kapelami, ako Prúdy, Modus či Karol Duchoň, pre ktorého napísal text *Kto má tá rád*. Významná bola aj spolupráca s Hanou Hegerovou, vrátane skladby *Žila som správne*.

Dôležitou súčasťou jeho hudobnej kariéry bola dlhodobá spolupráca s orchestrom Bratislava Hot Serenaders, zameraným na jazzovú hudbu 20. a 30. rokov 20. storočia. Ako spevák pôsobil v orchestri viac ako dvadsať rokov a významne prispel k obnove záujmu o éru jazzovej histórie na Slovensku. Najcennejším prínosom bola jeho tvorivá adaptácia amerických jazzových štandardov do slovenčiny. Nepoužíval doslovné preklady, ale prebásňoval texty tak, aby zachoval ich poetiku, význam aj rytmiku. Príkladom je *Duša v tele* (adaptácia *Body and Soul*), alebo *Letné večery* (voľnejšia reinterpretácia *So Tired*), ktoré preniesli jazzové motívy do slovenského kultúrneho kontextu. Tieto adaptácie sú zachytené na albume *Keď zastal čas*, ktorý je príkladom spojenia autentického swingového štýlu a jazykovej invencie. Táto časť jeho tvorby predstavuje významnú rovinu Lasicovej piesňovej poetiky s hlbokým kultúrnym dosahom a umeleckou hodnotou.

2 Piesňová tvorba Milana Lasicu

Textárska činnosť Milana Lasicu predstavuje kľúčový prvok jeho umeleckej identity a tvorby. Jeho texty sa vyznačujú schopnosťou precízne reflektovať spoločenské a kultúrne kontexty, pričom kombinujú inteligentný humor, jemnú iróniu a kritický pohľad na realitu. Tento špecifický prístup umožnil jeho textom presahovať bežné umelecké rámce a stať sa významným kultúrnym fenoménom, ktorý spája literárnu kvalitu s muzikálnosťou a zároveň vyzýva k zamysleniu nad spoločenskými javmi (Faithová, n.d.).

Lasica začal textársku činnosť už začiatkom 60. rokov 20. storočia a spolupracoval s významnými slovenskými hudobníkmi a interpretmi, ako Peter Lipa, Janko Lehotský, Ivan Štrpka, Mišo Kaščák a ďalší. Tieto spolupráce priniesli viaceré populárne hudobné diela, ktoré zaznamenali široké uznanie v médiách, najmä v Slovenskom rozhlasе a televízii. Významnou kapitolou jeho tvorby je spolupráca s Jaroslavom Filipom, ktorá sa začala v 70. rokoch 20. storočia. Filipova melodická a emocionálne hlboká hudba sa harmonicky dopĺňala s Lasicovými piesňovými textami. Spoločne vytvorili piesne k niekoľkým divadelným inscenáciám, napríklad *Do batôžka* bola napísaná ako záverečná pieseň pre predstavenie Carla Goldoniho v Zvolenskom divadle (Leksa, 2018). Ich častými spolupracovníkmi boli tiež Richard Müller a Július Satinský.

Medzi najvýznamnejšie diela autorskej trojice Lasica – Filip – Satinský patrí album *Bolo nás jedenásť* (1981), považovaný za jedno z vrcholných diel slovenskej populárnej hudby, zaradený do rebríčka 100 základných albumov vydavateľstva *Opus*. Následne vydali albumy *S vetrom opretek* (1982) a *My (do tanca a na počúvanie)* (1987), ktoré rozširujú tematický i žánrový záber ich tvorby. Album *Sťahovaví vtáci* (1990) priniesol rozšírený počet divadelných piesní a zúčastnili sa na ňom aj ďalší renomovaní hudobní hostia, napríklad Andrej Šeban či Richard



Müller. Projekt *Müller spieva Lasicu, Lasica spieva Müllera, Müller a Lasica spievajú Filipa* (2008) bol vrcholom tejto umeleckej kooperácie, prinášajúc originálny pohľad na ich tvorbu. Významnú pozíciu zaujíma aj spolupráca Milana Lasicu s džezovým spevákom a skladateľom Petrom Lipom, ktorá trvala od začiatku 80. rokov až do Lasicovej smrti. Medzi ich kľúčové albumy patria *Lipa spieva Lasicu* (2005), kombinujúci blues, soul a jazz s inteligentnými textami, a *Návšteva po rokoch* (2013), venujúci sa témam lásky, politiky a každodenného života.

V roku 2021 vyšiel album *Básnenie*, ktorý predstavuje významný záver hudobnej tvorby Milana Lasicu. Album obsahuje jedenásť skladieb založených na poézii významných slovenských básnikov, zároveň však reflektuje osobné skúsenosti a filozofické úvahy autora. Projekt vznikol v tajnosti a bol sprístupnený verejnosti až po Lasicovej smrti (Rinčo, 2023). Audiovizuálna dokumentácia zdôrazňuje umelecký význam albumu a prináša hlbší interpretatívny rozmer. Medzi skladbami vyniká *List do vetra* od Miroslava Válka, ktorý symbolizuje odkaz nádeje, pokoja a trvalej spomienky na Lasicu, adresovaný širokej verejnosti. Tento odkaz vyjadruje hodnoty, ktoré Lasica počas života a tvorby presadzoval, a potvrdzuje jeho významný prínos slovenskej kultúre.

Paralelne s *Básnením* prebiehala nedokončená spolupráca Milana Lasicu so spevákom a skladateľom Mariánom Čekovským, plánujúca spoločný album a koncertné turné s účasťou Petra Lipu. Čekovský zhudobnil jedenásť Lasicových textov, no realizáciu projektu prekázala pandémia COVID-19 a Lasicova smrť (Karolyi, 2024).

Takmer ihneď po Lasicovej smrti Čekovský vydal skladbu *Anjel*, založenú na jednom z posledných textov, ako symbolickú poctu. V apríli 2024 RTVS v spolupráci s Čekovským uskutočnila koncertný projekt *Marián Čekovský spieva texty Milana Lasicu*, sprevádzaný štátnou filharmóniou Košice a viacerými hosťami vrátane Petra Lipu. Projekt zdôraznil kontinuitu a trvácnosť Lasicovej umeleckej filozofie v slovenskej hudobnej kultúre (Karolyi, 2024).

2.1 Špecifiká piesňovej tvorby Milana Lasicu

Milan Lasica patril k najplodnejším a najvšestrannejším autorom slovenskej piesňovej poézie. Hodnota jeho tvorby však nespočíva len v kvantite, ale predovšetkým v tematickej, jazykovej a filozofickej hĺbke, ktorú jeho texty nesú. Jeho piesne presahujú rámec jednoduchých skladieb určených len na počúvanie – stávajú sa komplexnými umeleckými dielami, ktoré prepájajú rôzne roviny umeleckej komunikácie.

Z hľadiska literárno-historického zaradenia piesňových textov Milana Lasicu možno konštatovať, že jeho tvorba sa vedome vymaňuje z dobovo dominantných poetických prúdov. Ako uvádza literárny teoretik Peter Zajac vo svojom doslove k výberu Lasicových textov, tieto texty „*nepatria do prúdu postsymbolistickej poézie, ktorá v čase Lasicových začiatkov doznievala a zároveň ojedinele ožívala, ani do trajektórií konkretistickej poézie jeho básnických rovesníkov*“ (Zajac, 1989, s. 139).

Týmto tvrdením Zajac poukazuje na Lasicovu tvorivú osobitosť, ktorá sa nepodriaďovala vtedajším estetickým paradigmám a štýlovým tendenciám, ale naopak, nachádzala si vlastný



výrazový register. V tomto kontexte boli jeho piesňové texty niekedy vnímané ako „slovenskému ľudu cudzie“ či ako „piesne odnikiaľ“ – teda mimo hlavných prúdov domácej poetickej tradície. Zároveň však v jeho textoch možno identifikovať isté medzinárodné poetické vplyvy, predovšetkým tradíciu anglického nonsensu a poetiku Christiana Morgensterna, ktorého tvorba sa vyznačuje rozchodom so symbolizmom a inklináciou k dadaizmu a poetizmu. Práve na tomto rozhraní sa v Lasicovej tvorbe rodí originálne prepojenie humoru a poézie, kde komika nie je samoučelná, ale nesie existenciálny, reflexívny či kritický náboj. Lasica tak hľadal zdroj poetickej inšpirácie mimo tradičných umeleckých a literárnych štruktúr – v oblastiach, ktoré možno označiť ako „mimoumelecké“ či „mimoliterárne“. Týmto spôsobom jeho texty získavajú jedinečný charakter, ktorý osciluje medzi populárnou piesňovou formou a vysokou literatúrou, pričom zachovávajú estetickú integritu a významovú hĺbku (Zajac, 1989). Medzi kľúčové znaky piesňovej poetiky Milana Lasicu patrí prepracovaný humor, ktorý presahuje jednoduchú zábavu a slúži ako účinný nástroj spoločenskej kritiky. V jeho textoch sa stretávame s iróniou, sarkazmom a jemnou satirou, ktoré odhaľujú vnútorné protiklady ľudského správania a paradoxné fungovanie spoločenských štruktúr.

Tematicky sú Lasicove piesne mimoriadne rôznorodé. Na jednej strane zobrazujú každodenné situácie, ľudské vzťahy a emócie, čo umožňuje poslucháčom ľahko sa stotožniť s protagonistami. Na druhej strane otvárajú existenčné otázky o zmysle života, identite, smrti či osamelosti, čím získavajú hlboký filozofický rozmer. V mnohých textoch nachádzame motívy neistoty, pochybností, absurdity života, ale aj pokory voči svetu a času. Piesne ako *Za dedinou* (1981) zobrazujú krajinu ako symbol úniku a túžby po pokoji, *Čerešne* (1989) vyjadrujú pominateľnosť života a nostalgickú melanchóliu nad stratou mladosti. Skladba *Bolo nás jedenásť* (1981) ironicky reflektuje kolektívne ideály a neúspechy spoločnosti, zatiaľ čo *Chcel by som byť* (1981) sarkasticky komentuje prázdnotu ľudských túžob po moci a sláve. Pieseň *List do vetra* (inš. Miroslav Válek, 2021) rezonuje ako odkaz nádeje a pokory, ktorý je v súlade s hodnotami, aké dnes hľadajú mladí ľudia v hnutí za duševné zdravie a uvedomelý život. Lasica svojimi textami neponúka jednoznačné odpovede na otázky, ale skôr vyzýva poslucháča k hlbšiemu zamysleniu nad zložitými otázkami osobného i spoločenského života.

Vo svojich piesňových textoch sa Milan Lasica tiež často dotýkal spoločensky citlivých a politicky aktuálnych tém, ktoré však nekomentoval priamo, ale rafinovane – prostredníctvom irónie, humoru a subtilnej satiry. Jeho tvorba tak nenápadne, no dôsledne poukazovala na absurdity a paradoxy každodenného života v totalitnom režime. Pieseň *Turci idú* je v tomto smere reprezentatívnym príkladom: historický obraz tureckého nebezpečenstva je prenesený do prostredia socialistickej administratívy, čím vzniká groteskná scéna, kde „Turek klope na národnom výbore“. Takéto prepojenie historickej alegórie s dobovou realitou umožňuje Lasicovi vytvoriť mnohovrstevnatý text – zábavný na povrchu, no pod ním sa ukrýva ostrá spoločenská kritika. V podobnom duchu sa Lasica vo viacerých piesňach staval do roly pozorovateľa spoločnosti, ktorý cez civilný jazyk a dôvtip odhaľuje mechanizmy moci a pretvárk, no nikdy bez empatického nadhľadu. Lasica tak z pozície textára vytvoril formu „inteligentného odporu“, v ktorej humor fungoval ako ochranný obal kritického myslenia,

vďaka čomu jeho tvorba nadobudla kultúrny význam ďaleko presahujúci hranice populárnej piesne.

Výraznou črtou Lasicovej tvorby je aj psychologická hĺbka postáv a vzťahov. Jeho piesne predstavujú malé psychologické štúdie, ktoré mapujú vnútorné motivácie, konflikty i túžby. Nebojí sa poukázať na ľudské slabosti, ako sú závisť, klamstvo či pokrytectvo, vždy však s istou mierou odstupu a bez moralizovania. Tento prístup prináša jeho dielu autenticitu a ľudskosť. Napríklad v piesni *Do batôžka* (1987) sa metafora batôžka stáva symbolom bremena pretvárk, falošných masiek a spoločenských očakávaní, pričom text podáva kritickú analýzu osobných hodnôt s nádychom melanchólie a jemnej sebaíronie.

Jazyková stránka Lasicových piesní je ďalším výrazným prvkom ich jedinečnosti. Využíva širokú paletu jazykových prostriedkov – od regionálnych nárečí cez slangové výrazy až po archaizmy. Príkladom je pieseň *Keď som šiel...* (1981), kde slangový a hovorový jazyk výrazne podčiarkuje každodenný charakter rozprávania a približuje text bežnému poslucháčovi. Tento jazykový mix dodáva textom autenticitu a živelnosť, pričom sú vystavané na pevnej rytmickej a rýmovej štruktúre, ktorá zdôrazňuje ich hudobný charakter. Často používa združený či striedavý rým, ktorý zvyšuje plynulosť a estetickú hodnotu.

Emocionálne spektrum jeho piesní je široké. Dominujú v nich pokora, smútok, nostalgická melanchólia, zamyslenie, ale aj radosť či jemná erotika. Erotické motívy sú spracované s citom a eleganciou, čím obohacujú obraz ľudskej skúsenosti. Absencia expresívneho hnevu zároveň svedčí o Lasicovej schopnosti pristupovať kriticky a s nadhľadom ku spoločenským a ľudským problémom.

Využíval širokú škálu výrazových prostriedkov – od poetickej štylizácie, cez situačný humor až po kritické odhaľovanie spoločenských stereotypov. Jeho texty sa pohybujú na rozhraní literárnej miniatúry a občianskeho postoja, pričom vyjadrujú hodnotovú kontinuitu a zároveň sú zvukovo hravé a sugestívne. Vďaka tomu sa jeho piesne stali nielen reflexiou historických a spoločenských okolností, ale aj presne formovanými estetickými celkami s trvalou kultúrnou hodnotou.

Kultúrna hodnota piesňovej tvorby Milana Lasica tak spočíva v jej výnimočnej schopnosti prekračovať tradičné žánrové a estetické hranice. Ako textár priniesol do slovenského hudobného prostredia nový spôsob uvažovania o piesňovom texte – nie len ako o doplnku melódie, ale ako o samostatnom umeleckom vyjadrení so svojou výpovednou hodnotou. Vo svojich piesňových textoch dokázal vyjadriť ironický odstup, melanchóliu, jemný humor aj kritický pohľad na spoločenské a existenciálne témy – vždy však s úctou k poslucháčovi, ktorého považoval za vnímavého a mysliaceho partnera.

Záver

Milan Lasica zostáva jednou z najvýraznejších postáv slovenskej kultúry, ktorej multidisciplinárne dielo v oblasti divadla, filmu, televízie a hudby zanechalo hlboký a trvalý odkaz. Jeho tvorba, pretkaná inteligentným humorom, jemnou iróniou a prenikavou reflexiou spoločenských a ľudských otázok, prekročila hranice žánrov a významne prispela k formovaniu slovenskej kultúrnej identity. Od kabaretov a divadelných inscenácií, kde spolu s Júliusom



Satinským vytváral nezabudnuteľné satirické diela inšpirované Voskovcom a Werichom, až po jeho textársku prácu, prinášal Lasica umenie, ktoré bolo zároveň zábavné, hlboké a podnetné. Jeho piesňová poetika predstavuje výnimočnú syntézu literárnej kvality, hudobnej citlivosti a spoločenského komentára. Texty, založené na premyslenom humore, subtilnej satire a psychologickej hĺbke, presahujú rámec bežných piesňových foriem a stávajú sa komplexnými umeleckými výpoveďami. Tematicky je jeho tvorba mimoriadne pestrá – od každodenných príbehov a medziľudských vzťahov cez existenciálne otázky až po jemnú, no presnú kritiku dobových spoločenských pomerov a politického systému. Využitím širokého spektra jazykových prostriedkov – od regionálnych nárečí a hovorových výrazov po básnické štylizácie – dosiahol Lasica autenticitosť, rytmickú harmóniu a estetickú bohatosť. Jeho piesne zachytávajú nielen osobné dilemy a ľudské slabosti, ale reflektujú aj širšie kontexty – ako napríklad kolektívne sklamanie, pretváрку či absurdity režimu. Bez agresivity, no s empatickým nadhľadom, vytváral texty, ktoré fungujú ako malé štúdie vnútorných konfliktov, túžob a spoločenských paradoxov, pričom si vždy zachovávajú eleganciu, pokoru a jedinečný autorský rukopis.

Spolupráce s hudobníkmi, ako boli Jaroslav Filip, Peter Lipa či orchester Bratislava Hot Serenaders, umožnili jeho textom rozkvitnúť v rôznych hudobných žánroch – od popu cez rock až po jazz. Osobitne významný je jeho prínos k jazzovej scéne, kde tvorivým prebásnením amerických štandardov obohatil slovenský kultúrny kontext, zachovávajúc ich emocionálnu a rytmickú podstatu. Neskoršie projekty, inšpirované slovenskou poéziou, ako napríklad album *Básnenie*, ukazujú jeho schopnosť prepájať literárnu hĺbku s hudobnou výraznosťou, čím posilnil dialóg medzi vysokou a populárnou kultúrou.

Lasicaova tvorba predstavuje míľnik vo vývoji slovenského piesňového textu – nastavila nový štandard, ktorý originálnym spôsobom spája humor so spoločenskou kritikou a filozofickým presahom. Jeho umelecké dielo, zakotvené v úprimnosti, tvorivej slobode a hlbokom pochopení ľudskej povahy, zostáva trvalým zdrojom inšpirácie. Najmä pre mladšie generácie má jeho odkaz stále aktuálny význam – texty žijú ďalej prostredníctvom sociálnych sietí, inscenácií Štúdiá L+S či koncertných poet, ako bola napríklad hudobná reinterpretácia Mariána Čekovského v roku 2024. Lasica mladých oslovuje výzvou vnímať humor ako prostriedok pochopenia zložitosti života, zamýšľať sa nad spoločnosťou a nachádzať krásu v každodennosti. Ako kultúrny vizionár formuje hodnoty súčasnosti a budúcnosti, pričom jeho texty požívajú mladých k autentickejšej, tvorivejšej a ľudskšej.

BIBLIOGRAFIA

1. Dočekal, B. (2000). *Melancholický klaun Milan Lasica*. Jihlava: Listen, 128 s. ISBN 8090236030.
2. Hazulová, L. (2021). *Špecifické podoby satiry v dramatických realizáciách Milana Lasica a Júliusa Satinského*. In: Slovenské divadlo – 2021 – ročník 69 – číslo 1, s. 49-65. DOI: 10.31577/sd-2021-0003.



3. Faithová, E. (n.d.). *Komplexná charakteristika tvorby Milana Lasicu*. Literárne centrum. Dostupné z : <https://www.litcentrum.sk/autor/milan-lasica/komplexna-charakteristika-tvorby>
4. Karolyi, D. (2024). *Nechal mi diamanty. Marián Čekovský rozpráva, ako mu Milan Lasica vo svojich posledných mesiacoch poslal 11 textov*. Dostupné z: <https://dennikn.sk/3915434/nechal-mi-diamanty-marian-cekovsky-rozprava-ako-mu-milan-lasica-vo-svojich-poslednych-mesiacoach-poslal-11-textov/>
5. Lasicová, H. (2022). *Všetko o mojom otcovi*. Druhé vydanie. Bratislava: IKAR, 229 s. ISBN 978-80-551-8660-3.
6. Lasica, M. (1989). *Piesne o ničom*. Bratislava: Tatran, 146s. ISBN 80-222-0051-4.
7. Leksa, V. (2018). Milan Lasica: *Všetky texty píšem ako keby som ich mal spievať*. [online]. Dostupné na: <https://dennikn.sk/1238999/milan-lasica-vsetky-texty-pisem-ako-keby-som-ich-mal-spievat-ja/>
8. Rinčo, M. (2023). *Milan Lasica a jeho posledné Básnenie. Aby ste neplakali do tichej noci pre mňa, odkazuje všetkým*. Dostupné na: <https://www.ta3.com/clanok/908731/milan-lasica-a-jeho-posledne-basnenie-aby-ste-neplakali-do-tichej-noci-pre-mna-odkazuje-vsetkym>
9. Sondorová, D. – Tischler L. (2021). Divadelná avantgarda v Rusku a Čechách. In: *Horizonty umenia* 8, s. 146-154.
10. Štrasser, J. (2005). *Lenže ja som len komik*. Český Těšín: Forza Music, 252 s. ISBN 80-968475-4-6.
11. Zajac, P. (1989). Piesne o ničom. In: *Piesne o ničom*. Bratislava: Tatran, 1989, s. 135 – 146.

Contact

Mgr. Ivana Jurčo, PhD.

Katedra hudby, Pedagogická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
 ijurco@ukf.sk



THE BELL AS SYMBOL AND STRUCTURE: ON THE STUDY OF SOUND IMITATION IN PIANO MUSIC

ABSTRACT

The bell, as an object of cultural, religious, and acoustic identity, plays a significant role in European tradition. From the Middle Ages to the present day, it has accompanied human communities in sacred, civil, and symbolic contexts, with its sound becoming an irreplaceable part of the sonic memory of the European cultural environment. Thanks to its unique acoustic qualities, iconic power, and emotional impact, the bell has served as an inspiration for many composers of the 19th and especially the 20th century. In piano music, which represents a distinctive form of personal musical expression, we find numerous works in which the bell or bell-ringing is evoked as a structural element, a sonic image, or a bearer of symbolic meaning. This contribution explores the topic of bell sound imitation in piano compositions of the 19th and 20th centuries.

Key words: research project, sound imitation, piano composition, bells

Introduction

As part of the research on the phenomenon of sound inspirations in composed music, we focus on the topic of bell imitation in piano music, reflecting on their significance as an acoustic, semantic, and structural element in 20th-century music. The project is grounded in the assumption that many composers of the European tradition drew from the acoustic, rhythmic, and symbolic qualities of bells, which they integrated into their own compositional poetics. The research project concentrates on how these qualities were translated into piano structures, the meanings and functions bells acquire in the musical context, and how these tendencies developed throughout the century.

The introductory paragraphs of this paper present the basic theses, goals, and research questions of the project. The theoretical section outlines the main interdisciplinary foundations, based on the study of the history of bell-making, European bell tradition, acoustics, and musical symbolism. This is followed by the methodological section, where the analytical approach combining structural, semiotic, and intertextual analysis with historical and cultural contextualization of musical works is thoroughly elaborated.

Research Goals

The goal of this research on sound inspirations in composed music is to analyse how composers transformed the structural and acoustic properties of bells into their piano compositions, what meanings the sound of bells acquired in the musical context, and how the use of bell sounds evolved over the course of two centuries of musical development. Answers to three key research questions form the framework in which the research goals are articulated.

The first goal is to explore how the structural and acoustic properties of real bells were adapted into piano music. A bell, as an instrument, has specific acoustic characteristics – a long resonance, a unique spectrum of overtones, a vertical sound structure, and repetitiveness. The research will focus on identifying the compositional techniques used by composers to imitate these characteristics within the constraints of the piano. The goal is to define specific musical techniques – such as ostinato bass figures, quasi-polyphonic layering, use of the pedal, dynamic contrasts, or register choices – that create the illusion of bell ringing.

The second goal is to analyse the semantic and symbolic meanings of bells and bell ringing, and to define how these meanings are reflected in the context of 19th- and 20th-century piano music. Bells traditionally carry diverse meanings – sacred, liturgical, apocalyptic, temporal, as well as social and national. The research results will provide an interpretation of these meanings in specific works. The goal is to show how the bell in music transcends the purely acoustic realm and enters the world of symbol, memory, and message.

The third goal of the research is to trace the development and transformations of bell imitation in piano literature during the 19th and 20th centuries. This aspect will be understood not only in terms of the technical development of piano textures and compositional techniques but also in relation to ideological shifts in the perception of bell ringing – from romantic sonic evocation, through impressionist colour, to modernist or spiritual reflection. The goal is to highlight how historical and aesthetic changes influenced the way composers reflected the bell phenomenon – whether as a specific sonic reference or as a metaphorical tool for expressing transcendental themes.

The final goal is to connect these three aspects – structural, acoustic, and historical – into a comprehensive view of bell imitation as an expressive element of piano music. The outcomes of this research project will contribute to a deeper understanding of how music responds to external sound and cultural stimuli and transforms them into its own artistic language.

Theoretical Foundations of the Research Project

This research project is based on interdisciplinary theoretical foundations drawn from bell-making historical literature, and musicological studies of 19th- and 20th-century piano music. These two categories form the primary framework for a comprehensive understanding of the subject and allow for the integration of acoustic, structural, and cultural-symbolic aspects of the issue at hand. This section elaborates on the main concepts and foundations from these two fields.

1. Literature on Bells with a Focus on European Tradition



Basic knowledge of bells as historical and acoustic objects is crucial for understanding their imitation in piano music. The European bell tradition is deeply rooted in liturgical, social, and aesthetic practices, which is reflected in musical symbolism.

The theoretical foundation is based on the works of authors such as Ernest Morris, Percival Price, Alain Corbin, Edward V. Williams, and the Slovak author Juraj Spiritza.

Ernest Morris's *Bells of All Nations* (1951) is one of the most comprehensive and general works on bells and their significance in various cultures. The author systematically maps the historical development of bell-making in Europe, Asia, and America, and thoroughly describes the technical aspects of bell production, shaping, and tuning. A significant portion of the book is dedicated to the liturgical, ceremonial, and social use of bells, contributing to the understanding of their symbolism and semantic dimension. Morris emphasizes that the bell is not only an instrument but also a cultural phenomenon, an inseparable part of the sound identity of towns and communities. This work serves as a key resource in identifying the basic parameters of bell sound necessary for their musical imitation.

The well-known campanologist Percival Price's *Bells and Man* (1983) examines bells from the perspective of their interaction with humans and society. The author presents bells as both technological and spiritual achievements, tracing their development from ancient times to the modern era. Through an exploration of the functions of bells – from signalling to ritualistic – Price highlights their universal significance in human culture. He also pays particular attention to the musical aspect of bells and their use in composition, thus creating an important bridge between the physical object and its artistic transformation. This publication is crucial for developing an analytical framework for understanding the motivic, rhythmic, and piano imitation of bell ringing.

An earlier work by Percival Price, *Campanology Europe* (1948), compiles the research findings Price gathered during his tenure as a conservator of bells in post-war Europe. It documents the condition of bells in Europe after World War II, including their removal, damage, and restoration. The work also covers the state of European bell-making, a typological survey of bells in various countries, and their physical properties. It places particular emphasis on differences in casting and tuning technologies, which directly affect the resulting sound characteristics. These insights are valuable for a comparative analysis of which types of bells may have influenced the piano compositions of 19th- and 20th-century composers and how these regional particularities were translated into musical language.

Alain Corbin, in his socio-historical study *Village Bells: Sound and Meaning in the 19th Century French Countryside* (1998), analyses bell ringing as a form of sound communication in the rural France of the 19th century. Drawing on sound anthropology, he explores the function of bells in everyday life, their ability to organize time, signal social changes, and express collective emotions. Bells are viewed as a cultural code, whose meaning shifts in response to political, ecclesiastical, or technological changes. Corbin's work is especially important for forming a semiotic approach to analysing bell references in music, where the sound of the bell represents not just a sonic element but a deeply meaningful bearer of significance.



Edward V. Williams's monograph *The Bells of Russia: History and Technology* (1986) is a seminal work on Russian bell tradition. It focuses on Russian bell-making, known for its unique technology and cultural significance. The book describes the history of Russian bells, their production, and their role in the Russian Orthodox Church and society. It provides important context for understanding the specific acoustic characteristics of Russian bells that may have influenced composers in creating piano works imitating bells. It also offers a detailed description of the technological processes involved in making Russian bells, their monumental size, specific tuning, and their role in Orthodox liturgy. Russian bells are characterized by multi-layered rhythms and rich resonance, qualities that directly influenced composers, from Mikhail Glinka to contemporary artists. Williams also examines the symbolic value of bells in Russian culture as a sonic expression of spirituality and national identity. This aspect is crucial for analysing the semantics of bell ringing in musical works that reference this tradition.

An invaluable source providing a comprehensive view of the development of bell-making and bells in Slovakia from the 7th to the 21st century is the publication by Slovak campanologist Juraj Spiritza. His book *Zvony a zvonolejárstvo na Slovensku* (2022), published by the Heritage Office of the Slovak Republic, is the result of years of research and documents thousands of bells in historical sacred and secular buildings.

Spiritza's book is divided into several sections that map the technological, artistic, and cultural aspects of bells in detail. He pays special attention to production techniques, materials, and the shape characteristics of bells, which are essential for understanding their acoustic properties. These technical details are key for analysing how the structural and acoustic properties of bells were transferred into piano compositions.

An important part of the publication is an encyclopaedic catalogue containing 306 biographical entries on bell-makers and bell-making companies operating in Slovakia. This catalogue provides valuable information about individual masters, their works, and the geographic distribution of their activities, allowing for the tracking of regional specifics of bell-making and their influence on local bell culture.

The publication is richly illustrated with photographs of bells, bell towers, belfries, bell-makers, and period documents, allowing for visual comparison and analysis of the shape and decorative elements of bells. These visual materials can serve as inspiration for identifying the visual and acoustic elements that composers might have incorporated into their piano works.

Spiritza's work also emphasizes the cultural and social significance of bells in the Slovak context. Slovakia is a country that has recognized hand bell ringing as a protected element in the Representative List of Intangible Cultural Heritage. This highlights the importance of bells as carriers of cultural identity and their potential influence on musical creation, particularly in piano music, where the imitation of bells may reflect their semantic meanings and symbolism.

2. Literature on Piano Composition of the 19th and 20th Centuries

The piano, as an instrument, underwent significant technical development in the 19th century, which allowed for a broader range of sound possibilities and, consequently, a more precise imitation of other sonic phenomena, such as bells. Literature dedicated to the development of



piano texture, technique, and aesthetics is key to this research project, as it provides the context in which the imitation of bells could evolve. It is essential to rely on expert literature that offers deep insights into the development of piano music, its stylistic transformations, and its cultural and historical contexts. Publications by authors such as Norman Demuth, F. E. Kirby, David Rowland, John Gillespie, Susan Tomes, and Roy Howat are key resources that enrich the research with various perspectives and analytical approaches.

Kirby's work *A Short History of Keyboard Music* (1966) presents one of the first detailed historical interpretations of keyboard music. The author traces the development of keyboard instruments and their repertoires from early forms to the present, focusing on significant composers and their contributions to the development of keyboard music.

Gillespie's *Five Centuries of Keyboard Music* (1965) offers a comprehensive survey of the development of keyboard music from the 16th to the 20th century. The author discusses 350 composers and their works for harpsichord and piano, including Bach, Handel, Mozart, Beethoven, and Debussy. The publication includes 116 musical examples that illustrate the evolution of styles and techniques.

Demuth's monograph *French Piano Music: A Survey with Notes on Its Performance* provides a comprehensive overview of French piano music up to 1936. The author emphasizes that no other country has given the piano as much attention as France. In addition to famous composers, it also highlights lesser-known figures who played a significant role in shaping the French piano style. This publication is valuable for its notes on interpretation, which offer practical advice for performers.

The collective monography *The Cambridge Companion to the Piano* (1998) consists of a series of essays covering the history of the piano, interpretation styles, and a vast repertoire. The first part deals with the evolution of the piano and its acoustic properties, while the second part explores the diverse repertoire in its social and stylistic contexts, including contemporary music and jazz.

Howat's monograph *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier* (2009) is a deep analysis of the piano music of four significant French composers. The author examines the musical language and artistic ethos of this repertoire, combining structural analysis with issues of editing and interpretation. The publication is an invaluable resource for understanding the specifics of the French piano tradition.

Tomes, in her book *The Piano: A History in 100 Pieces* (2021), offers a personal view of the development of piano music through the analysis of 100 selected works. The book traces the development of the piano from the late 18th century to the present, combining historical facts with the author's personal experiences as a performer. The publication is valuable for its approach, which blends analytical perspectives with practical aspects of interpretation.

In the field of analytical musicology, studies using semiotic and hermeneutic methods also offer inspiring approaches. Works by authors such as Jean-Jacques Nattiez (*Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, 1990) and Eero Tarasti (*A Theory of Musical Semiotics*, 1994) can be applied to the interpretation of bell ringing as a signifying system, conveying meanings associated with death, religion, transcendence, or historical memory in music. The



understanding of bell ringing as an index of the transcendental is especially significant in 20th-century music.

From the above overview, it is clear that addressing the research issue requires the integration of multiple scientific approaches – from historical, acoustic-physical, to music-analytical and hermeneutic. The theoretical foundations of the project will, therefore, be based on several pillars:

- a) Knowledge of the historical and acoustic reality of bells: understanding their construction, sound, and cultural significance as a basis for their musical transformations.
- b) Analysis of the piano poetics of the 19th and 20th centuries: identifying technical and aesthetic means through which the illusion of bell ringing is created.
- c) Interpretation of the semantic function of bells in the musical text: through semiotic, cultural-historical, and philosophical contexts.

This theoretical foundation will allow for an analysis of the works that not only offers a musical-technical description but also provides a deeper interpretive layer, where the sound of the bell represents more than just an auditory effect – it becomes a carrier of cultural memory, spiritual intent, and musical imagination.

Analysis of the Methodological Approach

Given the diversity of the topic of bell imitation in piano music, it is essential to adopt a methodological approach that integrates structural analysis of the musical text, the acoustic characteristics of bell sounds and their transference into piano aesthetics, as well as cultural-historical and semantic interpretation. The subject of this research requires an interdisciplinary framework that combines insights from music theory, semiotics, historical musicology, acoustics, and aesthetics. The chosen methodological approach is designed to comprehensively address the main research questions: 1. How were the structural and acoustic properties of bells transformed into piano compositions? 2. What semantic meanings do bells and bell ringing fulfil? 3. To what extent has the use of bell imitation developed over the centuries?

Before analysing the musical works, it is necessary to define basic concepts and conceptual frameworks:

- a) The sound of bells – analysed in terms of their acoustic properties (resonance, overtones).
- b) Imitation in music – understood as an effort to convey the sound of a non-musical origin (in this case, bells) through musical means.
- c) Structural transference – the process by which the properties of bell sounds (e.g., harmonies, resonance) are transformed into the structures of a piano composition (harmonic progressions, rhythmic figures, articulation, registration).
- d) The semantics of bell ringing – the interpretation of the symbolic and emotional meanings associated with bell sounds in various cultural and historical contexts.

The analysis of bell imitation also requires the integration of several research disciplines:

- a) Music theory and structural analysis – analysing selected works with an emphasis on harmony, melody, consonance, repetition of tones, ostinato figures, identifying "bell

sound patterns" in the score (e.g., through pedalization, consonant clusters, dynamics, etc.).

- b) Acoustic analysis – comparing the actual acoustics of bells with their piano imitations, analysing the duration and resonance of piano passages evoking bells.
- c) Historical-cultural analysis – contextualizing bell ringing in European traditions (Orthodox vs. Catholic bell ringing), the evolution of bell functions from religious to symbolic (death, victory, nostalgia, warning), the relationship between bell ringing and national identity (e.g., bells in Russian music).
- d) Semiotic and semantic analysis – interpreting bells as signs: iconic (sonic similarity), indexical (association with events – funerals, celebrations), and symbolic (spirituality, transcendence), working with musical semantics in the spirit of E. Tarasti.

In the central part of the research project, analytical methods such as the following will be employed:

- a) Descriptive-analytical technique – qualitative description of score phenomena: the occurrence of figurations resembling bells (e.g., trills, tremolos, chordal strikes), contextual analysis within a cycle or composition.
- b) Acoustic-comparative method – analysing the acoustics of real bells (e.g., Russian Orthodox bells vs. church bells in Western Europe), comparing results with musical material from piano works.
- c) Hermeneutic and interpretative analysis – interpreting the symbolism of bells based on composers' texts, applying hermeneutics to understand the subjective meanings of bell sound images.

From a methodological perspective, emphasis will be placed on developmental comparisons: changes in the way bells are imitated between Romanticism and Impressionism, the shift from clear descriptiveness (Liszt, Mussorgsky) to sonic-emotional evocation (Debussy, Ravel), and various registrations of bell sound: from lower octaves (bell of death) to higher octaves (idyll, landscape, childhood). The methodological framework will also track the functional levels of bell motif occurrence:

- a) structural (bell as the rhythmic or harmonic axis of a composition, e.g., ostinato),
- b) semantic (bell as a meaning-bearing element, e.g., symbol of death, religion, eternity),
- c) evocative (bell as a commemorative or atmospheric element).

For the research, a selection corpus of works has been compiled, representing key moments and tendencies in the development of bell imitation in piano music of the 19th and 20th centuries. This corpus was assembled with an emphasis on the representativeness of individual works in the context of stylistic, historical, and geographical layers of European musical culture. The selection includes works that are not only thematically linked to bell symbolism but, most importantly, those where bell imitation is realized through specific compositional and piano techniques. The validity of the research selection is ensured by combining several approaches: these are works created across different stylistic periods (Romanticism, Impressionism, Expressionism, early Avant-garde, Postmodernism) and cultural traditions (Western European, Central European, Eastern European). This plurality allows not only for tracing the



development of bell imitation techniques but also for capturing specific aesthetic and ideological frameworks within which this sonic imagery was developed.

Methodologically, the research uses a combination of quantitative and qualitative tools. The quantitative aspect is represented by the acoustic analysis of selected segments of piano works, which allows for identifying specific spectral properties of the imitated bell sound (e.g., occurrence of partials, frequency distribution, duration, and amplitude of pulsations). The qualitative tools include a detailed analysis of the structure of the musical material, identifying specific compositional techniques (layering, ostinato models, sound effects), and hermeneutic interpretation, which reflects the meaning layers of the imitated sound in the music-cultural and iconographic context.

However, certain limitations of the research should also be acknowledged. The hermeneutic approach introduces an inevitable degree of subjectivity, which is characteristic of the interpretation of meaning layers in music, especially when it involves non-musical references, such as bells. Another limitation is the unavailability of the complete spectrum of secondary literature, particularly with lesser-known composers or less frequently performed works, where analytical studies or composers' editions of scores are absent. Despite these limitations, the research is designed to provide a comprehensive and methodologically balanced view of the phenomenon of bell imitation in European piano literature.

Conclusion

The topic of bell imitation in piano composition presents a stimulating area of study that bridges music analysis, acoustics, symbolism, and cultural history. Although the research is still in its initial phase, it is already possible to outline the basic expectations and research hypotheses that frame the future analytical and interpretative steps.

We hypothesize that bell imitation in piano music is not merely an acoustic evocation but also a complex compositional and semantic element that operates within various aesthetic, historical, and cultural contexts. In the subsequent phases of the research, the goal will be to verify these hypotheses through a detailed analysis of selected piano works that represent different stylistic, historical, and geographical positions within European musical culture. The expected outcome is to develop a comprehensive model of bell imitation in piano music that synthesizes the structural, acoustic, and semantic dimensions of this phenomenon.

The research aims to contribute not only to the understanding of a specific music-theoretical topic but also to a broader comprehension of how music responds to external sonic stimuli and transforms them into artistic expression. In this sense, the project may offer a new perspective on the relationship between musical form and acoustic culture, between sound and its transcendent meaning.

Bibliography

"Bells, The." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev.. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 6, 2015.



Corbin, Alain. "Village bells: sound and meaning in the 19th-century French countryside." (1998).

Demuth, Norman. *French piano music: A survey with notes on its performance*. London: Museum Press, 1959.

Gillespie, John. *Five centuries of keyboard music*. Courier Corporation, 2013.

Howat, Roy. *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. Yale University Press, 2009.

Kirby, Frank E. "A short history of keyboard music." (1968).

MORRIS, E. *Bells of All Nations*. Hale, 1951.

Nattiez, Jean-Jacques. *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press, 1990.

Price, Percival. *Campanology, Europe 1945-7: A Report on the Condition of Carillons*. Michigan University Press, 1948.

PRICE, P. *Bell and man*. Oxford, 1983

Rowland, David, ed. *The Cambridge companion to the piano*. Cambridge University Press, 1998.

Spiritza, Juraj. *Zvony a zvonolejárstvo na Slovensku*. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky, 2022.

Tarasti, Eero, ed. *Musical signification: essays in the semiotic theory and analysis of music*. Vol. 121. Walter de Gruyter, 2011.

Tomes, Susan. *The Piano: A History in 100 Pieces*. Yale University Press, 2021.

Williams, Edward V. *The Bells of Russia: history and technology*. Princeton University Press, 2014.

Contact

Mgr. Martina Kamenská

Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, Slovakia

martina.kamenska@savba.sk



Mgr. Kristína Magátová, PhD.

Katedra hudby PF KU v Ružomberku, Slovensko

THE FOLKLORE PERIOD OF LEOŠ JANÁČEK'S CREATIVITY WITH A FOCUS ON SONG

FOLKLÓRNE OBDOBIE TVORIVOSTI LEOŠA JANÁČKA SO ZAMERANÍM NA PIESEŇ

ABSTRACT

Leoš Janáček, a representative of the new national Czech music, made his native Moravia famous not only at home in the Czech Republic, but also far beyond the borders of his homeland. He created a highly original musical language that made him one of the greatest composers of 20th century music. The cradle of his compositional originality is one of his most simple expressions, namely the folk song, which he dealt with in detail from his youth until the end of his life. This paper presents his compositional personality in the first - folklore creative period. It further specifies the field of solo song, describes the influences that led him to folk song, maps his collecting activities, presents works from this period, describes in detail the song production - its form, processing, and offers an overview of editions and collections of solo folk songs from his production.

Keywords: Leoš Janáček, folklore, Moravia, song works, folk song.

ABSTRAKT

Predstaviť novej národnej českej hudby Leoš Janáček preslávil svoju rodnú Moravu nielen doma v Česku, ale aj ďaleko za hranicami svojej vlasti. Vytvoril si veľmi originálny hudobný jazyk, ktorým sa zaradil medzi najväčších skladateľov hudby 20. storočia. Kolískou jeho kompozičnej originality je jeden z najprostejších prejavov, a to ľudová pieseň, ktorou sa detailne zaoberal od mladosti až do konca života. Príspevok predstavuje jeho skladateľskú osobnosť v prvom – folklórnom tvorivom období. Bližšie špecifikuje oblasť sólovej piesne, opisuje vplyvy, ktoré ho viedli k ľudovosti, mapuje jeho zberateľskú činnosť, predstavuje diela z tohto obdobia, detailne charakterizuje piesňovú tvorbu – jej podobu, spracovanie, a ponúka prehľad edícií a zbierok sólových ľudových piesní z jeho produkcie.

Kľúčové slová: Leoš Janáček, folklór, Morava, piesňová tvorba, ľudová pieseň.

ÚVOD

V tvorivom odkaze moravského skladateľa Leoša Janáčka (*3. júl 1854, Hukvaldy – †12. august 1928, Ostrava) možno pozorovať pozvoľnú kryštalizáciu jeho hudobnej reči vyvíjajúcu sa v troch obdobiach. Jeho skladateľské začiatky boli veľmi skromné. V prvom tvorivom –



folklórnom období vychádzal z diel a postupov svojho priateľa Antonína Dvořáka (1841 – 1904), vyrovnával sa s prvkami a postupmi dobového romantizmu či s odkazom klasicko-romantickým. Venoval sa štúdiu, úprave ľudových piesní, ľudovým skladbám pre zbor, komornej tvorbe a pokúšal sa o vytvorenie opery. Nič však v tejto dobe nenasvedčovalo tomu, že by bol Janáček výnimočným skladateľom. Až v roku 1888 sa čoraz intenzívnejšie začal zaoberať ľudovou hudbou, tancom, no predovšetkým piesňou, ktorá nielen výrazne zmenila, ale i utvorila jeho umeleckú reč. Obdobie Janáčkovy tvorivosti od roku 1888 približne do roku 1906, možno teda právom nazvať obdobím jeho najsilnejších folkloristických záujmov.

KOLÍSKA JANÁČKOVEJ ĽUDOVOSTI

Janáček miloval svoj kraj a priľnul k jeho ľudovým tancom a spevom. Moravsko-sliezske a lašské dedinské prostredie, najmä obec Hukvaldy, v ktorej vyrastal a roky prežité vo fundácii v Brne, sa stali kolískou Janáčkovy ľudovosti v jeho kompozičnom jazyku. Vedený príkladom zborovej tvorby svojho učiteľa Pavla Křížkovského (1820 – 1885) hľadal Janáček vo svojej mladistvej tvorbe inšpiráciu v textoch ľudových piesní. Dôkladne poznal ľudové piesňové zbierky svojich skladateľských predchodcov – Karla Jaromíra Erbena (1811 – 1870) či Františka Sušila (1804 – 1868), no až zoznámenie sa so zberateľom, folkloristom, etnológom a dialektológom Františkom Bartošom (1837 – 1906) ho priviedlo k ľudovej piesni v odbornom ponímaní. Skladatelia hudobného neofolklorizmu 20. storočia, ktorým bol aj Leoš Janáček, mali k ľudovej tvorbe inakší vzťah ako romantici, ktorí ju citovali či štylizovali. Neofolkloristickí skladatelia hľadali pôvodné, nenapodobiteľné prvky a originalitu v tradičných ľudových prejavoch, ktoré spájali s modernými kompozičnými postupmi a prúdmi. Akceptovanie rytmu, melódie a modálnej diatoniky sa stalo výraznou črtou ich hudby. Dominujúcim elementom skladateľskej reči Leoša Janáčka je melódia, ktorá je úzko spájaná s nápadným, živým, ostrým a často, plynúc zo snahy zachovania čo najdôslednejšej autenticity textu, s voľným taktom. Jeho harmonické čítanie je silne tonálne. Harmónia pôsobí improvizovane. Vyznačuje sa celotónovými a cirkevnými stupnicami, častými kvartovými útvarmi, reťazcami kvintakordov s malou sekundou či alteráciami (Bukovinská 2002, s. 85). Leoša Janáčka nadchol práve folklór rodného moravsko-sliezského kraja, jeho harmonické a rytmické postupy či ľudový hovorený prejav. Melodizovaný a rytmizovaný prejav, ktorý je v spojitosti s Leošom Janáčkom známy ako nápevková reč využíval vo svojich dielach na vyjadrenie pocitov, konkrétnych nálad a situácií. Najvyšším kritériom jeho tvorby bola úprimná, vášnivá, výrazovo umocnená výpoveď o duši človeka (Raninec 2005, s. 319). Psychológia a jej štúdium ho sprevádzali po celý život. Janáčкова tvorba je ideálom realistický pravdivosti jasne slovanského charakteru.

LEOŠ JANÁČEK – ZBERATEĽ

Leoš Janáček vytvoril počas svojho života veľké množstvo diel rôznych foriem, druhov a obsadení, od komorných až po monumentálne orchestrálne a javiskové diela. Okrem kompozičnej činnosti redigoval časopis *Hudební listy*, do ktorého prispieval odbornými úvahami a kritikami (Matejová, 2019, s. 40). V oblasti vokálnej tvorby vynikal predovšetkým



ako tvorca zborových skladieb či opier, s ktorými si po namáhavom boji vydobyl medzinárodné uznanie. Žiaľ, jeho najznámejšie diela zatienili Janáčkovu folkloristickú prácu. Je to práve ľudová pieseň, ktorá utvára jeho osobitú hudobnú reč. Ako už bolo spomínané, k ľudovej piesni a ľudovej hudbe sa Leoš Janáček dostal viac menej proti svojej vôli vo veku 33 rokov, keď si ho vyhladal František Bartoš. Keďže František Bartoš nebol hudobník, ale etnograf a jazykovedec, k zapisovaniu nápevov potreboval vždy pomoc. Tak sa stalo, že sa mu v jeho zberateľskej činnosti stal spolupracovníkom mladý Leoš Janáček. Na rozdiel od svojho veľkého vzoru si Janáček budoval vlastný, realistickejší prístup. Pochopil, že pokiaľ chce spoznať podstatu ľudovej piesne s dôkladnosťou aká mu bola vlastná, musí sa vypraviť za živým folklórom do pôvodného prostredia. Po dlhšej dobe sa vrátil do svojho rodného kraja. Podhorský ráz jeho rodiska, krásna príroda a okolia, krásna ľudovej reči s prízvukom na predposlednej slabike slova zapôsobili na Janáčka trvalým odkazom. Svoje rodisko pravidelne navštevoval. Tam sa cítil najspokojnejší až do posledného roku svojho života. Sám Janáček velebil svoje rodisko slovami: „*Kraj krásny, lid tichý, nářečí měkké, jak bys máslo krájel.*“ (Štědroň 1976, s. 12). Zahľbil sa do skúmania ľudových piesní tak zanietené ako to nikto neočakával. Iniciatívne sa zúčastňoval ich zbierania, vydávania a časom dokonca priniesol vlastné postrehy a pripomienky. Prírodzene začal zbierať piesne vo svojom rodnom kraji v obciach Hukvaldy, Vnorany, Sklenov, Kozlovice, Rychaltice, Větrkovice, Mniší, Petřvald, Kunčice, Košatka, Tichá, a postupne rozšíril svoj záber i do vzdialenejších oblastí (Minárik 2016, s. 34). Sám zapísal približne 300 piesní. Vďaka jeho zberateľskej činnosti sa podarilo uchovať bohatstvo ľudu v notovom zápise. Časom našiel spolupracovníkov a pokračovateľov i medzi svojimi žiakmi a priateľmi, medzi ktorými boli napríklad Martin Zeman (1854 – 1919), Hynek Bím (1874 – 1958), Jozef Černík (1880 – 1969), Alois Král (1877 – 1972), Jan Kunc (1883 – 1976) či Františka Kyselková (1865 – 1951) (Příbáňová 1984, s. 44–45). Pri zbieraní piesní a pri práci s nimi spoznával Janáček život a povahy jednoduchých ľudí a naučil sa rozumieť ich spevu. Chcel spoznať a zachytiť nielen hudbu folklóru, ale aj život ľudu. Chcel vidieť, čo ľudia robia doma, ako žijú a vnímal svetlé i temné stránky života, čo mu umožnilo verne harmonizovať autentické texty ľudu. Rýchle zápisy zmenili Janáčkov rukopis. Prestal byť regionálnym skladateľom a behom desiatich rokov sa zmenil na skladateľa akého ho poznáme dnes – energický, erupzívny, prudko a rýchlo reagujúci, rytmický Leoš Janáček.

SKLADATEĽSKÉ POČIATKY

K najvýznamnejším dielam prvého tvorivého obdobia Leoša Janáčka patrí opera *Šárka* z roku 1887. V nasledujúcom roku 1888 obohatil svoju tvorbu o rad mužských zborov – *Žárlivec*, *Loučení*, *Holubička*, ktoré vyšli v zbierke *Tri mužské sbory* až v roku 1959. Za tvorbou zborov nasledoval v roku 1889 lašský tanec *Kožich op. 2*, ktorý bol predzvesťou súboru ôsmich tancov vznikajúcich na prelome rokov 1889 a 1890 s názvom *Valašské tance* známych od roku 1893 ako *Lašské tance*. Klavírnym sprievodom obohatil rovnako v tomto roku *Královničky*, staré obradné národné tance so spevmi. V nasledujúcom roku napísal skladbu pre miešaný zbor *Naše píseň* a s Františkom Bartošom vydal *Kytice národních písní moravských* ešte bez klavírneho sprievodu. V roku 1891 vydal v spolupráci s Luciou Bakešovou (1853 – 1935) a Xaveriou



Běhálkovou (roky neznáme) dva zošité tancov pre klavír s titulom *Národní tance na Moravě*, ďalej *Adagio* pre veľký orchester a *Suitu op. 3* pre veľký orchester nazývanú taktiež *Serenáda*, pri ktorej definitívne ukončil opusovanie svojich diel. Najvýznamnejšími počinnmi tohto roku bolo pásmo ľudových tancov a spevov s podtitulom „obrázok z moravského Slovenska“ *Rákós Rákóczy* a komická opera v jednom dejstve *Počátek románu*. Niekedy v priebehu roka 1892 vydal 1. zošit *Kytice moravských národních písní*, tentoraz už so sprievodom klavíra a slovácky tanec pre klavír *Ej, danaj*. V ďalšom roku napísal mužský zbor *Což ta naše bříza*, skladbu *Hudba ke kroužení kužely pro klavír na 2 ruce* a ďalší zošit tancov pre klavír *Národní tance na Moravě*. V roku 1894 začal komponovať operu s prozaickým textom *Její pastorkyňa* spolu s jej úvodom *Žárlost* pre orchester, dokončenú v roku 1903, ktorá mu otvorila natrvalo bránu do umeleckého a spoločenského sveta, čím sa pozvoľne započalo ďalšie Janáčkovce tvorivé obdobie. Jeho nadšenie o moravsko-sliezsku hudbu vyvrcholilo okolo roku 1895, kedy sa úpenlivo pripravoval ako predseda moravského pracovného výboru na Národopisnú výstavu v Prahe. K ďalším dielam, ktoré spadajú do folklórneho obdobia tvorby Leoša Janáčka patria kantáta *Hospodine!* (1896), *Jarní píseň* pre spev a klavír (1896), *Slavnostní sbor* (1896), lyrická kantáta *Amarus* (1897), *Ukvaldská lidová poezie v písních* (1898), *Ukvaldské písně pro smíšený sbor* (1898), úprava ruského ľudového tanca pre orchester *Kozáček* (1898), 1. diel *Národní písně moravské v nově nasbírané* (1898), *Kolo srbské* pre orchester (1899), 2. diel *Národní písně moravské v nově nasbírané* (1901) a úprava Lisztovej *Messe pour orgue* (1901). Prelom storočí nebol pre Janáčka žiadnou zmenou, naďalej pokračoval v intenciách ľudovosti, čo sa preukázalo vo vytvorení 2. zošita *Kytice moravských národních písní s průvodom klavíru* (1901), ktorý spolu s 1. zošitom (1892) vyšiel v roku 1908 pod názvom *Moravská lidová poezie v písních*. Taktiež v roku 1901 dokončil *Otče náš*, hudbu k živým obrazom pre tenor, miešaný zbor, klavír alebo harmónium a päť skladieb pre harmónium s názvom *Po zarostlém chodníčku*, ktoré potom v priebehu roka 1902 rozšíril na pätnásť drobných skladieb. V nasledujúcom roku dokončil operu *Její pastorkyňa*, napísal dielo *Elegie na smrt dcery Olgy* pre tenor, miešaný zbor a klavír, pracoval na ofertórii *Constitues* pre mužský zbor a organ a začal pracovať na svojej štvrtjej opere *Osud*. Kompozičné snahy Leoša Janáčka neutíchali ani v ďalších rokoch. Jeho dielo vzrástlo o súbor mužských zborov *Čtvero mužských sborů moravských*, *Zdrávas Maria* pre soprán alebo tenor so sprievodom huslí a klavíra či organa, *Moravské tance* pre klavír (1904) a sonátu pre klavír *I. X. 1905 – Z ulice* (1905). V roku 1906, v roku, ktorý uzatvára folklórnu tvorivú etapu skladateľa prvou revíziou opery *Její pastorkyňa*, obohatil klavírnym sprievodom sedem ľudových dvojspevov *Lidová nokturna – Večerní zpěvy slovenského lidu z Rovného* a začal komponovať prvé znenie mužského zboru *Maryčka Magdónova* a taktiež mužský zbor *Kantor Halfar* (Štědroň 1976, s. 201-207).

ĽUDOVÁ PIESEŇ JANÁČKOVÝMI OČAMI

Neodmysliteľnou súčasťou Janáčkovcej tvorby sú početné úpravy ľudových piesní pre spev a klavír. Pre Leoša Janáčka bol text a nápev ľudovej piesne nedotknuteľným. Nikdy v ňom nič neupravoval, na rozdiel od jeho predchodcov. Nevnášal do úpravy ľudovej piesne subjektívne prvky, ktoré sú pre ňu cudzie. Vážil si a oceňoval jednoduchosť a pravdivosť každej jednej



piesne, a preto ju nechcel zbaviť jej prirodzeného čara. Pri zapisovaní piesní vždy rešpektoval tóninu, v ktorej bola pôvodne spievaná. Klavírnym sprievodom obohatil najmenej 150 ľudových piesní moravských, sliezskych i slovenských (Štědroň 1986, s. 3). Necháva ich zaznieť v tvare, ktorý im dala krajina a ľud v nej žijúci, k čomu len s citom dotvára kongenialny klavírný sprievod. Leoš Janáček nebol len významným českým zberateľom a zapisovateľom ľudových piesní a nápevkov. Jeho hudobné nadanie mu umožnilo obohatiť jednoduché zápisky o vlastný klavírný sprievod a aj vďaka tomu zostali piesne živé a umelecky povýšené až dodnes. Tvorba klavírných sprievodov a úprava počutých ľudových melódií vychádzala u Janáčka z troch základných postupov, a to skladanie „smírem“, kde je tón za tónom zviazaný v jednom plynulom melodickom prúde, skladanie „záměnou“, kde nápevy postupujú v kvintovom alebo terciovom intervale, pričom je možné dospieť až k trojzvuku a skladanie „zesilením“, ktoré je najstatickejšie. Jeho typickým znakom je silnejúca dynamika a rázne ukončenie piesní (Janáček, 1901, s. 20-36). Tieto rôzne spôsoby skladania sa navzájom dopĺňujú a prelínajú. Vždy sa snažil vychádzať čo najvernejšie z pôvodného ľudového charakteru. Uprednostňoval zachytenie ľudového prejavu v jeho prostej jednoduchosti. Klavírnou hrou často napodobňoval ľudovú hru na gajdy neskôr nahradené klarinetom, cimbal či pestrofarebné cifrovanie ľudových hudcov. Gajdy Janáčka veľmi fascinovali. Imitáciu ich zvuku sa snažil prepašovať i do klavírneho sprievodu, no keďže to nebol typický moravský ľudový nástroj, ich držané a hlboké tóny spolu s kvetnatými ozdobami sa stávali folklórnymi modelmi jeho sprievodov len výnimočne. Keď tlmočil cimbal ako sprievodný nástroj do klavírných imitácií, výsledkom bývalo časté opakovanie tónov, popípade ich striedanie v oktávach, drobné ozdôbky a početné odmlky, kedy mal možnosť vyniknúť spevácky part kvázi bez inštrumentálnej opory. Pre Janáčka sa stala imitácia cimbalu cestou ako oslobodiť klavír od nezáživného nepretržitého sprievodu a umožniť mu tak sprevádzať speváka voľne. Jeho sprievody teda nevystupovali ako oporné piliere, skôr sa začali meniť na komentáre, akési doplnky. Sprievody boli často celkom nenápadné. Hudbu inštrumentálnych súborov hrajúc improvizované harmónie väčšinou tvorili hudec, ktorý mal na starosti hlavný nápev, hráč na basu zaobstarávajúci basovú líniu a ďalší nástroj, obvykle druhé husle – kontráš vyplňujúci harmóniu uprostred. Kontráš mal vytvárať kontrast k hlavnej melódii, zdôrazňovať neprívetivé doby a obohacovať ju trilkami a rôznymi ozdobami. Práve to sa podarilo Janáčkovu vo svojich sprievodoch k ľudovým piesňam vystihnúť (Tyrrell 2018, s. 421-426). Ľudová pieseň na území Česka bola typická krajoitou tvárnosťou. V Čechách, ktoré boli oddávna obklopené prevažne nemeckými, francúzskymi a talianskymi kultúrnymi živlami, bola ľudová hudobnosť pomerne blízka západnému hudobnému citeniu s jeho prevládajúcim „novodobým“ dur a mol systémom a metrickou pravidlosťou. Na Morave, obzvlášť južnej a východnej, vďaka menšiemu náporu cudzích kultúr, sa v mnohých piesňach uchoval duch doby, kedy na tomto území pôsobili grécki vierozvestcovia Cyril a Metod, čo sa prejavovalo častým výskytom gréckych, resp. cirkevných tónin a metrickými, frazeologickými nepravidlosťami. Preto môžeme jeho úpravy zaradiť do kategórie modálnych piesní, ktoré reprezentujú najmä baladické a ľudosné piesne zo 17. a 18. storočia (Adamko 2019, s. 134). Ďalším silným vplyvom bola rázovitá slovenská hudobnosť, pre ktorú boli príznačné predovšetkým rôzne obmeny modernej molovej stupnice, napr.



moravská – vzostupná molová melodická stupnica začínajúca spodnou a končiaca vrchnou dominantou (e-fis-gis-a-h-c¹-d¹-e¹), dórska molová so zvýšeným IV. stupňom (a-h-c¹-dis¹-e¹-fis¹-g¹-a¹) alebo tzv. cigánska – molová harmonická stupnica so zvýšenou kvartou (a-h-c¹-dis¹-e¹-f¹-gis¹-a¹). Vzhľadom k tomu, že sa na Morave stretávala pôvodná moravská pieseň s piesňou slovenskou, hanáckou, českou a sliezskou, ovplyvnenou do istej miery poľskou ľudovosťou, otvárali sa Janáčkov ako harmonizátorovi veľmi bohaté možnosti. Za typický rys moravskej piesne vôbec považoval Leoš Janáček tzv. moravskú (karpatskú) moduláciu, moduláciu o celý tón nižšie, a to zmenou počiatkovej tóniny na II. stupeň, náhradnú subdominantu novej tóniny. Zvláštnosťou jeho harmonizácií bola zásada interpretovať aj staré tóniny novodobou. Nesporné bolo, že najstaršie, najpamätnejšie piesne boli zložené v starých tóninách a tak aj museli byť harmonizované, no medzi mnohými sa vyskytoval aj akýsi zmiešaný typ piesne, v ktorej sa prelínali staré tóniny s novodobými aspoň v ich závere (Vogel 1997, s. 110-116). Janáčkov úsilie o dosiahnutie autenticity sa odrzrkadlo i v častom využívaní zvukomalebných prostriedkov, prostredníctvom ktorých tlmočil obsahy piesní, čím sa vzdŕal od konvenčného až salónneho spôsobu tej doby. Nešlo mu však len o obyčajné napodobňovanie ľudového vzoru, ale o realistický pohľad vo vyššom zmysle. Jeho snahou bolo bohatstvo ľudu umocňovať. Jeho klavírne sprievody boli vlastne snahou znovu predstaviť celý repertoár pôvodných ľudových sprievodov. Práve táto autenticita je najväčším interpretačným úskalím Janáčkových ľudových piesní. Často veľmi striedmy klavírny sprievod, melodicky komplikovanejšie melódie, zložitejšie rytmy a voľný takt si vyžadujú zdatnejšieho interpreta.

PIESŇOVÁ TVORBA

Záujem o ľudovú pieseň sa prejavil v tvorbe Leoša Janáčka už v roku 1875, kedy vytvoril pieseň pre tenor a klavír *Když mě nechceš, což je víc?* inšpirovanú básnickým textom zo zbierky básní „Ohlasy písní českých“ českého básnika Františka Ladislava Čelakovského (1799 – 1852). Ďalším významným dielom piesňovej tvorby bola práve piesňová zbierka *Moravská lidová poezie v písních*, ktorý sa profiloval do súčasnej podoby takmer 10 rokov, od roku 1892 až do roku 1901. Spevník obsahuje 53 úprav ľudových piesní pre spev a klavír na texty a nápevy ľudových piesní zo zbierky *Kytice z národních písní moravských* Františka Bartoša a Leoša Janáčka. Súčasne však upravoval množstvo ďalších ľudových piesní. V roku 1897 vytvoril pieseň pre spev a klavír pod názvom *Jarní píseň* na text českého básnika Jaromíra Tichého, ktorej pôvodná verzia bola v roku 1905 revidovaná. Zanietenie pre ľudovú kultúru rodného kraja Leoša Janáčka sa výrazne odrzrkadlo i v zbierke *Ukvaldská lidová poezie v písních* z roku 1898. Úpravy 13 ľudových piesní pre spev a klavír boli inšpirované nápevmi a piesňami z okolia moravskej obce Hukvaldy. Janáčkov záujem o pieseň tkvel aj v jeho pedagogickej činnosti, keď pôsobil ako učiteľ spevu. V roku 1899 vytvoril už spomínanú vlastnú príručku s titulom *Návod pro vyučování zpěvu*, podľa ktorej sám vyučoval v učiteľskom ústave. Publikácia obsahuje okrem metodického textu i 104 speváckych príkladov a cvičení, 28 autentických vokálnych skladieb pre sólový spev a 3 vokálne kusy pre dva sólové hlasy s klavírnym sprievodom. O niekoľko rokov neskôr, v rozmedzí rokov 1908 – 1912 obohatil svoju tvorbu o



úpravu 5 ľudových piesní pre spev a klavír s názvom *Pět moravských tanců*. V rovnakom období pracoval ešte na ďalších dvoch úpravách ľudových piesní tohto typu, a to *Čtyři balady*, vydané v rámci zbierky *Lidové písně a balady* z roku 1980 a *Dvě balady*, z ktorých publikovaná a vydaná v zbierke *Lidové písně a balady* z roku 1978 bola však len pieseň č. 1. Ďalšou úpravou ľudových piesní pre spev a klavír z pera Leoša Janáčka bolo 6 *národních písní, jež zpívala Gabel Eva* z roku 1909 vydaných ako I. časť zbierky *Dvacet šest balad lidových*. V roku 1911 obohatil svoju tvorbu o ľudovú pieseň neznámeho pôvodu *Pod'me, milá, pod'me!* opäť v úprave pre spev a klavír. V roku 1916 rozšíril nielen svoj skladateľský repertoár, ale i zbierku *Dvacet šest balad lidových* o III. časť, ktorej obsahom bolo 8 ľudových piesní pre spev a klavír pod názvom *Písně detvanské, zbojnické balady*. Rozsiahla zberateľská a skladateľská činnosť zameraná na štúdium a úpravy ľudových piesní vyvrcholila v piesňovej tvorbe Leoša Janáčka v rokoch 1917 – 1920, kedy vznikol hodnotný a pomerne rozsiahly piesňový cyklus 22 piesní pre tenor, alt, tri ženské hlasy a klavír na texty lyricko-epických básní vo vlašskom nárečí českého básnika Josefa Kaldu (1871 – 1921), *Zápisník zmizelého*. Na úpravách ľudových piesní Janáček stále úpenlivo pracoval i v časoch, kedy sa jeho meno dostávalo čoraz viac do povedomia opernej spoločnosti. V dobe, kedy komponoval „Zápisník“, konkrétne v roku 1918, upravil pre spev a klavír ďalších 10 ľudových piesní na texty a nápevy ľudových piesní zo zbierky „Slezské lidové písně svatební a jiné z Kyjovic a okolí Heleny Salichovej“, ktoré pomenoval *Slezské písně*. V roku 1920 vytvoril skladateľ *Ukolébavku* úpravou piesne „Spi, mé milé poupě“ z „Informatorium školy mateřské“ Jana Amosa Komenského (1592 – 1670) pre spev a klavír. Na vrchole svojej skladateľskej kariéry Janáček nezanevrel na ľudovú hudbu svojho milovaného moravského kraja. V roku 1922 prehĺbil kompozičné práce o *Moravské lidové písně*, úpravu 3 ľudových piesní pre spev a nešpecifikovaný hudobný nástroj. Neoddeliteľnou súčasťou jeho komornej tvorby vo vokálnej sfére sú *Říkadla 1* z roku 1925, 8 piesní pre 1 až 3 mezzosoprány, klarinet a klavír na texty českých a moravských porekadiel. Posledným počinom a zároveň zavŕšením piesňovej tvorby Leoša Janáčka sú *Říkadla 2* z roku 1927, 18 piesní s introdukciou a epilógom pre 9 hlasov v obsadení 2 sopránov, 2 kontraaltov, 3 tenorov, 2 basov a 10 hudobných nástrojov. Nástrojovú sekciu zastupujú okarina, 2 flauty (píkola ako ich alternatíva), 2 klarinety v rozličnom ladení (B dur, Es dur), 2 fagoty (kontrafagot ako ich alternatíva), kontrabas, detský bubon a klavír na texty porekadiel z Čiech, Moravy a Podkarpatskej Rusi. Okrem toho, že Janáček zbieral, zaznamenával a upravoval ľudové piesne sám, podieľal sa na obdobnej činnosti aj s mnohými ďalšími českými skladateľmi či etnológmi. V roku 1890 vytvoril v spolupráci s Františkom Bartošom spomínanú rozsiahlu zbierku 174 ľudových piesní *Kytice z národních písní moravských*. Zbierka slúžila ako učebná pomôcka – spevník – pre školy a ďalšie vzdelávacie zariadenia. Obsahovala slová a nápevy ľudových piesní určených k spoločnému spevu v učebniach a mala medzi mládežou v mestských školách posilniť znalosť moravského ľudového dedičstva. Výsledky spolupráce týchto významných osobností sa prejavila následne v roku 1901 pri ďalšej zbierke, kedy spoločne zozbierali a usporiadali 195 ľudových piesní do zbierky *Kytice národních písní moravských, slovenských a českých*. V tom istom roku opäť spoločne usporiadali až 2057 ľudových piesní a tancov do zbierky *Národní písně moravské v nově nasbírané*, kde pripojil



Janáček na 136 stranách svoje úvahy o ľudovej piesni pod názvom *O hudební stránce národních písní moravských*. Táto rozsiahla štúdia je považovaná za jednu z najhodnotnejších aké boli v tejto oblasti napísané. O 10 rokov, v rokoch 1911 a 1912 pracoval s českým bohemistom, literárnym vedcom Pavlom Vášom (1874 – 1954) na zbierke *Z nové sbírky národních písní moravských*, ktorú zahŕňalo 25 piesní a tancov. V roku 1930, čo už bolo 2 roky po smrti Leoša Janáčka, vyšla jeho prvá a jediná zbierka *Moravské písně milostné*, 150 variácií ľudových piesní s anotáciami melódií a textov, na ktorej pracoval rovnako s Pavlom Vášom (Vogel 1997, s. 380-384). Sám autor ju považoval za vyvrcholenie svojich snáh v odbore folkloristiky, v odbore, ktorému sa venoval s láskou a nadšením viac ako 40 rokov. Fakt, že piesňová tvorba Leoša Janáčka je takáto rozsiahla len potvrdzuje, že jeho zánietenie pre ľudovú pieseň bolo skutočne silné.

ZÁVER

90. roky 19. storočia boli pre Leoša Janáčka dobou nových iniciatív, ktoré významne ovplyvnili zvyšok jeho skladateľského života. V tomto období skúmal tajomstvá a spoznával krásy ľudovej hudby, s ktorou nakoniec zrástol v jedno a stal sa tak typickým „moravským“ skladateľom. Ľudová pieseň zastávala významné miesto nielen v tvorbe, ale i v kompozičnom jazyku. Prvky ľudovosti nie sú však typické len pre prvú – folklórnu tvorivú etapu skladateľa, ale sprevádzajú celú Janáčkovu tvorbu. Bez poznania moravských ľudových spevov a tancov, ku ktorým sa časom pripojilo štúdium a zápisy nápevkovej reči, nevyrástol by osobitý Leoš Janáček, geniálny tvorca českej hudby na Morave. Ľudový pôvod a základ, samozrejme umelecky povznesený, stal sa jeho najväčším tvorivým krédom.

Tento výstup vznikol v rámci projektu „Spevník – fenomén hudobnej edukácie v 19. storočí – inšpirácie pre súčasnosť“ (interné číslo projektu KU: IG-2024-03-PD) podporeného z výzvy Early Stage Grants (ESG) v rámci Plánu obnovy a odolnosti SR. Projekt je financovaný z mechanizmu na podporu obnovy a odolnosti prostredníctvom Výskumnej agentúry na základe Zmluvy č. 09I03-03-V05-00019.

BIBLIOGRAFIA

1. ADAMKO, R. (2019). *Náuka o hudobných formách*. Ružomberok, Slovensko: VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku.
2. BUKOVINSKÁ, J. (2002). *Malá encyklopédia hudby – 4. diel. 20. storočie*. Košice, Slovensko: Hudobná spoločnosť Hemerkovcov a Hudobniny Amadeo.
3. JANÁČEK, L. (1901). O hudební stránce národních písní moravských. In F. BARTOŠ a L. JANÁČEK, *Národní písně moravské v nově nasbírané* (s. 1-136). Praha, Česká republika: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.
4. MATEJOVÁ, M. (2019). *Úvod do hudobnej estetiky*. Ružomberok, Slovensko: Verbum.
5. MINÁRIK, M. (2016). Leoš Janáček a jeho spolupracovníci. In *Hudobný život* (s. 34-36). roč. XLVIII, 01-02.



6. PŘIBÁŇOVÁ, S. (1984). *Leoš Janáček*. Praha, Česká republika: Horizont.
7. RANINEC, J. (2005). *Vývin tvorby a interpretácie vokálnych skladieb*. Banská Bystrica, Slovensko: Akadémia umení v Banskej Bystrici.
8. ŠTĚDRŮ, B. (1976). *Leoš Janáček. K jeho lidskému a uměleckému profilu*. Praha, Česká republika: Panton – vydavatelství Českého hudebního fondu.
9. ŠTĚDRŮ, B. (1986). Moravská lidová poesie v písních. In L. JANÁČEK, *Moravská lidová poesie v písních* 3. vyd. (s. 3-43). Praha, Česká republika: Editio Supraphon.
10. VOGEL, J. (1997). *Leoš Janáček*. Praha, Česká republika: Academia – nakladatelství Akademie věd ČR.
11. TYRRELL, J. (2018). *Janáček /I Osířelý kos 1854 – 1914*. Brno, Česká republika: Host.

Contact

Mgr. Kristína Magátová, PhD.

Katedra hudby, Pedagogická fakulta Katolícka univerzita v Ružomberku

kristina.magatova@ku.sk



Enrique Martínez, MA.

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

ON THE ENGLISH LANGUAGE: A BRIEF HISTORICAL EVOLUTION, THE ROLE OF LATIN AND ROMANCE LANGUAGES, AND THE SOCIOECONOMIC IMPLICATIONS OF THIS INFLUENCE

ABSTRACT

The linguistic history of Great Britain is marked by successive waves of cultural and political influence, which left profound imprints on the English language. From the pre-Roman Celtic societies to the Modern period, the evolving character of English demonstrates a continual interplay between indigenous elements and external borrowings. Among these influences, Latin and the Romance languages, especially French, occupy a crucial position. Their role has been not only lexical but also cultural and intellectual, shaping the language's capacity to address law, religion, science, and art. This article examines each stage of linguistic development in Great Britain from 500 BC, focusing on the importance of Latin and Romance languages. A final chapter enumerates Anglo-Saxon and Romance lexical contributions to English, and suggests a classification of English socioeconomic level, based on the proportion of Latin/French-derived vocabulary employed.

Keywords: English, language, development, history, influence.

“Modern English, especially written English, is full of bad habits which spread by imitation and which can be avoided if one is willing to take the necessary trouble. If one gets rid of these habits one can think more clearly, and to think clearly is a necessary first step toward political regeneration: so that the fight against bad English is not frivolous and is not the exclusive concern of professional writers.”

George Orwell. Politics and the English Language

1 Pre-Roman and Celtic Period (to 43 AD)

Before Roman contact, Celtic languages dominated the British Isles. These were primarily Brittonic in the south and east, and Goidelic in the west and north (Schrijver, 2011). Linguistic exchange with continental Europe was limited to oral trade interactions, and Latin influence was virtually absent.

The importance of Latin in this period lies paradoxically in its absence. Celtic society, with its oral traditions and bardic culture, maintained a linguistic environment untouched by the prestige of Roman literacy and administration. This isolation preserved native linguistic identity, but it



also limited the transmission of technical, legal, and administrative concepts that Latin would later provide.

All technologies need to be expressed in language. By comparing the Celtic megalithic structures (dolmens, passage tombs) to the Roman Hadrian's Wall, the 73-mile stone fortification built from 122 AD in southern Cambria (Scotland), it is easy to understand the technological difference, and the depth of their linguistic tool.

2 Roman Britain (43–410 AD)

With the Roman conquest, Latin became the language of governance, law, military administration, and urban life (Millett, 2025). Tacitus mentions the civilian town of Londinium (London), established a few years after the invasion, around 47-50 AD, on a strategic location by the River Thames. While Celtic languages persisted among rural populations, Latin introduced crucial lexical items for infrastructure, governance, and religion. Latin vocabulary for roads (*strata* → street), towns (*castra* → Chester), and governance (*populus* → people, *iustitia* → just) became embedded in the local culture, showing the early importance of Romance roots in English infrastructure terminology.

In this period, Latin was vital in introducing a written tradition to Britain. Christianity, established from the 3rd century and still the largest religion in Great Britain, employed it as its liturgical and theological language, and also as a vehicle of intellectual life. Although Latin did not replace Celtic languages broadly, it provided the first layer of prestige and technical vocabulary, a linguistic pattern that would resurface in later stages.

3 Anglo-Saxon and Old English (c. 450–1100 AD)

The collapse of Roman administration and the arrival of Angles, Saxons, and Jutes displaced both Celtic and Latin in much of England. Old English, a Germanic language, emerged with its four dialects: West Saxon, Mercian, Northumbrian, and Kentish. (Baugh & Cable, 2013).

Latin influence, however, persisted through the Church, and as a way of intellectual transmission. English documents began to be written using a form of Latin after the arrival of the Christian missionaries in 597 AD. Subsequently, the Latin alphabet replaced runic writing. Religious vocabulary entered Old English directly from Latin (*monasterium*, *episcopus*), demonstrating how Latin became essential for ecclesiastical, legal, and educational domains. Early Latin borrowings occurred mainly through Christianity (altar, priest, school). Old Norse influence further enriched the lexicon (*sky*, *law*, *they*). The core vocabulary- family, farming, warfare- remained Germanic, particularly Anglo-Saxon.

Old English literature, such as *Beowulf*, shows minimal Latin vocabulary in its core narrative. However, intellectual and clerical texts were deeply Latinized, reflecting an early stratification of registers (which still remains, as we will see). The prestige of Latin laid the foundation for English to later absorb large quantities of Romance lexicon.

4 Middle English (c. 1100–1500 AD)

The Norman Conquest of 1066 was the most transformative event for English linguistic development. Anglo-Norman French became the language of the ruling elite, law, and administration, while Latin remained the lingua franca of the Church and scholarship (Rothwell, 1991).

During this period, English absorbed thousands of French words, particularly in government (council, parliament), law (justice, attorney), art (painting, sculpture), and cuisine (beef, poultry). Latin continued to enrich the language of religion and philosophy, ensuring English was shaped simultaneously by two Romance languages.

The transition from Middle English to Early Modern English was not only linguistic but also literary. Geoffrey Chaucer (c. 1343–1400), played a pivotal role in elevating London English to a position of prestige. By blending French- and Latin-derived vocabulary with the Germanic core of Middle English, Chaucer created a literary model that demonstrated English's ability to express complex, elevated thought. His *Canterbury Tales* popularized the London dialect, which gradually became the basis of Standard English (Fisher, 1992).

The importance of Romance vocabulary in Middle English cannot be overstated. It allowed English to become a flexible medium of high culture and administration, though at the cost of widening the gap between vernacular English and the elite languages of power. By the 14th century, English began reasserting itself as a national language, thanks to Geoffrey Chaucer's works demonstrating a rich blend of Anglo-Saxon and French-Latin vocabulary.

5 Early Modern English (c. 1500–1800 AD)

The Early Modern period marked the consolidation and standardization of English. The printing press (c. 1475) standardized spelling and grammar. The Great Vowel Shift transformed pronunciation, but the lexicon became increasingly Romance in character. And it was not until 1733 that King George II ordered the decisive shift towards English in official and legal contexts.

The importance of Latin and Romance languages in this period was intellectual and global. Latin was the international scholarly language, and Romance borrowings expanded English into a language capable of engaging with science, diplomacy, and art. Without these influences, English could not have emerged as a vehicle of modernity.

The Renaissance introduced a flood of Latin and Greek vocabulary (, 1997). Fields such as science (radius, species, equilibrium), philosophy (essence, substance), and politics (constitution, liberty) drew heavily on Latin models law (justice, court), government (parliament, crown), cuisine (mutton), and arts, signaled a decisive transformation of English vocabulary. Italian and Spanish also influenced English in this period, primarily through literature, music, and exploration (opera, stanza, armada, embargo).

Although Anglo-Norman and Anglo-French were eventually eclipsed by modern English, they had been used widely enough to influence English vocabulary permanently. This means that many original Germanic words, cognates of which can still be found in Nordic, German, and



Dutch, have been lost or, as is more often the case, exist alongside synonyms of Anglo-Norman French origin. Anglo-Norman had little lasting influence on English grammar, as opposed to vocabulary. (Hasenohr, 2017) (Boydell & Brewer. 2010)

6 Late Modern English (c. 1800–Present)

The 19th century saw an explosion of new terms created from Latin and Greek roots (biology, antibiotic, electricity). The Romance contribution was indispensable for naming technological innovations. Through empire and trade, English spread globally, absorbing words from Hindi (shampoo, bungalow), Arabic (coffee, algebra), and African languages (zebra, safari). English evolved into a world language while still relying on Romance and classical roots for its scientific register. Noah Webster's dictionary standardized American spelling (color, center). American cultural dominance- cinema, music, technology- spread U.S. English globally. Loanwords entered from immigrant communities: German (kindergarten), Yiddish (schmooze), Spanish (rodeo, canyon, lasso, ranch, corral, mesa, sierra).

English today functions as a global lingua franca. Regional varieties (Indian English, Nigerian English, Singlish) adapt it to local contexts. The internet introduced a new layer of linguistic creativity (selfie, meme, hashtag). Yet Latin and Romance vocabulary remain crucial in academia, law, and science, ensuring continuity with older stages of English.

7 A comparative timeline on the development Spanish, French and English

Let us try to give a perspective to our essay.

The fall of the Romans marks the birth of the modern languages in the extinct Empire.

Angles, Saxons, and Jutes displaced Celtic and Latin in much of England. Suevi, Vandals, and Visigoths invaded Spain in the early 5th century AD, with the Visigoths later establishing dominance. In France (Gaul), the invaders included the Huns, Burgundians, Visigoths and Franks. These ultimately left their name to the country.

By the 13th century, the king Alfonso X "El Sabio" (The Wise) declared Castilian as the official language of administration and culture in Spain, promoting its use and leading to the translation of legal, scientific, and philosophical texts from Latin and Arabic into Castilian.

Three centuries later, in 1539, King François I of France officially declared French as the language for legal and administrative documents with the Ordinance of Villers-Cotterêts, which mandated its use over Latin and regional dialects.

It took two more centuries, until 1733, for English to become the written language of the courts. English, a language that arrived in England 400 years after Latin did, and that had to coexist with it for 1300 additional years before its legal adoption, which took place only fifty-six years before the French Revolution.

How would Latin not be of paramount importance for English? Let us proceed to see two consequences of this influence in the language and the society.

8 Anglo-Saxon vs. Romance Contributions to English

From linguistic studies, there are approximately 4,500 Anglo-Saxon (Old English native roots) words in modern use. These represent a tiny percentage of the dictionary (about 2–3%), but they make up over 70% of words in daily speech. Core vocabulary: everyday function words, kinship terms, body parts, basic verbs, natural elements (man, woman, child, house, water, eat, sleep, sun, winter). (Finkenstaedt & Wolff, 1973; Baugh & Cable, 2013; OED etymologies) Estimates suggest that approximately 26% of English vocabulary is derived from Germanic and Anglo-Saxon sources, while over 60% comes from Latin and French, with additional contributions from Spanish and Italian (Finkenstaedt & Wolff, 1973).

Certain fields are impossible to address without Latin or Romance vocabulary:

- Law: *justice, attorney, constitution, verdict*.
- Science: *species, radius, molecule, equilibrium*.
- Philosophy: *essence, substance, rational, moral*.
- Politics: *democracy, liberty, republic*.
- Art and Literature: *opera, stanza, genre*.

Without Romance contributions, English would lack the linguistic tools to engage with intellectual, legal, and scientific discourse. The coexistence of Germanic and Romance layers has endowed English with both immediacy (through Anglo-Saxon words) and sophistication (through Latin/French words).

9 Socioeconomic Stratification and Romance Usage in English

In contemporary English, Latin and French derived words comprise differing percentages of the vocabulary of persons of differing socioeconomic status, education and occupational domain (Halliday, 1989) as indicated below.

- 0–10% Romance Vocabulary: Working-class vernacular, everyday speech dominated by Anglo-Saxon words (*home, bread, water, work*).
- 0–20%: Skilled trades, where technical vocabulary incorporates limited Latin-derived words (*engine, labor, measure*).
- 20–30%: Lower-middle class professions, employing a broader vocabulary in commerce (*purchase, account, client*).
- 30–40%: Administrative and clerical workers, with increased French-derived terms (*office, record, contract*).
- 40–50%: Educated middle class, fluent in both native and Romance registers (*society, culture, library*).
- 50–60%: Professional classes (lawyers, doctors, academics), using high percentages of Latinized vocabulary (*jurisdiction, diagnosis, hypothesis*).
- 60–70%: Elite cultural producers, particularly in the arts and sciences (*aesthetics, equilibrium, phenomenon*).
- 70–80%: Upper-class and academic elites, where Romance vocabulary signals education and refinement (*civilization, literature, diplomacy*).



- 80–90%: Highly specialized academic, scientific, and legal discourse, dominated by Latin terms (*habeas corpus*, *corpuscle*, *taxonomy*).
- 90–100%: Technical registers, legal Latin, and scientific nomenclature, virtually incomprehensible without Latin or Romance roots.

Conclusion

From Celtic oral traditions to the global digital lingua franca, English has evolved through constant contact and borrowing. Chaucer's elevation of London English began the shift from Latin and French dominance to a native yet hybridized standard. Over centuries, Anglo-Saxon words remained the backbone of everyday communication, while Romance words supplied the prestige and precision vocabulary essential to intellectual and technical domains. Today, English is not only a repository of its own history but also the world's most adaptive and inclusive language. And to excel in English, and in society, an advanced use of its Latin words is imperative.

References

- Baugh, A. C., & Cable, T. (2013). *A History of the English Language*. Routledge.
- Barber, C. (1997). *Early Modern English*. Edinburgh University Press.
- Boydell & Brewer. (2010). *The Anglo-Norman Language and its Contexts*. ISBN 978-1-903153-30-7.
- Crystal, D. (2003). *English as a Global Language*. Cambridge University Press.
- Fisher, J. H. (1992). *The Emergence of Standard English*. University Press of Kentucky.
- Finkstaedt, T., & Wolff, D. (1973). *Ordered Profusion: Studies in Dictionaries and the English Lexicon*. C. Winter.
- Halliday, M. A. K. (1989). *Spoken and Written Language*. Oxford University Press.
- Hasenohr, Geneviève. (2017). *Le Jeu d'Adam, édition critique et traduction*, Genève, Droz, Oxford English Dictionary Online.
- Millett, M. (2025). *The Romanization of Britain: An Essay in Archaeological Interpretation*. Cambridge Classical Classics. ISBN 978-1009485517
- Rothwell, W. (1991). The Anglo-Norman language and its contexts. *Transactions of the Royal Historical Society*, 1, 117–134.
- Schrijver, P. (2011). *Celtic influence on Old English*. *Cambridge History of the English Language*. Cambridge University Press.

Contact

Enrique Martínez, M.A.

Educator, technologist, and writer, New York City, USA

enriquemail@gmail.com



PaedDr. Miriam Matejová, PhD.

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

XXTH ANNIVERSARY OF THE STUDENT ARTISTIC ACTIVITY – A NATIONWIDE PERFORMANCE COMPETITION WITH INTERNATIONAL PARTICIPATION

XX. VÝROČIE ŠTUDENTSKEJ UMELECKEJ ČINNOSTI – CELOSLOVENSKEJ INTERPRETAČNEJ SÚŤAŽE S MEDZINÁRODNOU ÚČASŤOU

ABSTRACT

The national performance competition 'Študentská umelecká činnosť' (Student Artistic Activity), held with international participation, marked the twentieth anniversary of its founding in 2024. This contribution offers a concise overview of its origins and evolution—from a university-level initiative into a nationwide, and eventually international, event. It outlines the competition's various disciplines, the representation of Slovak and foreign institutions, and emphasizes the role of jury members and sponsors. The paper highlights the competition's unique character and its significant place within the education of future music educators.

Key words: Student Artistic Activity, performance competition, Ružomberok

ABSTRAKT

Celoslovenská interpretačná súťaž s medzinárodnou účasťou Študentská umelecká činnosť si v roku 2024 pripomínala dvadsiate výročie svojej existencie. Príspevok stručne popisuje jej počiatky, transformáciu z univerzitnej súťaže na celoslovenskú a neskôr medzinárodnú. Približuje odbory súťaže, zastúpenie škôl slovenských a zahraničných, zameriava sa na porotcov a sponzorov. Poukazuje na jej výnimočnosť a dôležité miesto v rámci vzdelávania budúcich pedagógov hudby.

Kľúčové slová: Študentská umelecká činnosť, interpretačná súťaž, Ružomberok

ÚVOD

V roku 2002 sa začala písať história celoslovenskej interpretačnej súťaže s medzinárodnou účasťou Študentská umelecká činnosť (ŠUČ). Pri jej vzniku stáli členovia vtedajšej Katedry hudobnej výchovy PF KU v Ružomberku, predovšetkým Otilia Hagarová. Snahou pedagógov katedry bolo oživiť tradíciu Študentskej vedeckej odbornej činnosti, ktorá bola na slovenských pedagogických fakultách svojho času neodmysliteľnou súčasťou a ponúkala študentom možnosť prezentovať svoje zručnosti mimo štandardného vyučovacieho procesu (Matejová, 2014, s. 6).

Súťaž pôvodne vznikla pre študentov Katolíckej univerzity v Ružomberku. Po dvoch úspešných ročníkoch univerzitnej súťaže (nultý ročník sa uskutočnil 25. apríla 2002 a I. ročník 7. mája 2003) sa organizátori rozhodli pozvať súťažiacich aj z iných slovenských univerzít.



Pozvanie sa stretlo s priaznivým ohlasom, a tak na I. celoslovenskom ročníku, konanom 5. mája 2004, mohli privítať okrem domácich súťažiacich aj účastníkov z Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici a Prešovskej univerzity v Prešove. Pre lepšiu identifikáciu a originalitu súťaže vzniklo logo, ktoré navrhla Elena Šišková, v tom čase pôsobiaca na Katedre výtvarného umenia PF KU v Ružomberku.



Obr. č. 1: Logo súťaže.

Zdroj: Osobný archív autorky príspevku.

V rokoch 2004 – 2024 sa súťaž uskutočnila dvadsaťkrát. V roku 2025 sme zorganizovali ďalší, už XXI. ročník. Od II. ročníka (2005) môžeme hovoriť o celoslovenskej súťaži s medzinárodnou účasťou, pretože na súťaž prijali pozvanie aj študenti z Poľska. VII. ročník (2010) organizátori interne nazvali „československý“, pretože sa ho zúčastnili „iba“ študenti z Čiech a Slovenska. ŠUČ prebiehala až do XVI. ročníka (2019) v zaužívanom móde. Rok 2020 priniesol celosvetovú pandémiu spôsobenú koronavírusom Covid-19. Pandémia, rovnako ako všetko ostatné, ovplyvnila aj našu súťaž. Hoci v roku 2020 prišlo množstvo prihlášok, organizátori boli nútení súťaž zrušiť.

V nasledujúcom roku 2021 sa Študentská umelecká činnosť stala súčasťou medzinárodného multižánrového festivalu UNIUM Ružomberok 2021. (*Unium 2021*, online). Pôvodne sa mal festival uskutočniť už v apríli 2021, pretože v tomto mesiaci sa tradične konala interpretačná súťaž. No vzhľadom na epidemiologickú situáciu musel byť festival spolu so súťažou presunutý na alternatívny termín, ktorým bol október. Od roku 2022 sa festival UNIUM spolu so ŠUČ koná v tradičnom aprílovom termíne, v poslednom akademickom roku 2024/2025 už po piatykrát.

V tabuľke uvádzame dátumy konania všetkých ročníkov od roku 2004 až po rok 2024. Iba I. a XVII. ročník sa konali v rámci jedného dňa, vo všetkých ostatných je súťaž rozdelená do dvoch dní.

Tabuľka č. 1 Dátumy konania jednotlivých ročníkov súťaže

I. ročník	5. máj 2004	XI. ročník	8. – 9. apríl 2014
II. ročník	26. – 17. apríl 2005	XII. ročník	14. – 15. apríl 2015
III. ročník	4. – 5. apríl 2006	XIII. ročník	12. – 13. apríl 2016
IV. ročník	24. – 25. apríl 2007	XIV. ročník	11. – 12. apríl 2017
V. ročník	15. – 16. apríl 2008	XV. ročník	17. – 18. apríl 2018
VI. ročník	31. marec – 1. apríl 2009	XVI. ročník	9. – 10. apríl 2019
VII. ročník	20. – 21. apríl 2010	XVII. ročník	27. októbra 2021
VIII. ročník	12. – 13. apríl 2011	XVIII. ročník	26. – 27. apríl 2022
IX. ročník	17. – 18. apríl 2012	XIX. ročník	25. – 26. apríl 2023
X. ročník	16. – 17. apríl 2013	XX. ročník	23. – 24. apríl 2024

Súťažné odbory

Nultý ročník univerzitnej súťaže (2002) ponúkal študentom možnosť súťažiť v šiestich odboroch: hra na organe, hra na klavíri, sólový spev, komorné súbory, hra na iný hudobný nástroj a kompozícia. V nasledujúcom I. ročníku univerzitnej súťaže (2003) sa organizátori rozhodli zredukovať počet odborov z pôvodných šesť na tri: hra na klavíri, hra na organe a sólový spev. V rovnakom móde pokračoval I. – IV. ročník už celoslovenskej súťaže s medzinárodnou účasťou (2004 – 2007), ale od V. ročníka (2008) pribudol štvrtý odbor – štvorročná hra na klavíri. Posledná zmena v odboroch nastala v rámci XI. ročníka (2014), v ktorom sa ponuka súťažných odborov rozšírila o komorný spev.

Od začiatku existencie súťaže prebiehali v rámci odborov viaceré zmeny v špecifikácii kategórii. V I. ročníku univerzitnej súťaže (2003) rozdelili organizátori odbory na dve kategórie: I. bola určená študentom učiteľských predmetov pre I. stupeň ZŠ a učiteľstva všeobecnovzdelávacích predmetov. II. študentom učiteľstva odborných umeleckých predmetov: klavír, organ, spev v kombinácii s hudobnou výchovou. V II. ročníku celoslovenskej súťaže s medzinárodnou účasťou (2005) sa organizátori snažili čo najpresnejšie vyšpecifikovať zadelenie prihlásených účastníkov do jednotlivých kategórii. I. – nižšia, určili tým súťažiacim, ktorí nie sú študenti, maturanti, prípadne absolventi konzervatórií. II. – vyššia, bola určená študentom, maturantom, prípadne absolventom konzervatórií. V. ročník (2008) priniesol zmenu. Do II. kategórie sa mohli okrem študentov, maturantov, prípadne absolventov konzervatórií, prihlásiť aj študenti študijného programu učiteľstvo predmetu hra na organe / hra na klavíri/sólový spev v kombinácii s hudobnou výchovou, ktorí konzervatórium nenavštevovali.

Od XIV. ročníka (2017) sa organizátori rozhodli v rámci každého odboru zaradiť aj III. kategóriu, ktorá bola určená študentom 3. a 4. ročníkov stredných škôl (resp. študentom septimy a oktávy), ktorí zároveň navštevovali základnú umeleckú školu. Dôvodom bola snaha osloviť aj takýmto spôsobom študentov stredných škôl ako potenciálnych záujemcov o štúdium na Katedre hudby PF KU v Ružomberku. To sa aj podarilo, hlavne v odbore hra na organe, v ktorom sme v priebehu rokov získali viacerých študentov. V rámci XX. ročníka (2024) došlo v súvislosti s veľkým záujmom o súťaž zo strany súťažiacich z poľských szkół muzycznych II stopnia a slovenských konzervatórií k prehodnoteniu kategórií, ktoré organizátori upravili nasledovným spôsobom: I. kategória je určená študentom stredných škôl (resp. študentom kvinty až oktávy osemročného gymnázia), ktorí navštevujú ZUŠ na Slovensku alebo v Českej republike, II. kategória je určená študentom konzervatórií (Slovensko, Česká republika) alebo szkoly muzycznej II. stupňa (Poľsko), III. kategória je určená študentom pedagogických fakúlt, ktorí nie sú študenti, maturanti, príp. absolventi konzervatórií a ich časová dotácia na predmet organ/klavír/spev je menej ako 45 minút, IV. kategória je určená študentom pedagogických fakúlt, ktorí sú študenti, maturanti, príp. absolventi konzervatórií v odboroch hra na klavíri, hra na organe, spev, alebo ktorí sú študentmi študijného programu: Učiteľstvo predmetu hra na organe / hra na klavíri / spev v kombinácii s hudobnou výchovou a všetkým študentom, ktorých časová dotácia na predmet organ / klavír / spev je viac ako 45 minút a viac. (Matejová, 2025, s. 10 – 12).

Zúčastnené školy zo Slovenska a zahraničia

V priebehu rokov sa ŠUČ zúčastnilo množstvo študentov z univerzít, gymnázií, konzervatórií, ZUŠ zo Slovenska a zahraničia. Slovenské univerzity reprezentovali Katolícka univerzita v Ružomberku, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Prešovská univerzita v Prešove, Žilinská univerzita v Žiline, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Univerzita Komenského v Bratislave. Privítali sme študentov z konzervatórií: Konzervatórium J. L. Bellu v Banskej Bystrici, Konzervatórium v Bratislave, Cirkevné konzervatórium v Bratislave, Konzervatórium v Žiline, Súkromné konzervatórium Dezidera Kardoša v Topoľčanoch, Súkromné konzervatórium v Prešove, Konzervatórium, Timonova 2 v Košiciach. Gymnázia a ZUŠ boli zastúpené školami: Gymnázium v Spišskej Novej Vsi, Gymnázium sv. Andreja v Ružomberku, ZUŠ Ladislava Árvaya v Žiline, Súkromná základná umelecká škola Jánoš v Ružomberku, Cirkevná základná umelecká škola sv. Mikuláša v Prešove, Súkromná základná umelecká škola Yamaha v Žiline, Základná umelecká škola v Rajci, Základná umelecká škola v Poprade, Základná umelecká škola vo Svite, Základná umelecká škola Petra Bohúňa v Dolnom Kubíne, Spojená škola, Základná umelecká škola vo Svite.

Študenti z Poľska súťažili za nasledovné univerzity, akadémie, stredné školy: Katolícki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. v Lubline, Uniwersytet Rzeszowski v Rzeszowie, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowej (v súčasnosti Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowej), Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego v Katowiciach, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego v Krakove, Uniwersytet Śląski v Cieszynie, Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej w Opole, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina



vo Varšave, Państwowa Szkoła Muzyczna I i II st. v Gliwicach, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego vo Vroclavi, Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna im. Karola Szymanowskiego vo Vroclavi, Państwowa Szkoła Muzyczna I i II stopnia v Jastrzębiu-Zdroju, Zespół Szkół im. Marcina Józefa Żebrowskiego v Częstochowej, Diecezjalna szkoła muzyczna II stopnia v Gliwicach.

Študenti z Česka reprezentovali univerzity a gymnázia: Univerzita Hradec Králové, Ostravská univerzita v Ostrave, Univerzita Palackého v Olomouci, Univerzita Jána Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Univerzita Karlova v Prahe, Západočeská univerzita v Plzni, Gymnázium J. K. Tyla v Hradci Králové. Z ostatných štátov je potrebné spomenúť študentov z Maďarska: Katolícka univerzita Pétera Pázmánya v Piliscsabe, University of Szeged, Nemecka: Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik v Regensburgu, Ukrajiny: *Mukachevo State University* a Rumunska: Partium Christian University v Oradei. (Matejová 2014, Matejová 2025).

Porota

Organizátori sa už začiatku súťaže snažili pozývať do poroty renomovaných odborníkov, výkonných umelcov či pedagógov zo Slovenska aj zo zahraničia (Nemecko, Česká republika, Poľsko, Maďarsko, Francúzsko). V rámci I. ročníka (2004) bola porota pre jednotlivé odbory 5-členná. Porota pre odbory hra na organe a hra na klavíri bola spoločná, ale každý odbor mal vlastného predsedu. Od II. po IX. ročník (2005 – 2012) bola porota 3-členná. Pred jubilejným X. ročníkom (2013) sa organizátori rozhodli, že k trom pozvaným porotcom pribudne v každom odbore pedagóg z domácej katedry hudby. Rovnako tomu bolo aj v rámci XI. ročníka (2014), ale v nasledujúcom XII. ročníku (2015) pristúpili organizátori k zredukovaniu poroty na 3-člennú, ktorú tvorí predseda a dvaja členovia. Jeden z nich je vždy členom Katedry hudby PF KU v Ružomberku. Výnimkou bol len rok 2021, v ktorom sa konala súťaž v zredukovanej podobe z dôvodu pandémie Covid-19. Poroty boli dve: jedna 4-členná, spoločná pre hru na organe, hru na klavíri a štvorročnú hru na klavíri a druhá, tiež 4-členná pre komorný spev a sólový spev. Od roku 2022 zasadla porota opäť v 3-člennej zostave, pričom pre odbory hra na klavíri / štvorročná hra na klavíri a sólový spev / komorný spev je porota totožná.

V nasledovnom texte prinášame zoznam pozvaných porotcov z jednotlivých odborov, ktorých sme mali možnosť počas celej histórie súťaže privítať. Viacerých aj opakovane. Žiaľ, s ťútosťou musíme skonštatovať, že niektorí z nich už nie sú medzi nami.

Porotcovia v odbore hra na organe: Matej Bartoš, Stefan Baier, František Beer, David di Fiore, Emília Dzemjanová, Jan Hora, Elžbieta Charlińska, Vladimír Kopec, Józef Kotowicz, Jadwiga Kowalska, Peter Lalinský, Johannes Lenius, Jiřina Marešová, Michael Matthes, Dalibor Miklavčič, Petr Planý, Mária Plšeková, David Postránecký, Peter Sochuľák, Ivan Sokol, Marek Štrbák, Stanislav Šurin, Brygida Tomala, Jarošlav Tůma, František Vaníček, Marek Vrábek, Ireneusz Wyrwa, Zuzana Zahradníková.

Porotcovia v odbore hra na klavíri a štvorročná hra na klavíri: René Adámek, Jakub Brawata, Oľga Bruncková, Daniel Buranovský, Agáta Csehiová, Eugen Dietrich, Ivan Gajan, Robert Gawroński, Mária Heinzová, Elžbieta Hoffman, Agata Hołydk, Michal Chrobák, Martin Jurčo,



Barbara Karaškievicz, Václav Krahulík, Branislav Malatinský, Tomáš Matis, Kamil Mihalov, Jordana Palovičová, František Pergler, Attila Plles, Karin Remencová, Michael Seewann, Agnieszka Schulz-Brzyska, Petr Slavík, Aleš Solárik, Ivan Šiller, Jaroslava Šimerková, Wojciech Waleczek, Maciej Zagorski.

Porotcovia v odbore sólový spev, komorný spev: Rastislav Adamko, Bence Asztalos, Ewa Biegas, Jana Billová, Jozef Gráf, Eva Hollá, Erika Jakab, Tomasz Jarosz, Lívia Kalmárová, Lucia Kostúrová, Vítazoslav Kubička, Jan Kyselák, Stanislav Matis, Agnieszka Monasterska, Janka Pastorková, Miriam Kiseľová – Pastorková, Eva Plesníková, Marta Polohová, Martin Popovič, Martina Procházková, Jozef Raninec, Vladimír Richter, Emília Sadloňová, Iwona Sawulska, Mária Detvaj-Sedlárová, Anna Noworzyn-Sławińska, Paweł Sobierajski, Adriána Škrváňová, Markéta Štefaníková, Christian Schmidt-Timmermann, Mária Tomanová, Iva Volavá, Katarzyna Suska – Zagórska, Dagmar Zelenková, Ján Zemko, Ivan Zvarík, Miriam Žiarna.

Sponzori

Máloktoré podujatie na Slovensku je v súčasnosti možné organizovať bez podpory menších či väčších sponzorov. Nie je tomu inak ani v prípade našej súťaže, na sponzorovaní ktorej sa v priebehu rokov podieľali: Ministerstvo školstva, výskumu, vývoja a mládeže Slovenskej republiky prostredníctvom podporených projektov KEGA č. 3/4067/06 Rozvoj študentskej umeleckej činnosti v hre na klavíri, organe, sólovom speve na pedagogických fakultách prostredníctvom celoslovenských súťaží s medzinárodnou účasťou, KEGA 027KU-4/2012 Musica nova spiritualis, projektu Implementácia a prenos výsledkov výskumu slovenskej sakrálnnej hudby do umeleckej činnosti v akademickom prostredí, Žilinský samosprávny kraj, Rektorát KU v Ružomberku, Dekanát PF KU v Ružomberku, Grantová agentúra Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku, vedúci / vedúca Katedry hudby PF KU v Ružomberku, Občianske združenie Vzdelávanie umením – EduArt, primátor mesta Ružomberok, starosta obce Likavka, Kvetinárstvo Badas Ružomberok. V niektorých ročníkoch sa rozhodli prispieť cenami aj predsedovia porôt. V I. ročníku (2004) bola udelená cena predsedu poroty Jozefa Raninca a v VI. ročníku (2009) cena predsedkyne poroty Jany Billovej. Obe ceny boli udelené v odbore sólový spev. Od roku 2021 je hlavným sponzorom súťaže Medzinárodný multižánrový festival UNIUM Ružomberok.

Podrobnejšie informácie týkajúce sa ŠUČ boli spracované v rámci dvoch publikácií, ktoré vyšli v rokoch 2014 a 2025 a ktoré okrem textovej časti obsahujú bohatú obrazovú prílohu. Súťaž bola viackrát reflektovaná v hudobných periodikách (Chalupka, 2014, s. 9, Matejová, 2004, s. 7 – 8 ai.) a má aj svoju vlastnú www stránku <https://sucruzomberok-sk.webnode.sk/>, ktorá býva vždy v septembri aktualizovaná.

ZÁVER

V závere príspevku si dovoľíme citovať jedného z najčastejšie pozývaných porotcov súťaže Študentská umelecká činnosť, renomovaného slovenského klavírneho pedagóga a interpreta Františka Perglera: „Predovšetkým chcem zablahoželať Katedre hudby PF KU a



jej pedagogickému tímu, že medzinárodná interpretačná súťaž Študentská umelecká činnosť vstupuje už do svojho jubilejného XX. ročníka, čo je samo o sebe nevidaným organizačným i umeleckým úspechom. Svedčí to tiež o význame a zmysle tejto súťaže pre umeleckú realizáciu a rast talentovaných študentov, ktorí si uvedomujú, že vlastná aktívna umelecká činnosť a príprava na budúce pedagogické pôsobenie sú spojené nádoby, ktoré sa kvalitatívne vzájomne prepájajú a vyživujú. Potvrdzujú to i skúsenosti múdrych pedagógov z minulosti, ktoré kladú vzťah (nielen) klavírnej pedagogiky do priamej umernosti v zmysle rovnovážneho zamerania pedagóga – umelca: „Ak chceš učiť, hraj, a ak chceš hrať, uč“ (Matejová, 2025, s. 28).

BIBLIOGRAFIA

CHALUPKA, Eubomír, 2014. V Ružomberku súťažili mladí pedagógovia. In: *Hudobný život*. Roč. 46, č. 6, s. 9. ISSN 1335 – 4140.

MATEJOVÁ, Miriam, 2014. *Študentská umelecká činnosť. Celoslovenská interpretačná súťaž s medzinárodnou účasťou. Bulletin k X. výročiu*. Ružomberok: VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku. ISBN 978-80-561-0177-3, s. 95.

MATEJOVÁ, Miriam, 2014. *Študentská umelecká činnosť. Celoslovenská interpretačná súťaž s medzinárodnou účasťou. Bulletin k XX. výročiu*. Ružomberok: VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku. ISBN 978-80-561-1156-7, s. 108.

MATEJOVÁ, Miriam, 2004. Študentská umelecká činnosť v Ružomberku. In: *Hudobný život*. Roč. 36, č. 7 – 8, s. 13. ISSN 1335 – 4140.

Unium 2021. [online]. 2021 [cit. 2024-07-25]. Dostupné na internete:

<https://www.ku.sk/novinky-katolickej-univerzity/unium-2021.html>

Bulletiny ŠUČ 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2021, 2022, 2023, 2024

Contact

PaedDr. Miriam Matejová, PhD.

Katedra hudby, Pedagogická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku

miriam.matejova@ku.sk



doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.

Prešov, Slovensko

**CELLO IN THE WORKS BY JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)
(DEDICATED TO THE 340TH BIRTH ANNIVERSARY
AND 275TH DEATH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER)**

**VIOLONČELO V TVORBE JOHANNA SEBASTIANA BACHA (1685 – 1750)
(VENOVANÉ 340. VÝROČIU NARODENIA A 275. VÝROČIU ÚMRTIA
SKLADATEĽA)**

ABSTRACT

Johann Sebastian Bach is one of the most important Baroque composers, whose work significantly reflects the development trends of musical instruments of his era. His work is also characterized by a constant search for new combinations of musical instruments or using their new technical and expressive possibilities. Two instruments also occupy a significant place in his work, one of which – the viola da gamba – slowly recedes from musical practice, and the other of the same sound position – the cello – energetically enters it. In addition to the fact that he uses both instruments in vocal-instrumental music, they also as solo instruments, or in combination with the harpsichord. He used the cello as an indispensable basso continuo instrument, a solo instrument in cantatas, with the peak of its use being the Six Suites for Solo Cello BWV 1007 – 1012. This work belongs not only to the peak of Baroque cello literature, but also in the entire history of music.

Keywords: J. S. Bach. Instruments. Cello. Cantatas. Suites. Meaning

ABSTRAKT

Johann Sebastian Bach patrí medzi najvýznamnejších barokových skladateľov, v ktorého tvorbe sa výraznou mierou prejavujú vývojové trendy využívania dobových hudobných nástrojov. Jeho tvorba sa vyznačuje aj neustálym hľadaním nových kombinácií hudobných nástrojov, či využívaním ich nových technických a výrazových možností. V jeho tvorbe významné miesto zaujímajú aj dva nástroje, z ktorých jeden – viola da gamba – pomaly ustupuje z hudobnej praxe, a druhý zhodnej zvukovej polohy – violončelo – energickým spôsobom do nej nastupuje. Popritom, že oba nástroje využíva vo vokálno-inštrumentálnej hudbe, objavujú sa aj ako sólové nástroje, či v kombinácii s čembalom. Violončelo využil ako nepostrádateľný nástroj basso continuo, ako sólový nástroj v kantátach, pričom vrcholom jeho využitia je *Šesť suit pre sólové violončelo BWV 1007 – 1012*. Toto dielo patrí nielen k vrcholu barokovej violončelovej literatúry, ale aj v celej hudobnej histórii.

Kľúčové slová: J. S. Bach. Nástroje. Violončelo. Kantáty. Suity. Význam



ÚVOD

Dvojité výročie životných jubileí jedného z najvýznamnejších skladateľov hudobnej histórie Johanna Sebastiana Bacha (1685 – 1750) – 340. výročie narodenia a 275. výročie úmrtia je dobrou príležitosťou priblížiť si jeho mnohorakú a širokospektrálnu skladateľskú tvorbu z jedného uhlu pohľadu – využitie violončela v jeho skladateľskom odkaze. Pri voľbe konkrétnej témy sme vychádzali z našich skúseností praktického hudobníka – hráča na violončelo²¹ a hráča na viole da gamba²². Ako interpret sme mali v repertoári tak jeho violončelové skladby ako aj skladby pre violu da gamba, pričom mnohé jeho vokálne skladby sme uvádzali aj ako hráč bassa continuo. Súčasne sme si uvedomovali, že J. S. Bach, ako dokonalý znalec hudobnej akustiky a stavby hudobných nástrojov využíval aj violončelo pri hľadaní jeho nových zvukových možností a možností kombinácie s inými nástrojmi. Týmto hľadačskými tendenciami sa stal vzorom aj pre nasledujúce generácie skladateľov, tie súčasne nevyhádžajúc.

Z interpretačnej praxe máme skúsenosti, že skladby J. S. Bacha sa stretávali u publika s veľkým porozumením, vzbudzovali rešpekt a zanechávali hlboký emocionálny zážitok. Súčasne konštatujeme, že k naštudovaniu každej skladby J. S. Bacha sme pristupovali s veľkým rešpektom, vysokou zodpovednosťou a hlbokou pokorou.

Napriek priestorovo limitovanému rozsahu sme si stanovili pre vypracovanie štúdie hypotézu, že využitie violončela v tvorbe J. S. Bacha predstavuje prelomový význam pre vývoj literatúry pre tento nástroj.

Pri vypracovaní témy sme vychádzali predovšetkým z historickej, komparatívnej a deskriptívnej metódy. Sme si vedomí, že stanovený rozsah nestačí na vyčerpávajúci spôsob spracovania zvolenej témy a preto bude slúžiť ako východisko pre rozsiahlejšiu štúdiu so zameraním na ťažiskové dielo J. S. Bacha pre violončelo – *Šesť suít pre sólové violončelo BWV 1007 – 1012*.

VIOLONČELO V HUDBE NA PRELOME 17. A 18. STOROČIA

Rozvoj violončela je úzko prepojený na vývoj huslí, viažuceho sa na začiatok 17. storočia. Je to podmienené predovšetkým tým, že aj novovznikajúce nástroje vychádzajú z podstaty stavby historických nástrojov – stavba do rodiny. Čiže rodina husľových nástrojov obsahuje sopránový nástroj – husle, altový nástroj – viola a tenorovo-basový nástroj²³ –

²¹ Autor štúdie je absolventom Konzervatória v Žiline v triede Július Mehlyho a Vysokej hudobnej školy Franz Liszt vo Weimare/Nemecko v triede prof. Herberta Báža. Ako violončelista pôsobil v domáciach (Bratislava, Prešov, Košice) a zahraničných (Nemecko, Egypt) orchestroch a vo viacerých komorných súboroch (Nordhausenské sláčikové kvarteto/Nemecko, Prešovské sláčikové kvarteto).

²² Autor štúdie študoval hru na viole da gamba na Akadémii starej hudby pri Ústave hudobnej vedy Masarykovej univerzity v Brne (Pierre Pitel, Thomas Fritzsche), v rámci DAAD-štipendia na Vysokej hudobnej škole Felixa Mendelssohna-Bartholdyho v Lipsku (prof. Siegfried Pank) a na interpretačných kurzoch Starej hudby vo Valticiach na južnej Morave (Siegfried Pank, Richard Boothby, José Vásquez, Ilse Herbert). Bol členom ako hráč na viole da gamba a umelecky viedol viaceré súbory Starej hudby doma a v zahraničí: Chorea Antiqua Bratislava, Musica historica Prešov, Collegium musicum Rzeszów, Poľsko, Visegrádske barokové trio Szeged, Maďarsko.

²³ Ak chceme presne určiť zvukovú rovinu violončela, tak sa pohybuje v tenorovej, barytónovej a aj v basovej polohe. Vystihuje to aj notový zápis, ktorý sa pohybuje v basovom, tenorovom a husľovom kľúči.



violončelo. Zaujímavosťou však je, že ako basový nástroj sa etabluje violone²⁴ – vychádzajúci z podstaty stavby basovej violy da gamba. Nie je bez zaujímavosti, že v tejto jeho podobe violy da gamba sa používa v hudobnej praxi až do súčasnej doby. Veľmi interesantným momentom vo vývoji violončela v porovnaní s husľami je skutočnosť, že sa iba veľmi ťažko presadzovalo ako sólový nástroj. Pokiaľ husle mali bohatý repertoár ako sólový, komorný, či orchestrálny²⁵ nástroj už od konca 16. a hlavne začiatku 17. storočia, violončelo²⁶ v tom smere zaznamenáva pomerne veľké časové oneskorenie. Jeho hlavným využitím je predovšetkým v skupine sprevádzajúcich nástrojov *bassa continuo*²⁷ (Měrka, 1995, s. 20). Ako sólový nástroj sa presadzuje až koncom 17. storočia, keď Giovanni Battista degli Antonii (okolo 1640 – 1698) publikuje v roku 1687 *12 ricercarov pre sólové violončelo*²⁸ (Měrka, 1995, s. 23). Napriek tomu, že talianski skladatelia začínajú postupne komponovať pre violončelo predovšetkým od začiatku 18. storočia – Antonio Vivaldi (1678 – 1741), Giovanni Battista Bononcini (1670 – 1755), Alessandro Scarlatti (1660 – 1725), Giovanni Battista Sammartini (1701 – 1775) a ďalší., výraznejšie sa v európskom kontexte presadzuje až od polovice 18. storočia²⁹. Okrem iných skladateľov komponuje pre violončelo koncerty so sprievodom orchestra Joseph Haydn (1732 – 1809), ale na jeho rozvoji sa mimoriadne podieľa aj vynikajúci virtuóz a skladateľ Luigi Boccherini (1743 – 1805). Rozvoj repertoáru pre violončelo nastáva predovšetkým v 19. storočí, kedy sa stáva spolu s husľami a klavirom hlavným sólistickým nástrojom.

Osobitým znakom stavebného vývoja violončela je skutočnosť, že sa používali dva druhy violončela: väčšie na hru *bassa continuo* a menšie na sólové hranie³⁰. Johann Joachim Quantz (1697 – 1773) vo svojom spise *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*³¹ píše: „Kdo chce hrát na violoncello také sólově, nejen doprovázet, udělá dobře, bude-li mít dva druhy violoncella. Jedno menší pro sólovou hru, druhé větší pro hraní ripiena v orchestru" (Měrka, 1995, s. 20).

Presný rozmer koncertného violončela ustálil Antonio Stradivari (1644 – 1737), keď malo dĺžku korpusu cca 75 cm, celková dĺžka nástroja bola cca 120 cm a dĺžka chvejúcej sa

²⁴ Modr uvádza, že violone je taliansky názov pre kontrabas (Modr, 1982, s. 40).

²⁵ Podotýkame, že pri tomto pojme nemáme na mysli veľké orchestrálné zoskupenie. Od polovice 20. storočia sa používa pre barokové orchestrálné muzicirovanie pojem barokový orchester, pričom jednotlivé skupiny sláčikovej sekcie boli v mnohých prípadoch obsadené sólovo, či nanajvýš v po 3 hráčoch. Najväčšie zoskupenie, aké mal J. S. Bach k dispozícii v Lipsku v 30. rokoch 18. storočia Collegium musicum – malo 16 členov.

²⁶ Zaujímavým údajom, je, že prvé violončelo bolo v Taliansku postavené už okolo roku 1520 (Měrka, 1995, s. 22).

²⁷ *Basso continuo* je charakteristickým sprevádzajúcim nástrojovým zoskupením obdobia baroka, pričom mnohí skladatelia ho využívajú aj v klasicizme vrátane Josepha Haydna (1732 – 1809) a Wolfganga Amadea Mozarta (1756 – 1791). Tvorili ho akordický nástroj – v svetskej hudbe čembalo, v cirkevnej organ a basové melodické nástroje – violone (kontrabas), violončelo, prípadne viola da gamba, v prípade obsadenia dychových nástrojov aj fagot.

²⁸ Vznikli vlastne iba 40 rokov pred suitami J. S. Bacha pre sólové violončelo.

²⁹ Violončelo sa veľmi ťažko presadzovalo hlavne vo Francúzsku, kde stála stále na výslni viola da gamba. Zaujímavosťou je, že ešte v roku 1757 ostro proti violončelu vystúpili gambisti parížskej opery (Měrka, 1995, s. 20).

³⁰ Podobné to bolo aj v prípade kontrabasu.

³¹ Kniha vyšla aj v českom preklade Vratislava Bělského v Supraphone v roku 1990.

struny 68 – 70 cm. Priklonil sa k nemu až v roku 1707, keď dovtedy staval väčšie violončelá³² s dĺžkou korpusu 80 cm a dĺžkou chvejúcej sa struny 75 cm (Měrka, 1995, s. 20).

Violončelo prevzalo všetky prvky stavby huslí a možno ho aj označiť ako „basové husle“. Struny sú ladené v čistých kvintách *C G d a*. Jeho zvuk je v porovnaní s tenor-basovou violou da gamba³³ podstatne intenzívnejší, ale menej farebný³⁴. Sláčik violončela prešiel tými istými vývojovými etapami, ako tomu bolo v prípade huslí či violy. Za otca súčasného moderného sláčika sa považuje – podobne, ako pri husliach – François Tourte (1747 – 1835), ktorý ako prvý začal používať nad ohňom ohýbané fernambukové drevo, ktoré sa vyznačuje mimoriadnou pevnosťou a napriek tomu aj vynikajúcou pružnosťou. Táto technológia stavby kvalitných sláčikov sa používa do súčasnej doby.

Pokiaľ ide o staviteľov violončiel, boli to všetko majstri, ktorí stavali aj husle a violy, a v mnohých prípadoch stále aj violy da gamba³⁵. Z najvýznamnejších staviteľov violončiel menujeme: Giovanni Paolo Maggini (1580 – 1630)³⁶, Pietro Giovanni Guarneri I. (1655 – 1720), Antonio Stradivari (1644 – 1737), Carlo Bergonzi (1683 – 1747), Alessandro Gagliano (1660 – 1728), Jacob Stainer (1621 – 1683), zakladateľ tyrolskej školy a mnohí ďalší.

JOHANN SEBASTIAN BACH A HĽADANIE NOVÉHO ZVUKU

Tvorba jedného z najvýznamnejších skladateľov hudobnej histórie Johanna Sebastiana Bacha je, okrem iných znakov³⁷, charakteristická aj hľadaním nových zvukových možností. Deje sa tak buď využívaním už v hudobnej praxi etablovaných nástrojov zo starších vývojových etáp hudby, alebo nových nástrojov, ktoré sa do hudobnej praxe ešte iba hľásia. Vari najtypickejšími takýmito dvojicami sú viola da gamba³⁸ – nástroj vznikol koncom 15. storočia³⁹ a violončelo. Violončelo patriace do skupiny husľových nástrojov sa vyvíjalo v tom istom období ako husle, čiže predovšetkým od začiatku 17. storočia. Skladateľ obom týmto

³² V Nemecku sa tieto nástroje označovali aj pojmom Violoncello grosso Bassettl (Hansen, 2024, s. 12)

³³ Viola da gamba má struny ladené v čistých kvartách s terciou v strede: *D G c e a d'*. Ide skutočne o nástroj pohyblivý sa v tejto istej zvukovej rovine ako violončelo a po zvukovej polohe sú príbuzné, pričom aj spôsob držania nástroja je podobný – da gamba = medzi nohami. Treba podotknúť, že violončelo tiež používalo až do začiatku 19. storočia pražce a aj bodec sa začal používať až začiatkom 19. storočia.

³⁴ Farebnú zaujímavosť viole da gamba dodáva jej ladenie strún založené na dvoch fenoménoch hudobnej akustiky: vyšších harmonických tónoch a princípe vynúteného kmitania.

³⁵ Violy da gamba – vrátane celej rodiny tohto nástroja – staval aj A. Stradivari.

³⁶ Španielsky hráč na viole da gamba José Vasquez (1951 – 2021) vlastnil jeho violu da gamba prestavanú na violončelo. José Vasquez učil aj na letnej škole starej hudby vo Valticiach na južnej Morave, kde sa s ním stretol v roku 1998 aj autor tejto štúdie a mal možnosť osobne vidieť tento nástroj. J. Vasquez učil na Hudobnej univerzite vo Viedni a vlastnil najväčšiu zbierku starých sláčikových nástrojov na svete v počte takmer 200 kusov (Z osobných spomienok autora).

³⁷ Tvorba J. S. Bacha bola v značnej miere ovplyvnená afektovou teóriou, hudobnou rétorikou, matematickými a číselnými vzťahmi, hudobnými a mimo hudobnými symbolmi a v neposlednom rade Lutherovou Reformáciou a jeho teológiou (Medňanský, 2016, s. 12 – 47).

³⁸ Pre violu da gamba, podobne ako pre mnohé ďalšie barokové nástroje, je typické, že sa stavali do rodiny, to znamená, že obsahovali nástroje podľa ľudskej polohy hlasu: soprán, alt, tenor a bas.

³⁹ Prvé písomné zmienky o viole da gamba pochádzajú zo 6.3.1493, kedy v liste o nej píše Bernardo Prospero z Mantovy Izabelle d' Este z Ferrary (Medňanský, 2014, s. 44).

nástrojom venuje pozornosť, pričom ich obsadzuje v basso continuo, vo vokálno-inštrumentálnej tvorbe, ako aj v komornej tvorbe.

Vari najtypickejším príkladom Bachových zvukových hľadačských tendencií je jeho *Šesť Brandenburských koncertov BWV⁴⁰ 1046 – 1051⁴¹*. Každý z týchto koncertov má iné nástrojové obsadenie: 1. *F dur* – 2 lesné rohy, (2 corni da caccia), 3 hoboje, fagot, violino piccolo concertato, 1., 2. husle, viola, violončelo a basso continuo; 2. *F dur* – 1 trubka, 1 zobcová flauta⁴², 1 hoboje, 1 koncertantné husle, 1., 2. husle, viola, violončelo, basso continuo; 3. *G dur* – 1., 2., 3., husle, 1., 2., 3. viola, 1., 2., 3. violončelo, basso continuo; 4. *G dur* – Violino principale, 2 zobcové flauty, 1. a 2. husle, viola, violončelo, basso continuo; 5. *D dur* – 1. husle, viola, violončelo, violone, čembalo - má koncertantné poslanie, basso continuo; 6. *B dur* – 2 violy, 2 violy da gamba, violončelo a basso continuo (Medňanský, 2016, s. 77 – 78). Skladateľom vyznačené obsadenie violončela, okrem koncertu č. 3, je súčasťou bassa continuo. Vo všetkých koncertoch ide o veľmi variabilné obsadenie, aké nemá v hudobných dejinách obdobu a vyvoláva u hudobných historikov mnohé dohady ohľadom ich poslania. Z inštrumentálneho hľadiska zaujme fakt, že violončelu a viole da gamba je venovaný vždy jeden koncert tohto cyklu s dominantným poslaním týchto nástrojov. Akoby chcel J. S. Bach vzdať hold odchádzajúcemu nástroju – viole da gamba a súčasne dať príležitosť novému nastupujúcemu nástroju – violončelu.

Je len pochopiteľné, že violončelo, ktoré sa začiatkom 18. storočia aj v Nemecku veľmi vehementne predieralo do hudobnej praxe, zaujalo aj J. S. Bacha, ktorý mu venoval pozornosť vo viacerých oblastiach svojej skladateľskej tvorby.

VIOLONČELO V TVORBE JOHANNA SEBASTIANA BACHA

Tendenciu hľadania nových zvukových možností prejavil J. S. Bach aj v samotnom využívaní violončela vo svojej tvorbe. Okolo roku 1720, kedy komponuje v Köthene suity pre violončelové sólo, zhotovil v Lipsku na jeho podnet v roku 1724 husliar Johann Christian Hoffmann⁴³ (1683 – 1750) päťstrunový nástroj, ktorý J. S. Bach nazval viola pomposa (pomposa = nádherná). Tento nástroj mal ladenie strún ako violončelo a k tomu bola pridaná ďalšia kvinta smerom nahor e^1 , teda $C\ G\ d\ a\ e^1$. J. S. Bachovi evidentne vadil menší rozsah

⁴⁰ Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach Bach-Werk-Verzeichnis (BWV) – Tematicko-systematický zoznam hudobných diel Johanna Sebastiana Bacha Bach-Diela-Zoznam (BWV). Zostavil ho nemecký muzikológ Wolfgang Schmieder, pričom 1. vydanie vyšlo v roku 1950, 2. rozšírené vydanie vyšlo v roku 1990. Vzhľadom na to, že pri mnohých Bachových dielach nepoznáme rok vzniku, ide o tematický zoznam jeho diel. Wolfgang Schmieder (1901 – 1990) bol nemecký muzikológ, ktorý od roku 1942 pracoval ako zvláštny znalec hudby v Univerzitnej knižnici Goetheho Univerzity vo Frankfurtu nad Mohanom.

⁴¹ Presné časové určenie vzniku cyklu koncertov, ako v podstate u väčšiny diel J. S. Bacha, je problematické. Poznáme iba dátum ich venovania brandenburskému markgráfovi Christianovi Ludwigovi (1677 – 1734) – 24. marec 1721, pričom Albert Schweitzer (1875 – 1965) spochybňuje aj tento dátum a váha medzi týmto dátumom a 24. májom 1721 (Medňanský, 2016, s. 75). Iba podotýkame, že A. Schweitzer, bol vynikajúci organista a autor vynikajúceho životopisu J. S. Bacha. Až neskôr sa presadil aj ako lekár.

⁴² Začiatkom 18. storočia bola ešte zobcová flauta viac obsadzovaná ako priečna flauta.

⁴³ Jeho otec Martin Hoffman (1654 – 1719) bol vynikajúci staviteľ viol da gamba. Jednu z nich vlastnil aj prof. Siegfried Pank (*1936), a autor štúdie mal počas svojich štúdií u neho v Lipsku možnosť na nej aj hrať.



violončela – najvyšší hrateľný tón, na základe vtedajšie hracej techniky⁴⁴ bol *a'*, kým u violy da gamba⁴⁵ to bol tón *d*². Zaujímavosťou však je, že to isté ladenie má aj violončelo piccolo, ktoré malo celkovú dĺžku nástroja 90 – 105 cm. Okolo týchto dvoch nástrojov – viola pomposa a violončelo piccolo – je dosť otáznikov, dokonca sú názory, či to je ten istý nástroj⁴⁶. Ernst Ludwig Geber (1746 – 1819) vo svojom hudobnom lexikóne z rokov 1791 – 1792 píše, že viola pomposa má trochu väčšiu dĺžku ako viola a držala sa na ramene (Měrka, 1995, s. 21). Nástroje s týmto označením využil skladateľ vo svojej tvorbe, v podstate s týmto zámerom ich nechal skonštruovať – so zámerom rozšíriť rozsah violončela.

Johann Sebastian Bach obsadzuje violončelo v rôznych pozíciách vo všetkých druhoch svojej tvorby. Vo vokálnej tvorbe sú to: pašie, omše, oratóriá, sólové piesne. a v inštrumentálnej tvorbe: orchestrálne skladby, sólové violončelo. V celej jeho tvorbe je violončelo súčasťou basso continuo, pričom ide o väčší nástroj označovaný ako Violoncello grosso („Bassettl“), skoro veľkosť kontrabasu⁴⁷.

⁴⁴ Violončelová technika bola na začiatku 18. storočia ešte v značnej miere obmedzená a rozsah siahol po tón *a*¹. Jej veľký rozvoj nastal až koncom 18. storočia, predovšetkým zásluhou francúzskeho violončelistu Martina Berteau (? – 1773), ktorému sa pripisuje zásluha zavedenia palca ľavej ruky do hry, čím sa rozšírila pohyblivosť ľavej ruky po rozsahu celého hmatníka (Měrka, 1995, s.113), čím napodobňovalo technické možnosti huslí.

⁴⁵ Skutočnosťou však je, že už v 16. storočí boli skladatelia a hráči na viole da gamba, ktorí ku hre využívali celý rozsah hmatníka.

⁴⁶ Tohto názoru je aj Curt Sachs, keď píše, že J. S. Bach si nechal u J. C. Hoffmanna postaviť violončelo piccolo alebo violu pomposa („...ließ J. S. Bach als Violoncello piccolo oder Viola pomposa von J. Ch. Hoffmann in Leipzig bauen“, Sachs, 1977, s 204), z čoho vyplýva, že oba nástroje sú podľa neho identické.

⁴⁷ Jörg Hansen vo svojom článku pripomína, že 18.3.2025 videl v súkromnej zbierke hudobných nástrojov, ktorej majiteľom Rudolf Ewerhart v mestečku Wassenach pri Maria Laach Violoncello grosso (Veľké violončelo) „Bassettl“. Zaujímavosťou však je, že takéto veľké nástroje sú vzácnosťou. (Hansen, 2024, s. 12). To by znamenalo, že sa zrejme bežne v hudobnej praxi nepoužívali, či dokonca, hypoteticky, ich používal iba J. S. Bach. Nástroj z menovanej súkromnej zbierky je však postavený v roku 1700, čo by tejto hypotéze odporovalo. Evidentne však neskôr tento nástroj J. S. Bach využíval.



Obrázok č. 1 – Nástroje zo súkromnej zbierky Rudolfa Ewerhatta, v spodnom rade v strede Violoncello grosso – Bassettl okolo 1700 (Hansen, 2024, s. 12).

V **cirkevných kantátach**⁴⁸ (Schmieder, 1990, s.1 – 322) je violončelo ako sólový nástroj⁴⁹ celkovo v 19 kantátach, z toho v 9 je obsadené violončelo piccolo⁵⁰. Violončelo piccolo je obsadené výlučne v áriách pre soprán, prípadne tenor a v jednom prípade pre bas⁵¹ – vždy v podobe jedného hudobného čísla⁵² – na základe čoho sa po farebnej zvukovej stránke veľmi dobre hodilo k sólovému hlasu, vytváralo s ním dobre znejúci dvojhlas. Violončelo piccolo je obsadené ako sólový nástroj výlučne v áriách v nasledovných kantátach: *BWV 6 Bleib bei uns, denn es will Abend werden*, *BWV 41 Jesu, nun sei gepreiset*, *BWV 49 ich gehe und suche mit Verlangen*, *BWV 68 Also hat Gott die Welt geliebt*, *BWV 85 Ich bin ein guter Hirt*, *BWV 115*

⁴⁸ Zachovalo sa celkom 200 cirkevných kantát (Schmieder, 1990, s.1 – 322). Historici sú však tej mienky, že tento počet predstavuje približne 2/3 z celkového predpokladaného počtu, teda približne 300 cirkevných kantát, ktoré J. S. Bach skomponoval (Medňanský, 2006, s. 38).

⁴⁹ Obľúbenými sólovými nástrojmi J. S. Bacha obsadeným v cirkevných kantátach sú ale husle – a tiež aj Violino piccolo – hoboj a zobcová flauta (Schmieder, 1990, s. 1 – 322).

⁵⁰ Vzhľadom na limitovaný rozsah tejto štúdie uvedieme názvy iba kantát s obsadením violončelo piccolo.

⁵¹ Treba si však uvedomiť, že v období baroka sa využíval bas v rozsahu súčasného barytónu.

⁵² Kantáty v tvorbe J. S. Bacha mali približne od roku 1710 viacero častí a boli ovplyvnené talianskou operou seria, takže obsahovala sinfoniu (predohru), recitativy, árie, zbory a chorály.

Mache dich, mein Geist bereit, BWV 175 Er ruft seinen Schafen mit Namen, BWV 180 Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 183 Sie werden euch in den Baan tun.

Violončelo normálnej veľkosti ako sólový nástroj je obsadené tak v áriách, ako aj v choráloch⁵³.

Vo **svetských kantátach** BWV 200 – 216a (Schmieder, 1990, S. 321 – 365) je violončelo obsadené tiež iba v sprievodnom zoskupení bassa continuo. Jeho konkurenčný nástroj viola da gamba je ako sólový nástroj obsadená v jeden kantáte *Zerreiβet, zersprenget, zerstrümmert die Gruft* BWV 205 v hudobnom čísle 5, árii *Frische Schatten, meine Freude* (Medňanský, 2006, s. 142).

Zaujímavosťou je, že v oboch zachovalých⁵⁴ **pašiových dielach** – Matúšove BWV 244 a Janove BWV 245 – je violončelo obsadené iba ako nástroj bassa continuo (Schmieder, 1990, s. 410 – 437). Táto skutočnosť je v protiklad s obsadením violy da gamba, keď je v Matúšových pašiach obsadená ako sólový nástroj v štyroch hudobných číslach⁵⁵ a v Jánových pašiach iba v jednom hudobnom čísle⁵⁶ (Medňanský, 2007, s. 49). Je to podmienené afektovým symbolom violy da gamba, keď sa využívala na stváranie vážneho obsahu skladieb, či dokonca je nositeľom smútku a melanchólie, pričom jedným z jej symbolov je aj dôstojnosť (Medňanský, 2006, s. 24).

Sólovú vokálnu tvorbu BWV 439 – 507 reprezentuje piesňová tvorba so sprievodom bassa continuo nesúca názov *Schemelliho spevník* (Schmieder, 1990, s. 485 – 495). *Schemelliho*⁵⁷ *spevník* vyšiel v Lipsku v roku 1736. Obsahuje celkom 954 duchovných piesní, z ktorých 69 má melódiu podloženú bassom continuo, ktorého autorstvo je čiastočne pripisované J. S. Bachovi, na základe čoho boli zaradené do tematicko-systematického katalógu – BWV. Jeho úplné autorstvo sa predpokladá pri troch piesňach: *Dir, dir, Jehova will ich singe* BWV 452, *Komm süßer Tod* BWV 478, *Vergiß mein nicht* BWV 505. Pri zostavovaní spevníka mal J. S. Bach redaktorskú funkciu (Schmieder, 1990, s. 485). *Schemelliho spevník* patrí medzi vzácne doklady evanjelickej duchovnej a cirkevnej hudby⁵⁸. Jednotlivé piesne svojou jasnou štruktúrou by sa v súčasnosti hodili aj ako pedagogická literatúra pri rozvíjaní vokálneho umenia.

Nesporne najvýznamnejším príkladom využitia violončela v tvorbe Johanna Sebastiana Bacha je jeho *Šesť súit pre sólové violončelo BWV 1007 – 1012*. Dielo vzniklo v köthenskom období medzi rokmi 1717 – 1723, pravdepodobne po roku 1720, kedy dokončil *Sonáty a partyty*

⁵³ Chorály majú pevné miesto v evanjelickej cirkevnej hudbe všetkých používaných druhov, po hudobnej stránke je chorál symbolom evanjelickej viery.

⁵⁴ Autorstvo J. S. Bacha v Lukášových pašiach BWV 246 je spochybnené a ide s vysokou pravdepodobnosťou iba o odpis a z Markových pašii BWV 247 sa zachoval iba text (Medňanský, 2007, s. 48 – 49).

⁵⁵ Je to č. 34 – recitativ *Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille*, č. 35 ária *Geduld!*, č. 56 recitativ *Ja freilichwill in uns das Fleischund Blut zum Kreuzegezwungen sein* a v 57 árii *Komm Süßes Kruetz*.

⁵⁶ Je to v č. 30 v árii *Es ist vollbracht!*.

⁵⁷ Autor spevníka Georg Christian Schemelli (1676? – 1767) bol protestantský hudobník, pôsobiaci v meste Zeitz neďaleko od Lipska.

⁵⁸ Počas existencie súboru Musica historica Prešov boli piesne z tohto spevníka neoddeliteľnou súčasťou jeho repertoáru a vždy sa stretli s veľkým úspechom u publika



BWV 1001 – 1006 pre sólové husle. J. S. Bach napísal suity pre Christiana Ferdinanda Abela⁵⁹ (1682 – 1737), ktorý bol v rokoch 1714 – 1737 violončelistom a hráčom na violu da gamba⁶⁰ v dvornej kapele kniežaťa Leopolda Anhalt-Köthen. V roku 1720 sa stal J. S. Bach krstným otcom Abelovej dcéry Sophia Charlotta (Schmieder, 1990, s. 734).

Pri deskripcii tohto diela si musíme uvedomiť, že vzniklo iba 40 rokov po vzniku prvej skladby pre violončelo – *12 ricercarov pre sólové violončelo*, ktoré skomponoval Giovanni Battista degli Antonii v 80. rokoch 17. storočia. Pri komparácii technickej náročnosti oboch kompozícií zaznamenal J. S. Bach obrovský pokrok v nárokoch na technickú vyspelosť dobových violončelistov. Na druhej strane stál J. S. Bach aj pred ďalšou veľmi náročnou úlohou – pretransformovať svoje, v prevažnej miere polyfonické, hudobné čítanie, na nástroj, ktorý bol v tej dobe považovaný skôr za melodický nástroj⁶¹. Sme toho názoru, že v tomto zmysle mu pomohli v značnej miere jeho skúsenosti s kompozíciami pre violu da gamba, keď ju využíva ako melodicko-harmonický nástroj⁶². Zaujme aj počet suit 6⁶³, čo predstavuje násobok známeho cirkevného symbolického čísla 3⁶⁴. Každá zo suit má sedem (šesť) častí:

1. *Suita G dur: Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Menuett I – Menuett II Da capo Menuett I – Gigue*
2. *Suita d mol Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Menuett I – Menuett II Da capo Menuett I – Gigue*
3. *Suita C dur Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Bourrée I – Bourrée II Da capo Bourrée I – Gigue*
4. *Suita Es dur Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Bourrée I – Bourrée II Da capo Bourrée I – Gigue*
5. *Suita c mol Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Gavotte I – Gavotte II Da capo Gavotte I – Gigue*

⁵⁹ Jeho syn Karl Friedrich Abel (1725 – 1787) patril medzi posledných veľkých hráčov na viole da gamba. *Tri sonáty pre violu da gamba a obligátnu čembalo BWV 1027 – 1029* s vysokou pravdepodobnosťou uviedol ako prvý. Po smrti otca v roku 1737, bol žiakom J. S. Bacha na tomáškovej škole v Lipsku (Seeger, 19814, s. 10).

⁶⁰ V 18. storočí, hlavne v Nemecku, začínajú hrať hráči na viole da gamba aj na violončele. Do tej doby, a vo Francúzsku a Anglicku je tomu tak aj v 18. storočí, hrajú hráči na viole da gamba aj na lutne, ktorá má to isté ladenie strún, ako tenor-basová viola da gamba. V podstate aj v súčasnej dobe prechádzajú hrať na viole da gamba violončelisti. Jednou z výnimiek je Rakúšan Pierre Pitzl, ktorý je lutnista, gitarista a háč na viole da gamba. V poslednom období pomerne často vystupuje so slovenskými súbormi starej hudby aj na Slovensku

⁶¹ Pred podobnou náročnou úlohou stál skladateľ aj pri komponovaní skladieb pre sólové husle (*Tri sonáty a tri partity BWV 1001 – 1006*), či sólovej flauty (*Solo [Partita] a mol BWV 1013*). Treba však brať do úvahy, že pri komponovaní husľových skladieb, mal ten nástroj za sebou už viac ako 120 ročnú tradíciu budovania svojho repertoáru.

⁶² Je to badateľné predovšetkým vo využití violy da gamba v *Jánových paštiách BWV 245* a ešte vo väčšej miere v *Matúšových paštiách BWV 244*.

⁶³ Číslo 6 je obľúbeným číslom pri radení skladieb do cyklov: *Šesť sonát pre organ BWV 525 – 530*, *Šesť sonát pre husle a basso continuo BWV 1014 – 1019* a pod. Zdôrazňovanie čísla šesť – násobok čísla tri, predstavujúceho symbol Svätej Trojice – v tvorbe skladateľa vyvoláva niekoľko otáznikov: prečo skladateľ volí toto číslo?, má na mysli jeho cirkevný symbol, aj keď ide o svetskú skladbu? Či práve zdôrazňovanie tohto čísla ich neradí medzi duchovné skladby úzko naviazané na teológiu (Medňanský, 2016, s. 74)?

⁶⁴ Číslo je 3 je symbolom Svätej Trojice.

6. Suita D dur Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Gavotte I – Gavotte II Da capo Gavotte I – Gigue

Charakteristickým znakom suit je sled dobových štylizovaných tancov, ktoré sú vo všetkých suitách zhodné až na tance v poradí 5 a 6, ktoré sa vždy po dvoch suitách striedajú za iné tance. Zaujímavý je aj počet jednotlivých častí, ktorý predstavuje číslo 7, avšak, keď berieme do úvahy, že v poradí 6 tance sú označené na ich konci ako da capo tanec prvý – *Menuett II Da capo Menuett I; Bourrée II Da capo Bourrée I; Gavotte II Da capo Gavotte I*, môžeme túto dvojicu tancov chápať ako jeden tanec, ako jeden formový celok. Po formovej stránke to predstavuje zrod veľkej trojdielnosti, charakteristickej pre dobové tance od obdobia klasicizmu⁶⁵. Piata suita *C mol BWV 1011* ja charakteristická skordatúrou⁶⁶ – preladením najvyššej struny violončela a o jeden tón nižšie na g. Dôvod, prečo to J. S. Bach predpísal, ostatne ako pri všetkých skordatúrach, je hľadanie nových zvukových možností nástroja. Na základe skordatúry sa zmení tlak strún na kobyľku, a tým aj na vrchnú dosku nástroja a na základe tejto skutočnosti sa zmení farba nástroja, v tomto prípade sa zníži tlak a tým je farba nástroja tmavšia. *Šiesta suita D dur BWV 1012* je komponovaná pre už spomínaný nástroj viola pomposa⁶⁷, čím sa zvyšuje rozsah violončela po vzore violy da gamba.

Suity pre sólové violončelo BWV 1007 – 1012 sa veľmi ťažko presadzovali do hudobnej praxe aj po roku 1829⁶⁸, kedy zaznamenávame vďaka znovuuvedeniu jeho *Matúšových pašii BWV 244* renesanciu tvorby J. S. Bacha. Zaujímavosť však je, že tlačou vyšli v parížskom vydavateľstve Janet et Cottle už v roku 1824. Trvalo však pomerne dlho, kým si tieto skladby našli cestu na koncertné pódium a do hudobných salónov. Vtedajší interpreti dávali prednosť uvádzaniu iba samostatných častí pred celým cyklom jednotlivých suit, či dokonca ich hrávali v romantickej úprave s klavírnym sprievodom. Prvým skutočne veľkým interpretom suit pre sólové violončelo J. S. Bacha bol španielsky violončelista Pablo Casals⁶⁹ (Elste, 2000, s. 302). V súčasnej dobe je *Šesť suit pre sólové violončelo BWV 1007 – 1012* neoddeliteľnou súčasťou repertoáru⁷⁰ každého violončelistu. Faktom je, že ich do svojho repertoáru prevzali violisti –

⁶⁵ Ide o formu A B da capo A = A B A, pričom B diel bolo spravidla Trio.

⁶⁶ Skordatúra sa používala v období baroka predovšetkým pri strunových brnkacích nástrojoch, ale aj v prípade huslí. Najznámejší prípad skordatury huslí sú *Ružencové sonáty* Heinricha Ignaza Franza Bibera (1644 – 1704).

⁶⁷ Až do nedávnych čias sa táto suita hrávala na 4-strunovom nástroji, čo prinášalo so sebou obrovské zvukové problémy. V súčasnej dobe sa už hráva na viole pomposa, na jej kópii. Ostatne v súčasnej dobe sa baroková hudba hráva buď na origináloch alebo kópiách barokových nástrojov a sláčikov.

⁶⁸ Rok 1829 znamená skutočnú renesanciu záujmu o tvorbu J. S. Bach. V tomto roku na Veľký piatok 11. marca uviedol vtedy iba 20-ročný Felix Mendelssohn-Bartholdy v Berlín 100 rokov po prvom uvedení *Matúšova pašie BWV 244*, čo znamenalo zvýšený záujem nielen o Bachovu tvorbu, ale vôbec o hudbu minulých storočí. Treba však konštatovať, že išlo o ich skrátenú verziu asi o 50% a v duchu romantickej interpretačnej estetiky (Medňanský, 2007, s. 51).

⁶⁹ Pablo Casals (1876 – 1973) španielsko-katalánsky violončelista je pre svoj význam na rozvoj violončelovej techniky považovaný za jedného z najväčších violončelistov hudobnej histórie. Význam P. Casalsa pre rozvoj violončelovej techniky je porovnateľný s významom Nuccola Paganiniho (1782 – 1840) pre rozvoj husľovej techniky. Významné sú aj jeho politické postoje, keď po prevzatí moci v Španielsku v roku 1939 diktátorom Franciscom Franco (1892 – 1975) emigroval do Francúzska.

⁷⁰ Suity však predstavujú aj neoddeliteľnú súčasť pedagogického repertoáru každého študenta hry na violončelo už od stredoškolských konzervatoriálnych štúdií až po vysokú školu. Každý violončelista sa k nim neustále vracia počas svojho celého umeleckého života, ako k studnici poznania barokovej hudby.

ide v podstate iba o transpozíciu o oktávu vyššie, pretože viola má to isté ladenie strún ako violončelo, iba o oktávu vyššie – *c g d' a'*. Významnejšia skutočnosť je však tá, že si ich pre svoje umelecké potreby upravili aj kontrabasisti.

Šesť súit pre sólové violončelo BWV 1007 – 1012 predstavuje vrcholný príspevok Johanna Sebastiana Bacha do vývoja violončelového repertoáru⁷¹, pričom slúžili za vzor pre vznik obdobných diel iných skladateľov.

Osobitú zmienku si zasluhuje obsadenie violončela v **3. Brandenburskom koncerte G dur BWV 1048** zo 6 Brandenburských koncertov BWV 1046 – 1051. Vôbec celý nástrojový aparát poukazuje na netradičné nástrojové zoskupenie, keď ho tvoria 1. 2. 3. husle, 1. 2. 3. viola, 1. 2. 3. violončelo a basso continuo. Je viac ako evidentné, že tu vidíme vplyvy v renesancii a v ranom obľúbených consortov⁷². Tento koncert je po formovej stránke koncipovaný ako 2-časťový cyklus: *Bez označenia*⁷³ – *Allegro*, pričom obe časti sú prepojené frygickým harmonickým spojom, významovo charakteristickým nezodpovedanou otázkou a očakávaním (Medňanský, 2016, s. 76). Už pri zbežnej deskripcii partitúry zaujme jedna skutočnosť: kým trojica huslí a aj viol počas celého priebehu skladby hrajú separátne 3-hlas, s občasným prechodom do unisono, u violončela je to v priebehu celej skladby opačne – takmer výlučne hrajú unisono, dokonca spolu s líniou bassa continuo, kombinovaným s občasným 3-hlasom. Akoby chcel skladateľ zdôrazniť základ basovej línie harmónie – generálneho basu, od ktorej sa všetko odvíja. Popritom zaujme aj fakt, že všetky sláčikové nástroje sú obsadené v trojici – každý nástroj v triu a navzájom tiež vytvárajú trio. Iba podotýkame, že J. S. Bach veľmi rád v cirkevných skladbách využíval symbol čísla 3, predstavujúci symbol Svätej Trojice. Iba pripomíname, že prvú časť tohto koncertu použil skladateľ aj ako predohru k cirkevnej kantáte *Ich Liebe den Höchsten von ganzen Gemüte* BWV 174 (Medňanský, 2016, s. 76). Skutočnosťou však je, že tento koncert predstavuje po zvukovej stránke dokonale kompaktný celok.

- ZÁVER

Záverom konštatujeme, že v úvode stanovenú hypotézu sa nám podarilo, napriek priestorovo limitovanému rozsahu štúdie, dokázať. Violončelo v tvorbe Johanna Sebastiana Bacha zohralo prelomovú úlohu vo vývoji repertoára pre tento nástroj, tak vo využití vo vokálno-inštrumentálnej, orchestrálnej, ako aj komornej hudbe. Predovšetkým jeho *Šesť súit pre sólové violončelo BWV 1007 – 1012* predstavuje vrchol barokovej tvorby pre violončelo s významným vplyvom na ďalších skladateľov až do súčasnej doby. Tento cyklus je

⁷¹ Tak ako je *Šesť súit pre sólové violončelo BWV 1007 – 1012* vrcholom barokovej violončelovej literatúry, podobne aj jeho *Tri sonáty pre violu da gamba a obligátne čembalo BWV 1027 – 1029* predstavujú vrchol barokovej gambovej literatúry. Je to nesporne podmienené aj Bachovou záľubou hľadania nových zvukových možností jednotlivých nástrojov, či v ich kombináciách s inými nástrojmi.

⁷² Z latinského consortio, čo znamená spojenie, spoločenstvo. Ide o nástrojové zoskupenia, ktoré vznikli v polovici 16. storočia v Taliansku a postupne cez Francúzsko sa natrvalo presadili v Anglicku, kde dosiahli vrchol svojho uplatnenia, pričom popularita sa tešili ešte aj začiatkom 19. storočia. Spočiatku išlo aj o kombináciu nástrojov s ľudským hlasom. Nástrojové consorty tvorilo najviac 8 hráčov. Podľa obsadenia mohli byť pravé – zložené z rovnakých nástrojov a miešané, aj broken – zložené z rôznych druhov nástrojov (Medňanský, 2014, s. 45).

⁷³ Skladatelia v období baroka pomerne často na začiatku skladby, či jej časti neuvádzali slovné označenie tempa. Vzhľadom na charakter a afekt skladby ho vedeli interpreti aj bez tohto označenia pomerne presne určiť.

neodmysliteľnou súčasťou repertoára každého violončelistu, pričom ich kompletne uvedenie je vždy významným hudobným sviatkom.

PRAMENE

Bach, J. S. *Šesť Brandenburských koncertov BWV 1016 – 1051*. Leipzig: EDITION PETERS

BIBLIOGRAFIA

1. Elste, M. (2000). Meilsteine der Bach-Interpretation 1750 – 2000. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler ISBN3-476-01714-1
2. Hansen, J. (2004). Ein Bassettl, Praeludien und Bach's Lóeuve pour Orgue. In: Mitteilungsblatt No. 94, Frühjahr 2024, ISSN 1611-5724, s.12
3. Medňanský, K. (2006). Postavenie violy da gamba v kantátach Johanna Sebastian Bacha. Prešov: *Súzvuk*
4. Medňanský, K. (2007). PASSIONES BACHIANAE Cesta k vrcholi violy da gamba. Prešov: Prešovská univerzita
5. Medňanský, K. (2014). Viola da gamba minulosť a súčasnosť. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
6. Medňanský, K. (2016). Viola da gamba v Brandenhurskom koncerte č. 6 BWV 1051 Jahanna Sebastian Bacha. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
7. Měrka, I. (1995). Violoncello. Ostrava: MONTANEX, a. s. ISBN 80-85780-05-4
8. Sachs, C. (1977). Handbuch der Instrumenten-kunde. 5. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel
9. Seeger, H. (1981). Musiklexikon Presonen A-Z. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik
10. Schmieder, W. (1990) Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Jahann Sebastian Bach Bach-Werke-Verzeichnis (BWV), 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden: Brietkopf & Härtel ISBN 3-7651-00255-5

Contact

Doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.

Prešov, Slovensko

mednanskyk@gmail.com



Mgr. art. Milan Olšiak, PhD.

PinkHarmony Conservatory, Zvolen; Brilliant Orchester Milana Olšiaka, Banská Bystrica, Slovakia

THE URBAN FOLK SONG IN RUSSIA

MESTSKÁ ĽUDOVÁ PIESEŇ V RUSKU

ABSTRACT

The Russian urban song began to take shape at the end of the 17th century, influenced by the reforms of Peter I and the influx of European culture. Until this time, Russian song folklore did not differentiate between urban and peasant traditions, but social changes brought new stylistic features. Urban songs combined native Russian intonations with elements of German, Austrian, and Italian music, creating a distinctive musical language characterized by clear rhythm, symmetrical melodic structures, and harmonic use of major and minor. Professional composers also integrated urban folklore elements into their works, especially in vocal music. Thematically, urban songs expressed lyrical emotions but also reflected social issues and the realities of everyday life.

Keywords: Russian urban song, folklore tradition, Peter I reforms, European influence

Abstrakt

Ruská mestská pieseň sa formovala koncom 17. storočia, keď sa pod vplyvom reforiem Petra I. a príchodu európskej kultúry začalo výrazne meniť spoločenské prostredie. Hudobný folklór, ktorý dovtedy nerozlišoval medzi mestskou a roľníckou tradíciou, začal nadobúdať nové črty. Mestská pieseň kombinovala pôvodné ruské intonácie s prvkami nemeckej, rakúskej a talianskej hudby, čím sa formoval osobitý hudobný jazyk s jasnou rytmikou, symetrickou štruktúrou a harmonickými základmi duru a molu. Významnú úlohu zohrali aj profesionálni skladatelia, ktorí do svojej tvorby začlenili prvky mestského folklóru. Tematicky sa mestské piesne vyznačovali lyrickosťou, ale aj reflexiou spoločenských otázok a každodenného života.

Kľúčové slová: ruská mestská pieseň, folklórna tradícia, reformy Petra I., európsky vplyv

ÚVOD

Až do 17. a začiatku 18. storočia neexistoval v ruskom piesňovom folklóre výrazný rozdiel medzi mestskými a roľníckymi piesňami. Existoval jeden jednotný ruský piesňový štýl, ktorý odrzkadľoval podobnosť medzi mestským a roľníckym spôsobom života. V tomto období vynikala len stará ľudová tradícia (pred 14. storočím) a klasická ľudová piesňová tradícia (15. – 17. storočie).



Koncom 17. storočia, kedy sa začala nová historická etapa vývoja Ruska spojená s vládou Petra I., sa začal formovať nový typ mestskej piesne, ktorý prekvital najmä v 18. – 19. storočí. Reformy Petra I. rozvírili patriarchálny život ruskej spoločnosti. Do života mesta prenikli nové trendy a Západoeurópska kultúra presahovala do najrôznejších oblastí kultúry v Rusku. Prichádzali zahraniční umelci a skladatelia, konali sa koncerty a zhromaždenia (slávnostné recepcie), hrali sa melodrámy s hudbou a neskôr sa objavila opera. Rozšírili sa európske tance – menuet, sarabanda, gavota. Hudba vstúpila aj do života šľachty, pričom domáca tvorba hudby sa stala populárnou. Vzniklo nové hudobné prostredie, v ktorom sa mestská pieseň začala formovať ako syntéza pôvodných ruských prvkov a európskych vplyvov, najmä nemeckých, rakúskych a talianskych.

Do mestskej hudby začali prenikať nové intonácie aj cez vojenské prostredie. Významný vplyv mala aj vojenská hudba, keď Peter I. (v roku 1711) zaviedol pravidelnú armádu. Boli organizované plukovné orchestre, vznikla vojenská hudba založená na pochodových rytmoch a fanfárových obratoch. Začiatkom 18. storočia sa ruské mestské piesne rozvíjali v úzkom spojení s profesionálnym umením, ktoré v tom čase dosiahlo veľký úspech. V úzkom prepojení s profesionálnym umením sa mestská pieseň stávala nositeľkou nových intonácií a zároveň nadväzovala na básnickú tradíciu. Ľudové piesne často vznikali na verše významných ruských básnikov (text sa mohol meniť) Lomonosova, Sumarokova či Dmitrieva a v 19. storočí sa začala pozornosť obracať na Puškina, Lermontova, Rylejeva, Davydova či Delviga. Základom mestských piesní sa stal nový typ veršovania podobný literárnemu. Vyznačoval sa:

1. rýmovanými veršami s rovnakou slabikou,
2. rovnomerným striedaním slabičných prízvukov, čo ovplyvnilo aj hudobný jazyk, viedlo k rovnomernému striedaniu hudobných akcentov, k jasnému rytmu. Mestská pieseň sa vyznačovala vlastným, osobitým hudobným jazykom, odlišným od roľníckej piesne.

Charakteristické znaky mestskej piesne:

1. Široký rozsah.
2. Postupný vývoj.
3. Prítomnosť jasného sémantického a tónového vyvrcholenia v piesni.
4. Charakteristické veľkosti: 2-, 3-, 4-dobé, pochodové rytmy, valčík.
5. Štvorcová, symetrická štruktúra melódií.
6. Modálny základ v durovej a molovej tonalite s častým využitím harmonického molu.
7. Melodika postavená na akordických tónoch (trojzvuky, septakordy); podlieha logike striedania hlavných harmonických funkcií.
8. Voľnejší vzťah medzi textom a melódiou – jedna melódia sa často spája s viacerými textami, ktoré majú podobnú poetickú štruktúru.
9. Spev so sprievodom a rozšírenie nových hudobných nástrojov harmonickej štruktúry: klavír, harmonika, gitara.

Na tvorbe a šírení mestských piesní sa podieľali všetky vrstvy mestského obyvateľstva. Nie všetko v mestskom folklóre však malo rovnaký umelecký význam. Iba tie najlepšie príklady zaujali dôstojné miesto v ruských folklórných štúdiách a dodnes sa používajú. Rozlišovali sa zborové a sólové interpretačné tradície.

Tematicky bola mestská pieseň veľmi rozmanitá. Najčastejšie išlo o:

- piesne o vlasti, láske k nej a k veľkému ruskému ľudu; oslavujú slobodu, mladosť, priateľstvo; vlastenecké piesne,
- piesne o hrdinských udalostiach minulosti, vojenské pochody,
- piesne o slobode a nevoľníctve, ktoré sa objavili po porážke decembristického povstania,
- každodenné piesne o ťažkom živote remeselníkov a robotníkov,
- lyrické a melancholické piesne (napríklad piesne kočišov),
- piesne o láske.

Ruskí skladatelia vo svojej tvorbe často využívali štylistické črty ruských mestských piesní, najmä vo vokálnej hudbe: Chandoškin, Kozlovskij, Fomin, Glinka, Dargomyžskij, Verstovskij, Aljabjev, Varlamov, Gurilev, Serov či Vilboa.



Obr. 1: Múzeum Konzervatória v Saratove, 2025

ZÁVER

Mestská pieseň bola produktom kultúrnej a spoločenskej premeny Ruska v 18.–19. storočí. Vznikla na priesečníku ľudovej tradície, profesionálneho umenia a európskych vplyvov. Hoci nie všetky piesne dosiahli rovnakú umeleckú úroveň, tie najhodnotnejšie sa stali trvalou súčasťou ruskej kultúry. Mnohé z nich inšpirovali aj profesionálnych skladateľov, medzi inými Glinku, Dargomyžského, Aljabjeva či Varlamova, ktorí čerpali z mestskej piesňovej tradície pri tvorbe vokálnych diel.

Contact

Mgr. art. Milan Olšiak, PhD.

PinkHarmony Conservatory, Zvolen; Brillant Orchester Milana Olšiaka, Banská Bystrica, Slovakia

Email: brillantorchester@gmail.com



Doc. Mgr. Martin Palúch, PhD.

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

THE COUNTRYSIDE AS A REPRESENTATIVE SPACE FOR FILM PROPAGANDA

VIDIEK AKO REPREZENTATÍVNY PRIESTOR PRE FILMOVÚ PROPAGANDU

ABSTRACT

In the history of Slovak cinema, we can find many controversial examples in which political forces sought to impose their ideological ideas with the aim of changing traditional ways of life in the countryside and farming practices. These were mainly violent attempts that responded to the perception of the countryside as something backward and unprogressive, which needed to be literally developed in the name of the common good and progress. The study focuses on describing film propaganda and characterizing these conflicts and struggles from the 1930s to the present.

Keywords: Slovak cinema, film history, film propaganda, countryside, ideology

ABSTRAKT

V dejinách národnej kinematografie môžeme nájsť mnoho kontroverzných príkladov, v ktorých sa politické sily snažili uplatniť svoje ideologické predstavy s cieľom zmeniť tradičné spôsoby života na vidieku a hospodárenia na pôde. Išlo najmä o násilné pokusy, ktoré reagovali na vnímanie vidieka ako niečoho zaostalého a nepokrokového, čo treba doslova rozvíjať v mene všeobecného dobra a pokroku. Štúdia sa zameriava na opis filmovej propagandy a charakteristiku týchto konfliktov a bojov od 30. rokov 20. storočia po súčasnosť.

Kľúčová slova: slovenská kinematografia, dejiny filmu, filmová propaganda, vidiek, ideológia

ÚVOD

Slovensko je dodnes prevažne poľnohospodárskou krajinou. Pod vplyvom politických premien sa v jeho dejinách menili aj predstavy o rozvinutom hospodárstve. Zavádzanie nových technológií a moderných metód živočíšnej a rastlinnej výroby sa odrazilo na vnímaní vidieka zo strany štátu. Zoštatnená kinematografia začala na objednávku produkovať filmy, ktoré otvorene bojovali za zmeny životných podmienok obyvateľov, neraz proti ich vôli, a tým aj pre celú spoločnosť. Cieľom tohto úsilia bola snaha prezentovať nové metódy poľnohospodárskych postupov a transformovať krajinu tak, aby sa lepšie využívalo prírodné bohatstvo a zdroje. Všetky tieto politické pokusy o zmenu mali obrovský vplyv na rôzne skupiny obyvateľstva žijúce v príslušných vidieckych oblastiach. Pod ideologickým tlakom sa výrazne menilo aj obsahové a tematické zameranie filmov, ako aj ich vizuálna estetika pri zobrazovaní života na vidieku.



METÓDY A VÝSLEDKY

V dokumentárnom filme bol slovenský vidiek po prvý krát komplexne zachytený v roku 1933 v rurálnej poetickej symfónii *Zem spieva* od etnografa a filmára Karela Plicku. Ukotvenie obrazu vidieka do podoby cyklicky sa opakujúcej časovej periódy spája tento film s mestskými symfóniami. Charakterizujú ho typické činnosti na poli od siatia obilia po zber úrody, ktoré plynú od jari do jesene. *Zem spieva* stavia svoju poetiku na folklóre, na spätosti človeka s prírodou, s tradíciami a prejavmi ľudovej kultúry. Z tohto pohľadu je Plickov film apolitický a etnografický. Ale aj jeho umelecký tvar na istý čas ovplyvnilo politické dianie.

Po vzniku samostatnej prvej Slovenskej republiky (1939 – 1945), ako satelitu vo sfére vplyvu nacistického Nemecka, prešiel nacionálne motivovanou úpravou aj film *Zem spieva*. Úvodné zábery z Prahy, dynamickej metropoly Československa, museli počas vojnových rokov nahradiť obrazy oveľa menej rozvinutej Bratislavy, hlavného mesta novej republiky. Kontrast medzi mestským a vidieckym prostredím sa tým výrazne zmenšil.

Po zoštátnení kinematografie v roku 1938 a počas vojny budovala prvá Slovenská republika propagandistický obraz rozvíjajúceho sa slovenského vidieka, ktorý v novom ľudáckom režime prosperuje. Rozvíjajúcemu sa priemyslu a poľnohospodárstvu bol venovaný aj krátky film *Chlieb náš každodenný* (Paľo Bielik, 1943), ktorý propagoval moderné výdobytky novej republiky – elektricky poháňané mlyny v Trnave. Efektívne mleli múku pre celé Slovensko, čím sa deklarovala jeho potravinová sebestačnosť. Filmová propaganda v tomto období zdôrazňovala najmä hospodársku prosperitu, rozvoj priemyslu a národnú jednotu postavenú na princípoch kresťanského nacionalizmu z jasne definovanými nepriateľmi.

Ale realita bola predsa len iná. Od čias Karela Plicku sa skutočný obraz vidieka veľmi nezmenil. Po oslobodení v roku 1945 sa Slovensko opäť stalo súčasťou Československa. Bolo pomerne zničené a otázka jeho obnovy i ďalšieho politického smerovania sa stala aktuálnou. Na rovnakom rázcestí stál slovenský hraný film. Rozhodovalo sa o troch možnostiach jeho budúceho vývoja. Nadviazanie na folklórnu tradíciu Karela Plicku splnil film *Varúj...!* (Martin Frič, 1946), ktorý vznikol ešte s výpomocou českých filmových profesionálov. Nakrútiť film o hrdinstve a odhodlaní národa poraziť fašizmus splnil film *Vlčie diery* (Paľo Bielik, 1948), ktorý sa odohráva počas Slovenského národného povstania. Ale politickú požiadavku zobraziť dobu, ktorá prichádzala, splnila až budovateľská komédia *Katka* (Ján Kadár, 1949)⁷⁴.

Po vládnom prevrate vo februári roku 1948 sa natrvalo dostali k moci komunisti pod vedením prezidenta K. Gottwalda – obdivovateľa politiky J. V. Stalina. Folklórny obraz vidieka sa pod diktátom nového režimu a jeho proletárskej ideológie radikálne zmenil. Film v rukách štátu sa stal prostriedkom na cielenú prevýchovu mas. V prvej polovici 50-tych rokov 20. storočia už samotný názov filmu plnil agitačnú funkciu. Filmy museli bojovať proti starým hodnotám a zobrazovať lepšiu budúcnosť pracujúcich.

Poľnohospodárstvo a priemyselné pretváranie krajiny sa stalo ústrednou témou komunistickej filmovej propagandy. Napríklad budovateľská komédia *Katka* symbolicky niesla názov podľa

⁷⁴ Pozri: Mihálik, P. (1994) *Vznik Slovenskej národnej kinematografie 1896-1948*. Bratislava: Kabinet divadla a filmu SAV, s. 101.

najrozšírenejšieho ženského mena na Slovensku⁷⁵. Jej cieľom bolo presvedčiť dievčatá z dedín, aby opustili vidiek a presťahovali sa do priemyselných centier a pracovali vo fabrikách. Film *Priehrada* (Paľo Bielik, 1950) vyzdvihoval kolektívne úsilie robotníkov pri výstavbe skutočného vodného diela – Oravskej priehrady. Symbolická názov odkazoval na vytvorenie pomyslenej mentálnej priehrady, ktorá oddelí všetko staré a zaostále od nového a pokrokového. Vďaka rozsiahlej výstavbe bolo zatopených niekoľko pôvodných dedín.

Film otvorene odsudzoval súkromné vlastníctvo pôdy a veľkostatkárov. Namiesto otrockej práce propagoval kolektívny blahobyt pod vedením komunistov. Výhody spočívali v kolektivizácii a v združstevňovaní. Konflikt medzi starým a novým tvoril ústredný motív budovateľských filmov, ktoré vznikali pod štátnym dozomom, o. i. – *Kozie mlieko* (Ondriš Jariabek, 1950), *Priehrada* (Paľo Bielik, 1950), *Lazy sa pohli* (Paľo Bielik, 1951), *Rodná zem* (Josef Mach, 1953), *Drevená dedina* (Andrej Lettrich, 1954). Režisér Eduard Grečner o tomto období napísal: „Umelecké diela (*terminus technicus*) nezobrazovali videné, ale želané“⁷⁶.

Politickému tlaku sa prispôbovala aj ikonografia tak, aby bola jednoznačná. Pôvodne ľudová tanečnica sa na dedine vždy odohrávala vo folklórnych krojoch (*Zem spieva, Varij...!*). Ale vo filmoch 50-tych rokov už spolu na vidieku tancovali hlavne roľníci a robotníci v pracovnom proletárskom odeve. Takáto ikonická kryptografia explicitne odkazovala na jednotu kosáka a kladiva podľa vzoru štátnych symbolov Sovietskeho zväzu⁷⁷.

Utopickú predstavu vidieka reprezentovalo aj zavádzanie technologických a výrobných zmien. Na miesto koňa ťahajúceho pluh sa na poli objavuje traktor a kombajn. Nový hrdina už nejazdí v sedle, ale na traktore. Tento fakt ovplyvnil, nie len, melodramatický motív. Ak sa robotník dvorí dievčaťu, prevezie ho na traktore (*Priehrada*⁷⁸) – symbole pokroku. Ak sa aj na plátne objaví tancujúci pár v kroji, v zadnej projekcii za ním defilujú fabriky, elektrárne a továrenské komíny – priemyselné výdobytky budovateľského úsilia (*Rodná zem*). Ťažko pracujúci a chudobný roľník je po vstupe do komunistickej strany a jednotného roľníckeho družstva, riadeného kolektívne, vyslobodený z otrockej práce.

V prvej polovici 50-tych rokov 20. storočia hraný film cielene agituje. Tematizuje radikálne politické zmeny, ktoré môžeme charakterizovať nasledovne. Jedinou tvorivou metódou v umení je socialistický realizmus. Celá filmová výroba sa podriaďuje kontrole formou kolektívnej dramaturgie⁷⁹. Cenzúra je prítomná od začiatku – kontroluje sa námet, scenár, obsadenie, proces výroby, zostrih a schvaľuje sa výsledok. Všetky filmy sú prevýchovné a variujú rovnakú

⁷⁵ Pozri: Macek, V. – Paštékova, J. (2016) *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav – FOTOFO / Stredoeurópsky dom fotografie, s. 267.

⁷⁶ Grečner, E. (1957) *Trinásta komnata*. In: Mladá tvorba, roč. II, č. 1, s. 12.

⁷⁷ Pozri: Hanáková, P. (2010) *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, s. 118.

⁷⁸ Tamže.

⁷⁹ „Najdôležitejšiu funkciu cenzúry, cenzúry ako prevencie, však spĺňala filmová dramaturgia, z ktorej sa začiatkom päťdesiatych rokov stal najdôležitejší ideologický orgán, utvárajúci výslednú podobu konkrétneho filmu.“ Tamže, s. 107.

dramaturgickú štruktúru. Rozprávanie je schematické a využíva tri typy modelových postáv: dobré, zlé a váhavé⁸⁰.

Dobré a zlé postavy sú definované jednoznačne. Vždy sa medzi nimi pohybuje váhavá postava, ktorá sa nevie rozhodnúť, na ktorú stranu sa má pridať. Lavíruje od dobrých k zlým. V priebehu deja však prejde vnútornou reflexiou. Definitívne sa pridá k dobrým, bojujúcim za pokrok a prosperitu. Zlé postavy sú potrestané a zosmiešnené. V schematickom deji váhavá postava funguje ako médium alebo mentálny raft. Divákovi signalizuje, aby prešiel rovnakou vnútornou premenou. Od filmárov sa angažovanosť alebo ideovosť v tomto období vyžaduje, ba priam vynucuje.

V hrom filme 60-tych rokov 20. storočia sú autorské tendencie spojené s politickým uvoľnením a s vplyvmi zo svetovej kinematografie. Nová generácia tvorcov, ktorá študovala na pražskej FAMU, sa vymedzuje voči schematizmu minulého obdobia. Svoje tvorivé prístupy stavia na odkaze talianskeho neorealizmu, free cinema, francúzskej novej vlny a cinéma-vérité. Témy spojené s vidiekom a jeho problémami ustupujú do úzadia. Aj keď rurálne prostredie vstupuje do koloritu súdobého filmu – *Havrania cesta* (Martin Hollý, 1962), *Slnko v sieti* (Štefan Uher, 1962), *Drak sa vracia* (Eduard Grečner, 1967), *Slávnosť v botanickej záhrade* (Elo Havetta, 1969) a i. Ale témy sa oveľa viac sústreďia na jednotlivca a jeho existenciálne a psychologické prežívanie. Primárne už nejde o roľníkov alebo o tematizovanie problémov vidieka.

Toto autorské a formálne bohaté obdobie zavŕši invázia vojsk Varšavskej zmluvy do Československa v roku 1968. V 70-tych rokoch 20. storočia dôjde k odmietnutiu reforiem socializmu a k násilnej normalizácii pomerov. Z týchto dôvodov by sme vo filmoch zo 70-tych a 80-tych rokov opäť našli množstvo príbehov, ktoré sú situované do prostredí jednotlivých roľníckych družstiev a dedinských výrobných podnikov. Napríklad vo filmoch *Očovské pastore* (Jozef Zachar, 1973) – chovatelja oviec, Rača, *láska moja* (Jozef Medved' – Temur Palavndišvili, 1977) – vinohradníci, *Dozrievanie* (Franeek Chmelár, 1981) – ovocinári. Nejde však o invenčné filmy. Tematicky, formálne, ani obsahovo. Zamierajú sa na variovanie bežných medziľudských vzťahových konfliktov, ktoré sa odohrávajú v socialistických kolektívoch na vidieku. Bez ambície otvorene kritizovať normalizačné pomery. V prostredí vidieka sa v 80-tych rokoch 20. storočia odohráva aj tvorba režiséra Štefana Uhra. Idylický obraz dediny v tomto období výrazne narušili len dve hrané snímky – *Postav dom, zasad' strom* (Juraj Jakubisko, 1979) a *Iná láska* (Dušan Trančík, 1985), ktoré tematizujú korupciu a rozkrádanie socialistického majetku na vidieku.

V tomto smere stojí za pozornosť aj tvorba Dušana Hanáka. Jeho *Obrazy starého sveta* (1972), *Ružové sny* (1976) a *Ja milujem, ty miluješ* (1980) sa síce odohrávajú na vidieku, alebo v jeho blízkosti, ale pre obvinenie zo zobrazovania škaredosti a chudoby socializmu, čo bolo neprijateľné, čelili distribučným problémom.

⁸⁰ „Zrejme nie náhodou používa Martin Ciel pri argumentácii takzvaného modelu D – V – Z (dobrí, váhaví, zlí), ktorý považuje za kľúčovú vzťahovú či žánrovú schému soc-realizmu...“ Tamže, s. 119.

Tu sa zastavme a položíme si otázku. Kde je pravda o slovenskom vidieku v takto násilne a z hora formovanej kinematografii? Zdanlivo prijateľnú odpoveď nám ponúka dokumentárny krátky film. Presnejšie osud roľníka Jána Kovácsa, ktorý bol po vojne násilne presídlený z Maďarska na juh Slovenska do dediny Príbeta. V období rokov 1950 – 1989 o ňom vznikli štyri samostatné krátke filmy a jeho prípad nemá v dejinách slovenskej kinematografie obdobu. V reakcii na prvý s názvom *Príbeh Jána Kovácsa* (Ján Lacko, 1950) vznikli ďalšie tri. Navzájom sa citujú, recyklujú si zábery, odvolávajú sa jeden na druhý, s cieľom na novo aktualizovať predchádzajúce tvrdenia. Každý jeden z nich má ambíciu priniesť novú dobovú „pravdu“.

Najzaujímavejšie sú prvé dva. *Príbeh Jána Kovácsa* je čisto schematický. Celý problém spôsobil film druhý s názvom *Príbetská jar* (Ján Lacko, 1956), ktorý vznikol po smrti Stalina i Gottwalda a kritizoval násilné zavádzanie novôt. Rozdiel medzi prvým a druhým je ako rozdiel medzi utópiou a dystópiou. Vo filme *Príbeh Jána Kovácsa* z roku 1950 spoznáme roľníka z dediny Príbeta. Má niekoľko od seba vzdialených poličiek, ktoré obrába sám s koňom a pluhom. Chová sliepky, jeho žena vychováva šesť detí a ručne perie bielizeň na dvore. Ich život je nekonečná drina s neistým výsledkom. V dedine vznikne JRD. Napriek nedôvere do neho všetci vstúpia. Okrem Jána Kovácsa. Mechanizmy, traktory, ošipárené, spoločný chov sliepok, škôlka, práčovňa s automatickou práčkou – to sú výhody členstva v JRD. Pod tlakom okolností Ján Kovács vstúpi do družstva. Dokumentárna filmová agitka v ničom nevybočuje od dobovej hranej tvorby. Schematicky váhavý Ján Kovács sa pridá k dobrým, ktorí sú na strane pokroku.

Vo filme *Príbetská jar* z roku 1956 sledujeme totálnu negáciu prvej časti. Z perspektívy Jána Kovácsa ide o otvorenú kritiku pomerov vládnuvich v družstve. Hovorí o úpadku kolektívneho hospodárenia, o zlyhaniach riadenia a byrokracii, neschopnosti vedenia, hynutí zvierat, nízkych zárobkoch, rozkrádaní majetku, nechote zveľaďovať spoločné vlastníctvo, ignorancii žatvy a lenivosti družstevníkov. Ján Kovács je frustrovaný z rozhodnutia vstúpiť do družstva. Trápi ho aj odchod mladých do miest. Ak v prvom filme roľníci na schôdzi hromadne vstupujú do družstva, v druhom na zasadnutí otvorene kritizujú jeho riadiacich pracovníkov.

ZÁVER

Aj v súčasnom, nešťatnom a koprodučenom, filme o vidieku nájdeme ideologické konflikty. Majú rôzne podoby – od občianskeho aktivizmu, cez protesty dotknutých obyvateľov dedín, až po záujmové združenia a hnutia, ktoré presadzujú enviromentálne riešenia. Napríklad vo filme *Zlatá zem* (Dominik Jursa, 2020) obyvatelia bojujú proti zámerom zahraničnej ťažobnej spoločnosti realizovať v dotknutej oblasti prieskumné vrty. Vo filme *Hlas lesa* (Zuzana Piusi, 2025) proti sebe stoja lesníci – obhajcovia kultivácie lesa, a ochranári – presadzujúci bez zásahové riešenia. Vo filme *Sucho* (Bohdan Sláma, 2024) sú v konflikte dva antagonistické prístupy. Veľkopodnikatelia v agro-priemysle a obhajcovia bioprodukcie bez chemických postrekov.

Príspevok je výstupom grantu VEGA č. 2/0055/24 Dystopický naratív vo filme.



BIBLIOGRAFIA

10. Grečner, E. (1957) *Trinásta komnata*. In: *Mladá tvorba*, roč. II, č. 1.
11. Hanáková, P. (2010) *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
12. Macek, V. – Paštěková, J. (2016) *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav – FOTOFO / Stredoeurópsky dom fotografie,
13. Mihálik, P. (1994) *Vznik Slovenskej národnej kinematografie 1896-1948*. Bratislava: Kabinet divadla a filmu SAV.

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

Fakulta dramatických umení Akadémie umení

J. Kollára 22, 974 01 Banská Bystrica

Email: martin.paluch@aku.sk



SOURCES TO THE HISTORY OF HLAHOL PILSEN

PRAMENY K DĚJINÁM HLAHOLU PLZEŇSKÉHO

ABSTRACT

The paper offers a brief overview of sources on the history of the Hlahol plzeňský choir, which significantly influenced the cultural environment of Pilsen from the 1860s onwards. The archival holdings containing the key information necessary for a complete history of the group are characterised. The most important source is the Hlahol's own fonds in the Pilsen City Archives, but other materials from the personal estates of choirmasters of other organisations or associations also play a role. Mention is also made of artifacts and written sources kept in the West Bohemian Museum, as well as small items stored in the private archives of the Plzeňský Prazdroj company. All funds are inventoried.

Key words: Hlahol Pilsen, Sources, Choir, Pilsen, Pilsen City Archives

ABSTRAKT

Příspěvek nabízí stručný přehled pramenů k tématu dějin pěveckého sboru Hlahol plzeňský, který od 60. let 19. století významně ovlivňoval plzeňské kulturní prostředí. Charakterizovány jsou archivní fondy obsahující klíčové informace potřebné ke zpracování jeho kompletních dějin. Nejpodstatnějším zdrojem je vlastní fond Hlaholu v Archivu města Plzně, avšak v pozadí nestojí ani další materiály z osobních pozůstalostí sbormistrů dalších organizací či spolků. Zmíněny jsou i artefakty a prameny písemné povahy uchovávané v Západočeském muzeu či drobnosti přechovávané v soukromém Archivu společnosti Plzeňský Prazdroj. Všechny fondy jsou inventarizované.

Klíčová slova: Hlahol plzeňský, prameny, pěvecký sbor, Plzeň, Archiv města Plzně

Náhlý rozmach sociálního fenoménu spolkové činnosti zachvátil české země na počátku šedesátých let 19. století a v jeho důsledku vzniklo množství pěveckých sborů nazvaných jakožto „Hlahol“, opatřených navíc pouze přídomkem dle místa působení, který je rozlišoval. [26, s. 437] Jejich činnost by se dala definovat jako ryze hudební, avšak s notnými přesahy do osvětových, edukačních, duchovních, zábavních či kulturně-společenských akcí všeho druhu. Léty 1862-1962 se obvykle vymezuje existence plzeňského Hlaholu, avšak skutečností je, že svou činnost dle mých zjištění vyvíjel neoficiálně už dříve, už v roce 1861, ačkoli neměl v té době schválené stanoviny politickými úřady. [4, nestránkováno] V době zlatého věku spolků si v Plzni vydobyl jedinečné postavení jediného česky zpívajícího sborového tělesa, navíc s vysokou interpretační kvalitou, avšak po přelomu století se již zformovala nová konkurenční

uskupení. To souviselo s příchodem nového trendu zakládání sdružení učitelských sborů po vzoru Pěveckého sdružení Moravských učitelů. Hlahol byl zprvu založen jako mužský sbor, ale v horizontu několika let se však rozrostl i o ženskou složku. Později, v závěru třicátých let dvacátého století vznikla dokonce i dětská odnož sboru pod vedením tehdejší sbormistryně Anny Horníkové nazývaná jako „Plzeňští zpěváci“. Stoletá existence sboru je však příliš bohatá na strohé sumarizace, které by nedokázaly zohlednit neuvěřitelné množství aspektů vstupujících do dějin, a proto se nyní budu věnovat zejména k pramenům.

Plzeňský Hlahol rozhodně nestál mimo zájem historiků, přesto však Hlaholu nebyla prozatím věnována rozsáhlejší souhrnná monografie. Z hlediska existující literatury je nutno podotknout, že první a zároveň poslední rozsáhlejší pokus o systematické zpracování spolkových dějin představuje *Památník Hlaholu plzeňského* [37] z pera panů Pečenky, Slezáka a Diviše vydaná v roce 1887 či útlá publikace *Hlahol plzeňský* [34] z roku 1932. Oba texty jsou výsledkem zájmu samotných členů sboru o vlastní historii a její systematictější zpracování. Další kratší zprávy o sboru přinesli v různých kratších článcích či statích významní autoři západočeské regionální historie Špelda, [34, 35] Fiala, [27, 28] Bokůvková [23, 24, 25] či Frolík [29, 30, 31, 32].

Základním pramenem pro dějiny Hlaholu plzeňského je zejména jeho vlastní fond (EL NAD 212) uložený v Archivu města Plzně. Jeho první část byla získána v roce 1948, poté co byl spolek v důsledku socialistických změn přičleněn pod zřizovatele, kterým se staly Závodní kluby Revolučního odborového hnutí Plzeňských pivovarů. Další položky přibýly až po likvidaci spolku v roce 1962, nejnovější přírůstek byl připsán 17. 7. 1978, když přinesla do archivu další materiály vdova po posledním jednateli. [20, s. 1–3] Hudební část archivu spravoval už za doby fungování spolku vlastní sborový archivář, člen výboru spolku. Stanovy činnosti jeho činnosti definovaly takto: „*Spravuje a doplňuje hudební archiv spolkový a pečuje o inventář archivu, půjčuje členům hudebniny dle platných pravidel, opatřuje veškeré skladby spolkovou pečeti.*“ [4, nestránkováno] Zajímavostí je, že se osoby na postu archiváře měnily relativně často, mnohdy i po jednom či dvou letech, nicméně jedněmi z nejdéle působících a kladně hodnocenými byli Jan Němeček, Karel Schwarz⁸¹ a Vilém Valenta. Právě stovky not jsou ve fondu abecedně seřazeny a rozděleny do kategorií, konkrétně na smíšený sbor, mužský sbor, ženský sbor, mše, oratoria a různé. Pro orientaci dodnes slouží původní rukopisný inventář spolku. [5] Pouze partitury významnějších hudebních děl jsou uloženy v odděleném fasciklu. [20, s. 1–3] Záznamy o zapůjčování not dalším organizacím pak zachycuje Záznam zapůjčených skladeb postihující období 1895–1950. [6] Výměny i zápůjčky not mezi sbory byly zcela běžnými jevy, přičemž nejednou získal půjčující i finanční odměnu.

Rozsáhlost celého fondu je důkazem neuvěřitelné pečlivosti spolkových archivářů i celého členstva. Dochované rukopisné zápisy schůzí výboru a valných hromad jsou pak dalším cenným pramenným materiálem protokolárního charakteru, neboť obsahují pravidelné zápisy

⁸¹ Ten byl dlouhodobě v období 1902–1921 jednatelem a poté i místostarostou mezi léty 1921–1923 IV. pěvecké župy plzeňské – Pallovy. [35, nestránkováno]

ze zasedání výboru celkem ve třinácti knihách. Jsou to pochopitelně prameny úřední, interní, vzpomínkové či kronikářské povahy, avšak mnohdy popisují i drobné detaily z jednotlivých rad, návrhy, názory jedinců či závěrečná usnesení. Pasáže věnované valným hromadám se obsahově blíží výročním zprávám spolku, které můžeme zařadit do pramenů vydaných. Ty nicméně poskytují pouze náhled přístupný veřejnosti, mnohdy opatřené vzletnými a květnatými větnými formulacemi. Do určité míry tedy spolu tyto texty, povětšinou pojednávající o tematicky stejných věcech, korespondují. Mrzutou skutečností je však fakt, že tyto prameny, obdobně jako valná většina zbytku fondu, obsahují pouze minimální zprávy o činnosti a dalších aktivitách tělesa po roce 1947.

Z dalších rukopisů pak za zmínku určitě stojí matrika činného členstva pro roky 1888-1934, z níž lze vyčíst jména i povolání aktivních jednotlivců a je tak důležitým pramenem i z hlediska zkoumání sociálního složení, vzdělanostní struktury či roku přístupu do spolku. [7] S jistotou však lze stanovit, že množství členů byli vážení měšťanské, příslušníci inteligence, zejména učitelé, úředníci či podnikatelé. Krom rukopisů je k nahlédnutí též pokladní kniha, cestovní fond [8] nebo Památné knihy Hlaholu, [3] obsahující záznamy o nejvýznamnějších spolkových dějích. Mezi další součásti fondu se řadí stanovy, protokoly, seznamy členů nebo diplomy. Stanovy jsou vždy zpracovány s důrazem na přesnost formulací. Jejich porušení bylo případně jasnou záminkou pro zrušení spolku úřady, zejména v době císařství.

Rukopisné soupisy či přehledy mají vypovídající hodnotu spíše nižší i kvůli nepřehlednosti zpracování. Oproti tomu největší váze pro badatele se však těší spolková korespondence uspořádaná dle let hned v několika kartonech. Vyňaty a inventarizovány zcela odděleně jsou dopisy významných českých osobností, tedy Antonína Dvořáka, Emy Destinové, Josefa Kličky, Jana Ludevíta Lukese, Jana Maláta, Vítězslava Nováka i mnohých dalších. Ostatní neoddělené texty pak zahrnují běžnou korespondenci související s chodem sboru a mnohé gratulační připsy k výročím.

Obrazové zachycení sborových aktivit napříč léty představuje soubor fotografií, mezi nimiž najdeme oficiální fotografie členstva, momentky, spolkové místnosti, fotografie z akcí, výroční události, výlety nebo další spolky či kulturně činné jedince z celé země. Právě zmíněné výlety byly jednou z populárních dobových volnočasových aktivit, vhodných pro tmelení kolektivu i nenucené zpívání. [40, s. 48] Od dvacátých let však byly postupně nahrazovány novým trendem v podobě výjezdních koncertů napříč regionem.

Vrcholem již jednou výše zmiňované pečlivosti členstva jsou časově seřazené novinové výstřižky posuzující činnost. Některé významnější zprávy byly dokonce vlepeny do památníku. Všechny dohromady nyní poskytují relativně ucelený obraz kvality hudebních produkcí tělesa mezi léty 1867-1926 skrze recenzní texty novinářů, avšak nejedná se o zcela kompletní sběr všech článků. Několik kartonů obsahuje také programy koncertů, oznámení o vystoupeních nebo plakáty veřejných vystoupení. Díky nim je možné získat další informace o systematických pěveckých aktivitách. Spolu s pamětními knihami, zápisy schůzí výboru valných hromad a dalšími četnými jednotlivinami z níže uvedených fondů představují základ pro vyličení kompletní spolkové činnosti napříč dobou existence. Za účelem zachování kompletního obrazu organizace Archiv města Plzně uchovává i knihy a tiskoviny spolkové

knihovny, které však ve srovnání s ostatními položkami fondu nemají pro přímé poznání dějin tak velkou váhu. [20, s. 3]

Jiné dílčí zdroje se nachází v jiných osobních fondech sbormistrů, obvykle tvořených z pozůstalosti ve formě osobní korespondence, fotografií, přehledů činnosti, novinových výstřižků, rukopisů nebo jiných písemných pramenů. Pověštinou se jedná o útržkovité, v inventářích netematicky řazené a z kontextu vytržené záznamy. Ani ty však nelze opomenout, neboť skýtají informace poskytující jiný, zejména lidský, vhled do problematiky oproštěný od úředního stylu záznamů z fondu Hlahol. Zejména se jedná o fond František Krofta (EL NAD 363), Anna Horníková (EL NAD 707), Slezák Matěj (EL NAD 927), Rodinný archiv Kubátů (EL NAD 749) nebo Pěvecký spolek Smetana (EL NAD 591).

V kartonech prvního jmenovaného fondu lze nalézt i skutečně zajímavosti, například dopis Františka Krofty, v němž se vyrovnává s ostrými výroky jednoho z členů sbor. Jeho totožnost není známa. Doslova v úvodních řádcích dopisu stojí: *„Jsem si plně vědom, že jsem nepatřil mezi tvé nejmilejší, ale bylo to přirozené. Ty, muž vážné práce a já „psíněsní“ mluvka – jsme spolu nemohli dobře pracovat.“* [1]

Třetí jmenovaný fond pak vyčnívá bohatě zdobeným diplomem oznamujícím Matěji Slezákovi čestné členství. [19] Právě tento muž se zasloužil o spolupráci Hlaholu s Antonínem Dvořákem. O jeho kvalitách svědčí i fakt, že sám jednou dokonce zaskočil za náhle onemocnělého sólistu. Stalo se tak 17. dubna 1883 v Plzni při provedení Haydnova oratoria Stvoření světa v městském divadle. Slezákova éra se dá právem označovat za jeden z vrcholů i díky světové premiéře Dvořákovy kantáty Svatební košile v sále hotelu Waldek 28. a 29. března 1885. [22, s. 10–11] Dvořákova náklonnost spolku vydržela ale i v dalších letech, když sám osobně 11. září 1887 v Lužanech u Přestic při slavnostním svěcení kaple na zámku Josefa Hlávky řídil premiéru Mše D dur, později známou s přídomek „Lužanská“. U posledního jmenovaného fondu, tedy fondu sboru Smetana, jsou k tématu Hlaholu nejvíce validní archiválie zachycující prvních pět let existence sboru, konkrétně výstřižky, [15] recenze vystoupení, historie vzniku a činnosti, [16] výroční zprávy, [17] zápisy z valných hromad [13], jednateelská kniha [14] a kronika [18], neboť částečně reflektují počátek nezávislé dráhy tohoto tělesa po odtržení od mateřského Hlaholu, respektive po vítězství na mezinárodních pěveckých zápasech v Bruselu a Paříži v roce 1900. Tehdy ještě zvítězili pod názvem Odbor Hlaholu plzeňského. [23, s. 130] Časopis Dalibor, známý po celé zemi toto vítězství hodnotil takto: *„Hlahol plzeňský předstihl dnes Hlahol pražský — Plzeň*) je sídlem prvního pěveckého spolku českého, má prvenství v oboru zpěvu sborového. Český zpěv hlaholil v Bruselu a Paříži a upozornil na svérázné české melodie, kterých užil nesmrtelný Smetana ve svých operách. Proto snad zatouží teprve teď Pařížané po českých operách. Svou hřivnou přispěli tudíž také stateční pěvci Plzeňští k úspěchům české hudby v cizině, a v análech tohoto umění bude zásluha jejich zaznamenána písmem čestným.“* [33, s. 218] Lokální tisk opět také nebyl prost adoračních textů: *„Již dávno nebyla Plzeň svědkem tak velkolepé a důstojné manifestace jako tuto neděli. Uvítání slavnostní patřilo milým pěvcům pařížského o d b o r u „Hlaholu“, kteří na světovém kolbišti v Bruselu a Paříži svým vítězstvím zjednali úctu sobě, čest král. městu Plzni a slávu celému českému národu! Odevšad*



z českých krajů docházejí blahopřání srdečná; rodné město uchystalo pak vítězům svým slavnost, jež svou mohutností, velkolepostí, a tak zdařilým průběhem zanechala nejkrásnější vzpomínku u každého, jež nikdy nevymizí z paměti našich.“ [36, s. 35]

Specifické místo mezi dalšími fondy zaujímá fond IV. pěvecká župa Plzeňská – Pallova Plzeň (EL NAD 1645), složený povětšinou z archiválií úřední povahy o této organizaci, která sdružovala pěvecké sbory západočeské oblasti, podporovala spolupráci nebo organizovala společnou koncertní činnost mezi léty 1898–1951. [35, nestránkováno] Jako jediný z fondů byl ještě donedávna plný neutříděných materiálů, tedy nebyl inventarizován až do listopadu 2023. Krom jednacích řádů, stanov, soupisu krátkých dějin, pokladních zpráv či fotografií z akcí zde nalezneme i zápis o likvidaci župy v 20. května 1951. [12] Župa původně vznikla právě z podnětu Hlaholu plzeňského, Šumavanu z Klatov a Záboje z Rokycan. Hlavní představitelé Hlaholu rovněž zastávali význačné funkce v župě a dlouhodobě se podíleli na její činnosti.

Druhou největší archivní institucí, která spravuje prameny k dějinám Hlaholu plzeňského je soukromý Archiv společnosti Plzeňský Prazdroj. Tamní fond Závodní organizace ROH závodu Plzeň Plzeňských pivovarů (EL NAD 44) obsahuje pouze několik drobných položek vztahujících se k Hlaholu, který byl, jak již bylo zmíněno výše přičleněn k této organizaci jako zřízovaný subjekt. Závodní klub, zřizující široké množství dalších, jiných odborů, uvádí ve své dokumentaci „pěvecký odbor“ – tedy původní Hlahol, příležitostně spolupracující s instrumentálně orientovaným „hudebním odborem“, který vedl jistý Emil Trmota.⁸² Ten je v jednom roce uváděn i jako dirigent Hlaholu spolu s jeho sbormistrem Janem Jandovským. Informace z tohoto fondu jsou ale všeobecně strohé, často se jedná o viditelně nekompletní seznamy vystoupení či repertoáru, často bez bližších specifikací. [21]

Jako další z vědeckých institucí, konkrétně muzejního typu, je třeba na prvním místě jmenovat Západočeské muzeum v Plzni. Tomu byly Archivem města Plzně do správy předány převážně trojrozměrné předměty, tedy až na některé vybrané medaile, [20, s. 1–3] konkrétně plaketu od Josefa Drahoňovského na paměť 75. výročí spolku z roku 1936 [10] a medaili Jednoty zpěváků československých – ty zůstaly v péči archivu. [11] Ve fondech muzea ale najdeme fotografie, tabla, obrazy, pamětní mramorovou desku věnovanou Sokolem plzeňským, taktovku darovanou purkmistrem Václavem Petákem sbormistru Norbertu Kubátovi, ebenovou taktovku Josefa Vavřínka, člena spolku a významného hudebníka, zlatý věnec pro vítěze soutěže v Paříži, stříbrnou lípovou větev udělenou ženskému sboru Hlaholu Spolkem českých novinářů, kruhový štít s dřevěnou konstrukcí, potažený malovaným plátnem, který má uprostřed znak z písmen tvořící název Hlahol či dokonce několik vlasů skladatele Antonína Dvořáka uložených v kulaté schránce a mnoho dalších zajímavých artefaktů hmotné povahy. Krom nich muzeum přechovává i prameny písemné povahy, památník Norberta Kubáta ve fialové kožené vazbě, dopisy jednatele Pečenky slečně Marii Kandlové (provdané Chottové) v záležitosti spoluúčinkování při zábavách a graficky bohatě

⁸² Dirigent hudebního odboru Emil Trmota je v roce 1952 uváděn i jako sbormistr společně s Janem Jandovským. [21]

zpracované diplomy, obvykle hojně udělované váženým osobám, mezi nimiž vyčnívá rámovaná litografie, diplom Josefu Vavřínkovi za 25leté působení z roku 1905 nebo diplom čestného členství Václavu Petákovi ze dne 17. 7. 1887 ve žluté kožené vazbě s kováním. Právě k osobě zmíněného Vavřínka se vážou mnohé další zbylé písemnosti, tedy dopisy oslavné projevy, pamětní listy nebo životopis. Oproti tomu tiskopisy, zejména pozvánky ke koncertům, plakáty či fotografie, jsou mnohdy duplicitní k těm uloženým v Archivu města Plzně.

ZÁVĚR

Představená analýza pramenného materiálu k dějinám pěveckého sboru Hlahol plzeňský jednoznačně poukazuje na zvýšenou náročnost výzkumu tohoto tématu. Komplexita bádání je způsobena zejména rozsáhlostí dochovaných materiálů, neboť jejich objem přesahuje několik desítek metrů. Další překážku představují nutné biografické odbočky, neboť fungování Hlaholu bylo úzce spjato s desítkami významných osobností. Krom toho je nutno zohlednit stovky událostí provázající dějiny sboru, což dělá z tématu skutečnou badatelskou výzvu.

BIBLIOGRAFIE

1. Archiv města Plzně, fond František Krofta (EL NAD 363), i. č. 32, sign. KB. 490/151, Korespondence přijatá Františkem Kroftou – Anonym.
2. Archiv města Plzně, fond Hlahol Plzeň – pěvecký sbor (EL NAD 212), i. č. 12 (i. č. rkp. 646), sign. 10d80, Matrika činného členstva 1948.
3. Archiv města Plzně, fond Hlahol Plzeň – pěvecký sbor (EL NAD 212), i. č. 1 (i. č. rkp. 26648), sign. 8e67, Památná kniha Hlaholu 1862–1880. s. 1.
4. Archiv města Plzně, fond Hlahol Plzeň – pěvecký sbor (EL NAD 212), i. č. 30, sign. KB. 392/3, Návrh stanov rkp., Nestránkováno.
5. Archiv města Plzně, fond Hlahol Plzeň – pěvecký sbor (EL NAD 212), i. č. 15 (i. č. rkp. 1261), sign. 10b130, Seznam sborů s. d.
6. Archiv města Plzně, fond Hlahol Plzeň – pěvecký sbor (EL NAD 212), i. č. 16 (i. č. rkp. 647), sign. 10d89/1, Záznam vypůjčených skladeb 1895–1950.
7. Archiv města Plzně, fond Hlahol Plzeň – pěvecký sbor (EL NAD 212), i. č. 11 (i. č. rkp. 645), sign. 10d79, Matrika činného členstva 1888–1934.
8. Archiv města Plzně, fond Hlahol Plzeň – pěvecký sbor (EL NAD 212), i. č. 21 (i. č. rkp. 646), sign. 10d89/3, Cestovní fond Hlaholu s. d.
9. Archiv města Plzně, fond Hlahol Plzeň – pěvecký sbor (EL NAD 212), i. č. 13 (i. č. rkp. 126), sign. 10b131, Pokladní kniha 1925–1933.
10. Archiv města Plzně, fond Hlahol Plzeň – pěvecký sbor (EL NAD 212), i. č. 395, Zpěvácký spolek Hlahol v Praze, plaketa J. Drahoňovského na paměť 75. výročí spolku, 1936.
11. Archiv města Plzně, fond Hlahol Plzeň – pěvecký sbor (EL NAD 212), i. č. 396, medaile Jednota zpěváckých spolků československých, s. d.

12. Archiv města Plzně, fond IV. pěvecká župa Plzeňská – Pallova Plzeň (EL NAD 1645), i. č. 48, sign. KB. 4650, Zápis o likvidační valné hromadě pěvecké župy Plzeňské – Pallovy z 20. května 1951, 2 ks.
13. Archiv města Plzně, fond Pěvecký spolek Smetana Plzeň (EL NAD 519), i. č. 3, sign. 5f38, Záписы valných hromad pěveckého spolku Smetana.
14. Archiv města Plzně, fond Pěvecký spolek Smetana Plzeň (EL NAD 519), i. č. 4, sign. 5f39, Jednatelská kniha pěveckého spolku Smetana.
15. Archiv města Plzně, fond Pěvecký spolek Smetana Plzeň (EL NAD 591), i. č. 179, sign. KB. 2299, Zprávy o koncertech: Pařížský odbor Hlaholu.
16. Archiv města Plzně, fond Pěvecký spolek Smetana Plzeň (EL NAD 591), i. č. 35, sign. KB. 2292, Odbor plzeňského Hlaholu (později Smetana). Historie vzniku a činnosti.
17. Archiv města Plzně, fond Pěvecký spolek Smetana Plzeň (EL NAD 591), i. č. 186, sign. KB. 2299, Výroční zprávy Pěveckého spolku Smetana Tisk.
18. Archiv města Plzně, fond Pěvecký spolek Smetana Plzeň (EL NAD 591), i. č. rkp. 33961, sign. 34e47, Kronika Pěveckého spolku Smetana v Plzni za r. 1902.
19. Archiv města Plzně, fond Slezák Matěj (EL NAD 927), i. č. 6067, sign. 9c118, Diplom M. V. Slezáka, čestného člena Pěveckého spolku Hlahol v Plzni 17. 7. 1887.
20. Archiv města Plzně. BĚLOHLÁVEK, Miloslav. Hlahol, Pěvecký spolek v Plzni, 1861–1962. Inventář, 1978, 33 s., ev. č. 303.
21. Archiv společnosti Plzeňský Prazdroj, fond Závodní organizace ROH závodu Plzeň Plzeňských pivovarů 1945–1989 (EL NAD 44), i. č. 30, sign. KB. 9 – IB4a, Závodní klub 1945–1955.
22. Bočanová, L. (2014). Devatenácté století. In V. Aschenbrenner a kol., *Střípky z plzeňské hudební historie*. Odbor kultury Magistrátu města Plzně.
23. Bokůvková, V. (1966). Norbert Kubát a hudební Plzeň. *Sborník Pedagogické fakulty v Plzni. Umění*, 5, 123–148.
24. Bokůvková, V. (1988). Příspěvek plzeňského Hlaholu k novému pojetí sborového zpěvu v Čechách a na Moravě. In O. Král a kol. (Red.), *Prameny české moderní kultury 2: materiály z mezioborového symposia Plzeň 17.-19. března 1988* (s. 322–330). Národní galerie. <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/1988/PCMK/22.pdf>
25. Bokůvková, V. (1996). K prvnímu vítězství českého sborového zpěvu v zahraničí (Pařížský odbor Hlaholu plzeňského, Brusel a Paříž 1900). In V. Bystrický a kol. (Red.), *Západočeský historický sborník 2* (s. 361–363). Státní oblastní archiv Plzeň.
26. Černušák, G., Nováček, Z., & Štědroň, B. (Red.). (1963). *Československý hudební slovník osob a institucí: Svazek první, A-L*. Státní hudební nakladatelství.
27. Fiala, J. (1995). *Západočeská vlastivěda: Hudba*. Pedagogická fakulta Západočeské univerzity v Plzni.
28. Fiala, J. (2019). *Vojenské kapely: v koncertech plzeňského pěveckého spolku Hlahol*. Západočeská univerzita v Plzni.



29. Frolík, J. (1993). Hynek Palla a jeho význam pro hudební rozvoj Plzně. In V. Bokůvková (Red.), *Sborník Pedagogické fakulty Západočeské univerzity v Plzni. Hudební kultura* (Sv. 13, s. 39–48).
30. Frolík, J. (2006). Malá sonda do historie sborového zpěvu v Plzni (19. století). In T. Kuhn (Red.), *Hudební kultura XVI* (s. 83–88). Západočeská univerzita.
31. Frolík, J. (2011). Počátky sborového zpěvu na Plzeňsku a Rokycansku (malá sonda do 2. poloviny 19. století). In T. Durdík (Red.), *Sborník Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech* (Sv. 23, s. 14–43).
32. Frolík, J. (2012). Plzeňská hudební léta Hynka Pally. In T. Durdík a kol. (Red.), *Sborník Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech* (Sv. 24, s. 3–14).
33. Hk. (1900, 26. června). Pařížský odbor plzeňského Hlaholu v Bruselu a v Paříži. *Dalibor: časopis pro všechny obory umění hudebního, XXII* (28), 218.
<https://ndk.cz/uuid/uuid:d4267550-b34e-11e6-8c54-5ef3fc9ae867>
34. Hlahol Plzeňský. (1932). *Hlahol Plzeňský: 1862-1932*. Ruch.
35. Lindauer, K. (1949). *IV. pěvecká župa Plzeňská-Pallová: 1898-1948*. IV. pěvecká župa.
36. Pařížský Hlahol v Paříži. (1900, 25. dubna). *Plzeňský obzor: svobodomyšlný list pro Plzeň a západní Čechy*, (94), 1. <https://ndk.cz/uuid/uuid:e0478040-242d-11e7-a890-005056822549>
37. Pečenka, V., Slezák, M. V., & Diviš, F. (Red.). (1887). *Památník Hlaholu plzeňského na oslavu 25leté činnosti spolku: 1862-1887*. Hlahol plzeňský.
38. Špelda, A. (1960). *Plzeň: Průvodce hudební Plzní*. Kraj. výbor Svazu zam. šk., vědy, umění a tisku.
39. Špelda, A. (1969). *Hudební místopis Plzeňska*. Krajský pedagogický ústav.
40. Valový, E. (1972). *Sborový zpěv v Čechách a na Moravě*. Univerzita J.E. Purkyně.

Contact

Mgr. Jiří Polívka

ZČU FPE KHK, Plzeň, Česká republika

jirpoliv@khk.zcu.cz



Mgr. Dominika Sondorová, PhD.

Katedra hudby, PF UKF v Nitre, Slovensko

JELA KRČMÉRY-VRTEĽOVÁ: PERSONALITY OF SLOVAK OPERA AND CULTURE

JELA KRČMÉRY-VRTEĽOVÁ: OSOBNOSŤ SLOVENSKEJ OPERY A KULTÚRY

ABSTRACT

The paper analyzes the contribution of Jela Krčméra-Vrteľová, a key figure in 20th-century Slovak musical theatre, who shaped its aesthetic and interpretive directions. It traces her career from a singer at the Slovak National Theatre to a translator and librettist, emphasizing the influence of the cultural environment of Martina and the legacy of Štefan Krčméry on her artistic identity. He reviews her translation of over seventy opera libretti from Italian, French, and German, original librettos (Eugen Suchoň's *Svätopluk*), and concert work. Her interdisciplinary approach, combining singing practice with linguistic and dramaturgical competence, has ensured her singing's fidelity to the originals. Her work, including children's opera, has professionalized Slovak musical theatre and enriched its repertoire, making it a lasting pillar of cultural heritage.

Key words: Jela Krčméry-Vrteľová, opera, opera, libretto, translation

ABSTRAKT

Príspevok analyzuje prínos Jely Krčméry-Vrteľovej, kľúčovej postavy slovenského hudobného divadla 20. storočia, ktorá formovala jeho estetické a interpretačné smery. Sleduje jej kariéru od speváčky v Slovenskom národnom divadle po prekladateľku a libretistku, pričom zdôrazňuje vplyv martinského kultúrneho prostredia a odkazu Štefana Krčméryho na jej umeleckú identitu. Hodnotí jej preklad vyše sedemdesiatich operných libriet z taliančiny, francúzštiny a nemčiny, originálne libreta (*Svätopluk* Eugena Suchoňa) a koncertné diela. Jej interdisciplinárny prístup, spájajúci spevácku prax, jazykové a dramaturgické kompetencie, zabezpečil spevnosť a vernosť originálom. Jej tvorba, vrátane detskej opery, profesionalizovala slovenské hudobné divadlo a obohatila jeho repertoár, čím predstavuje trvalý pilier kultúrneho dedičstva.

Kľúčové slová: Jela Krčméry-Vrteľová, opera, libreto, preklad

ÚVOD

Jela Krčméry-Vrteľová (1924 – 2021) patrila k významným osobnostiam slovenského hudobného a kultúrneho života. Bola opernou speváčkou, libretistkou, prekladateľkou, dramaturgičkou i lektorkou. Vyrastala v kultúrne podnetnom prostredí – jej otcom bol básnik a historik Štefan Krčméry, matkou známa rozhlasová rozprávkarka Hela Krčméry (Palovčík 1984). Jej profesionálna umelecká kariéra bola formovaná spoločenskými udalosťami (druhá svetová vojna, SNP, komunistický prevrat 1948), ktoré ovplyvnili aj jej umelecké smerovanie.



Pôsobila ako mezzosopranistka v Opere SND, pričom svoj najväčší prínos zanechala v oblasti libretistiky a prekladov (Krčméry-Vrteľová 2002, s. 123). Spolupracovala s poprednými slovenskými skladateľmi, ako Karol Elbert, Tibor Andrašovan, Eugen Suchoň či Šimon Jurovský. Venovala sa aj prekladom diel autorov ako C. Goldoni, B. Brecht či G. d'Annunzio (Čertík 2004). V 60. rokoch pôsobila ako dramaturgička Hlavnej redakcie pre deti a mládež Československej televízie a neskôr aktívne spolupracovala s Československým rozhlasom. Je autorkou desiatok dramatizácií, televíznych a rozhlasových relácií, niektoré vydané vo vydavateľstvách Opus a Tatra (Ursínyová 2014). Vo vyššom veku dramaturgicky pôsobila v Komornej opere. Za svoju kultúrnu činnosť získala titul *Zaslúžilá pracovníčka kultúry* (J. B. M 1984), ocenenie *Výnimočná žena Slovenska* od Ministerstva práce a sociálnych vecí SR a Cenu za tvorivú činnosť v Opere SND. Literárne sa zhodnotila zbierkou *Nokturná a pastorále* (1997) a memoármi *Preletím ponad život* (2002) (Ursínyová 2021). Krčméry-Vrteľová bola aj aktívnou členkou spolku Živena až do roku 2014. Jej dielo predstavuje výrazný a mnohostranný príspevok k sprístupňovaniu hudobného a dramatického umenia slovenskému publiku.

1 FORMOVANIE UMELECKEJ IDENTITY

Smerovanie Jely Krčméry-Vrteľovej k umeniu ovplyvnilo rodinné a kultúrne zázemie. Jej prastarý otec August Horislav Krčméry (1822 – 1891), evanjelický farár a národný dejateľ, spolupracoval s A. Sládkovičom na piesni *Hojže, Bože* a venoval sa zberu slovenských ľudových piesní, čím významne prispel k národnému uvedomeniu (Borguľová 2013). Jeho syn Miloslav Krčméry (1860 – 1902) pokračoval v duchovnej i hudobnej tvorbe a publikoval v dobových kalendároch (Ursínyová 2014).

Otec Jely Krčméry-Vrteľovej, Štefan Krčméry (1892 – 1955), bol významný básnik, literárny historik a prekladateľ. Okrem symbolistickej a vlasteneckej poézie sa venoval aj literárnej kritike, redigovaniu a organizovaniu kultúrneho života. Výrazne ovplyvnil aj dramatickú tvorbu – podnietil vznik hry *Kráľ Svätopluk*, ktorá sa stala predlohou k opere Eugena Suchoňa, na ktorej librete sa podieľala aj jeho dcéra (Zlejša 2022).

Matka, Hela Krčméry (1902 – 1970), pôsobila v rozhlase, kde medzi rokmi 1937 – 1950 uvádzala populárnu reláciu *Teta Hela rozpráva*. Publikovala tiež rozprávky knižne a vo svojich pamätiach zaznamenala kultúrny prínos svojho manžela (Ursínyová 2014). Rodová tradícia tak vytvorila pevné základy pre umeleckú dráhu Jely Krčméry-Vrteľovej.

Vzdelanie a rané umelecké aktivity

Jela Krčméry-Vrteľová vyrastala v kultúrne podnetnom prostredí martinských intelektuálnych kruhov. Už od detstva bola obklopená osobnosťami ako B. S. Timrava, T. Vansová, M. Haľamová či M. Figuli. V rodine sa udržiavali intenzívne kontakty s kultúrnymi elitami a literátmi. K raným formujúcim vplyvom patrili dary od spisovateľiek L. Podjavorinskej či E. Maróthy-Šoltésovej, no detstvo poznamenala duševná choroba otca Štefana Krčméryho, čo spôsobilo časté sťahovanie a narušenie rodinnej stability. Jela Krčméry-Vrteľová získala vzdelanie na viacerých školách – od Martina cez Prahu až po Bratislavu (Mojžišová 2021). Jej kultúrna orientácia sa prejavila už ako u dieťaťa, keď recitovala v kostole a neskôr zvíťazila v



celoslovenskej recitačnej súťaži (Bachleda 1994, s. 6). Pracovala pre rozhlas a ako šestnásťročná napísala libreto k rozhlasovej opere *Neposlušné kuriatko*.

Spev študovala najskôr u M. Ratajovej-Schimplovej, neskôr u A. Korínskej, ktorá rozhodujúcim spôsobom ovplyvnila jej vokálny vývin. Repertoár rozšírila o taliansku a nemeckú vokálnu literatúru, najmä piesne F. Schuberta, R. Schumanna, J. Brahmsa a F. Mendelssohna. S obľubou interpretovala aj starotalianske árie (Krčméry-Vrteľová 2002, s. 39, 40).

Po maturite (1941) študovala spev a zároveň filozofiu na Filozofickej fakulte UK, kde navštevovala prednášky J. Mukašovského (Čertík 2004). Počas vojny pracovala ako sekretárka a absolvovala kurz Červeného kríža, kde pomáhala raneným a utečencom (Krčméry-Vrteľová 2002, s. 40, 41).

V rokoch po vojne absolvovala odborné štúdium v Taliansku, ktoré jej prinieslo významné pedagogické i umelecké impulzy. V Taliansku sa zdokonaľovala v belcantovej technike spevu, čo výrazne ovplyvnilo jej hlasový rozsah a výrazovú flexibilitu. Tamojšie štúdium jej umožnilo aj bližší kontakt s talianskym operným repertoárom, ktorý sa stal súčasťou jej profesionálneho pôsobenia (Ursínyová 2014).

V roku 1946 bola ako 22-ročná prijatá do súboru Opery SND (Mojžišová 2021). Jej debutovou rolou bola Lesná žienka v *Rusálke*, nasledovali Maddalena (*Rigoletto*), Flora (*La traviata*), Leľ (*Snehulienka*), Lola (*Sedliacka česť*) a napokon titulná rola v Bizetovej *Carmen*. Napriek počiatočným interpretačným ťažkostiam spôsobeným nedostatočnou hereckou prípravou a krátkozrakosťou postupne dozrievala a etablovala sa ako komplexná javisková umelkyňa (Ursínyová 2014).

2 HUDOBNO-LITERÁRNY PRÍNOS

Jela Krčméry-Vrteľová predstavuje jednu z najvýznamnejších osobností slovenského hudobného a literárneho života 20. storočia, ktorej práca v oblasti operných prekladov, libretistickej tvorby a dramaturgie zásadne obohatila kultúrny priestor Slovenska. Jej tvorba, charakteristická hlbokou znalosťou hudby, literatúry a jazyka, ako aj schopnosťou rešpektovať dramaturgické a vokálne špecifiká, zanechala trvalý odkaz v oblasti operného a koncertného umenia. Po založení rodiny s huslistom a pedagógom Albinom Vrteľom opustila aktívnu spevácku kariéru na scéne Slovenského národného divadla (SND), no jej tvorivá väzba k divadlu zostala neporušená. Po období venovanom rodinným povinnostiam sa v roku 1953 vrátila do SND, tentoraz ako lektorka a neskôr dramaturgička opery, čím odštartovala svoju rozsiahlu hudobno-literárnu činnosť, ktorá formovala estetické a interpretačné štandardy slovenského hudobného divadla v období 50. až 80. rokov 20. storočia, keď sa na Slovensku vyžadoval spev v slovenčine (Ursínyová 2014).

Jej prekladateľská činnosť zahŕňala vyše sedemdesiat operných libriet, ktoré preložila z taliančiny, francúzštiny a nemčiny, čím výrazne rozšírila repertoár slovenského operného umenia. Medzi jej najvýznamnejšie preklady patria Mozartove opery *Figarova svadba*, *Čarovná flauta* a *Così fan tutte*, Verdiho diela *Falstaff*, *Don Carlos* a *Macbeth*, Pucciniho opery *Bohéma*, *Madam Butterfly* a *Turandot*, Gluckov *Orfeus* a *Eurydika*, Donizettiho *Don Pasquale*,



Mascagniho *Sedliacka česť*, ako aj Janáčkova *Vec Makropulos*, ktorá patrila k inscenačne mimoriadne úspešným titulom (J. B. M. 1984). Jej preklady sa vyznačovali výnimočnou spevnosťou, hudobnosťou a dramaturgickou presnosťou, čo bolo výsledkom kombinácie jej odborného vzdelania, speváckej praxe a citu pre nuansy slovenského jazyka. Prekladanie operných libriet bolo mimoriadne náročné, ako sama opisala: „Na začiatku sa kládol nesmierny dôraz na spevnosť, kde každá šesťnástinka s bodkou musela byť vyjadrená dlhým vokálom, čo robilo preklad priam najťažšou krížovkou. Neskôr, v čase realizmu, prevládla autenticnosť, ktorá potláčala hudobnosť slova. Preklad opier nie je veľká slasť, pretože mnohé libreta sú v origináli bezduché a ťažko do nich vpraviť ducha“ (M. G. 1984). Tieto výzvy komplikovala heterogénna kvalita originálnych textov, ktoré si často vyžadovali značnú kreativitu pri ich adaptácii do slovenčiny. Okrem operných libriet preložila aj desiatky oratórií, kantát a piesňových cyklov, vrátane Honeggerovej *Jany z Arcu na hranici*, Brittenovho *Vojnového rekviem*, Orffovej *Carminy Burany*, Beethovenovej *Ódy na radosť*, Mahlerových *Piesní o mŕtvych deťoch*, Bachových motet, Händlových oratórií či Šostakovičovej 14. symfónie, čím obohatila koncertné umenie na Slovensku a prispela k jeho internacionalizácii (Ursinyová 2014).

Krčméry-Vrteľová sa aktívne venovala aj pôvodnej libretistickej tvorbe, ktorá predstavuje ďalší pilier jej umeleckého odkazu. Jej najvýznamnejším projektom v tejto oblasti bola spolupráca s Eugenom Suchoňom na opere *Svätopluk* (1960), ktorá patrí k vrcholom slovenskej opernej tvorby. Pred tvorbou libreta uskutočnila dôkladný historický výskum obdobia Veľkomoravskej ríše, študovala literárne pramene ako román Nádaši-Jégého *Svätopluk*, drámu Ivana Stodolu a legendy jej otca, a vytvorila si mapu a chronológiu udalostí, aby zabezpečila historickú presnosť a dramaturgickú súdržnosť (Krčméry-Vrteľová 2002, s. 97). Libreto reflektovalo Suchoňovu hudobno-dramatickú víziu, ktorá zahŕňala rozsiahle zborové scény a novovytvorené pohanské dejstvo s rituálom živej obete, čo si vyžadovalo nový dramaturgický obsah. Text obsahoval veršované pasáže pre sólové árie a mohutné zborové plochy, čím zodpovedal požiadavkám hudobno-dramatického diela. Premiéra opery v réžii Miloša Wasserbauera a pod taktovkou Tibora Freša zaznamenala vyše osemdesiat repríz do roku 1967, čím sa *Svätopluk* stal pevnou súčasťou repertoáru SND a potvrdil svoje miesto v slovenskej opernej tradícii (Vongrej 2023). Spolupráca so Suchoňom bola intenzívna, pričom Krčméry-Vrteľová trpezlivo realizovala jeho hudobné a dramaturgické vízie, hoci proces komplikovali zásahy historikov a úpravy synopsy, ktoré viedli k odkladu premiéry (Čertík 2004).

Ďalšími významnými libretistickými projektmi boli spolupráce s viacerými slovenskými skladateľmi. S Tiborom Andrašovanom pracovala na opere *Figliar Geľo* (1958), ktorá však nezískala očakávaný úspech, ako sama priznala: „Kritika nás doradu znosila a ja som dlhý čas chodila so zvesenou hlavou“ (Krčméry-Vrteľová 2002, s. 96, 97). Napriek tomu pokračovala v spolupráci s Andrašovanom na opere *Návrat* a podieľala sa na rekonštrukcii barokovej opery Sigismunda Kussera *Erindo*, kde vytvorila nový dej a texty pre chýbajúce časti (M. G. Dedičstvom). S Milošom Kořínkom vytvorila libreto k detskej spevohre *Ako išlo vajce na vandrovku*, ktorá získala pozitívny ohlas u mladého publika, a s Milanom Dubovským spolupracovala na operách *Veľká doktorská rozprávka* (1992) a *Tajomný kľúč* (2000). Pre

detské publikum napísala aj libreto k opere *Trojužka* (1996) s Ladislavom Kupkovičom, pričom pri tvorbe zohľadňovala záujmy mladých divákov, na čo ju upozorňoval dramaturg SND Pavol Smolík (Čertík 2004). Jej libretistická tvorba pre deti bola charakteristická hravosťou a prístupnosťou, no zároveň rešpektovala hudobné a dramaturgické požiadavky skladateľov.

V 80. rokoch pôsobila Krčméry-Vrteľová ako dramaturgička v Komornej opere, kde prekladala diela ako Donizettiho *Maniere teatrali*, Gluckove *Čiňanky* a Fallove *Bábkový majster Pedra* a spolupracovala s režisérom Jozefom Bednárikom a dirigentom Oliverom Dohnányim (Ursínyová 2014). Jej pôsobenie v Komornej opere (1986–1989) prinieslo nový impulz do interpretácie komorných operných diel a podporilo rozvoj mladých umelcov. Ako dramaturgička kladla dôraz na svedomitú prípravu, hlbokú znalosť hudobnej a literárnej histórie a rešpekt k špecifikám originálov, čo sa odrazilo v kvalite jej prekladov a libriet (J. B. M. 1984). Jej práca v SND a Komornej opere bola kľúčová pre udržanie vysokého štandardu inscenácií v období, keď sa operné umenie na Slovensku snažilo vyrovnáť s politickými a spoločenskými výzvami.

Prínos Jely Krčméry-Vrteľovej spočíva v jej unikátnej schopnosti syntetizovať hudobné, literárne a jazykové kompetencie, čím vytvorila preklady a libreta, ktoré rešpektovali dramaturgické a vokálne požiadavky a zároveň zachovávali bohatstvo a nuansy slovenského jazyka. Jej práca bola obzvlášť významná v období, keď sa na Slovensku vyžadoval spev v slovenčine, a jej preklady klasických operných titulov a koncertných diel formovali estetické a interpretačné štandardy slovenského hudobného divadla a koncertného umenia. Ako sama zhodnotila: „*Písať libreto či preklad je nevďačná, no nádherná práca, ktorá vynahradí všetky príkoria. Slovom, ktoré je pre mňa všetkým*“ (Bachleda 1994, s. 6). Jej rozsiahle dielo, zahŕňajúce preklady, libreta a dramaturgickú činnosť, predstavuje neoceniteľný príspevok k vývoju slovenského hudobného umenia a zaslúži si trvalé uznanie ako kľúčový pilier slovenského kultúrneho dedičstva.

ZÁVER

História slovenských operných libriet a prekladov je pomerne krátka. Vývoj hudobného divadla na Slovensku, od baroka po romantizmus, položil základy pre neskorší rozvoj opernej tvorby (Hubinská & Lacková 2021). Tá bola však dlhodobo poznačená prevahou českého jazyka na scéne Slovenského národného divadla, kde slovenčina nachádzala uplatnenie iba sporadicky. Koncom prvej Československej republiky narastali požiadavky na slovenské operné texty, rešpektujúce jazykové aj vokálne špecifiká. Preklady od autorov ako Ludo Ondrejov či Margita Rázusová-Martáková boli literárne hodnotné, no často nespĺňali operné nároky, čo viedlo k potrebe odborných hudobno-literárnych prekladov. Jela Krčméry-Vrteľová sa stala kľúčovou postavou v tejto oblasti. Jej celoživotné dielo – preklady vyše sedemdesiatich operných libriet z taliančiny, francúzštiny a nemčiny, libreta, piesne, oratóriá a dramatické texty – zásadne obohatilo slovenské hudobné umenie. Skúsenosti zo spevu v Opere SND a štúdiá v Ríme, spolu so znalosťou jazykov, pretavila do prekladov, ktoré vynikali spevnosťou, dramaturgickou presnosťou a vernosťou originálom. Jej preklady, dodnes používané v tlmočiaciach zariadeniach a bulletinoch, pokrývajú operné diela od Monteverdiho po 20. storočie. Významným počínom



bolo libreto k opere *Svätopluk* Eugena Suchoňa, kde jej historický výskum a literárna zručnosť vytvorili harmonický hudobno-dramatický text. Detské libretá Jely Krčméry-Vrteľovej, ako napríklad *Ako išlo vajce na vandrovku*, významne prispeli k rozvoju detskej opery na Slovensku, zohľadňujúc estetické a emocionálne potreby mladého publika. Jej tvorba formovala estetické a interpretačné normy slovenského hudobno-dramatického umenia, čím vytvorila pevné základy pre budúce generácie umelcov a odborníkov.

BIBLIOGRAFIA

1. Bachleda, S. (1994). Hviezdne hodiny pani Jely. *Republika*, 29, s. 6-7.
2. Čertík, J. (2004, 10. máj). *Život medzi hudbou a literatúrou*. Dostupné z <https://www.litcentrum.sk/rozhovor/zivot-medzi-hudbou-literaturou>
3. J. B. M. (1984). Operná jubilantka Jela Krčméry-Vrteľová. *Lud*.
4. Hubinská, Z. – Lacková, I. (2021). Musical theater in Slovakia (in the period from Baroque to Romanticism). *Ad Alta*, 11 (2), s. 87-90.
5. Krčméry-Vrteľová, J. (2002). *Pretím ponad život*. Modra: Spoločnosť priateľov poézie.
6. M. G. (1984, 6. január). Dedičstvom smäd po umení. *Večerník*.
7. Mojžišová, M. (2021). *Odišla Jela Krčméry-Vrteľová, dobrá vila slovenskej opery*. *Hudobný život*, 53 (12), s. 17. Dostupné z: <https://hc.sk/hudobny-zivot/clanok/spominame/1834-odisla-jela-krcmery-vrteleva-dobra-vila-slovenskej-opery>
8. Palovčík, M. (1984, 19. január). Mnohostranná umelecká angažovanosť. *Pravda*.
9. Ursínyová, T. (2021, 8. november). *Za Jelou Krčméry-Vrteľovou, výnimočnou ženou Slovenska*. Dostupné z: <https://operaslovakia.sk/za-jelou-krcmery-vrtelevou-vynimocnou-zenou-slovenska/>
10. Ursínyová, T. (2014, 12. január). *Zlaté hlasy slovenské opery: Jela Krčméry-Vrteľová*. Dostupné z: <https://operaplus.cz/zlate-hlasy-slovenske-opery-jela-krcmery-vrteleva/?pa=3>
11. Vongrej, L. (2023, 19. február). *Peter Štilicha: Prípravu na tvorbu opery Svätopluk zbral Eugen Suchoň veľmi zodpovedne*. Dostupné z: <https://operaslovakia.sk/peter-stilicha-pripravu-na-tvorbu-opery-svatopluk-zbral-eugen-suchon-velmi-zodpovedne/>
12. Zlejšia, B. (2022, 28. júl). *Lyrická próza Štefana Krčméryho*. Dostupné z: <https://www.quark.sk/lyricka-proza-stefana-krcmeryho/>

Contact

Mgr. Dominika Sondorová, PhD.

Katedra hudby PF UKF v Nitre, Slovensko

dsondorova@ukf.sk



Prof. Alexander Stepanov, CSc.

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Slovensko

MUSIC PLAN BY ANTON STADLER

HUDOBNÝ PLÁN ANTONA STADLERA

ABSTRACT

Anton Stadler's Music Curriculum represents a systematic program for training a professional musician, differing from the family-based and guild-based music education commonly practiced in the 17th and 18th centuries. The curriculum is divided into nine categories, which structure the educational process of a professional musician. A progressive idea — even by today's standards — is that during the first two years of study, the student receives a general music education and only chooses their instrument in the third year. The author supplements the Curriculum with methodological literature, which reveal the quality of the teaching process.

Key words: Stadler, Musical education

ABSTRAKT

Hudobný plán Antona Stadlera predstavuje systematický program výchovy hudobníka-profesionála, líšiaci sa od rodinnej a cechovej hudobnej výchovy uplatňovanej v 17.-18. storočí. V pláne je rozobratých 9 kategórií do ktorých je rozdelený vzdelávací proces profesionálneho hudobníka. Progresívnou – dokonca aj v dnešných časoch – je myšlienka, že počas prvých 2 učebných rokov získava žiak všeobecné hudobné vzdelanie a nástroj si vyberá až v treťom roku štúdia. Hudobný plán autor dopĺňa prílohami metodologickej literatúry, ktoré odhľujú kvalitu vyučovacieho procesu.

Kľúčové slová: Stadler, Hudobné vzdelanie

Anton Stadler, jeden z najúspešnejších klarinetistov 18. storočia a priateľ W.A.Mozarta vypracoval pre grófa Georga Feszteticsa plán hudobnej výučby na konzervatóriu v maďarskom Kesztehelyi. Správy o tom, ako gróf tento Stadlerov plán realizoval, sa nezachovali, avšak písomný materiál, zachovaný v archíve, je pre nás veľmi cenný.

Dejiny výučby profesionálnych hudobníkov však siahajú oveľa hlbšie – napríklad v 13. storočí už vznikali mestské hudobné korporácie, vieme dokonca o existencii viedenského zväzu „Bratstvo sv.Nikolaja“ (1286). Každý, kto sa chcel stať jeho členom, musel absolvovať špeciálny kurz, ktorý trval rok pre pôsobenie v dedinskom prostredí a dva v mestskom. Najefektívnejšou tzv. Cechovou výučbou v 17. a 18. storočí sa stretávame v Holandsku



a Nemecku. Zaujímavý opis cechového systému výučby v 17. storočí nájdeme v diele *Musikalische Handleitung* od F.E.Niedta.

Evolúcia hudby medzitým postavila pred interpretov nové úlohy, a tak vznikla aj potreba nového, systematickejšieho spôsobu ich výučby. Prvé miesto v budovaní a organizovaní konzervatórií nepochybne patrí Taliansku. Vieme napríklad, že v jednom z nich, ktoré vzniklo v sirotinci *Ospedale della Pieta* v Benátkach, pôsobil abbé Antonio Vivaldi. Pre potreby tejto školy napísal veľké množstvo hudobného materiálu, okrem iného 39 koncertov pre fagot.

Hudobné organizácie zaoberajúce sa výučbou profesionálnych hudobníkov vznikli aj vo Francúzsku. Napr. v roku 1669 to bola *Académie royale de musique* vo Versailles (už za vlády Ľudovíta XIV.), ďalej v r. 1784 *Ecole royale de Chant*, z ktorej vzniklo neskôr *Conservatoire de Paris*.

V tom istom roku v ruskom Petrohrade vzniklo Divadelné konzervatórium, kde pripravovali okrem iných aj hudobníkov-inštrumentalistov pre potreby cárskych orchestrov, ktorí sa prejavili ako výborní profesionáli.

Toľkoto z dejín hudobného školstva.

Vráťme sa však ku Stadlerovmu hudobnému plánu. Tento bol reakciou na list spomínaného grófa Festeticsa, obsahujúci jednak ciele pri zakladaní hudobnej školy, ako aj 16 konkrétnych otázok jej budovania. Grófovým plánom bolo: zlepšiť a personálne zabezpečiť chrámovú hudbu v regióne, založiť malú kapelu pre Stadlera, umožniť miestnej šľachte, aby dala svoje deti hudobne vzdelávať a tiež vzdelávať školských organistov. Pokiaľ ide o 16 grófových otázok, tieto Stadler vo svojom úvode rozdeľuje do jednotlivých kategórií, ktorými rieši jednak organizáciu školy (počet tried, učiteľov, dĺžku vyučovacích hodín) a tiež obsah a charakter odborných predmetov a ich osnovy. Rozvrh zhrnul do troch hlavných štýlov: chrámová hudba, hudba komorná a hudba divadelná (t.j. opera). Stadler navrhoval rozdeliť osnovy do piatich sekcií, v ktorých by študenti študovali: spev, klavír, organ alebo generálny bas (pre tých, ktorí študovali klavír a spev), husle a dychové nástroje. Výučba mala trvať spolu šesť rokov, aby si študenti osvojili „teoretické i praktické hudobné poznatky, spolu s hudobnou kompozíciou“. Stadler rozlišoval tri aspekty hudby – teóriu, interpretáciu a skladbu – a tvrdil, že ich osvojenie si vyžaduje čas.

Prvé dva roky sa mali poslucháči sústrediť na spev („človek musí stále udierať do rytmu, aby sa mu vryl do pamäti a zlepšil intonáciu a správne tempá“) a klavír („pre melódiu a harmóniu“). Stadler píše: „Odhadujem dva roky na spev a hru na klavíri...“

Pedagogické zloženie v rámci „Plánu“ bolo veľmi kompaktné: päť učiteľov a jeden dirigent. Každý učiteľ mal povinnosť zabezpečiť široké spektrum vedomostí: učiteľ spevu musí učiť správnu intonáciu, artikuláciu, latinčinu, taliančinu, ornamentiku a prednes textu (čo bolo dôležité vzhľadom na mnohé recitativy v opere 18. storočia). Klávesové nástroje mal by učiť pedagóg, ktorý sa učil u dobrých učiteľov, aby sa zachovali uznávané pedagogické tradície. Učiteľ hry na husle musel hrať aj na viole a violončele, ovládať hudobné kľúče a tiež sprevádzať žiakov. Stadler rovnako odporúčal metodiku, opísanú v Husľovej škole Leopolda Mozarta. (*Gruendliche Violinschule*, 1756). Učiteľ hry na dychové nástroje musel byť dobrým klarinetistom, hobojistom, fagotistom, poznať špecifiku anglického aj basetového rohu, a tiež

ovládať problematiku plechových nástrojov (trubka a lesný roh). Jeho úlohou bolo vychovať tzv. multiinstrumentalistu. Pedagóg musel rovnako udeliť pozornosť kvalite a výrobe plátok pre klarinet a strojčekov pre fagot a hobojs.

V „Pláne“ je určený aj individuálny denný rozvrh jednotlivých predmetov. Stadler odporúča začať teoretickými predmetmi, ktoré sa majú učiť vo forme diskusie. Po nich nasledovala praktická časť, tematicky spojená s teoretickými predmetmi. Úroveň poslucháča Stadler hodnotil podľa kvality tónu, intonácie, schopnosti udržiavať tempo a tonalitu. Toto všetko bolo treba predviesť hrou bez prípravy.

Zaujímavým detailom pre klarinetistov je fakt, že Stadler odporúča svoju vlastnú metódu výučby hry na klarinete, ako aj svoje vedenie komorného orchestra.

Na záver prinášame dve prílohy vybrané z práce Pamely L. Poulinovej *A View of Eighteenth-Century Musical Life and Training: Anton Stadler's Musik Plusic and Letters*, May 1990.

TABLE I

Stadler's 'Musik Plan': Instrumentation for Chamber Ensembles

Chamber ensemble

4 violins
2 *All Violin*
1 cello
1 contrabass
2 oboes
2 flutes
2 horns
2 clarinets
2 bassoons
2 trumpets
1 timpani
21 – total number of instruments

Chamber ensemble with singers

(The number of strings in proportion to the number of singers must be double, e.g.
4 singers to 8 strings.)

4 singers
4 violins
2 *Bratschen*
1 cello
1 contrabass
2 oboes
2 flutes
2 clarinets
2 bassoons
2 trumpets (no horns)
1 timpani
1 claviichord or fortepiano (or organ in church music): keyboard instrument included only if there are singers.
24 – total number of instruments

Wind Harmonie or 'Tafelmusik'

2 oboes
2 clarinets
2 horns
2 bassoons
2 flutes
1 contrabassoon* } added to the above octet and reflecting current practice

* As Stadler says, the contrabassoon 'is very effective and requires only one instrument and person more. In addition, it can be played by any bassoonist if he practices a short time. It serves to strengthen and complete [the ensemble], as well as to raise and sustain the [other] wind players. If one wishes to use the contrabassoon for the new larger compositions of Haydn and other composers of music for full orchestra [ignore Musik], then [it] is appropriate for solos as well as for strengthening the main tutti with good results.'

Quanz Flöten Schule, Berlin.

For the oboe, the written, practical method of Besozzi.

Violin method as above [Leopold Mozart].

Clarinet method soon to come from me.

Of the remaining instruments [the methods of] which are not known to me, I will in a short time have the honour to give more precise information.

As well as about all the old and newer masters famous in Italy, of which my correspondent has not yet sent me the promised list. In the meantime I will give a few of the best-known and most famous in each style.

Church music

Pergolesi, whose *Stabat Mater* is considered a masterpiece.

Hasse, Seitzmann, Tellermann, Reuter, Mozart, Kraus, Thuma, Gassmann, Fux, Hofmann, Bonno, Wanhal, Joseph Hayden, Michel Hayden, Förster, Cartellieri, Naumann, Albrechtsberger, Eibler, Schuster, Graun, Michel, Pleier.

Opera composers

Gluck, Hasse, Gulelmi, Paisiello, Cimarosa, Sarri, Picini, Gretry, Salieri, Mozart, J. Hayden, Beer, Weigel, Righini, Himmel, Alessandri, Naumann, Schuster, Seitzmann, Reichard, Martin, Süßmayr, Müller, Wranitzky, Schenck, v. Dittersdorf, Cartellieri, Hofmeister, Kraus.

Chamber music

Händel, Hayden, Mozart, Pleier, Graun, Gromer [Krommer?], van Beethoven, Waelff, Wranitzky, Paul, Wranitzky Anton, Hayden Michael, Cartellieri, Hofmeister, Wanhal, Freywädler, Eibler, Förster, Fux, Boessinger, Hofmann, Kraus, Righini.

In order to obtain detailed information about all the best-known classes of pieces of music and their masters more easily, the printed catalogues of music dealers offer the best service.

* Stadler's annotations have been translated from the German.

** See Poulin, 'Nach einer Bach-Mozart Verbindung' (cf. n. 10, above)

APPENDIX

APPENDIX TO THE 'MUSICK PLAN'

Composition and Thorough-Bass Books

1. Gradus ad Parnassum, sive manductio ad compositionem Musicae regularum
Elaborata^a
Jo[h]anne Fux s.c. ac regiae Cathol. Maj. Caroli VI. Romanarum Imperatoris
Supremo Chori Pra[e]fecto. Vienne 1725. German with Mizler's annotations.*
2. Das k.k. Hoforganisten Compositions Buch.
3. Manfredini Regole.
4. Mat[t]hesons Kern melodischer Wissenschaften, Hamburg.
5. Handbuch bei den Generalbass und Composition, mit 2.3.4.5.6.7.8 und mehr Stimmen, für Anfänger und Geübtere. Von Franz Wilhelm Marpurg. Berlin.
6. Rieppels Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst Regensburg und Wien.
7. Georg Fr. Lingken's Churfürstl. Bergraths kurze Musiklehre. Leipzig. Breitkopf 1779.
8. Padre Martini Storia della Musica.
Ro[u]sseau Dictionaire de Musique.
- Rameau
9. V: Generation harmonique. Ex. XXX
10. The following have written special works about expression in music. Chr: Avison Essay on musical Expression, London 1779.8.
11. J. Engel über die musikalische Malerey, Berlin 1780.8.
12. On musical expression of the various *Klangfüsse*, and the types of the same dealt with in the 60th and final critical letter. Briefe über die Tonkunst Berlin 1759 u. s. f. 8. and on expression in vocal music and what this is and means here, in the Schrift über das Recitative. Bibli. der schönen Wissenschaften Berlin 12, p. 219, etc.
13. On expression in exclamation in music, look up the essay in the Bibli. der schönen Künste und Wissenschaften: Berlin 2, p. 223.
14. Euleri Tentamen novae Theoriae Mus. c. 1.§13.
15. About the aesthetic art of music, see Sulzer's Theorie der schönen Künste and Herder's Untersuchung über den Ursprung der Sprachen, which are from the Berliner Accademie.
16. Kirnberger's Kunst des reinen Satzes in der Musik.
17. Allgarotti Saggio sopra l'Opera.
18. Huguenii Cosmotheoreas L:1. oper. variat: T III.
19. Murschhauser hohe Schule der musikal. Composit.
20. Heinigens [Heinichen's] Anweisung zum Generalbass.
21. Galilaei, Dialogo della Mus: antica e moderna.
22. L'Abbe le Boeuf. Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique. Paris.
23. Krause, von der musikalischen Poesie.
24. Reidel's Werke.
25. Sulzer's Theorie der schönen Künste.
26. Bibliothek der schönen Künste und Wissenschaften, Berlin.
27. Über die wahre Art das Clavier zu spielen [C. P. E. Bach].
28. Exposition de la Theorie, et de la pratique, de la Musique. par Mr. de Bethizy Ch: XVII art. 3.
29. Mat[t]hesons vollkommener Capellmeister.
Bachs Generalbass**
Albrechtsbergers Generalbass
Gagl
Marpurgs Singkunst.
Tosis Anleitung zur Singkunst nach Agricola Übersetzung.
L'Art de toucher le Clav. par Mr. Couperin, à Paris 1717.

ZÁVER

Hudobný plán Antona Stadlera predstavuje prvý systematický program v hudobnej výchove profesionálnych muzikantov v strednej Európe.

BIBLIOGRAFIA

1. Eric Hoeprich: The Clarinet, str. 118 a 121, vyd. Yale University Press
2. Pamela Weston: More Clarinet Virtuosi of the Past, str. 248, vyd. Panda Press, England

Contact

Prof. Alexander Stepanov CSc.

Akadémia umení Banská Bystrica, Slovensko

alexanderste@gmail.com

klarinet@klarinet.sk



Mick Stern, Professor Emeritus

New York University, Adjunct Instructor, Department of Undergraduate Film and TV, New York, USA

Poet, Author, Screenwriter

CHAC-MOOL'S LAMENT BY MICK STERN

NÁREK CHACA-MOOLA OD MICKA STERNA

ABSTRACT

The poem portrays the Aztecs' conquests, where they enslave neighboring peoples and seize their sacred idols, imprisoning these deities in a somber, fortified chamber. Within this prison, the idols—once revered—exchange resigned banter about the “crimes” that led to their captivity. Among them, Chac-Mool, the Mayan rain god, laments not the poor living conditions but the unbearable loss of worship, shedding a symbolic tear of dust. The piece blends historical brutality with imaginative personification, highlighting the spiritual and existential devastation of conquered cultures.

Key words: Aztecs, Mayans, Chac Mool, Lament

ABSTRAKT

Báseň zachytáva aztécke výboje, počas ktorých zotročujú susedné kmene a zmocňujú sa ich posvätných idolov, ktoré uväznia v pochmúrnej, opevnenej miestnosti. V zajatí si kedysi uctievané božstvá vymieňajú rezignované poznámky o „zločinoch“, pre ktoré skončili v žalári. Medzi nimi Chac-Mool, mayský boh dažďa, nefutuje biedne podmienky, ale neznesie stratu úcty a uctievania, pričom mu po kamennej tvári steká symbolická slza z prachu. Text spája historickú brutalitu s poetickou personifikáciou, čím poukazuje na duchovnú a existenciálnu skazu porazených kultúr.

Kľúčové slová: Aztékovia, Mayovia, Chac Mool, nárek

Chac Mool's Lament

The Aztecs conquered all the neighboring tribes,
took their lands, enslaved the women and children,
and sacrificed the captive warriors on bloody altars.

Then they seized the sacred idols
that their enemies had carved from clay, wood, and rock,



and built a dismal room with massive walls
To serve as a jail for them.

The prisoners whispered among themselves:

“What are you in for?”

“Celebrating the harvest. You?”

“Thunder and lightning.”

“And you?”

“Praying to the Jaguar King!”

Then Chac-Mool, the Lord of the Mayans, spoke.

His once-mighty voice was barely audible.

“I don’t complain about the lousy tobacco, d
the ditch weed, the stale *tamales*, the mice, the lice,
or the lumpy straw beds,
but I can’t endure not being worshipped!”

A tear of dust rolled down
his stony face.

Mick Stern

Contact

Mick Stern, Professor Emeritus

Tisch School of the Arts, York University

New York City, NY 1000



ČELANSKÝ AND JANÁČEK: TWO OPERAS, ONE WOMAN

ČELANSKÝ A JANÁČEK: DVĚ OPERY, JEDNA ŽENA

ABSTRACT

The article primarily focuses on the Czech composer Ludvík Čelanský and his opera *Kamilla*, which was premiered in 1897 at the National Theatre Prague. It explores the background of the opera's creation in connection with Čelanský's former close companion, Kamila Urválková, who also played a role in the background of Leoš Janáček's opera *Fate*. The article then examines the connections and common features of both operas.

Key words: Čelanský, Janáček, Opera, Kamilla, Fate, Urválková

ABSTRAKT

Príspevok se primárne zabyvávajú českým skladateľom Ludvíkom Čelanským a jeho operou *Kamilla*, ktorá mala premiéru v roku 1897 v Národnom divadle. Zabýva sa pozadím vzniku opery v súvislosti s Čelanského bývalou priateľkyni Kamilou Urválkovou, ktorá figurovala tiež v pozadí vzniku opery *Osud* Leoša Janáčka. Príspevok potom nahližuje na vzťah a spoločné rysy oboch oper.

Kľúčové slova: Čelanský, Janáček, opera, Kamilla, Osud

ÚVOD

Hlavní text

Začneme ale nejdříve u Ludvíka Čelanského, celým jménem Ludvíka Vítězslava Čelanského, který se narodil 17. července 1870 ve Vídni. (Janota a Kučera, 1999, s. 41) Jeho otec, Jan Čelanský, byl kapelníkem v Horní Krupě u Havlíčkova Brodu a své první hudební vzdělání tak získal Ludvík právě od něj – učil se hrát hned na několik hudebních nástrojů najednou. Studoval nejprve nižší gymnázium v Havlíčkově Brodě a mezi léty 1887–91 učitelský ústav v Kutné Hoře (pedagogickému povolání se dokonce jeden rok věnoval). Poté se však začal živit hrou na klavír a původní profesi zcela opustil. (Kolofíková, 2010, nečíslováno) V letech 1892–94 studoval skladbu na Pražské konzervatoři u Karla Steckera (1861–1918), zároveň zpěv na Pívdově pěvecké škole a do roku 1895 též herectví u Edmunda Chvalovského (1839–1934) na dramatické škole při Národním divadle. (Archiv ND Online, nedatováno, nečíslováno) Jeho debut na pražské hudební scéně proběhl 25. září 1894, kdy v Národním divadle dirigoval svůj orchestrální melodram *Země* na báseň Jaroslava Vrchlického a hned v roce 1895 se stal prvním kapelníkem nově založeného souboru opery Městského divadla v Plzni. (Tyrrell, 1991, s. 59) V tomto období též píše svou jedinou operu *Kamilla*.

Čelanský poté v letech 1898–99 krátce působil jako dirigent opery v Záhřebu a v roce 1899 se na jednu sezónu stal sbormistrem a třetím kapelníkem v Národním divadle. (Archiv ND Online, nedatováno, nečíslováno) V tu dobu se však začala projevovat jeho, řekli bychom, nestabilní povaha, která je ve většině pramenů negativně popisována jako nesystematická, nezodpovědná, se sklony až k improvizaci, což mělo za následek rozdělení orchestru na dva tábory s rozdílnými názory na jeho osobu. Čelanského „přelétavý“ charakter se později projeví zejména v podobě častých změn angažmá. Na přelomu století byla navíc situace v ND velmi napjatá – dosavadní vedení v čele s ředitelem Františkem Adolfem Šubertem (1849–1915) a kapelníkem Adolfem Čechem (1841–1903) padlo a jako nový šéf opery nastoupil Karel Kovařovic (1862–1920). Čelanský byl nucen odejít, neboť se s Kovařovicem značně názorově rozcházel a jejich napjatý vztah ještě více prohluboval rozpolcenost souboru. (Kolofíková, 2010, nečíslováno)

Čelanský si proto našel místo dirigenta ve Lvově, nicméně když v roce 1901 vypukla v Národním divadle stávka orchestru proti Karlu Kovařovicovi, ze stávkujících hudebníků (které Kovařovic nekompromisně vyhodil) zakládá profesionální orchestr České filharmonie. (Janota a Kučera, 1999, s. 41) Až do té doby byla totiž ČF pouze volnočasovou aktivitou hudebníků orchestru ND. Nově vzniklé těleso si za svého prvního šéfdirigenta zvolilo právě Čelanského, se kterým již 15. října 1901 zahráli historicky první koncert k výročí úmrtí úmrtí Zdeňka Fibicha. (Kolofíková, 2010, nečíslováno) Čelanský si s ČF zažil doslova boj o přežití – museli hrát i několik koncertů denně, například i ve slavné Smíchovské pivnici, kde poprvé hráli kompletní Mou vlast. (FB Česká filharmonie, 2021, nečíslováno) Čelanský však dlouhodobě nezládal finanční tlak a po jedné sezóně přenechal místo Oskaru Nedbalovi.

Nyní bude následovat výčet jeho již zmíněných „mnohých“ angažmá. Čelanský se vrátil do Lvova, kde též založil filharmonii a řídil ji až do roku 1904, poté následovala 1904/05 jedna sezóna ve filharmonii v Kyjevě a 1905/06 v Krakově. V roce 1907 se stal šéfem opery nově vzniklého Městského divadla na Královských Vinohradech, kde během 15 měsíců nastudoval mnoho děl českých i zahraničních autorů, nicméně po neshodách s vedením (ředitelem byl tenkrát opět František Adolf Šubert) a stávkujícím orchestrem přenechává v roce 1908 místo Otakaru Ostrčilovi a odchází. (Kolofíková, 2010, nečíslováno) Jednu sezónu pak působil v Paříži v divadle Apollo (Archiv ND Online, nedatováno, nečíslováno), na sezónu 1913/14 se zkusil vrátit do Městského divadla na Královských Vinohradech, ale jelikož se poměry nezměnily, opět odešel, odmítl místo v New Yorku a na sezónu 1915/16 se vrátil zpět do Plzně. V sezóně 1918/19 byl opět krátce šéfem České filharmonie, kde byl však rychle vystřídán Václavem Talichem. (Kolofíková, 2010, nečíslováno) Tento výčet pouze vykresluje onu „nestabilitu“, o které jsme psali výše.

Ke konci života se potkal s hudebním podnikatelem Vladislavem V. Šákem, který ho požádal, aby se postavil do čela tehdy vznikající Šakovy filharmonie. Založení nového orchestru se automaticky vnímalo jako úmyslná konkurence České filharmonii, která se v tu dobu nacházela v poměrně složité finanční situaci. (Reittererová, 2019, nečíslováno) Nově vzniklý orchestr dával příležitost mladým dirigentům a zařazoval díla soudobých skladatelů, nicméně po dvou

letech existence též zanikl. Čelanský se poté živil spíše jako učitel zpěvu a dirigování téměř zcela zanechal. (Archiv ND Online, nedatováno, nečíslováno)

Čelanského jediná opera *Kamilla* – jednoaktová, na vlastní libreto – vznikla v roce 1897 při jeho působení v Městském divadle v Plzni. (Janota a Kučera, 1999, s. 41) Uvedena byla hned v téže roce, konkrétně 23. října 1897 v Národním divadle, a až do roku 1899 měla dalších 9 repríz (Čelanský, 1897, provozní partitura), což bylo na prvotinu ne tolik známého autora poměrně úspěšné. Tehdy bylo vcelku časté, že operní novinky měly při neúspěchu pouze dvě až tři reprízy. Čelanský nechal v původním tištěném libretu napsat poděkování tehdejšímu řediteli ND: „*Slovutnému pánu, panu Františku Adolfu Šubertovi, spisovateli a řediteli královského čes. zem. a Nár. divadla, z vděčnosti za zásluhy, které získal si o rozšíření jména a slávy ideálu mého Bedřicha Smetany, ve skromné a nejlhubší úctě připsuje L. V. Čelanský.*“ (Čelanský, 1897, libreto) Ironické na tomto věnování je, že Čelanský po neshodách právě s ředitelem Adolfem Šubertem o 10 let později odešel z Městského divadla na Královských Vinohradech. (Kolofíková, 2010, nečíslováno) Součástí dobového libreta je i dodatek s názvem *Několik úvah o moderní opeře*, ve kterém poměrně otevřeně vyjadřuje své názory, zejména pak na operní zpěváky a jejich výuku. Podle jeho tvrzení by měl být operní pěvec zpěvák i herec v jedné osobě, ovšem často tomu tak není a umění protagonistů je stále ještě více zaměřeno pouze na hlasový fond. Zmíněná kritika pramení zřejmě i z faktu, že Čelanský jako mladý studoval pěveckou i dramatickou školu zároveň. Dále ve statí mluví o roli režiséra, jak by měl vést zpěváky k větší upřímnosti na jevišti, a samozřejmě i o roli dirigenta, potažmo autora hudebního nastudování. Čelanský se též krátce vyjadřuje k trendu veristického hnutí, a to poměrně odmítavým způsobem: „[...] *Veristé chtěli tedy postaviti moderní operu. Ale jako hudba jejich je křiklavá, tak křiklavým je i děj, nebo naopak. V hudbě jejich, jak správně rozepisuje se o tom J. B. Foerster, nastoupilo sesurování, zhrubění, návrat ke starým formám. Ličili svět nízký, odporový, co zapáchá. A správně podotýká, že druhá část úlohy, kde ličí se, co je vznešené, roztomilé, co voní, zjevy a profily bytostí rafinovaných a věcí bohatých, na své provedení teprve čeká. A tímto druhým způsobem hledím se svého stanoviska na moderní operu já.*“ (Čelanský, 1897, libreto)

Víme tedy, že Čelanský na jednu stranu obdivuje hudbu Bedřicha Smetany, odsuzuje veristická díla, ale v podstatě nelze určit, do kterého proudu sám v případě *Kamilly* patří. Opera vynechává podle Wagnerova vzoru veškerá uzavřená čísla, vychází též náznakově z melodramů Zdeňka Fibicha – *Kamilla* obsahuje mnoho mluveného textu. O nejednoznačném vyznění hovoří i dobová kritika Národních listů: „*Pokus o nový nějaký druh opery [...] nazvali bychom nejraději operou-melodramatem, kdyby složenina ta nechovala v sobě příliš kontradiček, poněvadž jsou tu přeneseny všechny prostředky a způsoby mluveného melodramatu na pole zpěvohry, až k odvážnému pokusu o cosi, proč ještě není slova v mluvě lidské a co jen přibližně opsati lze slovy „mluvený zpěv a zpívaná mluva“.*“ (Reittererová, 2017, nečíslováno)

Děj opery je v podstatě velmi prostý: Mladý básník Viktor Znělský navštěvuje svou zbožňovanou Kamillu, sestru přítele Jaroslava. Odváží se jí vyznat lásku a Kamilla mu sympatie opětuje. Je tu však bohatý statkář Novák, bývalý důstojník, a Kamilla, stojící přece jen stavovsky výše, než chudý básník, se nakonec rozhoduje Znělského odmítnout. Když se

však provalí, že Novák nedocházel na návštěvy do vily ani tak za Kamillou, jako za její komornou, Kamilla pozná svou chybu a chce ji napravit, ale hrdý básník už o ni nestojí a odmítá ji...

Jak uvádí John Tyrrell (1942–2018), legendární anglický muzikolog a autor fundované publikace *Czech Opera*, o *Kamille* se dnes hovoří snad pouze proto, že je považována za jakousi náznakovou předchůdkyni Janáčkovy opery *Osud*. (Tyrrell, 1991, s. 155) A tím se tedy konečně dostáváme k jádru našich souvislostí. V roce 1903 totiž Janáček, v tu dobu po úmrtí dcery Olgy a odmítnutí *Její pastorkyně* Národním divadlem ve složité životní situaci, pobývá v luhačovických lázních, kde se seznamuje s Kamilou Urválkovou, se kterou navazuje romantický vztah. Ta skladateli vypráví skutečný příběh ze svého života – o milostném poměru se skladatelem Ludvíkem Čelanským, který ji po rozchodu urazil tím, že napsal operu *Kamilla*, ve které ji vykresluje jako koketu, která má hned několik milenců najednou. Nikdo kromě Urválkové a skladatele zřejmě nevěděl, že opera je ve skutečnosti o ní. Vrcholem kauzy však bylo, že se opera uvedla v Národním divadle. Po sblížení s Janáčkem Kamila Urválková skladatele žádá, aby zkomponoval operu, ve které by (alespoň pro ni samou) očistil její jméno. Janáček k tomu svoluje a píše právě operu *Osud*. (Srstka, 2013, nečíslováno)

Až úsměvně se nám poté mohou jevit skryté vazby mezi operami, nebo spíše mezi operou *Osud* a vlastní realitou. Hlavní představitelka opery se jmenuje Míla Válková – odvozeno z (Ka)míla (Ur)válková, postava skladatele Živného, což je v podstatě vyobrazení samotného Ludvíka Čelanského, užívá ve třetím dějství *Osudu* pseudonym Lenský, který sice evokuje vazbu na *Evžena Oněgina*, avšak nejspíše se jedná pouze o parafrázi Lenský-Čelanský.

Ačkoliv není známo, že by Janáček kdy *Kamillu* slyšel (hrála se mezi léty 1897–99 pouze desetkrát), natož aby zkoumal její partituru, je velice zajímavé, že vazby mezi operami můžeme najít i hudební, a to ve využití klavíru. V období vzniku obou děl nebylo totiž využití tohoto nástroje v operním orchestru ještě tak časté. Čelanský jej využívá ihned na začátku opery a poté ještě několikrát k vykreslení určitého salonního prostředí. V Janáčkově *Osudu* však klavír též slyšíme, a to v každém dějství opery. Poslední, spíše už mimohudební vazbu na realitu, nacházíme v rudých růžích – v opeře *Kamilla* jimi básník Victor začíná své pokusy o sblížení s Kamilou. V realitě Urválková též poslala kytici rudých růží Janáčkovi a ten po nich chtěl údajně pojmenovat celou operu – původním názvem měly být *Rudé růže*, poté dokonce *Hvězda Luhačovic*, a nakonec skladatel skončil u názvu *Osud*. (Srstka, 2013)

Vezmeme-li v úvahu zmíněné okolnosti vzniku obou děl, nejvíce fascinující na opeře *Osud* je pak onen „efekt nekonečnosti“, jak jej ve svém článku nazývá Jiří Srstka. V posledním dějství opery totiž hovoří skladatel Živný, což je v podstatě skrytý skladatel Čelanský (který též sám o sobě složil operu), o skladateli Lenském (tedy o sobě samém), který píše operu a je sám postavou této opery. Srstka tento efekt velice trefně nazývá jako „efekt proti sobě postavených zrcadel, mezi která se sami postavíme“. (Srstka, 2013, nečíslováno) I když je zmíněný efekt nekonečna velice fascinující, je už daleko hůře inscenovatelný, na což opera do dnešního dne doplácí. Dalším problémem je i poměrně nekvalitní libreto, které napsala mladičká Fedora Bartošová (1841–1941), amatérská literátka, jinak vrstevnice a přítelkyně Janáčkovy zesnulé dcery Olgy. (Kolofíková, 2010, nečíslováno)

Osud na tyto nedostatky doplatil již při prvním uvedení opery, které se mělo konat v Městském divadle na Královských Vinohradech. Tehdejší ředitel divadla Adolf Šubert měl nejdříve o operu velký zájem, nicméně poté vedení začalo z nejrůznějších důvodů uvedení odkládat, až ji nakonec v roce 1914 definitivně odmítlo. (leosjanacek.eu, nedatováno, nečíslováno) Opera byla dlouhá léta pokládána za scénicky nerealizovatelnou a skladatel sám se jejího uvedení nedomníval. Poprvé byla jevištně nastudována až v roce 1958 při souborném uvedení všech Janáčkových oper v tehdejší Státní divadlo v Brně (dnes Národní divadlo Brno) pod taktovkou Františka Jílka. Zcela zásadní zásluhu na kladném přijetí díla měl zejména dramaturg Václav Nosek, který přišel se zcela jednoduchým, ale pro logiku děje zásadním dramaturgickým řešením. Rozdělil třetí dějství opery na dvě oddělené části, které vytvořily prolog a epilog děje s tím, že samotný libretně poněkud zmatený příběh se tímto stal pouhou retrospektivou. Sám je popsal následovně: „*Čím více jsem se probíral materiálem, těmi mnohými verzemi celku, i jednotlivých scén, tím bezradněji jsem stál před problémem, do jaké míry při prvním provedení, a to přímo v Brně, mám právo zasáhnout do originálu. Resumé nakonec bylo: Zachovat maximálně autentičnost hudby a v textu korigovat jen nezbytné. Hudba tedy zůstala tak, jak ji napsal Janáček s výjimkou rozdělení třetího jednání na prolog a epilog k vlastnímu příběhu (...) Místo, kde Živný vypráví obsah opery a odmlčí se po slovech 'Pravilo se, že náhodou se sešli Lenský s Milou v lázních', v orchestru zazní téma jejich luhačovického setkání jako příznačný motiv, přímo upravovatele vybízí, aby zde vypravování Živného přerušil a celý příběh v obou jednáních odehrál jako retrospektivu. Epilog pak naváže na tragický konec nyní druhého jednání jako proměny.*“ (Nosek, nedatováno, nečíslováno). V této dramaturgické úpravě se pak Janáčkův *Osud* v Brně hrál nejen při zmiňované světové premiéře roku 1958, ale i při dalším nastudování díla v roce 1987.

ZÁVĚR

Jak píše Tyrrell, v *Kamille* Čelanský realizoval své odmítavé názory vůči násilným veristickým operám a snažil se jít spíše cestou jiného, nenásilného řešení. Libreto, i když se jedná o jednoaktovku, je však poměrně mnohomluvné a je delší než mnohá libreta celovečerní. (Tyrrell, 1991, s. 155) Nejvíce „osudově ironické“ na celém příběhu však je, že velkým zastáncem Janáčkovy opery a jejího uvedení byl právě Ludvík Čelanský, v tu dobu šéf opery Vinohradského divadla, který očividně nepoznal ani souvislosti se svou vlastní operou, tak ani sám sebe jakožto skladatele *Živného*.

BIBLIOGRAFIE

1. ARCHIV ND ONLINE. *Ludvík Vítězslav Čelanský*. Online. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/1420>. [cit. 2025-07-28].
2. ČELANSKÝ, Ludvík. *Kamilla*. Praha: František Urbánek, 1897.
3. ČELANSKÝ, Ludvík. 1897. *Kamila*. Sign. H 217/P1. Místo uložení: Hudební archiv Národního divadla.
4. ČESKÁ FILHARMONIE. *Ludvík Čelanský*. Online. 2021. Dostupné z: <https://www.facebook.com/ceskafilharmonie/photos/pcb.3811281532244765/381127482>



- 2245436/?type=3&eid=ARDtWvn76B47J1MK3OQsd6GHFOTRkt3RDAEiVp5NB5K0DT3u_UM8vP-7y4nyd53V6AQ--TF4pRLeRQvC&_rdr. [cit. 2025-07-28].
5. JANOTA, Dalibor a KUČERA, Jan Pavel. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999. ISBN 80-718-5236-8.
 6. KOLOFÍKOVÁ, Klára. Ludvík Vítězslav Čelanský. Online. 2010. Dostupné z: https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3072. [cit. 2025-07-28].
 7. *Osud*. Online. <https://www.leosjanacek.eu/>. Dostupné z: <https://www.leosjanacek.eu/osud/>. [cit. 2025-07-28].
 8. REITTEREROVÁ, Vlasta. Šakova filharmonie. Online. 2019. Dostupné z: https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_print&tmpl=component&id=4995. [cit. 2025-07-28].
 9. REITTEREROVÁ, Vlasta. Zpola (?) zapomenuté opery. Česká opera (4). Online. 2017. Dostupné z: <https://operaplus.cz/zpola-zapomenute-opery-ceska-opera-4/?pa=3>. [cit. 2025-07-28].
 10. SRSTKA, Jiří. Podivuhodný příběh Janáčkovy opery *Osud*. Online. 2013. Dostupné z: <https://operaplus.cz/podivuhodny-pribeh-janackovy-opery-osud/>. [cit. 2025-07-28].
 11. TYRRELL, John. *Česká opera*. Brno: Opus musicum, 1991. ISBN 80-900314-1-2.
 12. NOSEK, Václav. *Moje práce s Janáčkovými operami Osud a Z mrtvého domu*. Strojoepis, nedatováno. Archiv Národního divadla v Brně, oddělení umělecké dokumentace. Osobní složka Václav Nosek, nečíslováno.

Contact

MgA. David Šimeček

Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně

Email: d.simecek@seznam.cz



doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc.

doc. PhDr. PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD.

Academy of Arts, Faculty of Music Arts, Banská Bystrica, Slovakia

DETERMINANT OF THE ARTISTIC CAREER OF CLARA SCHUMANN

DETERMINANTY UMELECKEJ DRÁHY KLÁRY SCHUMANNOVEJ

ABSTRACT

The paper focuses on two key areas: the family environment and the private life of Clara Schumann. They co-determined the shape of her artistic identity and her place in the history of piano interpretation. The text describes the influence of her father Friedrich Wieck, his strict supervision and pedagogical concept, which formed the background for the growth of an exceptional virtuoso. It also pays attention to her marriage to Robert Schumann, her motherhood, concert and teaching activities and the necessity to balance the demands of family and career.

Keywords: Clara Schumann, Friedrich Wieck, Robert Schumann, artistic career

ABSTRAKT

Príspevok sa zameriava na dve kľúčové roviny: rodinné prostredie a súkromný život Kláry Schumannovej. Spoluurčovali podobu jej umeleckej identity i miesto v dejinách klavírnej interpretácie. Text sa sústreďuje na vplyv otca Friedricha Wiecka, jeho prísny dohľad a pedagogickú koncepciu, ktoré formovali zázemie pre rast výnimočnej virtuózky. Približuje tiež manželstvo s Robertom Schumannom, materstvo, koncertnú a pedagogickú činnosť a nevyhnutnosť vyvážiť požiadavky rodiny a kariéry.

Kľúčová slová: Klára Schumannová, Friedrich Wieck, Robert Schumann, umelecká dráha





Klára Schumannová

(13. september 1819 Lipsko – 20. máj 1896
Frankfurt nad Mohanom)

Patrí k prvým profesionálnym klaviristkám, ktoré si dokázali získať medzinárodné uznanie.

Svojím skladateľským prínosom obohatila romantickú hudbu a jej diela dodnes zostávajú dôležitou súčasťou predovšetkým klavírneho a komorného repertoáru.

Jej interpretačná a kompozičná kariéra a úspechy inšpirovali mnohé nasledujúce generácie žien – hudobníčok.

Obr. 1: Clara Wieck – Schumann, 1839

O Kláre Schumannovej jestvuje množstvo odbornej aj beletristickej literatúry, početné historické romány, romantické aj dokumentárne filmy, dve opery a televízne inscenácie, v rôznych jazykoch. Z nich vyberáme:

- Formovala vkus verejnosti nielen v koncertných sálach, ale aj v palácoch, salónoch a na elitných večierkoch po celom kontinente. [5]
- Bola jednou z prvých klaviristiek, ktoré hrali celé koncerty naspamäť. Založenie tradície klavírných koncertov v dnešnom ponímaní sa spája s jej menom. [5]
- Až do dnešných čias sa v odborných kruhoch polemizuje o tom, či jej majstrovstvo neprekonal aj Franz Liszt. [10]
- V roku 1878 ju vymenovali za prvú učiteľku hry na klavíri na novozaloženom Konzervatóriu Dr. Hocha vo Frankfurte nad Mohanom. V súčasnosti je po nej pomenovaná veľká koncertná sála školy. [2]
- Dvakrát koncertovala s veľkým úspechom v Bratislave (1856, 1866). V novinách Pressburger Zeitung bola označená za najväčšiu žijúcu klaviristku. [13]
- Počas koncertného turné v Anglicku denník Manchester Guardian recenzoval jej „Soiree Musicale“ na radnici (20. mája 1856) týmito slovami:
- „Ak porovnáme Madame Schumannovú s poprednými klaviristami doby, musíme povedať, že všetkých prevyšuje. Prevyšuje tou výnimočnou kvalitou, ktorú expresívne zhnieme slovom „duša“. Ju celú totiž tvorí hudba, ona je hudba; a keď sa skláňa nad svojím nástrojom, z jej výrazných gest je veľmi ľahké vidieť, že obyčajný drevený nástroj s kúskami slonoviny vpredu a oceľovými strunami vzadu sa stáva zlatou bránou, cez ktorú prechádza jej duch hudby.“ [9]

marked as filibusters
repent from now until
they were elected, but
than are the howling
secure within his own
of the United States,
the Jays of Calhoun,
far debased as to men-
nd let slip the bounds
as with which we are

is reported intercepted
ament promised aid
effect in causing public
filibusters than would
ve these been without
tion of our government
America. It will, of
all the originals of the
mils, and their authen-
the whole thing is an
h, in the hopes of get-
id of the United States

MADAME CLARA SCHUMANN'S SOIREE MUSICALE, AT THE TOWN HALL.

PART FIRST.

Sonata.....(In D Minor).....Madame Schumann.....Beethoven.
Aria.....Madlle. Mathilde Hartmann....."Fugaro".....Mozart.
Joplin.....(Op. 8.).....Madame Schumann.....Robert
Schumann.....(Op. 10.).....Schumann {
Clavierstück.....(Studies for Pedal Piano).....Schumann

PART SECOND.
Variations—Scherzo.....Madame Schumann.....Mendelssohn.
Lied.....Madlle. Mathilde Hartmann.....Mendelssohn.
Scherzo and Impromptu.....Madame Schumann.....Chopin.
Lied Ohne Worte.....Mendelssohn.

We have already had occasion to advert to Madame Schumann's piano forte playing. The concert of last night affords us another opportunity of noticing her claims to public support; and these can be summed up in a few words. Madame Schumann has mastered all the mechanical difficulties of the instrument, her touch is delicate and refined, and powerful when power is wanted. Her execution is even rapid and certain in scale passages; brilliant and sure in arpeggio ones. But, guiding and controlling all these lesser forces, she has a musical genius of the highest order. Even then and Mendelssohn never had an interpreter more sympathetic in feeling, nor more certain in expression. With the dreamy Chopin, she is not so much *en rapport*; and, as regards the interpretation of her husband's music, all we will venture to say at present is, fortunate the composer that has such an interpreter. Her playing of Beethoven's

to which it inevit-
we think it is imp-
very much for the
adduces in his ter-
vers. It cannot,
Carlton Club was
litical party, and
seated in Lord PA
be considered to
These two proposi-
which it seems to
of delicate feeling
case was widely di-
to put Mr. GLADS
first occurrence of
vative body in 184
assumption that a
the coru laws cou
allegiance. But
government is an
but most hostile.

Obz. 2: Manchester Guardian, 20. máj 1856

Zázračné dieťa Klára Wiecková

Klárin otec Friedrich Wieck vyštudoval teológiu, ale pôsobil ako excelentný a vyhl'adávaný učiteľ hry na klavíri, nadaný obchodník, majiteľ požičovne klavírov, autor esejí a hudobných recenzií. Matka Marianne Tromlitz Wieck bola talentovaná sopranistka a klaviristka, ktorá každý týždeň účinkovala v Gewandhause. Rodičia sa rozviedli a podľa vtedy platnej legislatívy sa malá 5-ročná Klára dostala do opatery otca, ktorý sa rozhodol, že zo zázračného dieťaťa vychová klavírneho virtuóza. [8] Do najmenších detailov si naplánoval jej hudobné vzdelávanie. Klára navštevovala školu len sporadicky. Otec najal súkromných učiteľov, ktorí spolu s ním zabezpečovali Kláre všeobecné vzdelanie, výučbu jazykov, znalosti z dejín, filozofie a hlavne teoretické a praktické hudobné disciplíny. Denne absolvovala hodinu hry na klavíri, hodinu spevu a hodinu hry na husliach. Následne po hodine hudobnú teóriu, harmóniu, kontrapunkt a kompozíciu. A samozrejme dve hodiny denne cvičila. Otec sa obával, že enormná záťaž sa prejaví na duševnej aj fyzickej úrovni talentovanej dcéry, preto striktné dohliadal na dvojhodinové dodržiavanie pobytu na čerstvom vzduchu a prechádzkach. [7]

Friedrich Wieck bol progresívny učiteľ: neobhajoval monotónne, mechanické cvičenia ani drsnú disciplínu a dril. Viedol Kláru k radosti z muzicírovania, rovnomernosti tónov, krásnemu legatu. Často zdôrazňoval, že prílišná snaha o technickú perfektnosť veľmi skoro vedie k viac či menej „vulgárnej“ mechanickej hre a následne k strate citlivosti a umeleckej autentickeosti. [14]

Napriek tomu sa v Klárinom denníku objavila poznámka: „...pretože som v otcovej prítomnosti veľmi zle hrala Hüteneve variácie op. 26... tak mi otec pred očami noty roztrhal a dnes mi už nechce poskytnúť ďalšiu hodinu klavira a nesmiem hrať nič iné, len stupnice, Cramerove etudy a Czerného cvičenia na trilkyl...“ [8] Zaujímavé je, že uvedený zápis pochádza



z pera samotného Friedricha Wiecka, ktorý založil 8-ročnej Kláre denník (Jugendtagebücher) a v dcérinom mene ho viedol až do roku 1840.

Klára otca vo všetkom rešpektovala a bola vďačná, keď ju ako 8-ročnú malú talentovanú klaviristku predstavil verejnosti. S veľkým úspechom predviedla Mozartov Koncert Es dur. Zakrátko hrala v Gewandhause a nasledovali ďalšie mestá – Drážďany, Paríž, Weimar, Viedeň, Praha, Berlín. Otec koncertné turné starostlivo pripravoval po všetkých stránkach. Staral sa o výber repertoáru, pripravoval plagáty, vstupenky, zmluvy, kontroloval miestnosť, nástroj. Nosil so sebou všetko potrebné na naladenie a prípadne opravu klavírov, na ktorých bude Klára hrať. Presne naplánoval trasu, ubytovanie, dokonca oblečenie. Napr. pri prvej ceste do Paríža (Klára mala 12 rokov) požiadal o špeciálnu radu francúzsku krajčírku, ktorá navrhla koncertný odev a u švagra zabezpečil vyhotovenie podobizne.



V tlači sa objavil takýto opis: „Dievčatko pripomína porcelánovú bábiku. Biele šaty objímajú jej drobné telo, ramená sú sotva zakryté, ruky miznú v širokých nariasených rukávoch. Jej osí pás obopína široký opasok, mašľa na hlave drží tmavé vlasy pohromade.“ [3]

Obr. 3: Klára Wieck, 1832

Po koncerte v šľachtickom paláci otec nadšene písal druhej manželke: „Clara sa objavila v paláci – medzi vzácnymi porcelánovými vázami, kvetmi a vypchatými vtákmi. Ale nástroj! Začínala na starom, rozheganom anglickom klavíri, kde sa každá struna trhala a trhala. Ale Clara to zvládla a hrala tak dobre, že aj Kalkbrenner často kričal Bravo a celá veľká spoločnosť sa pridala s veľkým potleskom“. [3]

Koncertná kariéra Kláry Wieckovej – Schumannovej trvala viac ako 60 rokov. Úspechy, uznanie a obdiv zožala vo všetkých európskych metropolách a v Rusku. Absolvovala 38 samostatných zahraničných koncertných turné, stala sa čestnou členkou

Petrohradskej filharmonickej spoločnosti, získala titul cisárskej a kráľovskej dvornej virtuózky...



S láskou a vďakou spomínala na otca, ktorého mnohí označovali za dcérinho tyrana. Dva roky pred smrťou napísala: „...každý deň mu ďakujem. Bolo pre mňa požehnaním, že bol nesmierne prísny, že ma karhal keď som si to zaslúžila, a tým zabránil aby som spyšnela kvôli sláve, ktorou ma svet zahrnul.“ [1]

Obr. 4: Clara Schumann, cca 1890

Klára Schumannová

Friedrich Wieck sa okrem svojej dcéry intenzívne venoval aj ďalším talentovaným žiakom. Najväčšiu nádej vkladal do Roberta Schumana, ktorý intenzívne cvičil, aby dosiahol čo najvyššiu úroveň technickej dokonalosti. Robert žil v dome Wieckovcov a bol o deväť rokov starší ako Klára. Nádejnú kariéru klavírneho virtuóza mu ukončilo vážne poškodenie ruky, ochrnutie prsta a sklamaný frustrovaný Robert sa zameral na komponovanie a žurnalistiku v jeho novozaloženom hudobnom časopise *Neue Zeitschrift für Musik*. Čoraz viac času trávil v hlbokých debatách o interpretačnom a kompozičnom umení s obdivovanou Klárou.

Ich priateľstvo prerástlo do lásky a manželstva a ich vzťah bol jedným z najznámejších a najromantickejších príbehov v hudobnej histórii. Bol naplnený hlbokou láskou, spoločnými hudobnými záujmami a výzvami, ktoré ich ešte viac zbližovali. Stali sa nerozlučnou dvojicou, ktorá mohla v umeleckom aj osobnom svete úspešne jestvovať a fungovať len spolu. Franz Liszt to poznamenal slovami: „V umeleckom svete nebolo šťastnejšie a harmonickejšie manželstvo ako zväzok tvoriaceho muža s manželkou interpretujúcou jeho tvorbu, zväzok komponistu reprezentujúceho myšlienku a virtuózky predstavujúcej jej uskutočnenie... Pamiatku ich dvoch nebudú môcť analýzy umenia v nijakom smere oddeľovať a ich mená uvádzať osve. Budúcnosť opradie obidve hlavy zlatou žiarou, nad obidvoma čelami sa bude ligotať len jedna hviezda...“ [7]



Obr. 5: Clara a Robert Schumannovci, 1847

Bohatým a vzácnym zdrojom informácií o spoločnom živote Kláry a Roberta je „Ehetagebücher“ alebo Manželské denníky, ktoré vznikli z iniciatívy Roberta. Spoločne ich viedli počas prvých štyroch rokoch manželstva, teda od svadobného dňa až po stresujúcu cestu do Ruska. Úprimné poznámky oboch poskytujú intímny pohľad do ich rušného profesionálneho a osobného života. Odrážajú harmóniu aj nezhody. Zmieňujú sa o konfliktoch s Kláriným otcom, o náročnom spoločenskom a umeleckom živote, o Kláre, ktorá sa snaží vyvážiť požiadavky koncertnej kariéry a Robertových kompozičných aktivít, o depresiách, ktoré predznamenal Robertove duševné zvrátenie a pod.

Hoci Klára píše o tom, že počas prvých mesiacov manželstva prežívala najväčšiu radosť svojho života, čoskoro sa objavili aj vážne výzvy a odzrkadľujú pochybnosti a obavy, ktoré ju trápili. Robert síce ocenil jej túžbu hrať a jej potrebu cvičiť, presadil však svoje potreby komponovať ako nevyhnutnú prioritu, ktorú nemožno zmeniť. Napísal: „*Ved' aj Klára chápe, že mám talent a že teraz som v najlepšom a musím využiť svoju mladosť, kým na to mám. Len tak môže fungovať manželstvo umelcov. Nemôžeš mať všetko spolu.*“ [12]

Schumannovci mali dva vynikajúce klavíry, ale Robert potreboval pri komponovaní absolútne ticho, preto Klára ustúpila a vo svojom denníku sa sťažovala, že steny domu sú príliš tenké.

Pre Kláru „bol Robert od začiatku „pánom Schumannom“. Jeho názory si vážila rovnako ako názory svojho otca.“ [4] Manželovi sa snažila vytvárať podmienky na sústredení

kompozičnú činnosť a pritom kompletne zabezpečovať chod domácnosti, vrátane dohľadu nad služobníctvom. Vlastné koncertné aktivity výrazne obmedzila, keďže Robert kládol dôraz na jej stálu prítomnosť v rodinnom prostredí a jej interpretačné ambície nepodporoval. Uvedomovala si však, že nedostatok verejných vystúpení ju pripravuje o publikum a ohrozuje udržiavanie technickej zdatnosti. Napriek manželovmu nesúhlasu koncertovanie presadila, a to nielen z osobnej umeleckej potreby, ale predovšetkým v dôsledku nepriaznivej finančnej situácie. Robert nebol schopný sám zabezpečiť materiálne zázemie rýchlo sa rozrastajúcej rodiny, v ktorej sa v priebehu štrnástich rokov narodilo osem detí.



Obr. 6: Deti Roberta a Kláry Schumanovcov, 1854 (Zl'ava Ludwig, Marie, Felix, Elise, Ferdinand, Eugenie. Chýba Julie a Emil)

Klára podriadila vlastnú umeleckú činnosť rodine a dielu svojho manžela, pričom s ním aktívne spolupracovala na hudobných projektoch a svojimi názormi významne ovplyvňovala jeho tvorbu. Vzájomná umelecká inšpirácia sa prejavovala aj opačne. Ako interpretka systematicky propagovala jeho diela na koncertných pódioch, čím prispievala k upevneniu jeho skladateľskej reputácie, no zároveň do programov zaraďovala aj vlastné kompozície.

Klárin náročný život sprevádzali obavy o Robertov zhoršujúci sa zdravotný stav. „Prejavoval sa čoraz nevyspytateľnejším správaním, ktoré podľa súčasných vedcov mohlo byť spôsobené neliečenou bipolárnou poruchou.“ [15]

Na vlastnú žiadosť ho umiestnili do sanatória pre duševne chorých, kde v roku 1856 zomrel. Nešťastná Klára v deň pohrebu napísala: „Jeho odchodom sa skončilo všetko moje šťastie. Začína nový život...“

Pre Kláru to bol začiatok nového životného obdobia, ktoré trvalo dlhé štyri desaťročia. Jej prioritou sa stala starostlivosť o početnú rodinu a zároveň obnova koncertnej kariéry, ktorá jej mala zabezpečiť finančné zázemie. Klárina tvorivá kompozičná energia sa po strate manžela postupne vytrácala, ale hudba aj naďalej zostávala ústrednou náplňou jej života. V nasledujúcich rokoch cestovala po celej Európe, kde prezentovala najvýznamnejšie diela klavírneho repertoáru (pilierom boli klavírne kompozície Beethovena, Bacha, Mendelssohna, Chopina, Schuberta), pričom osobitnú pozornosť venovala propagácii Schumannovej tvorby. Jej vystúpenia pravidelne sprevádzali nadšené ovácie publika a neutíchajúci potlesk.

S pribúdajúcim vekom a zhoršujúcim sa zdravotným stavom, najmä pretrvávajúcimi bolesťami rúk, pristúpila k redukcii náročného repertoáru a postupne sa vzdala interpretácie Brahmsových klavírných koncertov i Lisztových virtuózných skladieb. V roku 1891 oznámila ukončenie verejného koncertovania a naďalej pedagogicky pôsobila na Konzervatóriu Dr. Hocha.

Klára Schumannová zomrela 20. mája 1896, čím sa definitívne uzavrel jej život späť s Robertom i s európskou hudobnou kultúrou 19. storočia.

ZÁVER

Osobnosť a klavírnú školu Kláry Schumannovej približujú spomienky jej úspešných žiakov.

Nemecký dirigent a skladateľ Theodor Müller-Reuter, ktorý študoval u Klárinho otca Friedricha a brata Alwina ju charakterizoval ako „veľkňazku klavíra“, vznešenú dámu a skromnú ženu, ktorá každého zaujala miernym, jemným vystupovaním. Niekoľko hodín absolvoval aj u Kláry: „Otvorila mi oči do úplne neznámych krajín. Zahral som známe dva taktý z Detských scén tak ako ich nadšenci hrali, hrajú a budú hrať:



Zastavila ma s otázkou, či si naozaj myslím, že by si jej manžel nedal tú námahu a nevpísal trioly v melódii, keby ich tam chcel mať. A uviedla správne znenie.“ [10]



Adelina de Lara, zázračné dieťa a obľúbená žiačka: „Vždy hovorila, že pri cvičení je ťažká cesta tou najlepšou cestou... oktávy sme museli hrať z predlaktia a staccatové pasáže výlučne zo zápästia... mimoriadny dôraz kládla na prstoklady, rovnomerný rytmus, diferencované frázovanie, používanie pedálu..., zdôrazňovala, že aj jemný úder na klávesy musí byť taký dokonalý, aby ho počuli aj v najväčšej sále až po najvyšší balkón...“ [6]

Klára Schumannová sa stala nielen inšpiráciou, ale aj umeleckým vzorom pre celú generáciu klaviristov. Svojou interpretačnou praxou formulovala princípy, ktoré pretrvali ako základné pravidlá umeleckej interpretácie. Patrí k nim absolútna technická precíznosť ako

predpoklad vybudovania veľkolepej zvukovej architektúry diela, odmietanie akéhokoľvek afektu či preexponovanej expresivity, dôsledná identifikácia a sprostredkovanie skrytého hudobného obsahu, ktorý presahuje samotný notový zápis, a zároveň individuálne uchopenie skladateľových myšlienok a zámerov. Nemenej dôležitým princípom bolo jej vnímanie štrukturálnych prvkov ako integrálnej súčasti hudobného celku, ktorý mal byť prezentovaný v jeho komplexnej jednote.

Klára Schumannová prekročila hranice svojej epochy a významne ovplyvnila ďalší vývoj klavírnej interpretácie. Jej umelecká integrita, vernosť hudobnému textu a obsahu prekonali čas a inšpirujú dodnes.



- Pomenovaná je po nej výletná loď, ktorá sa plaví po rieke Labe a prechádza aj do Čiech.
- Na jej pamiatku zriadili Lindenmuseum Clary Schumann v Schmorsdorfě neďaleko Drážďan, kde žili priatelia jej otca a kde Clara obdivovala 100-ročnú lipu.
- Jej obraz žiaril 100-markovej bankovky, ktorá v Nemecku platila až do zavedenia Eura.
- Pozorne chránených je niekoľko klavírov, ktoré dostala ako dar vďaka po veľkých koncertoch od výrobcov a firiem ako Graf, Breitkopf & Härtel, Streicher, Klems, Erard a pod.

BIBLIOGRAFIA

1. (n. d.). *Clara Schumann, letter 1984*. chrome extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://drjonesmusic.me/wp-content/uploads/2016/08/10-clara-writings.pdf
2. (n. d.). *Dr. Hoch's Konservatorium. Clara Schumann Saal*. <https://www.dr-hochs.de/de/content/clara-schumann-saal-grosser-saal>
3. Felix, S. (2023). *Pianistin Clara Wieck. Ihr erstes Konzert*. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/clara-wieck-pianistin-komponistin-erstes-konzert-paris-100.html>.
4. Fritz, S. (2021). Power Imbalance in Clara Schumann's Marriage. <https://clara-schumann-channel.com/2021/07/07/power-imbalance-in-the-schumann-marriage/>
5. Fritz, S. (2022). How Clara Schumann Changed History. <https://clara-schumann-channel.com/2022/05/20/how-clara-schumann-changed-history/>
6. Lara, A. de. Reminiscences of Clara Schumann. <https://www.schumann-portal.de/adelina-de-lara-erinnerungen-an-clara-schumann-4433.html>
7. Litzmann, B. (1913). Clara Schumann an Artist's Life. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://dn720306.ca.archive.org/0/items/c_laraschumannart01litz/claraschumannart01litz.pdf
8. Lorenc, E. (2018). *Fiktivní rozhovor s Clarou Schumannovou*. <https://www.evasuchankova.cz/fiktivni-rozhovor-s-clarou-schumannovou/>
9. *Manchester Guardian*, 20. máj 1856. Clara Schumann – a musical genius of the highest order. https://www.theguardian.com/music/2016/sep/20/from-the-classical-archive-1856-clara-schumann-a-musical-genius-of-the-highest-order?utm_source=chatgpt.com
10. Müller-Reuter, T. (n. d.). *Musical Reminiscences and Essays*. <https://www.schumann-portal.de/memorial-print.html>
11. Podskalská, J. (2019). *Clara Schumannová měla nadání a dramatický osud*. https://www.dotyk.cz/publicistika/rok-clary-schumannove-20190128.html?utm_source=chatgpt.com
12. Quednau, W. (1959): *Klára Schumannová*. Bratislava: Mladé letá
13. Ursínyová, T. (15. 1. 2015). Hudba a slovo Schumannovcov. *Opera Slovakia*. https://operaslovakia.sk/hudba-slovo-schumannovcov-v-redute/?utm_source=chatgpt.com
14. Wieck, F. (2011). *Piano and Song How to Teach, How to Learn and How to Form a Judgment of Musical Performances*. Nemecko: Tredition Classics
15. Winzenried, R. (n. d.). *Who was Clara Schumann? A Brief Introduction*. Chamber Music Society of Lincoln Center. <https://www.chambermusicsociety.org/about-the-music/composers/clara-schumann/>



ZDROJE OBRÁZKOV

Obr. 1: *Clara Wieck – Schumann, 1839*. Litografia Andreasa Stauba.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Clara_Schumann#/media/File:Andreas_Staub_-_Clara_Wieck_\(Lithographie_1839\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Clara_Schumann#/media/File:Andreas_Staub_-_Clara_Wieck_(Lithographie_1839).jpg)

Obr. 2: *Manchester Guardian, 20. máj 1856*. Clara Schumann – a musical genius of the highest order. https://www.theguardian.com/music/2016/sep/20/from-the-classical-archive-1856-clara-schumann-a-musical-genius-of-the-highest-order?utm_source=chatgpt.com

Obr. 3: *Klára Wieck. 1832*. Eduard Clemens Fechner: Clara Wieck. 1832.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Clara_Wieck_1832.jpg

Obr. 4: *Clara Schumann, cca 1890*. Keraunosopia.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elliott_%26_Fry_Clara_Schumann_\(ca.1890,_crop\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elliott_%26_Fry_Clara_Schumann_(ca.1890,_crop).jpg)

Obr. 5: *Clara a Robert Schumanovci, 1847*. Litografia od Eduarda Kaisra.

https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Schumann#/media/File:Robert_u_Clara_Schumann_1847.jpg

Obr. 6: *Deti Roberta a Kláry Schumanovcov, 1854 (Zlava Ludwig, Marie, Felix, Elise, Ferdinand, Eugenie; chýba Julie a Emil)*.

https://en.wikipedia.org/wiki/Clara_Schumann?utm_source=chatgpt.com#/media/File:Robert_und_Clara_Schumanns_Kinder.jpg

Contact

doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc.

Akadémia umení, Fakulta múzických umení, Kollárova 22, 974 01 Banská Bystrica
maria.strenacikova@aku.sk

doc. PhDr. PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD.

Akadémia umení, Fakulta múzických umení, Kollárova 22, 974 01 Banská Bystrica
maria.strenacikova1@aku.sk



PaedDr. Ing. Zuzana Strenáčiková

Mgr. Radoslav Karásek

Vysoká škola DTI, Dubnica nad Váhom, Slovensko

EXCURSION AS A MEANS OF SUPPORTING CRITICAL AND CREATIVE THINKING THROUGH THE IMPLEMENTATION OF ICT LITERACY AMONG STUDENTS IN VOCATIONAL EDUCATION; COMBINATION OF ARTISTIC EXPRESSION WITH MODERN DIGITAL TECHNOLOGIES

EXKURZIA AKO PODPORA KRITICKÉHO A TVORIVÉHO MYSLENIA S IMPLEMENTÁCIOU IKT GRAMOTNOSTI ŽIAKOV V ODBORNOM VZDELÁVANÍ; SPOJENIE UMELECKÉHO VYJADRENIA S MODERNÝMI DIGITÁLNYMI TECHNOLOGIAMI

ABSTRACT

One of the ways to bring students closer to the real environment of their future profession is through excursions. An important benefit of excursions is the connection between theoretical knowledge and practical experience. When students see how what they learn in school is applied in the real world, it naturally encourages them to come up with their own ideas and solutions. A major advantage of excursions is the development of team creativity. Working together in groups, sharing opinions, and solving problems collaboratively leads to the creation of new ideas and fosters mutual cooperation. Moreover, if the excursion is complemented by the use of information and communication technologies for example, through the creation of presentations, videos, or digital outputs it also helps develop students' digital creativity. As part of the excursion, students can visit any environment related to their future employment, such as various companies, factories, but also cultural institutions, museums or galleries.

Keywords: Excursion, critical thinking, digital creativity, art

ABSTRAKT

Jednou z foriem, ako žiakom priblížiť reálne prostredie ich budúceho povolania, sú exkurzie. Dôležitým prínosom exkurzií je prepojenie teoretických vedomostí s praxou. Keď žiaci vidia, ako sa učivo využíva v reálnom svete, prirodzene ich to vedie k tvorbe vlastných nápadov a riešení. Veľkou výhodou exkurzií je rozvoj tímovej tvorivosti. Spoločná práca v skupinách, zdieľanie názorov a spoločné riešenie problémov vedie k vytváraniu nových myšlienok a podnecovaniu vzájomnej spolupráce. Ak sa navyše exkurzia doplní o využitie informačno-komunikačných technológií, napríklad formou tvorby prezentácií, videí alebo digitálnych výstupov, rozvíja sa aj digitálna tvorivosť žiakov. V rámci exkurzie môžu žiaci navštíviť



akékoľvek prostredie spojené s ich budúcim pracovným uplatnením, ako sú rôzne spoločnosti, fabriky, ale aj kultúrne inštitúcie, múzeá či galérie.

Kľúčové slová: exkurzia, kritické myslenie, digitálna tvorivosť, umenie

ÚVOD

Exkurzia je forma výchovno-vzdelávacej aktivity, pri ktorej sa žiaci zúčastňujú organizovanej návštevy mimo školského prostredia s cieľom získať poznatky priamo z praxe alebo reálneho prostredia. Predstavuje efektívny spôsob, ako prepojiť teoretické vedomosti s praktickými skúsenosťami a zároveň podporiť zážitkové učenie.

V rámci odborného vzdelávania si žiaci stredných odborných škôl zároveň rozvíjajú svoje schopnosti a talent prostredníctvom praktického vyučovania, ktoré prebieha nielen v školských dielnach a prevádzkach, ale aj v reálnom pracovnom prostredí mimo školy. Tým, že sa kladie dôraz na záujem žiakov o netradičné vyučovanie formou exkurzie sa zároveň podnecuje aj ich tvorivosť a kritické myslenie.

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).

Aktivizovaním kritického myslenia vie žiak posúdiť nové informácie, dokáže si vytvárať vlastné úsudky a názory a tiež 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).

Kritické myslenie je nevyhnutnou zručnosťou aj v oblasti umenia. Pomáha žiakom orientovať sa v umeleckom svete, hodnotiť podnety a rozlišovať kvalitu. Vplyv digitálnych technológií môže byť pozitívny aj negatívny, preto je dôležité, aby ich žiaci vnímali s odstupom a porozumením. Výstižne to povedal Jan Švankmajer (Giboda, 2010, s. 35): „*O umení sa nedá demokraticky hlasovať, pretože väčšina mu nerozumie*” (Giboda, 2010, s. 35).

1. NETRADIČNÉ ODBORNÉ VZDELÁVANIE

1.1 Exkurzie v odbornom vzdelávaní

Odborné vzdelávanie a príprava na stredných odborných školách sú zamerané na vybavenie mladých ľudí potrebnými vedomosťami, zručnosťami a kompetenciami, ktoré uplatnia v konkrétnych povolaniach alebo na trhu práce všeobecne. Tento typ prípravy prebieha vo formálnom aj neformálnom vzdelávacom prostredí.

Exkurzia má vždy vopred stanovený vzdelávací cieľ – môže ísť napríklad o oboznámenie sa s výrobným procesom, odbornými činnosťami v konkrétnom odvetví alebo o získanie poznatkov z prírodného či kultúrneho prostredia. Prebieha pod vedením učiteľa alebo odborníka z praxe a často je súčasťou odborného vzdelávania. Po jej absolvovaní nasleduje spracovanie výstupov formou prezentácií, správ alebo projektov, čo podporuje reflexiu a prehĺbenie získaných poznatkov. Exkurzia rozvíja praktické zručnosti, pozorovacie schopnosti, samostatnosť aj tímovú spoluprácu. Zároveň podporuje tvorivé a kritické myslenie a môže výrazne prispieť k zvýšeniu motivácie žiakov k učeniu či k výberu budúceho povolania. Hargaš (2022, s. 42)



konštatuje, že v modernom vyučovaní si žiak nezaraďuje vedomosti len opakovaním, ale aj konštruktívnymi prístupmi (Hargaš, 2022, s. 42). Podľa úsudku Lužinskej (2014) je nevyhnutné šírenie inovácií a ich zavádzanie do výučby (Lužinská, 2014).

Napriek tomu, že rámcové učebné osnovy exkurziám v odbornom vzdelávaní venujú len obmedzený časový rozsah, svojím obsahom a zameraním zohrávajú dôležitú úlohu pri podpore odborného vzdelávania.

Súčasná požiadavka trhu práce čoraz viac smerujú k technickým profesiám, ktoré od absolventov stredných škôl vyžadujú osvojenie si praktických zručností a pracovných návykov. Exkurzia preto predstavuje významný prvok vyučovania, pretože umožňuje žiakom vystúpiť zo školského prostredia a aplikovať získané teoretické poznatky priamo v praxi.

1.2 Exkurziou k tvorivosti

Umelecké cítenie a tvorivosť si žiaci rozvíjajú naplno prostredníctvom rôznych praktických činností, ako je umelecké líčenie, vyrezávanie do tekvic a melónov (carving), tvorba slávnostných menu či umelecké kováčstvo – v závislosti od zvoleného študijného odboru. Kreativita a odborné zručnosti sa zároveň podporujú účasťou na súťažiach a prezentáciách, kde majú žiaci možnosť predstaviť svoju umeleckú prácu a tvorivé nápady širšiemu publiku.

Na rozdiel od odbornej praxe má exkurzia jednorazový charakter a zameriava sa predovšetkým na pozorovanie. Jej cieľom je sprostredkovať žiakom skúsenosť z priameho kontaktu s reálnym prostredím, aby si vytvorili presnejšiu a konkrétnejšiu predstavu o pozorovaných javoch. Priamy kontakt s realitou výrazne zintenzívňuje emocionálny zážitok z učenia a podporuje vytváranie pozitívneho vzťahu k poznávanej oblasti. Takto exkurzia účinne dopĺňa teoretické vedomosti nadobudnuté počas vyučovacích hodín. Skalková (2007, s. 233) definuje exkurziu ako: „jednu z organizačných foriem vyučovania, ktorá sa realizuje v mimoškolskom prostredí“ (Skalková, 2007, s. 233).

Turek (2000) zaraďuje exkurziu medzi mimoškolské organizačné formy vyučovacieho procesu. Táto mimoškolská forma organizačného procesu umožňuje žiakom poznávať predmety, javy a procesy v pôvodnom prostredí a v typických podmienkach (Turek, 2000).

Exkurzia má významný vplyv na rozvoj tvorivosti žiakov, pretože im ponúka nové podnety, zážitky a možnosti učiť sa mimo tradičného školského prostredia. Práve zmena prostredia a kontakt s reálnym svetom podnecuje žiakov k inému spôsobu myslenia, než na aký sú zvyknutí v triede. Tvorivosť je stimulovaná pozorovaním nových javov, riešením problémov v praxi a hľadaním vlastných odpovedí na situácie, ktoré na exkurzii zažívajú.

1.3 Tvorivosťou ku kritickému mysleniu

Tvorivosť a kritické myslenie sú navzájom prepojené a vzájomne sa ovplyvňujú – tvoria dve dôležité stránky komplexného myslenia. Tvorivosť zahŕňa schopnosť prichádzať s novými nápadmi, riešeniami a originálnymi pohľadmi na problém. Kritické myslenie tieto nápady analyzuje, hodnotí a pomáha rozhodnúť, ktoré z nich sú vhodné, realistické a efektívne. V praxi to znamená, že tvorivý žiak dokáže navrhnúť viaceré riešenia úlohy alebo problému, zatiaľ čo

kriticky mysliaci žiak si z týchto možností vyberie tú najlepšiu na základe argumentov, dôkazov a súvislostí.

Zároveň platí, že kritické myslenie podporuje tvorivosť – umožňuje spochybňovať zaužívané postupy, hľadať nové cesty a vnímať veci z inej perspektívy. Vzájomným pôsobením oboch schopností sa žiaci učia nielen vytvárať nápady, ale aj ich efektívne využiť v praxi. V kontexte vzdelávania, napríklad pri exkurzii, projektovej práci alebo tvorivých úlohách, žiaci kombinujú obidve zručnosti: najprv navrhujú rôzne spôsoby riešenia úlohy (tvorivosť) a následne zvažujú, ktoré riešenie je najvhodnejšie (kritické myslenie). Ich súhra je preto kľúčová pre rozvoj samostatného, inovatívneho a zodpovedného myslenia.

2. DIGITÁLNA TVORIVOSŤ A JEJ MIESTO V SÚČASNOM UMENÍ

Digitálna tvorivosť predstavuje schopnosť vytvárať originálny a zmysluplný obsah s využitím digitálnych technológií. Nezahŕňa len ovládanie digitálnych nástrojov, ale predovšetkým ich tvorivé a inovatívne využívanie na vyjadrenie myšlienok, riešenie problémov a tvorbu nových produktov. Digitálne tvorivé aktivity môžu mať rôzne podoby – od tvorby prezentácií, videí, grafických návrhov, digitálnych príbehov až po multimediálne projekty, ktoré prepájajú text, obraz, zvuk a interaktivitu. Dôležitou súčasťou digitálnej tvorivosti je aj schopnosť prepájať technické zručnosti s estetickým a kritickým myslením.

Vo vzdelávaní zohráva digitálna tvorivosť čoraz významnejšiu úlohu. Podporuje aktívne zapájanie žiakov do vyučovania, rozvíja ich samostatnosť, motiváciu a schopnosť spolupracovať. Umožňuje im vyjadriť sa vlastným spôsobom a tvoriť obsah, ktorý je relevantný a zmysluplný pre ich vlastný svet. Zároveň pripravuje žiakov na budúce profesie, v ktorých sa digitálne a tvorivé zručnosti stávajú nevyhnutnosťou. V spojení s rozvojom kritického myslenia a digitálnej gramotnosti predstavuje digitálna tvorivosť jednu z kľúčových kompetencií pre život a prácu v 21. storočí.

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 novínok, 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).

Digitálna tvorivosť v umení predstavuje spojenie umeleckého vyjadrenia s modernými digitálnymi technológiami. Umožňuje umelcom i žiakom vytvárať vizuálne, zvukové alebo multimediálne diela s využitím rôznych softvérov, aplikácií či digitálnych zariadení. Ide o tvorivý proces, v ktorom sa prepájajú tradičné umelecké prvky (ako kompozícia, farba, rytmus, symbolika) s digitálnymi nástrojmi, čím vzniká nový spôsob tvorby aj vnímania umenia.



Digitálna tvorivosť v umení môže mať rôzne podoby – od digitálnej maľby, grafického dizajnu, 3D modelovania, animácie, videoumenia až po interaktívne inštalácie a virtuálnu realitu. Vo vzdelávacom procese poskytuje žiakom možnosť objavovať nové formy umeleckého vyjadrenia, experimentovať a kombinovať techniky. Podporuje nielen estetické cítenie, ale aj schopnosť premýšľať inovatívne, kriticky a multidisciplinárne.

Zároveň rozvíja technické zručnosti, ktoré sú v súčasnom svete umenia čoraz dôležitejšie. Umožňuje žiakom vytvárať diela, ktoré sú aktuálne, vizuálne atraktívne a komunikujú so súčasnou digitálnou kultúrou. Vďaka digitálnej tvorivosti sa umenie stáva prístupnejším, interaktívnejším a často aj spoločensky angažovanejším.

Rozvoj poznatkov a moderných technológií prináša so sebou rôzne etické aspekty a hodnotové otázky. Samotné technológie sa zároveň stávajú predmetom umeleckého vyjadrenia a tvorivej reflexie. Tento posun v chápaní a využívaní technológií v umení možno stručne vystihnúť ako prepojenie vedeckého pokroku s tvorivým a hodnotovým myslením. Tak, ako uvádza Giboda (2010, s. 35-57), ako „*formovanie integrovaného človeka*“ (Giboda, 2010, s. 35-57).

2.2 Tvorivá sebarealizácia

Umenie zohráva dôležitú úlohu aj v odbornom vzdelávaní, kde prispieva k rozvoju estetického vnímania a tvorivého myslenia žiakov. Umelecké cítenie sa uplatňuje naprieč teoretickým aj praktickým vyučovaním a nachádza využitie v rôznych odborných oblastiach. Kritické myslenie pritom pomáha žiakom posudzovať, čo je vkusné, esteticky hodnotné či aktuálne, a orientovať sa v súčasných trendoch a vizuálnych štandardoch.

Tvorivá sebarealizácia žiakov predstavuje proces, v ktorom majú žiaci možnosť rozvíjať svoje schopnosti, záujmy a talent prostredníctvom tvorivej činnosti. Ide o dôležitý aspekt vzdelávania, ktorý podporuje ich individualitu, samostatnosť a vnútornú motiváciu. Pri tvorivej sebarealizácii žiak využíva svoju fantáziu, poznatky a skúsenosti na vytváranie niečoho nového – či už ide o umelecké dielo, projekt, riešenie problému alebo digitálny výstup. Takýmto spôsobom vyjadruje svoje názory, postoje a emócie, čo mu pomáha lepšie spoznávať seba samého, objavovať vlastné silné stránky a budovať si sebadôveru.

Vo vzdelávacom procese má tvorivá sebarealizácia dôležité miesto, pretože rozvíja kľúčové kompetencie 21. storočia, ako sú tvorivosť, samostatné myslenie, schopnosť prezentovať sa a reflektovať vlastnú prácu. Zároveň prispieva k tomu, aby žiaci vnímali učenie ako zmysluplnú činnosť, ktorá ich baví a motivuje. Podporovať ju možno vytváraním podnetného a bezpečného prostredia, ponukou rôznorodých tvorivých aktivít a priestorom na samostatné rozhodovanie – napríklad vo výbere tém, spôsobu práce alebo formy výstupu. Tvorivá sebarealizácia tak nie je len cestou k rozvoju talentu, ale aj nástrojom budovania pozitívneho vzťahu k učeniu, práci a životu.

V odbornom vzdelávaní na stredných odborných školách žiaci v oblasti umenia pokračujú najmä na základoch získaných v predmetoch ako výtvarná výchova, hudobná výchova či technika. Nadobudnuté základy zhodnocujú v študijných odboroch, ako napr. 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 zameriavajú



najmä na techniky moderného umenia, ktoré kombinujú prvky výtvarných techník s dôrazom na rozvoj vlastnej kreativity.

Na podporu tvorivosti a kritického myslenia v školách sa využíva niekoľko osvedčených metód a prístupov. Umelecké prvky žiaci aplikujú najmä v predmetoch ako estetická výchova, vizáž, kozmetika, hotelové služby, potraviny a výživa, odborné kreslenie, regionálna gastronómia, suroviny, svet práce, špeciálne cukrárske techniky, technické kreslenie, líčenie a úprava vlasov, technológia prípravy jedál či umenie v gastronómii. Okrem vlastnej tvorivosti je dôležité, aby žiaci rozvíjali aj kritické a hodnotiace myslenie, ktoré im pomáha vyberať vhodné materiály a metódy pri realizácii svojich kreatívnych projektov.

2.3 Využitie digitálnej tvorivosti a kritického myslenia a ich využitie v škole

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).

Skalková (2007) zastáva názor, že v praxi súčasných stredných škôl sa uplatňujú čoraz častejšie formy vyučovania, mimo školskej triedy, často v podobe exkurzie alebo praxe. V oboch prípadoch ide o riadenú triednu činnosť žiakov v autentickom prostredí v prírodnom, v pracovnom, v kultúrnom. Obe uvedené formy majú za úlohu zoznámiť žiakov s poznávanou realitou v jej pravej životnej podobe a v jej prirodzených podmienkach.

Z didaktického hľadiska predstavujú exkurzie špecifickú formu vyučovania – ide o osobitný typ vyučovacích hodín, ktoré prebiehajú mimo triedy a školského prostredia. Ich hlavnou úlohou je doplniť teoretické vyučovanie prostredníctvom názorných ukážok z praxe. Mnohí autori sa zhodujú v tom, že exkurzie zohrávajú významnú úlohu nielen vo vzdelávacom procese, kde žiak získava poznatky a vytvára si správne predstavy na základe pozorovania v reálnych podmienkach, ale aj vo výchove – prispievajú k formovaniu vzťahu k prírode, jej ochrane či k pracovným hodnotám. Je však dôležité si uvedomiť, že exkurzia nemôže úplne nahradiť teoretické vyučovanie. Ak by k tomu došlo, mohlo by to viesť k nepresnému pochopeniu učiva a skresleniu poznatkov.

Centrom záujmu pre potreby výskumu sa stala Stredná odborná škola hotelových služieb a dopravy v Lučenci. Škola pravidelne organizuje odborné exkurzie zamerané na rôzne študijné a učebné odbory. Ciele, s ktorými učitelia pripravujú exkurzie sú jasné – rozšíriť vedomosti žiakov, priblížiť im svet ich budúcej profesie, motivovať ich k štúdiu a podporiť ich profesijný rozvoj. V školskom roku 2024/2025 sa zúčastnili žiaci SOŠ mnohých exkurzií, napr. možnosť nahliadnuť do výrobného procesu v spoločnosti Intercable, s.r.o., ktorá sa špecializuje na výrobu komponentov pre elektromobily. Žiaci sa tiež zúčastnili odbornej exkurzie v renomovanej spoločnosti Penam, a. s., ktorá patrí medzi najvýznamnejších výrobcov pekárskych a cukrárskych produktov v strednej Európe, či zmrzlinového závodu Adria Gold v Nivnici, v Českej republike a zažili tiež mnoho iného.

Žiaci mali možnosť klásť otázky odborníkom priamo z praxe, vidieť technológie a procesy, ktoré sa bežne neučia v škole, a neraz si aj prakticky vyskúšať niektoré činnosti.



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). Za exkurziami priamo nadväzovalo projektové vyučovanie. Žiaci dostávali tematické zadania, čo 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). Tento prístup podporuje aktívne učenie, rozvoj praktických zručností, kritického myslenia, spolupráce a samostatnosti. Cieľom tvorby projektov je nielen prehĺbiť IKT gramotnosť, vedomosti, ale aj umožniť žiakom uplatniť ich v reálnych situáciách a rozvíjať tvorivosť a zodpovednosť za vlastnú prácu.

ZÁVER

Exkurzia a umenie spolu úzko súvisia, najmä vo vzdelávaní, kde exkurzie predstavujú účinný spôsob, ako žiakom sprostredkovať umenie nielen teoreticky, ale najmä zážitkovo a prakticky. Umožňujú žiakom vnímať umenie v reálnom priestore, pozorovať tvorivé procesy, stretnúť sa s umelcami, či byť priamo súčasťou umeleckého diania.

Veda na každej úrovni poznania prispieva k skladaniu komplexného obrazu sveta. V tomto zmysle nemusí existovať výrazný rozdiel medzi umeleckým dielom a vedeckou prácou – obe sú výsledkom tvorivého procesu, ktorého cieľom je porozumieť svetu alebo ho vyjadriť novým spôsobom. Podobne ako pri vedeckom bádani, aj pri umeleckej tvorbe, napríklad v prípade maliara, je ťažké priamo pozorovať samotný proces tvorby či sled jeho myšlienok. Čo vzniká ako výsledné dielo, je len výstupom hlbokého, vnútorného a často neviditeľného procesu, ktorý má svoju logiku, postupnosť aj intuíciu – rovnako ako vedecký výskum.

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).

Žiaci sú počas exkurzie často aktívne zapojení, teda kladú otázky, diskutujú, prípadne dokumentujú a zaznamenávajú, čo ich vedie k tvorivému spracovaniu získaných informácií. Po návrate do školy môžu tieto zážitky pretaviť do rôznych výstupov, ako sú prezentácie, projektové práce, výtvarné spracovanie, modely, videá, prezentácie či digitálne príbehy. Vďaka tomu si žiaci môžu precvičiť vedomosti, ale aj originálne vyjadriť svoje myšlienky.

Exkurzie zároveň podporujú aj súdržnosť a skupinovú prácu. Výmena názorov a spoločné riešenie úloh vedie k synergii nápadov. Ak sa k tomu pridá využitie digitálnych technológií, ako je tvorba fotografických koláží, krátkych videí alebo interaktívnych prezentácií, rozvíja sa aj digitálna tvorivosť.

Celkovo možno povedať, že exkurzia vytvára priestor pre spontánne, autentické a inšpiratívne učenie, ktoré prirodzene podporuje tvorivé myslenie a rozvíja fantáziu, predstavivosť a schopnosť vidieť veci z iného uhla. Tvorivosť a kritické myslenie sú úzko prepojené a navzájom sa ovplyvňujú. Zároveň tvoria dve strany toho istého procesu myslenia. Kriticky mysliaci jedinec musí uvažovať v súvislostiach, mať fantáziu a prehľad v rôznych smeroch, či už

v umeleckých, technických alebo spoločenských. Pre súčasnú dobu sa kriticky mysliaci človek stáva nenahraditeľným.

BIBLIOGRAFIA

1. GIBODA, J. (2010). *K věci*. Vydal: Karmášek. 196 s. ISBN 9788087101261.
2. HÁJEK, B., HOFBAUER, J., & PÁVKOVÁ, J. (2011). *Pedagogické ovlivňování volného času*. Praha: Portál. 240 s. ISBN 9788026200307.
3. HARGAŠ, J. (2022). *Aplikácia technológie vzdelávania na stredných školách*. VŠ DTI, Dubnica nad Váhom. 89 s. ISBN 978-80-8222-037-0.
4. HARGAŠ, J. (2021). *Technológia vzdelávania*. VŠ DTI, Dubnica nad Váhom. 128 s. ISBN 978-80-8222-030-1.
5. LUŽINSKÁ, K. (2014). *Začíname učiť v projektoch v primárnom vzdelávaní*. Bratislava: Metodicko-pedagogické centrum. 60 s. ISBN 978-80-8052-588-0.
6. PETLÁK, E. (2020). *Inovácie v edukácii*. Bratislava: Wolters Kluwer SR s. r. o. 196 s. ISBN 978-80-571-0267-0.
7. SALBOT, V., & SABOLTOVÁ, G. (1998). *Tvorivosť a jej rozvíjanie v škole*. Banská Bystrica: Pedagogická fakulta UMB. ISBN 80-8055-199-5. 136 s.
8. SKALKOVÁ, J. (2007). *Obecná didaktika*. 2.vyd. Praha: Grada, 2007. 219-233s. ISBN 978 80247-1821-7.
9. TUREK, I. (2008). *Didaktika*. 1.vyd. Bratislava: Ekonómia, 2008. 292-303s. ISBN 978-80 8078-198-9.
10. VAŠAŠOVÁ, Z. (2006). *Tvorivosť a kognitívne procesy, Človek v spoločnosti 1. časť*. Banská Bystrica, FHV UMB. ISBN 80-8083-291-9. 140-156 s.
11. 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, Sládkovičova 533/20, 018 41 Dubnica nad Váhom, Slovenská republika

email: zuzana.strenacikova@gmail.com

Mgr. Radoslav Karásek

Vysoká škola DTI, Sládkovičova 533/20, 018 41 Dubnica nad Váhom, Slovenská republika

email: karasek.rado@gmail.com



prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení, Banská Bystrica, Slovensko

STARRY MOMENTS OF CONDUCTOR PAVOL TUŽINSKÝ

HVIEZDNE CHVÍLE DIRIGENTA PAVLA TUŽINSKÉHO

ABSTRACT

Conductor Pavol Tužinský was part of the Banská Bystrica Opera House for many years, where he held the position of chief conductor. His name resonates strongly with productions that particularly attracted both the professional and the wider public. Their introduction and performance were highly appreciated by reviewers. These were important, not well-known opera works by Giuseppe Verdi, bel canto composers, veristic titles, but also newly created works by Slovak composers. In addition to the richly represented studied opera titles, he is also at home as a conductor of symphonic works on the concert stage.

Key words: conductor, opera, operetta, Slovak premieres

ABSTRAKT

Dirigent Pavol Tužinský bol dlhé roky súčasťou banskobystrickej opery, kde zastával post šéfdirigenta. Jeho meno rezonuje pri inscenáciách, ktoré výrazne zaujali ako odbornú, tak aj širšiu verejnosť. Ich uvedenie a predvedenie bolo vysoko oceňované recenzentmi. Išlo o závažné menej známe operné diela Giuseppe Verdiho, skladateľov belcanta, veristické tituly, ale aj novovytvorené diela slovenských autorov. Okrem bohato zastúpených naštudovaných operných titulov je doma aj ako dirigent symfonických diel na koncertnom pódii.

Kľúčové slová: dirigent, opera, opereta, slovenské premiéry



Obr. 1: Dirigent Pavol Tužinský

Moje spomienky na Pavla Tužinského siahajú do dávnej minulosti, do obdobia štúdia na konzervatóriu v Žiline. Už vtedy vynikal mimoriadnym zanietením pre hudbu a nevšednou muzikalitou. Jeho húževnatosť potvrdzuje i fakt, že bol súčasne študentom hry na husliach pod vedením Bohumila Urbana i hry na klavíri u Antona Kállaya (1973 – 1979). Čo bolo iste

veľkým benefítom pre jeho ďalšie vzdelávanie sa na Hudobnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave, kde sa odovzdal naplno dirigentskej paličke do rúk dirigentských osobností Ladislava Slováka a Bystríka Režucha a taktiež sa venoval komornej hre a nasával vzácne poznatky a nenahraditeľné skúsenosti od majstra Bohdana Warchala (1979 – 1984).

Láska k hudbe však prebleskla u Pavla už v jeho rodnom Hronci, keď ako malý chlapec chodil na omše s otcom, ktorý tam hrával na organe. Ale jeho veľký záujem o hudbu podnietil sólista-barytonista Štátnej opery v Banskej Bystrici (v tom čase pod názvom Opera Divadla Jozefa Gregora Tajovského) Štefan Babjak, ktorý ho očaril na koncerte ako žiacka prvej triedy v telocvični vo Valaskej. Tak ako s pánom Babjakom, tak aj so mnou sa naše cesty opäť stretli po viacerých rokoch už ako profesionálni umelci v banskobystrickej opere. Prv než tu prijal angažmán, pôsobil ako asistent dirigenta v Opere Slovenského národného divadla v Bratislave a tiež ako šéfdirigent v ostravskom (vtedy) Státnom divadle Jiřího Myrona. Svoje zručnosti uplatnil aj ako dirigent Komorného orchestra slovenských učiteľov (1983 – 1990).

Od roku 1991 – 2009 sa stáva súčasťou banskobystrickej opernej scény v pozícii šéfdirigenta, kde naplnil plným priehrástím naštudovanie a uvedenie mnohých operných aj operetných titulov, ktoré niesli pečať vysokej umeleckej kvality.

Muzikologička, operná kritička Michaela Mojžišová, autorka publikácie *Od Fausta k Orfeovi, Opera na Slovensku 1989 – 2009* vo svetle inscenačných poetík uvádza: „*Kým Opera Slovenského národného divadla v ponovembrových sezónach zvolila opatrnícky postoj, banskobystrická Opera Divadla Jozefa Gregora Tajovského, v roku 1993 transformovaná na Štátnu operu Banská Bystrica, zvolila odvážnu stratégiu, ktorá jej zaslúžene získala rešpekt kultúrnej verejnosti a pozíciu najprogresívnejšieho a najambicióznejšieho operného divadla na Slovensku... Základnými kameňmi profilu banskobystrickej opery sa stali dramaturgická objavnosť a otvorenosť moderným inscenačným poetikám... Banská Bystrica pre slovenských milovníkov opery objavila mladého Verdiho (slovenské premiéry Arola, Ernaniho, Attilu...) i predverdivské belcanto (prvé slovenské uvedenia Donizettiho romantickej drámy *La Favorita*, Rossiniho buffy *Il signor Bruschino*...).* (Mojžišová, 2011, s. 15, 16)

A práve pri týchto operných inscenáciách rezonuje i meno Pavla Tužinského, ktorý im dal svoj jedinečný dirigentský rukopis. V jeho súpise uvedených diel majú svoje úctyhodné postavenie práve operné diela talianskych skladateľov, ktoré zazneli ako slovenské premiéry. K nim patrí i opera *Il Signor Bruschino* Gioacchina Rossiniho, ktorá bola uvedená na slovenskej scéne po prvýkrát v roku 1992 v hudobnom naštudovaní Pavla Tužinského a v režijnej koncepcii Martina Bendika. Slová uznania vyjadril na hudobné poňatie recenzent Pavol Unger: „*Dirigent P. Tužinský vniesol do naštudovania zmysel pre rossiniovský štýl v lyrike i briskných gradáciách. Orchesterálne teleso bolo do značnej miery schopné vyhovieť nárokom partitúry.*“ (Unger, 1992, s. 5) Mimoriadnu odozvu u odbornej, ako aj širokej verejnosti dosiahla opera *La Favorita* Gaetana Donizettiho v slovenskej premiére inscenovaná v roku 1992, ktorú so súborom banskobystrickej opery naštuoval taliansky dirigent Walter Attanasi a réžiu vytvoril Marián Chudovský. Veľkú zodpovednosť za dielo prevzal Pavol Tužinský, ktorý operu úspešne doštudoval. Tieto inscenácie boli dôkazom toho, že išlo



o nevedené umelecké počiny, čoho výsledkom bolo následné hostovanie na bratislavskej opernej scéne. „Dramaturgicky atraktívne tituly, presvedčivé profesionálne inscenačné i interpretačné poňatie *Donizettiho* diel *Il Signor Bruschino* a *La Favorita* umožnili Opere DJGT prvé domáce pohostinské účinkovanie na Bratislavských hudobných slávnostiach v roku 1992 s dirigentom Pavlom Tužinským. (Červená, 2009, s. 61) Predstavenie opery *La Favorita* dostalo priestor aj na zahraničnej scéne vo Vevey vo Švajčiarsku v roku 1993, kde za dirigentským pultom stál opäť Pavol Tužinský. To, že účinkujúci umelci zaujali svojimi výkonmi náročné publikum dokladujú vyjadrenia vo švajčiarskej tlači: „*V úlohe kráľa Alfonza XI. dominoval nádherný a dokonalý barytón Martina Babjaka, nedávneho laureáta Pavarottiho konkurzu vo Philadelphii. Objav! Cit vo vetách, zmyselný hlas, živá citlivosť. Leonora Aleny Dvorskej bola veľmi dojímavá. Gugen Ovsepián spojil chrabrosť s melanchóliou... Branislav Jatič spieval Baltazára s veľkou noblesou. Mária Tomanová a Peter Schneider šťastne dopĺňajú predstavenie, ktoré urobilo česť divadlu z Banskej Bystrice... Zbor a orchester dirigovaný svojím mladým šéfom Pavlom Tužinským boli na výške, ktorú mali splniť... Všetci sa veľmi páčili...*“ (Allaz, 1993, s. 5)

Hladinu slovenskej opernej scény „rozvírila“ opera *Aroldo* inscenovaná v roku 1993. Slová uznania z pera Michaely Mojžišovej svedčia o tom, že išlo o mimoriadnu kultúrnu udalosť: „*Aroldo bol hviezdou chvíľou banskobystrickej opery. V čase, keď SND stagnovalo a košická opera zažívala krízu, ambiciózne úsilie najmenšej slovenskej scény o vyprofilovanú dramaturgickú i inscenačnú tvár kulminovalo.*“ (Mojžišová, 2011, s. 86) Veľkú zásluhu na zaradení tohto titulu do dramaturgického plánu mal režisér Martin Bendik, ktorý spolu s výtvarníkom Alešom Votavom dali dielu ojedinelý skvostný tvar. Súčasťou tohto skvelého tímu bol i Pavol Tužinský, ktorý s veľkým rešpektom a hĺbkou „prelúskal“ partitúru tohto neznámeho Verdiho diela. Pavol Unger napísal: „*Za dirigentským pultom prekvapil Pavol Tužinský zmyslom pre výstavbu detailov i celku, schopnosťou „dýchať!“ so sólistom a efektne vystavať veľké gradáčne plochy.*“ (Unger, 1993, s. 4) V podobnom duchu vnímal dirigentskú taktovku aj hudobný muzikológ a kritik Miloslav Blahynka: „*Orchester pod vedením Pavla Tužinského odviezol spoľahlivý výkon, bol spevákom dobrou oporou. K presvedčivému výkonu prispeli aj dobre volené tempá aj dobre vystavaná dynamika...*“ (Blahynka, 1993, s. 6) Hudobné naštudovanie Pavla Tužinského oslovilo aj recenzenta Ladislava Čavojského, ktorý ho zhodnotil takto: „*Bystričania mali šťastnú ruku pri výbere tejto partitúry. Dirigent Pavol Tužinský nerozkúskoval partitúru na čísla, ale zdôraznil súvislý dramatický tok.*“ (Čavojský, 1993, s. 6) Inscenácia s veľkým úspechom zaznela v tom čase aj v rámci novovzniknutého operného festivalu 1. ročníka banskobystrických operných dní (1994) a nadchla i muzikologičku Teréziu Ursínyovú: „*... v Aroldovi dúšok sviežej hudobnej vody podal orchester a sólisti vedení Pavlom Tužinským. Krásna hudba, plná dramatickej výrazovosti a sily.*“ (Ursínyová, 1994, s. 8) Vychutnali si ju tiež diváci na festivale Zámocké hry zvolenské (1994), ktorú si nenechal ujsť ani rímsky muzikológ a dirigent maestro Edoardo Brizio. Aj tu krátko, ale výstižne uviedol v Hudobnom živote Pavol Unger: „*... dramaturgicky a hudobne exkluzívny Aroldo...*“ (Unger, 1994, s. 6)

Ďalšiu slovenskú premiéru raného Verdiho operu Ernani spoluplytvorili opäť režisér Martin Bendik a dirigent Pavol Tužinský v roku 1999. Znovu ponúkli hodnotné umelecké dielo, ktoré pôsobivo oslovilo muzikologičku a hudobnú kritičku Máriu Glockovú: „... vytvorili vzácnu symbiózu hudby a scény, až som niekedy podliehala krátkej dezorientácii pri pomenovaní javu. Azda najlepším ekvivalentom bude označenie (farebné?) hudobné divadlo...“ (Glocková, 1999, s. 17) Svoju pečať zanechali Tužinský a Bendik aj v titule Attila, ktorý na Slovensku mali možnosť vzhliadnuť diváci prvýkrát v roku 2005. Opera je považovaná interpretačne za jednu z najnáročnejších „verdioviek“. Aj s týmto dielom sa banskobystriická opera „popasovala“ a jej uvedenie získalo patričné ocenenie: „... dobrý výkon odvieďol aj orchester pod vedením Pavla Tužinského ... je Attila popri Benešových The Players (opera SND) dramaturgicky aj realizačne to najlepšie, čo doterajšia operná sezóna priniesla.“ (Mojžišová, 2005, s. 25) Podľa názoru aj iných vtedajších hodnotení (Unger, Blaho) boli tieto dva tituly udalosťou sezóny.

Dramaturgia banskobystrickej opery však bola obohatená aj o iné zaujímavé a v našich zemepisných šírkach opäť neznáme tituly, tentokrát veristických skladateľov ako je Pucciniho opera Lastovička (La Rondine) v slovenskej premiére realizovaná v roku 1996. Aj tu bolo zverené hudobné naštudovanie Pavlovi Tužinskému (réžia Martin Bendik), ktorého sa výborne zhostil, o čom svedčí hodnotenie Pavla Ungera. „... rešpektovalo charakter diela, jeho základné náladové roviny podčiarklo najmä sýtosť pucciniovských farieb, ako i dramatickosť gradácií.“ (Unger, 1996, s. 6) Veľkú pozornosť upútalo aj dielo Ruggera Leoncavalla Cigáni (Zingari), ktoré premiérovou preniklo na slovenskú scénu v roku 2007. „Nestáva sa často, že slovenské operné divadlo zažiarí v kapitole rarity na najvychytenejšej webovej stránke „operabasse“. Banskobystrický súbor sa na nej umiestnil vďaka odvážnemu dramaturgickému počinu, slovenskej premiére temer zabudnutej opery Ruggera Leoncavalla Cigáni...“ (Unger, 2007, s. 18) Ani tu v inscenačnom tíme nechýbal Pavol Tužinský (réžia Andrea Hlinková), ktorý presvedčivo naplnil partitúru s dôrazom na špecifiká verizmu. Pavol Unger v recenzii uvádza: „V Cigánoch zasa strhol rytmickým temperamentom a farebnosťou zvuku celého (vrátane zborového) aparátu.“ (Unger, 2007, s. 18) Rovnako pochvalne sa vyjadrila aj Michaela Mojžišová: „Za scénickými kvalitami nezaostáva hudobné naštudovanie Pavla Tužinského. Orchester hrá technicky sebaisto, zvukovo kompaktné, s výrazovým a dynamickým bohatstvom.“ (Mojžišová, 2007, s. 22)

Taliansky operný repertoár naštudovaných diel Pavla Tužinského taktiež zastupujú ďalšie tituly belcanta. Donizettiho Nápoj lásky (1993), ktorého plochu vystaval koncepciou, na margo ktorej Terézia Ursínyová uviedla: „Naštudovanie Donizettiho Nápoja lásky Pavlom Tužinským má znaky javiskovej, pohybovej (tempovej) sviežosti a prostoty.“ (Ursínyová, 1994, s. 8) Ďalej to je Don Pasquale (1998) a Viva la mama (2004). Z tvorby Giuseppe Verdiho naštudoval okrem už spomenutých opier Traviatu (1994), ktorej vedenie recenzentka opäť vysoko vyzdvihla: „... /La Traviata/ vydarená inscenácia, kde všetko ladí: nežná hudba v podaní orchestra a dirigenta P. Tužinského, vysoká kvalita sláčikovej sekcie s mäkkou a poddajnou hudbou, ktorá „netrpí“ na škrtanie fráz, melodický zdvih v hlasoch nástrojov a spevákov.“ (Ursínyová, 1994, s. 8) Svoj tvorivý vklad priniesol aj v inscenácii Maškarný bál

(2002). S veľkou expresivitou nasýtil i Pucciniho partitúry Madame Butterfly (1992), Bohéma (2005) a Sestra Angelika (2007). Hlboko sa ponoril aj do hudby ďalších veristických autorov v operách Pietra Mascagniho Sedliacka česť a Komediantoch Ruggera Leoncavalla (2000). Jeho preniknutie diela sa stretlo s pozitívnym ohlasom z pera Miloslava Blahynku: „*Hudobné naštudovanie P. Tužinského sa vyznačovalo precíznosťou a sústredenosťou na detail aj celok, veľkou dávkou tónovej a zvukovej kultúry, presvedčivosťou vyklenutia melodických fráz. Vzácna vyváženosť divadelnej a hudobnej stránky predurčuje novú inscenáciu Sedliackej cti a Komediantov... k jednému z najkvalitnejších činov na súčasnom slovenskom javisku, ktorý znesie medzinárodné kritériá.*“ (Blahynka, 2000, s. 11) Za všetko hovorí i titulok recenzie muzikológa a recenzenta Jaroslava Blahu V Bystrici lepšie ako v Bratislave: „*Hudobné naštudovanie Pavla Tužinského sa vyznačovalo zvukovou a farebnou vyrovnanosťou.*“ (Blaho, 2000, Národná obroda, s. 5)

Okrem talianskeho operného repertoáru sa zaskvela dirigentská palička Pavla Tužinského aj v opernej tvorbe iných skladateľov – v singspiele Veselé paničky windsorské nemeckého romantika Otta Nicolaia (1995), ale aj v singspiele Čarovná flauta rakúskeho klasicistického skladateľa Wolfganga Amadea Mozarta (1997), ktorého koncepčne pretavil požiadavkami klasicizmu, čo pozitívne prijala Mária Glocková: „*Druhá premiéra priniesla potrebnú jasnosť v inštrumentálnych hlasoch, artikulačnú zrozumiteľnosť. Dirigent doťahoval záverečné klenby hudobných fráz, bol pozorným partnerom sólistom. Mozartovsky muzicíroval.*“ (Glocková, 1997, s. 8) S veľkou odovzdanosťou, pokorou a nesmiernou citovosťou formoval plochy partitúry skvostu českého romantizmu rozprávkovej opery Rusalka Antonína Dvořáka (2003). Stretol sa aj s francúzskym romantizmom v podobe Massenetovho Werthera, ktorému tiež nezostal nič dlžný (2006).

Meno Pavla Tužinského je spojené aj s výnimočným oživením a odkrývaním operných partitúr slovenských hudobných skladateľov, ktoré zazneli pod jeho taktovkou aj ako svetové premiéry. V roku 1996 spestrila dramaturgiu banskobystrickej scény smutnohra Bátorýčka Ilju Zeljenku (réžia Peter Maťo). Nové slovenské dielo bolo samozrejme aj pod drobnohlľadom recenzentov. Pavol Unger ho vnímal takto: *Bátorýčka je na slovenskej scéne čímsi novým, nestereotypným, potvrdzuje kompozičnú kultúru a invenciu autora, chýba jej však pravý dramatický „nerv“, vnútorná dramaturgia i strhujúcejšie libreto. Súbor banskobystrickej Štátnej opery venoval príprave premiéry náležitú pozornosť, najmä hudobné naštudovanie Pavla Tužinského nesie všetky pozitívne znaky štúdia partitúry „od piky“. Výsledkom je kultivovaná, v orchestri prepracovaná produkcia, na ktorú nadväzujú hodnoverné sólistické kreácie v rade menších postáv.*“ (Unger, 1996, s. 8) Banskobystrickej Bátorýčke sa dostalo cti prezentovať aj na Bratislavských hudobných slávnostiach (1997) Veľký záujem u divákov vyvolalo uvedenie rozprávkovej opery pre deti Polepetko (2003) rodáka z Banskej Bystrice Igora Bázlika (réžia Andrea Hlinková). Aj tu dostal za úlohu dať dielu dušu Pavol Tužinský, ktorý sa jej zhostil úctyhodne. O rok neskôr sa veľmi úspešne „popasoval“ s mimoriadne náročnou partitúrou opery The Players skladateľa Juraja Beneša na pôde Opery Slovenského národného divadla (v rámci BHS), ktoré mu zverilo tento neľahký „oriešok“ (réžia Martin Huba). O tom, že partitúra bola v tých správnych rukách svedčí i zhodnotenie Pavla Ungera:

„Dirigent Pavol Tužinský vložil do štúdia partitúry nielen remeslo, ale aj srdce. Preto jeho orchester neznie len rytmicky presne a čisto, dynamicky tvárne, ale aj s citovým nábojom.“ (Unger, 2004, s. 29)

Pavol Tužinský však držal taktovku aj v operných dielach. Prvýkrát sa v priestore banskobystrickej opery predstavil práve naštudovaním operety Orfeus v podsvetí Jacqua Offenbacha v roku 1992. Jeho vedenie a hudobné uchopenie zhodnotila recenzentka Eva Michalová v Hudobnom živote: „Výdatná práca orchestra pod taktovkou Pavla Tužinského bola citlivým tvorcom celého operetného obrazu, pretože známe melódie Offenbachovej hudby dostali svoj patričný rozmer v nebyvalej sviežosti a plnosti výrazu.“ (Michalová, 1992, s. 6). Taktiež precítil melódie Franza Lehára V zemi úsmevov (1991), v Čardášovej princeznej Emmericha Kálmána (2001) a v Straussovej Viedenskej krvi (2003). Komplexný súhrn jeho prezentovaných diel obsahuje aj muzikál My Fair Lady Fredericka Loeweho – Alana Jaya Lerner (2000).

Neoddeliteľnou súčasťou bohatého umeleckého pôsobenia dirigenta Pavla Tužinského je i prezentácia na koncertnom pódii. S orchestrom Štátnej opery a so spevákmi barytonistami Štefanom Babjakom, Martinom Babjakom a tenoristom Gurgenom Ovsepiantom sa pod jeho dirigentskou paličkou s mimoriadnym úspechom predstavili na festivale Gaetana Donizettiho v talianskom Bergame (1993). Treba povedať, že koncert odznel v historickej budove Teatro Donizetti, kde dirigovali i osobnosti ako Arturo Toscanini pred náročným obecenstvom odchovaným dvestoročnou opernou tradíciou. Preto pozitívny ohlas na koncert zaznamenaný v Bergamských listoch, z ktorých recenzia bola následne zverejnená v Hudobnom živote od jeho dopisovateľky v Miláne, bol mimoriadne cenný: „Bol to príjemný večer, ktorý uspokojil obecenstvo... Z ďalších programových akcií festivalu bol zaujímavý najmä koncert operných árií so sólistami Štátnej opery v Banskej Bystrici – Gurgenom Ovsepiantom, Štefanom a Martinom Babjakom spolu s orchestrom banskobystrickej opery pod taktovkou Pavla Tužinského...“ (Podolská, Hudobný život, 1994)

Pavol Tužinský stál pri vzniku Symfonického orchestra Jána Cikkeru v Banskej Bystrici v roku 1997, ktorého bol šéfdirigentom. Diela, ktoré v ich podaní zazneli v Banskej Bystrici a v širšom regióne, boli zároveň premiérami – symfónie Mozarta, Brahmsa, Dvořáka, Schuberta, Mendelssohna Bartholdyho... a tiež vokálno-inštrumentálne diela Haydna, Mozarta, Dvořáka, Verdiho, Martinu... Jeho spolupráca sa viaže so Symfonickým orchestrom Slovenskej filharmónie, Slovenským komorným orchestrom Bohdana Warchala, Orchestrom Slovenského rozhlasu a televízie Bratislava, Metropolitným orchestrom Bratislava, Štátnou filharmóniou Košice, Štátnym komorným orchestrom Žilina, Filharmóniou Hradec Králové, Komorní filharmóniou Pardubice, Symfonickým orchestrom Karlovy Vary. S uvedenými telesami našťudoval závažné symfonické diela a absolvoval množstvo koncertných vystúpení. Chvályhodné je jeho angažovanie sa pri vzniku aj mládežníckych orchestrálnych telies, napr. Orchester Hudobnej mládeže Slovenska, Camerata Novisoliensis, ale aj zborových telies ako Ars vocalis a ďalších.





Applaudito concerto sinfonico e vocale al festival donizettiano

Le romanze liriche italiane si addicono agli slovacchi

Il prossimo appuntamento è per domenica 17 con le due opere «Betty» e «Il campanello»



L'orchestra dell'Opere di Stato di Banská Bystrica. (Foto CAIRATI)



Pavol Tužinský, Gurgén Ovsepián, Martin Babjak, Štefan Babjak.

Obr. 2: *Koncert v Bergame (Taliani, 1993)* – orchester Štátnej opery v Banskej Bystrici
zľava dirigent Pavol Tužinský a sólisti Gurgén Ovsepián, Martin Babjak, Štefan Babjak
(foto Cairati, archív Štátnej opery)

Spolupodielal sa na inscenáciach v Opere SND Bratislava, Státní opera Praha, Národní divadlo Praha, Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, Národní divadlo Brno, Slezské divadlo Opava. Plodné sú i jeho hosťovania v zahraničí – Bulharsko, Grécko, Francúzsko, Izrael, Rakúsko, Maďarsko, Slovinsko, Švajčiarsko, Portugalsko, Taliansko, Poľsko, Južná Kórea, Česko.

Záverom treba vyzdvihnúť všestrannosť, kreativnosť a pohotovosť dirigenta Pavla Tužinského. Jeho dirigentské majstrovstvo sa vyznačuje hlbokým ponorom do interpretovaných diel opuncovaných vysokou umeleckou kvalitou. Zvlášť vzácne sú uvedenia slovenských a svetových premiér, ale aj diel banskobystričských rodákov, do ktorých vniesol svoje jedinečné hudobné čítanie a technickú zdatnosť. Výnimočná je jeho odovzdanosť, pokora, precíznosť a duša, ktorú som ja ako interpretka intenzívne pri našej umeleckej spolupráci cítila. Prežil mnoho hviezdnych chvíľ pri naplnení a odovzdaní skvostných diel divákovi. Za svoj umelecký odkaz mu celkom určite patrí čestné miesto medzi osobnosťami banskobystričskej opery, ale aj slovenského hudobného umenia.

BIBLIOGRAFIA

1. Allaz, Yves: *Trés bel opéra italienvenu de...Slovaquie*. In: Journal de Genève at Gazette de Lausanne, 1. 11. 1993, s. 5.
2. Blaho, Jaroslav: *V Bystriči lepšie ako v Bratislave*. In: Národná obroda, 20. 3. 2000, s. 5.
3. Blahynka, Miloslav: *Slovenská premiéra Verdiho*. In: Literárny týždenník, 9. 3. 1993, s. 6.

4. Blahynka, Miloslav: *Sedliacka česť a Komedianti do tretice (všetkého dobrého)*. In: Nový deň, 21. 3. 2000, č. 60, s. 11.
5. Čavojský, Ladislav: *Mohol to byť operný Ibsen*. In: Javisko, č. 5/ 1993, s. 6.
6. Červená, Ľudmila: *50 rokov Štátnej opery 1959 – 2009*. Štúdio HARMONY, s. r. o., Banská Bystrica, 2009.
7. Glocková, Mária: *Mozartov operný epilóg po prvýkrát v Banskej Bystrici*. In: Hudobný život, roč. 29, 1997, č. 13-14, s. 8.
8. Glocková, Mária: *Ernani ako (farebné) hudobné divadlo*. In: Hudobný život, č. 7-8/ 1999,
9. s. 17. Michalová, Eva: *V DJGT opäť Orfeus*. In: Hudobný život, 1992, roč. 24, č. 12, s. 6.
10. Mojžišová, Michaela: *Od Fausta k Orfeovi Opera na Slovensku 1989 – 2009 vo svetle inscenačných poetík*. Divadelný ústav Bratislava v edícii Slovenské národné divadlo, 2011.
11. Mojžišová, Michaela: *Verdiho vojvodca Attila sa po prvýkrát usadil na Slovensku*. In: Sme, roč. 13, č. 61, 15. 3. 2005, s. 25.
12. Mojžišová, Michaela: *Husársky kúsok odvážnej režisérky*. In: Sme, 13. 3. 2007, s. 22.
13. Podolská, Anna, Miláno 1994. Hudobný život, roč. 26, č. 5, 16. 3. 1994, s. 6.
14. Unger, Pavol: *Slovenský Bruschino*. In: Telegraf, 3. 7. 1992, s. 5.
15. Unger, Pavol: *Odvážnemu šťastie prišlo*. In: Sme, 24. 3. 1993, s. 4.
16. Unger, Pavol: *Zámocké hry nabrali správny kurz*. In: Hudobný život, 1994, roč. 26, č. 15, s. 6.
17. Unger, Pavol: *Talianska Lastovička pod Urpínom*. In: Hudobný život, roč. 28, 1996, č. 7, s. 6.
18. Unger, Pavol: *Bátoryčka po prvý raz zaspievala*. In: Sme, roč. 4, č. 247, 21. 10. 1996, s. 8.
19. Unger, Pavol: *The Players – historický počín prvej scény*. In: Pravda, roč. 14, č. 229, 4. 10. 2004, s. 29.
20. Unger, Pavol: *Banskobystričania objavili a zvíťazili*. In: Pravda, 12. 3. 2007, s. 18.
21. Ursínyová, Terézia: *Zaostrené na Banskú Bystricu*. In: Hudobný život, roč. 26, č. 21, 9. 11. 1994, s. 8.

Contact

prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení

maria.tomanova@aku.sk



Horizonty umenia 12 Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej webovej konferencie 05. 09. 2025 – 15. 09. 2025, 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.

Editor: doc. PhDr. PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD.

Recenzenti: prof. PaedDr. Ing. Roman Hrmo, PhD., MBA, ING-PAED IGIP

Prof. Andriy Ivanovich Dushniy, PhD.

doc. PaedDr. Marián Janek, PhD.

Logo: doc. Igor Benca, akad. maliar

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

Počet strán: 178

Horizons of Art 12 Proceedings of the International Scientific Web Conference 05. 09. 2025 – 15. 09. 2025, Academy of Arts in Banská Bystrica, Faculty of Performing Arts

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

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

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

Reviewers: prof. PaedDr. Ing. Roman Hrmo, PhD., MBA, ING-PAED IGIP

Prof. Andriy Ivanovich Dushniy, PhD.

doc. PaedDr. Marián Janek, PhD.

Logo: doc. Igor Benca, akad. maliar

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

Number of pages: 178

The authors are responsible for the content of their papers.

ISBN 978-80-8206-078-5

EAN 9788082060785





ISBN 978-80-8206-078-5
EAN 9788082060785