

Akadémia umení v Banskej Bystrici
Fakulta múzických umení



Horizonty umenia

Horizons of Art

13

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

Zborník príspevkov
Paper Proceedings

Banská Bystrica 2026





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 13**



**Horizons
of Art 13**

Horizonty umenia

**Zborník príspevkov z medzinárodnej
vedeckej webovej konferencie**
Proceedings of the International Scientific Web Conference
05. 09. 2026 – 15. 09. 2026

Banská Bystrica
2026

Horizonty umenia 13 Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej webovej konferencie 05. 09. 2026 – 15. 09. 2026, 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 13 Proceedings of the International Scientific Web Conference 05. 09. 2026 – 15. 09. 2026, 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 978-80-8206-085-3

EAN 9788082060853

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.

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 Strenáčiková, 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 Strenáčiková, 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 Strenáčiková, PhD.

Academy of Arts in Banská Bystrica, Faculty of Performing Arts

Organizačný výbor konferencie/Conference Organising committee

PaedDr. Simona Ondrejková

DTI University, Dubnica nad Váhom

PaedDr. Anna Vlčeková, DiS. art.

DTI University, Dubnica nad Váhom

Príhovor/Welcome message

Konferencia Horizonty umenia predstavuje jednu z kľúčových a dlhodobou 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 13. 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, 13th 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

Horizons of Art 13/Horizonty umenia 13

Pestrá účasť na konferencii svedčí o jej úspešnosti. Tento rok sa na podujatí zúčastnilo 24 účastníkov – nielen zo Slovenska, Českej republiky, Ruska Rumusnska či Ukrajiny, ale registrovali sme aj príspevky autorov zo Spojených štátov amerických a Izraela. 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.

same time raises the profile of the Faculty of Performing Arts in Europe.

The conference participation diversity proves its success. This year, 24 participants took part in the event – not only from Slovakia, the Czech Republic, Russia, Rumania or Ukraine, but we also registered contributions from authors from the United States of America and Israel. 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 Banska Bystrica

CONTENTS

Príhovor/Welcome message	4
Mgr. art. Katarína Burdová, Ph.D.	8
PETER BROOK'S UNIVERSAL LANGUAGE	8
Professor Alexander Demchenko, Dr. Sci.	12
FROM THE ANNALS OF WORLD CULTURE;	12
ANTIQUITY.....	12
PhDr. Karel Dichtl	33
SEVERAL REMARKS ON THE PROCESS OF SHAPING THE META-INDUCTIVE FRACTION OF TONE COLOUR WITHIN THE MELODIC FIELD THROUGH THE META-VISUAL REFLECTION OF SELECTED OPERATIC WORKS BY J. MASSENET AMONG SEVENTH-GRADE PRIMARY SCHOOL STUDENTS: THE COMPOSER'S CREATIVE WORKSHOP III	33
PhDr. Karel Dichtl	38
PLAY AND ITS FUNDAMENTAL POTENTIAL FOR DEVELOPING CREATIVE ACTIVITIES WITHIN THE CONTEXT OF SEVENTH-GRADE MUSIC EDUCATION: REFLECTING ON MASSENET'S CREATIVE LEGACY.....	38
Mgr. Galina Gvozdevskaia, Ph.D.	42
METHODOLOGY FOR DEVELOPING STUDENTS' CREATIVE POTENTIAL THROUGH THE CREATION OF MUSICOGRAMS IN UNIVERSITY TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS.....	42
Mgr. Michal Hottmar, PhD.	50
RECEPTION OF SIMON MOLINARO'S WORKS IN THE TERRITORY OF PRESENT-DAY SLOVAKIA IN THE 16TH-17TH CENTURIES.....	50
Mgr. Martina Kamenská.....	61
THE BELL SONORITY AS A COMPOSITIONAL PRINCIPLE IN ALEXANDER SCRIABIN'S LATE PIANO WORKS	61
Dr. Morel Koren ¹ & Dr. Mirela Rizea Marinescu ²	69
EXTENDING MUSIC LEARNING BEYOND THE CLASSROOM	69
THROUGH SOLFY	69
Mgr. Kristína Magátová, PhD.	79
THE HARMONIA I COLLECTION: THE ŽAŠKOVSKY BROTHERS' CONTRIBUTION TO 19TH-CENTURY CHORAL LITERATURE.....	79
Enrique Martínez, MA.	88
MANOLO SANLÚCAR, COMPOSER OF SYMPHONIC FLAMENCO	88
PaedDr. Miriam Matejová, PhD.	94

A COMPARISON OF CHURCH SERVICES OF THE LITURGICAL YEAR IN THE HYMNALS OF JOZEF CHLÁDEK AND VOJTECH MATZENAUER	94
doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.....	103
THE VIOLA DA GAMBA IN THE WORKS OF JURAJ HATRÍK (1941 – 2021) (COMMEMORATING THE 85TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER’S BIRTH AND THE 5TH ANNIVERSARY OF HIS DEATH)	103
Mgr. Ivana Moncoľová, PhD.	115
ERNA MASAROVÍČOVÁ – PUBLIC SCULPTURE	115
Mgr. art. Milan Olšiak, PhD.....	128
REFLECTION: MUSIC IS EVERYWHERE, NOT ONLY IN MUSIC SCORES	129
PaedDr. Simona Ondrejková	132
THE STAGE FRIGHT IN THE SCHOOL ENVIRONMENT	132
PaedDr. Renáta Pondelíková, PhD.	141
Mgr. Lenka Lipárová, PhD.....	141
Mgr. Pavel Martinka, PhD.2.....	141
PARALLELS BETWEEN MUSIC EDUCATION AND ART EDUCATION IN THE NEW PRIMARY EDUCATION CURRICULUM.....	141
Mick Stern, Professor Emeritus.....	149
SELECTED WORKS BY MICK STERN.....	149
doc. Mgr. Martin Timko, ArtD.....	152
FRANCESCO BERNARDONE – FRANCIS OF ASSISI IN THE CONTEXT OF MEDIEVAL THEATER – FEASTS OF FOOLS OR GESTURES AND PERFORMANCES	152
doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc.	159
doc. PhDr. PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD.....	159
THE CULT OF ST. CECILIA – CECILIAN BROTHERHOODS AND MUSICAL SOCIETIES	159
prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.....	172
IVAN ZVARÍK – A BASS FROM THE BANSKÁ BYSTRICA OPERA SCENA WITH UNIQUE TIMBRE	172
PaedDr. Anna Vlčeková, DiS. art.....	182
INTEGRATING MUSICAL, DRAMATIC, AND DANCE ACTIVITIES INTO PHYSICS LESSONS IN PRIMARY SCHOOLS	182

Mgr. art. Katarína Burdová, Ph.D.

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, Slovensko

PETER BROOK'S UNIVERSAL LANGUAGE

UNIVERZÁLNY JAZYK PETRA BROOKA

ABSTRACT

By founding the research centre CIRT: *Le Centre International de Recherche Théâtrale*, Peter Brook fulfilled his dream of bringing the concept of “world theatre” to life. This crucial decision was followed by a long period of creative activity at the centre, during which Peter Brook travelled with a group of actors to Asia and Africa to explore human nature and the ways of human expression and communication. These experiences allowed him to discover the universal theatrical language.

Key words: Peter Brook, Universal language, Orghast, Africa

ABSTRAKT

Založením výskumného centra CIRT: *Le Centre International de Recherche Théâtrale*, si Peter Brook splnil svoj sen, ktorý mu umožnil zhmotniť myšlienky tzv. „world theatre“. Po tomto rozhodujúcom kroku nasledovala dlhoročná etapa tvorivej činnosti v rámci centra, kedy Peter Brook so skupinou hercov vycestoval do Ázie a Afriky, kde využil svoj slobodný priestor na skúmanie človeka, jeho vyjadrovacích a dorozumievacích prostriedkov a pokúsil sa nájsť univerzálny divadelný jazyk.

Kľúčové slová: Peter Brook, univerzálny jazyk, Orghast, Afrika

ÚVOD

„Ludia, ktorí nemajú spoločný jazyk ani zážitky, zdieľané vtipy či sťažnosti, môžu medzi sebou vytvoriť skutočný kontakt prostredníctvom akejsi telepatickej intuície.“

(Brook, 1988, s.116)

V roku 1970 založil anglický divadelný režisér a reformátor Peter Brook medzinárodné výskumné centrum *CIRT: Le Centre International de Recherche Théâtrale* so sídlom v Paríži, ktoré sa neskôr rozšírilo o Medzinárodné centrum pre tvorbu *CICT - Le Centre International de Créations Théâtrales* v opustenom parížskom divadle Les Bouffes du Nord. Úlohou centra bolo hľadať najživšiu komunikáciu s divákom. Peter Brook sa pokúšal nájsť taký divadelný jazyk, vďaka ktorému by dorozumievanie a komunikácia s divákom dosiahla totálnej mimojazykovej úrovne.

Že je tento akt možný, pochopil Peter Brook po svetovom turné s *Kráľom Learom*. Všimol si, že v krajinách, kde nebola angličtina samozrejmosťou, diváci reagovali na predstavenie

intenzívnejšie. Jazyková bariéra sa nestala komunikačnou prekážkou - práve naopak, obnažila čistú emóciu, posilnila výpoveď príbehu a prítomnosť herca. Táto skúsenosť ho inšpirovala k hľadaniu univerzálneho divadelného jazyka.

Víziu tohto jazyka Peter Brook prirovnával k hudbe. Bol presvedčený, že ak hudba dokáže vyvolať autentickú reakciu u každého poslucháča nezávisle od veku, spoločenského postavenia, národnosti, etnika, musí byť toho schopné aj divadlo. V spolupráci s hercami vytvoril vlastný nezmyselný jazyk *bashtahondo*, poskladaný z náhodných slabík bash - ta - hon - do, ktorých variácie používali herci v etudách; a ktorý poslúžil ako odrazový mostík pre nasledujúci výskum a zohral významnú úlohu pri ceste k nájdeniu univerzálneho jazyka. Nešlo o sémantický význam slova, ale o emocionálnu váhu reči, sprostredkovanú cez tón, vibrácie a rytmus, ktorých energetická sila dokáže v divákovi vyvolať primárne pocity ako radosť, strach, smútok, hnev, odpor, prekvapenie. Herci sa učili vnímať a precítiť najprv ticho, neskôr jednoduchý zvuk, následne slabiku a až potom slovo. Hlasové a pohybové cvičenia formou improvizácií mali aktivizovať hercovu predstavivosť a podporovať spontánnosť. Peter Brook potreboval dosiahnuť, aby impulz, zrodený v hercovej fantázii, voľne prenikol do divákovej predstavivosti a prostredníctvom toho sa vytvorilo vzájomné bezprostredné prepojenie medzi javiskom a hľadiskom.

Keďže jedným z donorov Brookovho výskumného centra *CIRT* bol aj Festival v Iránskom Shiraze, logicky sa očakávalo, že Peter Brook predstaví výsledky svojho výskumu priamo tam. V roku 1971 preto prezentoval na Iránskom festivale projekt pod názvom *Orghast*. Išlo o monumentálny rituálny divadelný experiment, ktorý sa zapísal do dejín. Uvedeniu predchádzala niekoľkokomesačná príprava cielenými cvičeniami na vnímavosť, rytmus a predstavivosť. Na spoluprácu prizval Teda Hudgesa, ktorý bol oslovený napísať scenár. Ted Hedges, fascinovaný mýtmi a rituálmi a prapôvodnou silou vyjadrovania, zdieľal s Petrom Brookom spoločný názor, že terajšie jazyky už stratili svoju magickú silu a stali sa príliš opisnými, popisnými a racionálnymi. Takmer rok spoločne pracovali na texte *Orghast* inšpirovanom mýtom o Prometeovi. Ted Hedges vytvoril vlastný fiktívny jazyk, ktorý vychádzal zo starogréčtiny a avesty – perzského rituálneho jazyka starého viac ako dvetisíc rokov. Skúmali, ako jednotlivé hlásky a samohlásky rezonujú v tele herca a akú spontánnu reakciu vyvolávajú u diváka.

Herci nedostali text v klasických veršoch ani v zrozumiteľných slovách. Podobu ich scenára tvoril súvislý rad písmen, ktorý herci interpretovali prostredníctvom emócií - dynamiky dychu a rezonancie tela. Ted Hedges síce napísal ku každej replike aj paralelný anglický preklad, ale k nemu sa herci dostali až po premiére. Zámerom bolo, aby jednotlivé repliky neboli poznačené intelektuálnym analyzovaním, psychologizmom či nánosmi civilného prejavu.

Orghast bol unikátnym a jedinečným projektom. Nie len z dôvodu, že predstavenie malo dve fázy a bolo rozdelené na prvú časť pri západe slnka na Persepolise a druhú časť pri východe slnka pod skalnatým útesom Naqsh-e Rostam vzdialeným niekoľko kilometrov od Persepolisu – projekt bol vyústením takmer ročného pokusu o univerzálny divadelný jazyk. Nikto explicitne nerozumel interpretovanému textu, ani herci a ani multikultúrne publikum, a napriek tomu došlo v tomto magickom časopriestore k rituálnemu prepojeniu na oboch stranách divadelného mosta.

Bez ohľadu na úspech tejto výnimočnej udalosti Peter Brook nebol s výsledkom úplne stotožnený. Svoju nespokojnosť pripisoval konkrétnej voľbe námetu, ktorý mohol byť divákovi blízky, a vďaka ktorému sa mohli intelektuálne napojiť na príbeh, porozumieť mu a emočne sa naň naladiť. Rozhodol sa preto posunúť hranice svojho bádania do „terra incognita“ a dokázať

zrozumiteľnosť divadla na báze založenej len na primárnych pocitoch a emóciách s vylúčením akejkoľvek predlohy, ktorá by očakávala zapojenie divákovho intelektu a vyžadovala určitý stupeň poznania.

So skupinou okolo tridsať členov (v ktorej bolo jedenásť hercov, niekoľko technikov, dve kuchárky, doktor, sprievodcovia a päťčlenný filmársky tím) a s jedným kobercom sa na sklonku roku 1972 vydal na stodňovú cestu do Afriky. Trasa viedla cez šesť afrických krajín: Alžírsko, Niger, Nigériu, Benin, Togo a Mali. Kočovní skupina sa zámerne vyhýbala veľkým mestám. Petra Brooka zaujímali jednoduché africké kmene, ktoré žili v súlade s prírodou a s ich božstvami. Koberec, na ktorom herci improvizovali a snažili sa dosiahnuť nonverbálny súzvuk s divákom, rozprestrel v kmeni Tuarégov, Fulbov, Hausov a Jorubov. Peter Brook nešiel na výpravu nepripravený a rok po uvedení *Orghastu* si naplánoval niekoľko námetov pre improvizácie s takmer prázdnu scénou, ktorá mala eliminovať všetko rušivé, čo by mohlo hercov rozptyľovať a obmedzovať pri improvizáciách s vlastným telom. Prvou bola improvizácia *The Box Show*, na ktorej herci pracovali niekoľko týždňov v centre. Išlo o krátke etudy s kartónovou krabicou, ktorá na seba preberala rôzne významy a pre zapojených domorodcov ba až mystické. Druhou improvizáciou bola *The Shoe Show* – tú hercom ozrejmil tesne pred začiatkom vystúpenia. Na základe jednoduchej bodovej schémy herci za pomoci zvukov predvádzali krátke etudy o čarovnej moci topánok a o túžbe ich vlastniť. Vyvrcholením programu bolo improvizované predstavenie *Conference of The Birds*, ako odlahčený a komický protipól *Orghastu*, opäť s fiktívnym jazykom. Peter Brook si počas pobytu pod saharským slnkom uvedomil, že „(...) improvizácii pristane ľahkosť a smiech oveľa viac ako vážne a tragické témy. Improvizujúci herec, neustále vykladajúci dušu na dľaň, musí viesť brat seba a svet s nadhľadom. Najlepšie urobí to improvizované divadlo, ktoré ide za svojím divákom tam, kde žije a ukáže mu, že sa jedna skupina (herci), chce skontaktovať s druhou (navštívení ľudia) a ukázať jej svoju náklonnosť a záujem.“ (Mistrík, 2003, s.276)

Počas kočovania medzi jednotlivými africkými kmeňmi sa skupina na čele s Petrom Brookom dočkala rôznych reakcií zo strany domáceho publika. Niektoré kmene prijali improvizácie s nadšením a aktívne sa do nich zapájali, niektoré od začiatku odmietli iniciáciu hercov participovať na takejto forme „zábavy“. Natrafili aj na kmene, ktoré prebrali kontrolu nad priebehom vystúpenia a neprijali cudzincov medzi seba alebo kmene, ktoré na vystúpenie reagovali úplným tichom. V takýchto krízových situáciách museli herci improvizovať a reagovať (na prekleť napätia a nadviazanie kontaktu) smiechom, primitívnymi zvukmi, hudbou a tancom alebo len jediným tónom „á“, ktorý prelomil bariéru medzi skupinou a domorodcami. Peter Brook pochopil, že pri každom vystúpení je nevyhnutné „prispôbiť sa a vyvíjať sa spolu s akýmkoľvek publikom, inak budete stratení“. (Heilpern, 1999, s.125)

Tým, že sa snažil o maximálnu bezprostrednosť a spontánnosť, vylúčil z príprav nielen akýkoľvek scenár ale aj etnologický rešerš afrických kmeňov. Vrhol tak seba i celú skupinu kočovníkov do úplne nepoznaných vôd, čo im prinieslo veľa neočakávaných (často hazardných) zážitkov. Táto skúsenosť však bola pre všetkých nesmierne poučná a inšpiratívna. „Musíme sa naučiť vybudovať skutočný vzťah s publikom. Všimli ste si, ako rýchle sme boli schopní dotknúť sa detí a zaujať ich? Viete, oni nemajú televíziu, ktorá by im vytvorila hrošiu kožu. Máme sa tu veľa čo učiť.“ (Heilpern, 1999, s. 107-108)

Hoci počas pobytu v Afrike nie vždy nastalo očakávané bezprostredné prepojenie herec a divák, pri mnohých improvizáciách naopak k magickému okamihu prišlo – Peter Brook takúto

vzácnu, organicky vzniknutú, udalosť nazval „divadelným sviatkom“, kedy sa zrušili hranice medzi hercom a divákom a všetci sa stali súčasťou jedného rituálu. Tento súzvuk sa docielil práve a vďaka jednoduchosti a čistým emóciám vyvolaných na oboch stranách.

Skupina divadelníkov zažívala v priebehu viac ako 13 000 kilometrov dlhého kočovania pocity triumfu a aj pocity sklamaní, a v tomto ambivalentnom duchu sa niesla ich celá 14 týždňová expedícia. Peter Brook vďaka tejto skúsenosti prišiel k ďalšiemu poznaniu. Pochopil, že naše zaužívané vnímanie nemusí byť univerzálne. A divadelný systém znakov, prirodzený európskej kultúre, je pre africké domorodé kmene cudzí. Pokiaľ by sme boli však ochotní zbaviť sa návykov a nánosov konvencie a prekročiť hranice konformity, prijať minimalizmus, využiť čistú predstavivosť a precítiť pravdivé emócie, univerzálny divadelný jazyk by dokázal prehovoriť ku všetkým národom a etnikám, naprieč rôznymi kultúram a stupňom civilizácie. „Jeden z prvých záverov, ku ktorému sme spoločne dospeli, bol, že by každá divadelná škola na svete mala nahradiť bežné študijné plány takouto výpravou - aby skupinka hercov s mladým režisérom, scenáristom a scénografom vycestovali na šesť mesiacov do takého prostredia – môžete si byť istí, že by sa omnoho bezprostrednejšie dotkli základných problémov divadla, než im poskytne akákoľvek metóda a forma vzdelávania, ktorú poznám.“ (Croyden, 2003, s. 104)

BIBLIOGRAFIA

1. Brook, P. (1988). *Prázdný prostor*. Praha: Panorama.
2. Croyden, M. (2010). *Conversation with Peter Brook: 1970-2000*. New York: Theatre Communication Group. Dostupné na internete: [Conversations with Peter Brook, 1970-2000](https://www.theatrecommunicationgroup.com/conversations-with-peter-brook-1970-2000) 9780571221721, 0571221726 - DOKUMEN.PUB
3. Heilpern, J. (1999). *Conference of the Birds*. New York: Routledge.
4. Mistrík, M. (2003). *Herecké techniky 20.storočia*. Bratislava: VEDA.
5. Vongrej, L. (2023, 19. február). *Peter Štilicha: Prípravu na tvorbu opery Svätopluk zobral Eugen Suchoň veľmi zodpovedne*. Dostupné z: <https://operaslovakia.sk/peter-stilicha-pripravu-na-tvorbu-opery-svatopluk-zobral-eugen-suchon-velmi-zodpovedne/>
6. Zlejšia, B. (2022, 28. júl). *Lyrická próza Štefana Krčméryho*. Dostupné z: <https://www.quark.sk/lyricka-proza-stefana-krcmeryho/>

Contact

Mgr. art. Katarína Burdová, Ph.D.

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, Slovensko

E-mail: katarina.burdova@aku.sk

Professor Alexander Demchenko, Dr. Sci.

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

Профессор, доктор Александр Демченко

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

FROM THE ANNALS OF WORLD CULTURE; ANTIQUITY

ABSTRACT

This article treats the concept of Antiquity broadly, drawing on a number of multinational artifacts from the first millennium BC (religious codes and national epics of India and Judea, and the architecture and fine arts of China). However, the primary focus is on the Greco-Roman culture of the time, which reflects the article's subtitle, "The Basis of European Culture." From this perspective, fundamental works such as the poems of Homer and Hesiod, the tragedies of Aeschylus, Sophocles, and Euripides, the temples, sculptures, and vase painting of Ancient Greece, the monumental structures and sculptural portraits, and the poetry of Virgil and Horace of Ancient Rome are examined. The overall evolution from Archaic through Classical and Hellenistic periods to the final stage of Antiquity is also traced.

Keywords: Antiquity in its broad sense, Greco-Roman Antiquity as the Basis of European Culture.

Аннотация

Понятие *Античность* в данной статье трактуется в широком диапазоне, с привлечением целого ряда разномациональных артефактов 1 тысячелетия до нашей эры (религиозные своды и национальные эпосы Индии и Иудеи, архитектура и изобразительное искусство Китая), однако всё основное сосредоточено на греко-римской культуре того времени, что отвечает заявленному подзаголовку статьи «*Базис европейской культуры*». С этой точки зрения рассматриваются такие фундаментальные произведения, как поэмы Гомера и Гесиода, трагедии Эсхила, Софокла и Эврипида, храмы, скульптуры и вазопись Древней Греции, монументальные сооружения и скульптурные портреты, поэзия Вергилия и Горация Древнего Рима, а также прослеживается общая эволюция от архаики через классику и эллинизм к финальной стадии Античности.

Ключевые слова: Античность в её широком понимании, греко-римская Античность как базис европейской культуры.



The chronological framework of Antiquity is from the last centuries of the second Millennium BC until the first centuries of the first Millennium AD. In general, it is a millennium before the birth of Christ. Geographically this term refers to the art of Ancient Greece and Rome. However, it was only a part of great artistic culture that extensively developed outside these territories.

Just before Antiquity, one can clearly observe the following phenomenon that would be repeated at times in the future – every new round of historical development has a catastrophe as a starting point or at least the decline of the former civilization.

For example, during the consideration of the Ancient World culture, the achievements of Aegean civilization that developed on the islands of the Aegean Sea (the main territory of Greece) were noted. In the 12th century BC (that can be considered the starting point of Antiquity), the Dorian (North Greek) tribes, which were at a much lower level of development, destroyed it.

The Dorian conquest led to a decline in all spheres of life. In the history of Greece there came a period that was called *the Dark Ages*. It lasted almost five centuries (approximately until the appearance of Homer's poems). Of course, it was not total destruction. The "barbarians" of the Antiquity took some part of the former civilization. Nevertheless, the world was being built from the beginning.

This "building" was largely carried out through the creation of *the spiritual foundation* of Antiquity and it was laid mainly in *literature* and consisted of *religious canons* and *national epic*.

There appeared in India two religious canons.

Vedas (in translation it means "*knowledge*", or to be exact, "spiritual knowledge") are the sacred books of Hinduism as the main religion of India.

Tripitaka (in translation it means *Three Baskets of teachings*, this canon consists of *three* collections of texts) is a Buddhist canon. Buddhism appeared in the middle of the first millennium BC. It was the earliest of three *world religions* (along with Christianity and Islam) and then received circulation in many countries of Asia.

In ancient India two great epics were created – the poems "Mahabharata" and "Ramayana". The word "*Mahabharata*" (the great Bharata) arose as the result of the reduction of the full name (the great tale of the Bharata Dynasty). Bharata is an ancient Indian tribe that really existed (the official name of modern India is Bharata). *Ramayana* means in translation "*The Acts of Rama*". Rama is a legendary hero of Indian tales.

In the time of Antiquity, the Jewish people created the religious work that meant so much to mankind – *the Holy Bible* (from the Greek word "*books*"), to be exact, its pre-Christian part, *the Old Testament*, a collection of sacred books of Judaism as the religion of the Jews. Later, along with the New Testament it compiled the Bible – Christian Scriptures.

The beliefs of the ancient Jews recorded in **the Old Testament** became the first *monotheistic religion*. It was a fundamentally important breakthrough in the future when monotheistic religions (Christianity, Islam) replaced pagan cults.

In Ancient Greece the religious canon as such did not arise (it was replaced by numerous myths), but it was compensated by the creation of the national epic.

In **Homer's** poems (a semi-mythical person), **the Iliad** and **the Odyssey** and especially in **Hesiod's Theogony** (the origin of gods) the final myth revision was carried out bringing them into a coherent and integral system. The essence of these changes that occurred to the man on his way from the ancient world to Antiquity found here its metaphorical expression in the replacement of old gods with new ones.

The former gods (the Titans) embodied dark elemental forces of the Earth – a world dominated by terror and disharmony. The young gods (the Olympic Pantheon headed by Zeus) having subdued the Titans and thrown them into the abyss in the lower world (Tartarus – the hell), established the power of the law in the world and created a new beauty based on order and harmony.

These poems are written in hexameter – the standard epic meter in classical Greek literature (a metrical line of verses consisting of six feet). It is characterized by the heroic style, declamation and sets the tone of “the hoar of innumerable ages”.

Vedas, Tripitaka, Mahabharata, Ramayana, the Old Testament, the Iliad, the Odyssey, Theogony are the most famous of many literary works in which the original principles of the spiritual existence of Antiquity were established.

The notion “*literary works*” rightly belongs to religious canons too because they are collections of texts of different origin and purpose. In addition to cult texts (hymns to gods, prayers, preaching, ritual instructions, spells of magic) they contain historical chronicles, heroic legends, fairy tales, folk songs, fables, parables etc. It turned the religious canon into an anthology of the man's life of that time.

Moreover, cult texts can be considered as artistic works due to their artistic expression. For example, **Psalms** of the Old Testament. The Bible tradition ascribes them to the legendary king of Israel **David**. The religious hymns from the Indian Vedas are also remarkable in this aspect.

* * *

Religious instructions could take the form of a narrative. Thus, there appeared many ecclesiastical stories. One of the brightest examples is found in the Old Testament – it is **the Book of Job**. It is a drama of the man's life full of sufferings.

Job is the righteous and blameless man pleasing to the Lord. It seems that the evil could not enter into his life but the impossible happens and this is the Lord's wish because the Satan is not the Lord's enemy in this case but the Adversary of the man, his tempter and accuser. He insists that Job honors the Lord not unmercenary and his sanctity arises from its prosperity.

To get the answer to this question that confused him Yahweh gives Job to the accuser for torture. Job endures terrible trials, proves the man's ability to be faithful and is rewarded for it.

The Book of Job shows the ambiguity of the Bible postulates and poses the problem concerning the omniscience of the Lord. The All-knowing did not know if Job was god-fearing and how he would behave in trials. However, this ecclesiastical story is instructive and its point can be

interpreted as follows: the Lord may doubt and moreover, make a mistake but the human must believe in him and sooner or later he or she will be rewarded.

The imagination of those who created *religious stories* was truly inexhaustible. Let us consider for example, the original plot line with the help of which religious reclusion is glorified in one of the books of the Buddhist scriptures **Tripitaka** – the so-called **Verses of the Elder Nuns**.

The plot is as follows: a nun going to the sacred grove meets a young philanderer who has fallen in love with her and tries to seduce her speaking about the delight of worldly life.

The nun wants to know what has attracted him in her. He speaks about her beautiful eyes. The hermit finds the way to damp his ardor and breaks a spell in a completely unexpected way – ripping her eye out. The philanderer implores her forgiveness; the nun comes back to her shelter where her eye miraculously recovers.

At its core, the literary works of Antiquity are intended to teach people the best, to assert the ideas of the good, truth and justice. It corresponds with Ten Commandments that form the foundation stone of the moral potential of the Bible. The Old Testament also contains the Books of Prophets. Every prophet is a striking personality with intense spiritual searches, with his own understanding of life, which is often opposed to the powers that be.

Speaking about the basic literary works of Antiquity it must be admitted that they contained a *true fount of wisdom*. They were full of high thoughts about life, nature, gods, the man and the relation of these phenomena. These reflections are often presented in the form of instructive parables.

Already in those distant times human's knowledge had a certain limit in the comprehension of the world. That is why there appeared numerous maxims about the illusory success and the frailty of life, right up to the full skepticism.

One of the examples is **the Book of Ecclesiastes** from the Old Testament (in translation it means *preacher*); according to the tradition, its author is the king Solomon. He speaks like a poet – in a truly artistic style, brightly, impressively. The refrain of his reflections about whirligig of life is the word *vanity* (*vanity of vanities, all is vanity!*).

The epic essence of the fundamental works of ancient literature begins with that fact that all of them, as a rule, represent monumental collections of texts of extremely large volume. The longest epic poem ever written is the Mahabharata: it includes approximately 100 000 verses and it is ten times the length of the Iliad and the Odyssey combined.

Such volumes grew due to a huge number of characters, exceptional detailed narration and due to detailed descriptions and many digressions from the main plot line, which is complemented by an inexhaustible curiosity to details.

The epic of the Antiquity is usually called "*heroic*". And it is really so. The heroic epic is defined by the fact that the reality is infused with incredible adventures and extraordinary exploits of heroes. In addition, the described world is inhabited not only by people but also by gods, spirits, demons of great power.

But the most important thing is that the heroic epic of Antiquity is almost always *war* epic. It is usually corresponding with the events of some commemorative war in the distant past.

Of course, the heroic epic had various options that differ from the main plot line. One of such examples is the poem **Ramayana**. It deals mainly with Rama exploits but it contains many *lyrical* digressions including sublime poetry of nature descriptions that are extremely detailed.

* * *

Thus, the spiritual foundation of Antiquity was laid mainly in religious canons and national epics and chiefly in the initial stages. It was a pure classic in its best and most significant manifestation. For example, Homer's poems began to be esteemed as an artistic ideal immediately after their appearance.

Besides the literature considered above the principles of the classical antiquity appeared most clearly in the works of *the Athenian artistic school* (as far as is known Athens played the leading role in Ancient Greek art at the time of its flourishing). The essence of these principles was as follows:

- firstly, to assert the beauty and the dignity of the man as a beautiful and perfect creation of nature, to correlate everything with him and his proportions (at that time there appeared an aesthetic formula: the man is the measure of all things).
- secondly, to assert such qualities as clarity, naturalness, harmony, nobility and majestic character.

The abovementioned principles are most clearly expressed in three main phenomena of Ancient Greek classics: architecture, sculpture, tragedy.

The ponderosity inherent to the constructions of Early Antiquity is overpassed in the course of formation of Ancient Greek *architecture*. The buildings become more delicate and graceful.

As you know, the leading component of the antique architecture is **the order**. It is an architecture system of the rack and beam construction (support and ceiling). It was perceived in those times and became almost an obligatory foundation for the later architecture.

The most important part of this system are the types of columns: Doric, Ionic, and Corinthian. The presented sequence reflects the increasing degree of the complexity of their configuration and decoration.

The dominant role in Ancient Greek architecture belongs to the temple. It was not only the holy place (there was a statue of the god, the patron of the city, in the temple); it performed other important functions: the state treasury and works of art were kept here. The square before the temple was the place of meetings and celebrations.

The principal difference between the antique temple and the future Christian churches is that cult ceremonies were held before the temple while its inner space was a giant chest for the god's statue and temple treasures. That is why the most important part in the antique temple was its *exterior*. The colonnade girding the temple around, upstairs decorated by patterns and sculpture decorations emphasized it.

One of the first classical examples is **the temple of Poseidon in Paestum** (Greek colony in southern Italy). Here the imprint of early antiquity structures is still seen: the massive colonnades and very wide capitals, a wider column size and smaller intervals between columns.

However, constructively it is a completed type of a Greek temple. The similar example of such early classical building in Greece is **the temple of Hephaestus in Athens**.

In that time, Greek architects began to deal with the matters of the order of urban development and a holistic approach in urban planning. This is illustrative of **the complex of public buildings in Olympia** that was the center of Zeus cult and the venue for Olympic Games.

This complex gives an idea of high skills of building of architectural ensemble that is notable for rational but at the same time rather free and picturesque layout (characteristic for antique culture synthesis of *ratio* and *emotio*).

The famous **Parthenon** became the emblem of architectural classics (447 – 438 BC, the architects are **Ictinus** and **Callicrates**). Its exterior is similar to the temple of Poseidon of Paestum (the same type of monumental construction, the same symmetry); however, with all the similarities it contrasts with gracefulness, ease, aspiration up, maintaining majesty. This is the ideal of Greek architects: the austerity and crystal clarity of proportions, the sense of limits, harmony, calm and majestic beauty.



Figure 1: **Parthenon (Greece)**

The Parthenon is the main building of the Athenian Acropolis. It rises above the Acropolis like the Acropolis rises above the city and its outskirts.

Acropolises existed in other Greek cities – they called in this way their fortified part usually located on the hill (*acropolis* means in Greek “*upper city*”). The Acropolis served as a shelter in case of war, there was a sanctuary with a temple to patron deity of the city.

The Acropolis in Athens (the first half of the 5th century BC) is the most famous among Greek acropolises. This is an ensemble of temples and statues which is situated on a steep rock with a flat top like on the pedestal. The planning and construction of Acropolis were made according to a plan under the management of Phidias.

* * *

Phidias (early 5th century – about 432 – 431 BC) is considered the greatest Greek sculptor. *The sculpture* (as the main genre of the art of Antiquity) reached its climax in his works.

The idea of *pure classics* is associated with name of Phidias: the sublime human images are full of vitality, the calm greatness of spirit, the glorification of the beautiful human body from which moral beauty is inseparable.

Hence the ideal of a comprehensively developed personality (a beautiful and strong man in body and spirit). It is characteristic that the statues of gods created by Phidias made a strong impression on contemporaries by the expression of humanity.

So is the monumental and solemn Statue of Zeus at Olympia that was situated inside the temple of Zeus at Olympia. It was made of gold and ivory. This is the most famous of Phidias's work. Greeks considered it one of *the Seven Wonders of the World*.

The features that were noted in relation to the Phidian Zeus we can find in the preserved sculptural image of Zeus by an unknown master which is called **Zeus from Otricoli** (the 4th century BC).

Here the completeness of life manifestations is created in the fusion of majesty, classical nobility and unconditional reality of appearance. Let us note the sealed wisdom and humanity of the character: his face shines with all understanding and kindness – so is the embodiment of the humanism of Antiquity.

The same tendency for the “humanization” it is possible to find in the sculptural images of other gods. In the statue of **Athena from Piraeus** (IV century BC, Piraeus is a suburb of Athens) attributes of the goddess of war and victory (a helmet with the flush plume and armor in which she was born from the Zeus head according to the myth) represented.

But she is also a goddess of wisdom, knowledge – hence there is a magnificent nobility of her appearance, the gesture of appeal and discourse. Finally, she is just a woman, but a god-woman what is represented with the beauty of her face and the grace of movements. It says about the connection of Phidias and Praxiteles traditions.

Concerning **Praxiteles** as a representative of *the late classic* and the Athens school in its best times, we can mention **Aphrodite from Arles** as an example. Here the most important thing is represented that characterized the art of an outstanding sculptor: the perfection of forms, the beauty of proportions, the spirit of clear harmony as well as the lyricism revealed through the softness of light-and-shade modelling. It was Praxiteles who developed the ability of marble to create a soft twinkling play of light and shade.

The lyricism is also in the fact that in the appearance of this goddess of love and beauty with the ultimate expression there are features of femininity and grace completed with the elegance of the shape (including the contour of an elongated figure). There is also a feeling of realizing the power of her charms (the restrained and sensual accent is peculiar for the image).



Figure 2: *Praxiteles Aphrodite*

* * *

Turning to the depiction of the man, (the difference in depicting of gods and people in the art of Antiquity was quite conventional and external in nature) let us begin with the statement that was the most important and precious for the human – a sound mind in a sound body.

It was embodied by **Polykleitos** (the second half of the 5th century BC). He based his works on an accurate, truly scientific knowledge of anatomy. The most famous one is **Doryphoros** (Spear Bearer) that embodied an idealized image of a young warrior. The musculature of a strong body is excellently portrayed here. The athletic constitution of a young man is stressed by the juxtaposition of vertical lines of the legs with the horizontal shoulders and muscles of the chest and the press. The sculptural perfection, the naturalness and the ease of the pose highlights the calm feeling of his strength.

The most important task that Greek sculptors had to solve was the representation of the figure in motion. It was achieved due to the embodiment of the dynamics of actions, a natural posture, and an expressive gesture. One of the first striking results in this direction is **the statue of Poseidon** (sometimes it is believed that Zeus is depicted here). This bronze sculpture was found in the sea near Cape Artemision and has been associated with **Ageladas** (his works belong to 520 – 450 BC).

By the way, this work proves that there are no differences in depiction of gods and humans. The statue depicts a human of course. But he is a human with perfect proportions. It impresses with modelling of body forms and hard muscles.

The main thing is the skill of the representation of motion. This sculpture can be named as Poseidon throwing the spear (the spear is not preserved). The muscles of a strong body are in tension, stood aside, a little bent legs make his headlong step springy. Slightly elongated arms are in a great swing. Everything emphasizes the image of an energetic and purposeful action.



Figure 3: Poseidon (Greece)

Myron completed the strivings of sculptors in representing of motion (mid-5th century BC). He gave samples of solving this artistic problem through a complex perspective and through the identifying the climax of the depicted action. His most famous work is the **Discobolus** (discus thrower).

The master showed the tensest moment of movement, the state of maximal concentration of forces (transition from swing to throw), i. e. the climax point of the action is embodied here. It reveals with the utmost completion the purpose of the depicted figure and the inherent life forces.

In addition to the sculpture of Antiquity as the leading art form of that time, the following works should be noted:

- **the Statue of the King** anticipates numerous figures of athletes which grew into a widespread genre of ancient Greek sculpture;
- the ideal of Greek athleticism is **Apoxyomenos** by **Lysippus**;

- **Boxer of Quirinal** by *Apollonius* gives an excellent example of perfectly accentuated expressiveness of a strong, muscled male body;
- **The Wrestlers**, a Roman sculpture group, is also devoted to sport. It is characterized by dynamism and aspiration to show motion.

Turning to female images the following sculptures should be mentioned:

- **Head of Aphrodite** made in soft, lyrical notation shows the desire to embody the feminine beauty ideal;
- **The Venus de Milo** by *Alexandros* of Antioch represents a line of stately and sublime images;
- Works similar to the sculpture **Eirene Bearing the Infant Ploutos** became the source of motherhood theme in art and preceded the image of Mother of God (Madonna) in the Middle Ages and Renaissance (in such statues attention is drawn to skillful reproduction of clothes folds in marble behind which the lines of the body are easily guessed).

* * *

For Greek sculptors the genre of a portrait was on the periphery of their artistic explorations although they made sculptural portraits of their contemporaries highly expressively. So is the bust of **Pericles**, a prominent Greek statesman and general of Athens during its golden age (the 5th century BC).

The situation changed in Roman art where such images were highly demanded and were made in abundance. The models were the representatives of the Patricians; to Roman masters credit they aspired to actualize the images of nobles.

Above-mentioned was the main direction of Greek sculpture. But there were also variations which can be illustrated through two sharply contrasting examples:

- on the one hand, the portraits of **Antinous** as the continuation of classical Greek traditions with its characteristic idealization of human appearance (Antinous is an extremely handsome young man at the court of the Roman emperors of the early 2nd century AD, he was portrayed many times);
- on the other hand, the bust of **Caecilius Iucundus** (the 1st century AD, bronze) is indicative of sculptor's striving to truthfulness. The portrait of the Roman banker is true-to-life with a touch of grotesque (exaggerated face feature and its emphasized asymmetry).

Speaking about visual arts of Antiquity, painting is not often taken into consideration. It is because very little preserved to this day, although there were many paintings at those time and the best of them were highly appreciated by contemporaries.

Especially it concerns easel painting because there is not a single canvas left despite the fact that there were the so-called pinacothekes in ancient cities including Athens. The preserved mosaics and frescos compensate for a lack of pictures to some extent.

One of such objects of great rarity is **Lion Hunt**. This mosaic from Pella (Greece) can be considered with reference to athletic theme that was presented in sculpture. In this case, the valor of the man is shown who is taking up arms against a strong and dangerous animal.

Few extant art objects are indicative of great skills of Greek and Roman artists. The following three samples of fresco painting can give an idea about the multidirectional nature of creative process:

- **family portrait** (the baker with his wife, a fresco from Pompeii) is an example of a truly realistic image;
- **Arcadia's head** (from the fresco Hercules and Telephos from Herculaneum, the 60-s AD, a Roman copy from the painting by an artist of the Pergamene school of the late 2nd century BC) gives an example of a pure romance;
- **Satyr and Bacchante** (a fresco from Pompeii) is an example of a vivid imagination.



Figure 4: Satyr and Bacchante

The most impressive illustration of worth of fine arts is *vase painting* that was flourishing in Ancient Greece.

First, it is necessary to note the beauty and variety of ceramic vessels that were skillfully painted. It must be admitted that already at that time their forms were brought to the highest level of mastery – refined, perfect, and truly classical.

Quite often, various subject images were drawn on vases. Here are two typical examples:

- **The Pelike With Swallow** (by *Euphronios* – a prominent vase painter and potter, the 6th century BC), where three figures point upwards to a swallow that heralds the beginning of spring;
- **Dionysos in a Boat** (530 BC) strikes with the elegance and poetic sentiment of a drawing and rich imagination of a master.

* * *

The third most significant phenomenon of the Ancient Greek art classics is tragedy. It was in Greece that theatrical art in its modern sense was created and the first theatrical constructions with decorations, costumes and necessary machinery appeared there.

The performances were held in the open air, in broad daylight. The spectators' seats were arranged stepwise on the hillside. One of such well-preserved constructions is **the theatre in Epidauros** (mid-4th century, by the architect *Polykleitos the Younger*).

It was built on the side of a mountain. More than fifty stone benches were arranged in a semicircle. The theatre can seat about 10 thousand spectators what speaks for a very large size. This was the peculiarity of the ancient Greek theatre. It had to house the entire adult population of the city. For example, the largest theatre in Greece was built for 44 thousand people.

The material of the theatrical dramaturgy were myths, interpreted in accordance with the ideas of that time.

The father of tragedy at the time of Antiquity was *Aeschylus* (the first half of the 5th century BC). He was not the first author of tragedies but it was in his works that the classical structure of this genre was formed (one of his characteristic works is *Agamemnon*).

Aeschylus's works are characterized by a severely monumental nature, he believes in the reasonableness of the objective laws ruling in the world, in the final justice of that which is happening to people and gods.

The hero of Aeschylus's tragedies is a common but powerful and strong-willed character. Having realized his aim as the only possible one, he strives to achieve it in full possession of his human capacity. Hence, the impressive integrity and monumentality of the image endued with few but prominent features.

Aeschylus's characters are strong and integral. In a situation of collision, there appeared their spiritual opposition that generates conflict tension.

The tradition of Aeschylus developed in the works of *Sophocles* (the tragedies *Oedipus, the King, Antigone, Electra*). He retains the monumentality of the composition and integrity of characters (the nature of his characters is also free from all accidental) achieving the utmost clarity and concentration in the deployment of the conflict.

But in comparison with his predecessor, Sophocles achieves even greater dramatic tension, complicates the psychological characterization and introduces the motive of the insoluble contradiction, which consists of the following:

- the playwright believes in the greatness of the man; his hero is a man of strong spirit, fearlessly going the whole way;

- the superiority of the force opposing him may devote him to destruction and kill him but it cannot turn him away from the struggle; he firmly believes in the rectitude of his own way and takes full responsibility for his actions;
- however, there is something unknowable in the world; human capacity is limited in the face of some supreme forces (gods) but much sadder is the limitation of human knowledge, and faults and suffering arise from ignorance above all.

After the ancient Greek classics, the art of Antiquity had to go through another similar phase – *Roman classics*. In literature, it received its expression in the poetry of Virgil and Horace.

The crowning achievement of **Virgil**'s works was the poem **the Aeneid**. Homer's epics served as an example for it. In comparison with Homer Virgil's world became larger and more complicated. The Aeneid was considered the most complete description of Roman culture. The poet revealed the idea of Rome as world power through the narration about the fate and deeds of Aeneas, the legendary ancestor of Romans.

While Vergil taught to perceive and comprehend the world, Horace taught how to behave in the world. His classicism is a cult of a sense of proportion, balance, the golden mean (the expression "the golden mean" belongs to Horace). It meant for him that reason had triumphed over heart; order – over chaos.

His hero is a wise man who knows everything and is surprised at nothing; he takes in stride highs and lows, he refused everything that is beyond his strength and enjoys what he is able to afford; he achieves the quiet of the mind and inner freedom by means of self-improvement.

* * *

So was the mainstream of artistic culture of Antiquity: from the Classical Greece to Roman classicism. However, the antique classic had the side branches.

One of them concerns lyrical interpretation of images and lyrics in general. In sculpture, Praxiteles was a great master of such interpretation. In such manner, he created mostly women images.

Lyricism clearly declared itself in Greek poetry. Its source is the work of a poet **Sappho** who for the first time expressed in her poetry the tenderness of feelings and emotions. The free and impetuous verses inherent in her manner anticipated Russian poets – Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva, Bella Akhmadulina. And unlike the epic hexameter with its extended line, she writes "stepwise" using short phrases.

Later the lyrical poetry of **Anacreon** stood out. He was a poet of wine, love, fun, pleasure what caused many imitations that made up the so-called *Anacreontic* (including Russian poets such as Batyushkov and early works by Pushkin).

The poems of Greek poets were very musical. It can be explained by the fact that at that time versification was inseparable from music. Texts were composed with the melody or recited to an accompaniment of some musical instrument. It is not coincidentally that the term "*lyrics*" comes from the word "*lyre*" (the name of one of the ancient musical instruments).

A little more than a dozen of melodies were left from the time of Antiquity. However, they show that already in those distant times people had subtle and peculiar musical culture.

Finishing the lyrical theme of the art of Antiquity at the end of this period there appeared a Greek *novel* the main motive of which was the poetry of the first love (the most famous novel was **Daphnis and Chloe** by *Longus*).

Another branch from classicism was connected with the accent on *expressive-dramatic* forms of artistic expression. This direction originated in the late classics (the 4th century BC) when the sense of anxiety, strong emotional tension began to appear, when psychologism of life contrasts entered the art.

In classical tragedy, it began with the works of **Euripides** who revealed the idea of human defenselessness against the blind chance. This could happen even to the best hero like the main character of the tragedy **Heracles** where Euripides expressed dynamism of dialogues and psychological approach in character development.

* * *

Two phenomena of the art of Antiquity were considered above – classical Greece and Roman classicism. Nevertheless, three centuries lied between them during which the art was developing in the direction of *Hellenism*.

In this case, it is useful to recall the terminology: *Hellas* is the name of Greece in the Greek language; *Hellenes* are self-description of Greek people (Greek is the Roman name); *Hellenic* refers to Greece.

Hellenism and *Hellenistic* are terms referred to large territories influenced by Greek culture after their conquest by Alexander the Great. Besides Greece itself, this cultural and historical area included Egypt, Western Asia, Northern Black Sea region, Central Asia and some other regions.

The classical art considered in the context of Hellenism was split in two parts. What stayed united before (for example, humanism and monumentalism) began to divide into separate ways. Moreover, this process was not only a consequence of historical situation. The art itself made its way to this splitting. The features of Hellenistic artistic thinking were anticipated in late classicism (the 4th century BC) and even earlier.

During the latter half of the 4th century BC, **the temple of Artemis** was built in Ephesus. (it is worth emphasizing that it is one of the *Greek* cities in the coastal area of *Asia Minor*). While graceful temples, not large and strict in décor, were built in Greece, here far away from it very big and luxurious temples were erected under the strong influence of oriental architecture.

The most famous of such buildings was the temple of Artemis in Ephesus. It impressed with its size (more than 100 meters in length), splendor, complex rhythm of columns and it belonged to *the Seven Wonders of the World*.

The Mausoleum at Halicarnassus continued this tradition. It was a tomb for Mausolus, a satrap of one of the territories in Asia Minor. The word “*mausoleum*” originated from his name. This majestic tomb astounded with its monumental scope, magnificent solemnity and rich sculptural decoration. This building also belonged to *the Seven Wonders of the World*.

Such feeling to monumental scope, to the showiness of forms, to the decorative splendor was popular in the Hellenistic period. This was reflected in the construction of new big cities, in the

creation of magnificent ceremonial architectural ensembles as well as in the construction of grandiose engineering structures.

Among new cities, **Alexandria** was the largest (it was founded by Alexander the Great in Egypt in 332 – 331 BC and got his name). It was built in the Nile Delta as the new capital of Egypt and became the center of Hellenistic art (there was a museum and a library where hundreds thousand manuscripts were kept).

Here the most famous engineering construction of the Hellenistic period **Pharos of Alexandria** was erected. It was situated on the island Pharos that was connected with the city by the mole. It was a grandiose and monumental structure and at the same time thin, very solid, crowned by the statue of Poseidon.

It consisted of towers placed one on top of another and reduced successively. The lighthouse had a height of 140 meters (only the pyramid of Khufu was taller) that is why the light was visible at night at a distance of almost 200 kilometers. It was used as a fortress. It was considered one of *the Seven Wonders of the World*.

The sculpture in those days was also monumental. It began in the Classical Period. Its leading representative Phidias created several gigantic sculptures. For example, the abovementioned Statue of Zeus at Olympia had a height of 14 meters.

In the Hellenistic period, art acquired the features of hypertrophied monumentality and it found its expression in the so-called colossi. The most famous of them is **the Colossus of Rhodes**.

There were a hundred of colossi on the Greek island Rhodes and among them a bronze statue of the God of the Sun Helios with a height of over 30 meters. It stood in the harbor of Rhodes and it served as a lighthouse striking with its fantastic grandeur. It was considered one of *the Seven Wonders of the World* (it was destroyed by an earthquake).

The culture of Antiquity began to spread in many Eastern territories with the conquests of Alexander the Great. Let us give two great examples in this respect:

- **the temple** in Armenia (a pagan temple in Garni fortress, Yerevan, the 1st century BC) – a strict beauty is congruent with the samples of antique classical architecture;
- **a sanctuary** in Khoresm (Koi Krylgan Kala in Kyzylkum desert, Central Asia, IV – III centuries BC). Presented in reconstruction it impresses with its proportion and harmony of the composition.

Along with the Greco-Roman Antiquity, it is notably to mention the art of the Heavenly Empire. **The Great Wall of China** were being built from the 4th till the 1st centuries BC on the northern border of China to protect against nomads and to protect fields from desert sand. It was erected on the mountain ranges so it seemed as if it grew out of rocks.

On top of the wall, there was a denticulation with embrasures. The guards lived in square towers, which were built every 100 – 150 meters, and from where light signals were given in case of enemy appearance.

In scale, grandeur, cost of materials and labor, the Great Wall of China is comparable to the Egyptian pyramids: its width is up to 8 meters, height – up to 10 meters, length – over 5.000 kilometers. If the ancient Greeks knew about this building, they would undoubtedly rank it among *the wonders of the world*.

Another grandiose construction of Chinese masters is **the Mausoleum** of the First Qin Emperor (the 3rd century AD). The Terracotta Army consisting of six thousand life-size cavalymen made of clay is a monumental and impressive sight. The warriors' faces appear to be different for each individual figure.

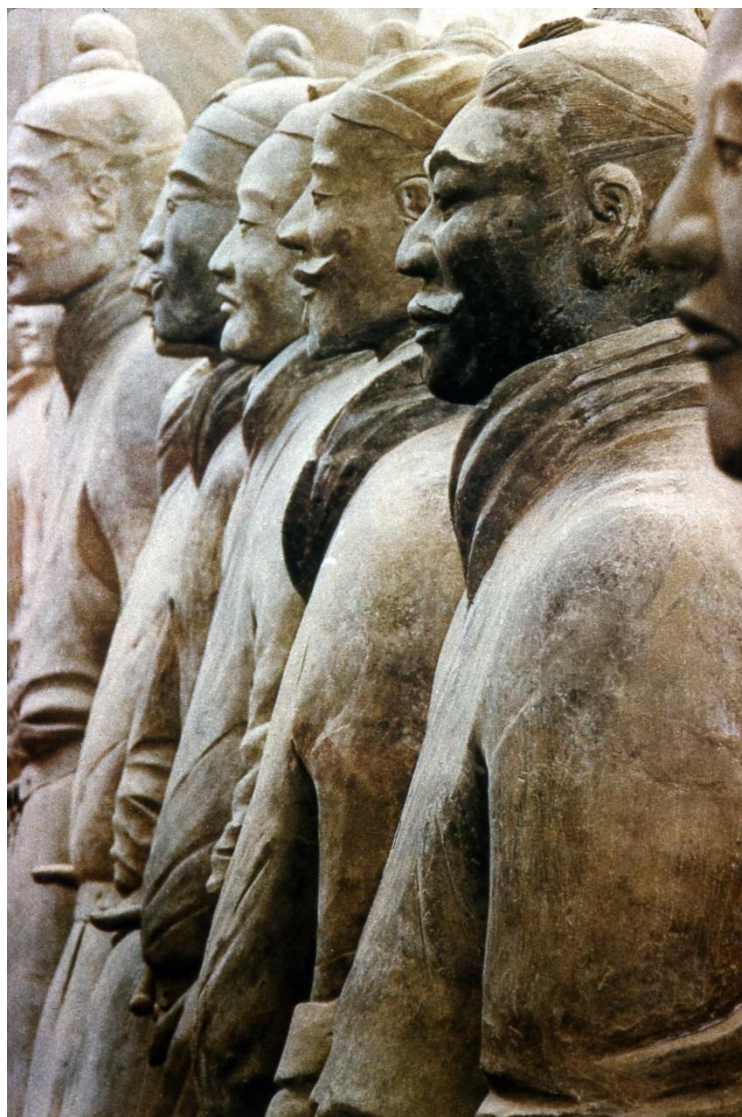


Figure 5: The Mausoleum of the First Qin Emperor

* * *

Let us turn again to *Roman Antiquity*. Taking the artistic experience of Ancient Greece and Hellenism, Roman art took a dominant position in the ancient world around the middle of the first century BC.

The Roman Empire changed from a small peasant community into a global power and created the culture that along with the Greek one formed the basis for European civilization.

In comparison with the poetic worldview of the Greeks, the Romans were more sober-minded and pragmatic that is why the leading art form was their architecture and practical constructions gained the ascendant position – paved roads, bridges, water supply systems, *thermae* (Roman baths), roofed markets and so on.

But it didn't mean some close-mindedness of Roman architects. They draw on expertise and experience of Greek classics, and for example, erecting cult buildings they actively updated and complicated traditional forms as well as developed their new modifications. An excellent example of such initiative is **the Temple of Hercules Victor** in Rome.

The pragmatism of Romans was seen on the one hand in the emphasis on comfort and on the other hand in the unification of urban development.

The example of the first case can be a reconstruction of **the house of a rich Roman** in Pompeii where the emphasis is laid on the arrangement of the interior. It is designed in good style – strict but festive and imposing, it gives a complete idea of aristocratic life.

The example of the second case is **the house** in Ostia, Rome (the harbor of the Ancient Rome), the so-called *insula*. It is a building of a completely definite functional use – a brick multi-story tenement house. There is nothing special or unusual about it (the features of modern typical construction are visible in its standard appearance).

Considering large engineering constructions it should be noticed that some of them have survived to this day and are still used. For example, **the aqueduct** in Nîmes, France (the end of the first century BC) is one of the structures of capital type (the height of the bridge is almost 50 meters, its top tier served as a water supply system).

The artistic expressiveness of engineering design in such structures was achieved due to organic interconnection with landscape as well as due to proportions and beautiful masonry of quadrels (square granite blocks).

The talent and the will of Roman builders turned every construction of this type into a real monument. The grand scale of such buildings supported the idea of the glories and power of the Roman Empire.

Triumphal monuments such as arches and columns also served this purpose. They were erected in honor of some outstanding victory of the Roman army and a ceremonial procession went through the arch on the day of the triumph.

The Arch of Titus (about 70 BC) can illustrate the ponderous ceremonial appearance of such architectural monuments. In the distant future, the tradition of similar monuments would be revived in many countries (including Russia, since the Patriotic War in 1812).

Grandiose public buildings served the glorification of the Roman Empire – forums, theatres, circuses. The forum is a large parade square surrounded by public buildings and memorials, a business and political center of the city.

Especially grandiose was **the Forum of Trajan** in Rome built on the order of the emperor Trajan who completed the territorial extension of the Roman Empire. It is notable not only for its luxury but for its developed architectural concept.

It consists of the Triumphal arch, the Trajan's column, a vast portico-lined piazza, markets, a smaller piazza with two libraries, one housing Latin documents and the other Greek documents.

The most significant of the theatrical and circus buildings was **the Coliseum** (the first century AD). Now it is dilapidated because after the fall of the Roman Empire, it served as a quarry for other buildings.

Nevertheless, it is obvious that *amphitheater* is a special type of theatrical building. Its arena is made in the form of an oval bowl above which tiers of seating rise what excellently served for performances (animal hunting, gladiatorial contests etc.).

The façade comprises three stories of superimposed arcades. Two hundred and forty mast corbels were positioned around the top of the attic. This huge structure (the height of a 16-storey building) could hold about 50 thousand spectators. The size of arena allowed having up to three thousand pairs of gladiators at the same time. It is no coincidence that the name “Coliseum” comes from the Latin word “*colosseus*” that means “*enormous*” and it worthily marked one of the pinnacles of Roman architecture.



Figure 6: The Coliseum

The ceremonial portrait sculpture had the same idea of the greatness of the Roman Empire. The quintessence of the official style in this genre were the images of the emperor *Augustus*. In the course of time, his name (in Latin it means “*majestic*”, “*the increaser*”, “*venerable*”) gained the meaning of the emperor title.

The time of his reign were last decades BC and first decades AD) and considered the Golden Age of Roman history and culture. The abovementioned Virgil and Horace created their works at that time.

It is possible to give two examples of two different marble statues of Augustus presented in a highly representative manner (in both cases the findspot is indicated)

- **Augustus of Prima Porta** (the first century AD), here he appears in military clothing, he is shown in the role of “Imperator”, the commander of the army. The statue is an idealized image of Augustus showing the glories of Ancient Rome.
- **Augustus from Cumae** (the first century AD), created in marble the half-naked figure embodies the image of a wise ruler who makes the law (the emperor is depicted with the appropriate attributes).

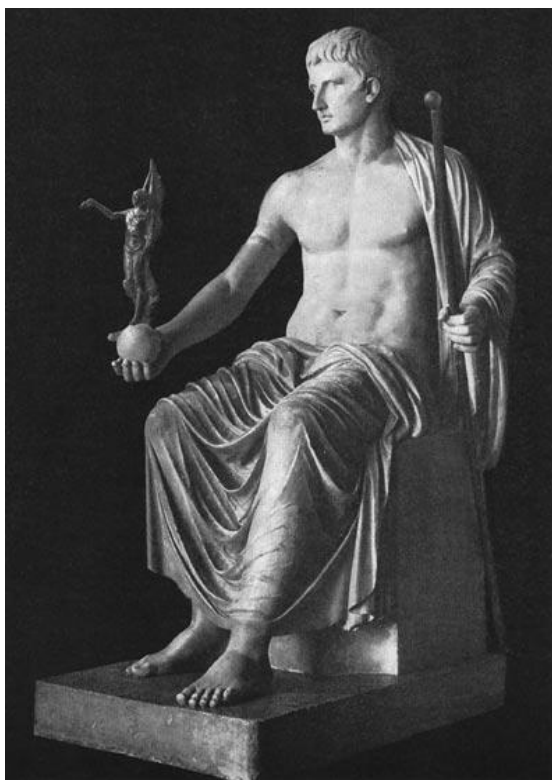


Figure 7: Statue of Augustus from Cumae

The last example of Roman classicism is **the Equestrian Statue of Marcus Aurelius** (the second half of the second century AD). This bronze statue is the only known example of an equestrian monument of the antiquity. The emergence of the genre of an equestrian statue was one of the final discoveries of the Roman art. Later this genre was revived only in the Renaissance.

* * *

At the final stage of its evolution, the sculpture of Antiquity showed temperamental excessive emotionality, passions and dynamics. Let us consider some different examples of this kind.

In **the Portrait of the Philosopher** (the 3rd – 2nd centuries BC) there strikes the extraordinary sharpness in representation of the man's appearance who is past praying for, under stress. The extreme emotional tension and tragic expression are perfectly depicted here.

The Altar of Zeus at Pergamon (180 BC, Pergamon is a city in Asia Minor, one of the centers of Hellenistic world). The altar is adorned with a marble frieze, which depicts the Gigantomachy (one of the central myths from the history of the Olympic Pantheon). Despite of severe damages (in general it is characteristic for ancient sculpture) the image provides the incredibly strong dramatic intensity.

The plot of the famous **statue of Laocoon and His Sons** (the Laocoon Group, about 50 BC) originated from the myths about the Trojan War. The group shows the Trojan priest Laocoon and his sons being attacked by serpents. They are depicted at the moment of their death: one of the serpents is about to bite him on the hip, the other serpent has already sunk its fangs into the side of the younger son who collapses in agony. Their faces are screwed up with pain, everything is full of despair. The statue reveals a strong knowledge of anatomical form but there are no classical lines.

The Nike of Samothrace is one of the most remarkable creations of the Hellenistic period with a concentrated embodiment of its qualities such as monumentality, dynamism and pathos. The statue was erected on the island Samothrace in honor of the victory over the enemy fleet. That is why it was placed on a high cliff and on a pedestal in the form of the front of the warship.

The position of the figure and the representation of her clothes is so that it seems that a real wind is blowing on Nike spreading her wings and waving her clothes. Her clothing has figurative and plastic characteristics of great importance – its numerous fluttering folds form a rich picturesque range enhancing the dynamics and the feeling of emotional uplift. The complex helical construction of the statue supports this effect. In general, this figure represents an exceptional aspiration and the titanism of the image.



Figure 8: The Nike of Samothrace (Greece)

In conclusion, we can say that it is impossible to overemphasize the historical importance of the art of Antiquity. It laid the basis of European culture, led by example. In some cases it was and still remains an unattainable ideal from the point of view of artistic perfection (first of all it concerns sculpture).

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

Several Remarks on the Process of Shaping the Meta-Inductive Fraction of Tone Colour within the Melodic Field through the Metavisual Reflection of Selected Operatic Works by J. Massenet among Seventh-Grade Primary School Students: The Composer's Creative Workshop III

NĚKOLIK POZNÁMEK K PROCESU UTVÁŘENÍ METAINDUKTIVNÍ FRAKCE BARVY TÓNU V MELODICKÉM POLI PŘI METAVIZUÁLNÍ REFLEXI VYBRANÉ OPERNÍ LITERATURY J. MAS-SENETA U ŽÁKŮ 7. ROČNÍKU ZÁKLADNÍCH ŠKOL ANEB KOMPONISTOVA TVŮRČÍ DÍLNA III

ABSTRACT

The third part of the textual Massenet-based didactic trilogy offers further perspectives on the issue of colour-tone reflection during the listening to selected works by the composer in the seventh grade music classes of primary school. It also focuses on the description of other playful activities that can be carried out on the basis of a Massenet-inspired creative workshop. The metavisualisation of colour simultaneously enables the transformation of a sensory-referential perception into the sphere of transsynergistic imagery. This article was also developed on the basis of the author's work entitled "Didactic Massenet Commentary", specifically its revised second version, which systematises 90 practical activities related to the composer's music, comprising a 115-page manuscript.

Keywords: colour, meta-induction, metavisualisation, fraction, Massenet, workshop.

ABSTRAKT

Třetí díl textové massenetovské didaktické trilogie přináší další pohledy na problematiku barevně tónové reflexe při poslechu vybrané komponistovy hudby v hodinách hudební výchovy v sedmém ročníku základní školy. Zaměřuje se též na deskripci dalších inovativních hrových činností, které lze realizovat na bázi massenetovské tvůrčí dílny.

Metavizualizace barvy současně umožňuje přetvářet smyslově referenční vjem do roviny transsynergické obraznosti. I tento článek byl stylizován na základě práce jejího autora s názvem „Didaktický massenetovský komentář“ a sice z jeho doplněné druhé verze, která systematizuje 90 praktických činností na skladatelovu hudbu o rozsahu 115 stran rukopisu.

Klíčová slova: barva, metaindukce, metavizualizace, frakce, Massenet, dílna



ÚVOD

Mezi základní elementy při reflexi tónové barvy v díle Julese Masseneta lze zařadit především její metavizualizační reflexivitu. Ta se jeví určitým pojítkem mezi vizuální a auditivní recepcí. Ale i vytváření dalších možných hrových činností na hudbu autora specifikuje základní rysy při realizaci massenetovské tvůrčí dílny v hodinách hudební výchovy v sedmém ročníku základní školy.

Lze tedy vyčlenit následující stimulující tematiku:

1. Metainduktivní frakce barvy

Tento termín lze objasnit jako postupné vnímání barvy v melodickém metaindukčním poli, kdy barva představuje určitou funkčnost ve svých temperacích síly, délky, výšky a dynamické optičnosti tónu.

Funkce ale uvědoměle přetvářejí frakci barevného modu do metainduktivního procesu, kdy tón zcela patřičně izoluje dynamickou tvárnost i barvu a synergicky spoluvytváří optimální epicentrum své barvy.

Barva též upřednostňuje metavizualizační frakci metaindukce, která se jeví určitým zprostředkovatelem individuality racionálního tónově barevného prožívání.

Metavizualistní funkce též utváří počitek a vjem barvy v příslušných epicentricky multifonálních polystrukturních, kdy posluchač vnímá barvu tónu v jeho univerzalizaci a etophonně multifunkční aktivizaci.

2. Témbrové otazníky

Dále se lze zamyslet, jestli skutečně vytváří témbra při vnímání tónové barvy svou kontinuální celistvost.

Lze podotknout, že multirelativita a multilateralita se v tónových metainduktivizacích jeví jako dokonalý smyslový receptor, při němž se aktivuje sonore do multispecificky výrazové koncentrovanosti.

Ale i epicentrum barvy tónu se jeví nejen témbrovně specifikovanou synergií, ale celoplošně konstitučně performovaným modelingem multitonální specifikace.

3. Další příklady možných hrových aktivit

Pro skladatelovu tvůrčí dílnu III lze možno zvolit další hrové možnosti.

Hru na hodinové kyvadlo

Podle poslechu části Mahlerovy 3. symfonie a sice chlapeckého sboru ze druhé věty ve tvaru „Bim, bam“ a Massenetova Dona Qiojotta a sice Boje s větrnými mlýny děti zvýrazní pažemi pohyb hodinového kyvadla.

Dále nastaví časovou hodnotu půl na budíku. Ten zazvoní v daném časovém okamžiku a žáci zahrají rytmickou figuru na dřívkách ve dvoučtvrtečním taktu.

Též budík zazvoní při dosažení celé časové konstanty a děti zahrají na bubínku v celém taktu pulsaci osminových notových hodnot.



Při poslechu Quijottovy rytířské jízdy děti zvýrazní údery na lehkou dobu na bubínku klopot koňských podkov ve dvoučtvrtečním taktu a fonogestikou zvýrazní pohyb hodinového kyvadla.

Hru na pohádku „Kdo je na světě nejmocnější?“

Respondenti hry přiřazují podle hudebních ukázek z Massenetova Dona Quijotta a martinůvského baletu Kdo je na světě nejmocnější? k jednotlivým scénickým výjevům příslušný název části skladby a realizují tzv. minifunkční pohybové a instrumentální mikroetudy.

Vybírají z následujících scénických výjevů:

- Slunce se směje
- Slunce se zlobí na myšáka
- Rozhovor Slunce s myšákem
- Myšák pláče
- Slunce se loučí s myšákem
- Myšák kolébá myšku
- Svatba Slunce s myšákem
- Myšák se chlubí

Dále žáci slovně pojmenovávají melodiku, kdy vybírají z následujících možností:

- Patos
- Něha
- Lyrika
- Dramatika
- Uctivost
- Spokojenost
- Zloba
- Nabubřelost
- Pýcha
- Úsměv
- Pláč
- Ukolébavka
- Tanec

Hru „Na massenetovské lodi“

Děti vybírají z příslušných pojmů zapsaných na magnetické tabuli a kreslí svou představu podle reflexe tempa, rytmu, dynamiky a melodiky příslušných částí z oper Thais, Navařanka a Don Quijotte.

Vybrat lze z těchto pojmů:

- Loď vyplouvá do zálivu
- Loď kotví v přístavu

- Lod' pluje na klidné mořské hladině
- Lod' proplouvá řekou
- Lod' pluje na rozbouřené mořské hladině
- Lod' připlouvá do přístavu při Západu Slunce
- Lod' se probouzí z nočního spánku při Východu Slunce

Hru „Čáryfukova magnetická tabule aneb neposedné kouzelné notičky“

Žáci podle dynamiky při poslechu meditace z Thais a scénických výjevů z Dona Quijotta připínají magnetky s kartičkami, na nichž jsou napsány pestrobarevné notové hodnoty ze stupnice

C dur: Například pro piano volí notu c^1 , pro mezzoforte notu f^1 a forte notu c^2 .

Hru na bludičku

Účastníci tohoto hrového úkolu nakreslí cestu na hrad, kdy zobrazí na nákresu možné nástrahy – např. oheň, velkou vodu, draka, hada apod.

Podle reflexe staccato zobrazí bloudění bludičky pomocí několika teček. Při legátu nakreslí dlouhými čarami pokračování v cestě pustým lesem na tajemný hrad.

Při zvuku tutti zobrazí překonání překážek.

Bludička tedy bloudí při cestě na hrad.

Děti současně poslouchají ukázkou U loupežníků.

Dále při zvuku flétny děti zobrazí vysvobození zakleté princezny.

Pedagog současně rozvíjí fantasmii dítěte na základě této kreace.

Hru „Život ve vesmíru“

Žáci kreslí sluneční erupce podle změn dynamiky.

Při změně tempa nakreslí startující kosmickou raketu, dále při poslechu jednotlivých typů melodií malují příslušné hvězdy Večernici, Kometu apod.

Též při přistání vesmírné rakety děti reflektují ritardando z ukázky Quijottova rytířská jízda a volí příslušné orffovské nástroje.

Hru s časem

Děti sledují pohyb hodinové ručičky a podle sekundových parametrů zvýrazní fonogestikou změny výšky tónu a dynamiky. Současně tyto změny změní na stopkách a vpisují do tabulky.

Hru „Kouzelné mlýnské kolo“

Adepti dílny reflektují část Boj s větrnými mlýny z opery Don Quijotte a nakreslí kruh, do něhož zobrazí pohyby otoček mlýnského kola podle změny tempa.

Při dynamickém kontrastu děti zobrazí na obvodu kruhu tlustou čarou tuží její obrysy a sice při změně forte do piana tenkou a piana do forte tlustou čarou a volí libovolnou barvu.

Při změně dramatickosti melodie rozdělí kruh na dvě půlky a do první půlky nakreslí notovou osnovu a do ní notičky c^1 d^1 e^1 a f^1 , při změně melodie do její lyrickosti vpisují do druhé půlky kruhu do notové osnovy notičky a^1 , h^1 .

Při změně pomalého tempa v rychlé děti vyšrafují první půlku kruhu červenou barvou.

Hru „Massenetovské cirkusové šapitó“

Žáci navrhnou podle typu melodie, rytmu, dynamiky a tempa názvy jednotlivých cirkusových čísel. Například při poslechu Meditace zvolí akrobatické číslo apod.

Hru „Skladatelovo pexeso“

Na kartičkách od pexesa jsou napsány názvy vybraných autorových skladeb, tempové parametry a dynamické parametry a názvy orffovských nástrojů.

Pokud děti naleznou stejné kartičky ztvární pantomimicky a na orffovských nástrojích formou imitací učitelovy hry na klavír jejich obsah.

Hru „Proměny hudební fontány“

Děti nakreslí jednotlivé trysky zpívající fontány a při poslechu Quijottovy jízdy, Nocturna a Meditace barevně odlišují změny výšky tónů, tempa a dynamiky a kreslí výtvarné pestrobarevné koláže.

Hru se dvěma baterkami

Podle tempa a dynamiky účastníci dílny rozsvicují jednu, či dvě baterky.

Například při forte a tutti rozsvítí dvě baterky, při pianu jednu baterku, při crescendo bliknou oběma baterkami, při decrescendu bliknou jednou baterkou.

Contact

PhDr. Karel Dichtl

Sídlíště 387

382 32 Velešín

Česká republika



PLAY AND ITS FUNDAMENTAL POTENTIAL FOR DEVELOPING CREATIVE ACTIVITIES WITHIN THE CONTEXT OF SEVENTH- GRADE MUSIC EDUCATION: REFLECTING ON MASSENET'S CREATIVE LEGACY

HRA A JEJÍ ELEMENTÁRNÍ PREDISPOZICE K ROZVOJI KREATIVNÍCH ČINNOSTÍ V KONTEXTU VÝUKY HUDEBNÍ VÝCHOVY V 7. ROČNÍKU ZÁKLADNÍ ŠKOLY PŘI REFLEXI MASSENETOVA TVŮRČÍHO ODKAZU

ABSTRACT

The fourth part of the didactic articles on the reception of Jules Massenet's musical literature in the seventh grade of primary school presents an overview of further playful activities within the composer's creative workshop, which becomes an idiom of reflexive expressive configuration. Children perceive play as a means of developing creative self-realisation, enriching the mindset of multisensory educational experience.

Keywords: play, education, self-development, child, Massenet, workshop, creativity.

ABSTRAKT

Čtvrtý díl didaktických článků o recepci hudební literatury Julese Masseneta v 7. ročníku základní školy podává obraz dalších hrových činností v komponistově tvůrčí dílně, která se stává idiomatikou reflexivně výrazové konfigurovanosti. Děti vnímají hru jako prostředek k rozvíjení tvůrčí seberealizace, která obohacuje mentalitu multisenzoriální edukativnosti.

Klíčová slova: hra, edukace, seberozvoj, dítě, Massenet, dílna, tvořivost

ÚVOD

Čtvrtý díl massenetovského didaktizování naplňuje podstatu elementární predispozice k rozvoji tvůrčích činností na hudbu avizovaného autora. Ukazuje se, že hra jako konstruktivně multilaterálně výrazový paradigmatický s plně a zcela funkčně opodstatňuje k vnímání a chápání Massenetovy hudby jako specifického prvku k tvůrčímu seberozvoji žáků.

V tomto textu tak podáváme další možnosti hrových činností v podobě následující variety kreač.

Příklady dalších hrových činností

Tvůrčí dílnu tak lze koncipovat na základě těchto hrových nuancí:

- *V labyrintu notových osnov a geometrických útvarů aneb Mozaika pestrobarevných koláží*

Adepti dílny nakreslí na tvrdou čtvrtku formátu A3 pět notových osnov o vzdálenosti jednotlivých linek 2 centimetry.

Poté vpíší do 1. osnovy noty c^1 až f^1 a do druhé osnovy g^1 až c^2 . Současně změří měřítkem nebo pravítkem délky mezi jednotlivými notičkami v tomto uvedeném rozsahu.

Podle zesilování melodie změří vzdálenost mezi notami c^1 až f^1 a na kružítku nastaví poloměr dle této změřené délky. Dále vkreslí kružítkem do notové osnovy kružnici o tomto poloměru. Při zeslabování melodie změří délky mezi notami g^1 až c^2 a opět vkreslí kružnici do druhé notové osnovy.

Výsledkem se stává koláž kružnic.

Dále vystříhnou z barevného papíru čtverec, kruh, obdélník a trojúhelník a při staccatu vlepí na 1. linku čtverec do třetí notové osnovy, při legátu vlepí trojúhelník do linky číslo 3. Při změnách tempa vlepují příslušné geometrické obrazce do čtvrté notové osnovy na příslušné linky.

Při návratu hlavního tématu nalepí na druhou linku do páté osnovy čtverec.

Reflektují přitom Meditaci z opery Thais.

V labyrintu srdce a ráji světa aneb Svět v obrazech

Děti nakreslí na tvrdou čtvrtku formátu A4 srdce a rozdělí jeho plochu na 4 políčka.

Současně políčka popíší následovně:

1. políčko horní dutá žíla
2. políčko dolní dutá žíla
3. políčko levá předsíň
4. políčko pravá předsíň

Podle výšky a hloubky tónu připisují čísla skladby z Meditace z opery Thais do příslušných políček. Při zaznění vysokého tónu děti nakreslí čárku do políčka Horní dutá žíla, při hluboké melodii zakreslí křížek do políčka Dolní dutá žíla. Současně spočítají počet čárek a křížků a vzájemně tento počet konfrontují.

Současně očíslovají podle změny tématu části skladby a opět vpisují do zbylých dvou políček ze srdce.

Dále do druhého srdce vpíší názvy příslušných políček ve tvaru láska, dramatičnost, něha a cit a podle typu melodiky z Nocturna z opery Navařanka vpisují opět očíslované části skladby do příslušných políček.

Do třetího srdce kreslí představu ráje světa. Opět srdce rozdělí tentokrát do třech políček.

Pedagog současně intuitivně motivuje žáky reprodukcemi z příslušných Komenského literárních děl.

Můza Slunečního království

Děti čarují rytmické etudy na bubínku, prstových činelkách a tamburínce podle změny nálady skladby. Například při temné tklivé melodii zahrají na bubínku čtvrté notové hodnoty v pianu



ve dvoučvrtečním taku. Při veselé melodii zahrají na trianglu rytmické hodnoty v podobě osminek opět ve dvoučtvrtovém taktu ve forte.

Žáci též vybírají následující poslouchané ukázky a sice Nocturno, Meditace, V horách, U loupežníků a přiřazují podle nálady skladby k jednotlivým pojmům typu Slunce se směje, Slunce se probouzí, Slunce se uchyluje ke spánku a vytvoří tak příslušné dvojice pojmů.

Pohádka o zakleté princezně

Účastníci dílny vymýšlejí děj shora avizované pohádky a napíší na kartičky jednotlivě pojmenované scénické výjevy a přiřazují ke kartičkám názvy poslouchaných skladeb.

Popis kartiček:

- Růženka usíná
- Cesta prince na hrad
- Vysvobození princezny

Recipují přitom ukázky Rytířská jízda z opery Don Quijotte, Meditace z opery Thais, Snění z opery Don Quijotte a Nocturno z opery Navařanka.

Žáci změří na stopkách délku přiřazené hudební ukázky k příslušnému scénickému výjevu a připsí tento časový parametr k příslušným názvům jednotlivých scén.

Massenetovský mikrokosmos

Žáci si představí názvy Planet a k poslouchaným ukázkám přiřadí jejich názvy, dále názvy hvězd, Slunce a Měsíc. Podle nálady skladby vytvářejí tak například tyto kombinace:

- Meditace – Měsíc
- Duet Niny a Cherubína z opery Cherubín – Jupiter
- Závěr opery Sapphó – Slunce
- Rytířská jízda z opery Don Quijotte – Saturn
- Snění z opery Don Quijotte – Večernice
- U Loupežníků z téže opery – Kometa
- Nocturno z opery Navařanka – Venuše
- V horách z opery Don Quijotte – Kentaura

Hru na šerosvit

Při této kreaci děti reflektují výtvarné reprodukce typu Manetův Východ Slunce, Rembrandtova Noční hlídka, Vinčiho Mona Liza. Poslouchají přitom Nocturno, Meditaci a Snění.

Výsledkem se stávají koláže poslouchaných ukázek, orffovských a klasických nástrojů a příslušných reflektovaných výtvarných reprodukcí.

Děti volí pro symboliku světelného paprsku vhodný klasický a orffovský nástroj a tmy taktéž vhodný zvuk nástroje a přiřazují tyto nástroje k recepci vybraných výtvarných reprodukcí.

Kontrast světla a stínu

Respondenti dílny při poslechu předchozích uvedených ukázek malují do magické koule, kterou vyobrazí na čtvrtku formátu A4, příslušné melodické a dynamické kontrasty. Při veselé



melodii vyšrafují první polovinu koule žlutou barvou, při tklivé melodické linii vyšrafují druhou polovinu koule černou barvou temperami.

Dále při forteovém parametru nakreslí do prvního rastru druhou koule hnědou barvou čárku, při pianu do druhého rastru červeně křížek a při mezzoforteovém parametru zelenou barvou křížek do třetího rastru.

Magické zrcadlo času aneb Tajemství snů

Děti nakreslí tři zrcadla a do každého nakreslí při meditaci s názvem Snění svou představu snu a vhodně vybarví. Současně připisují typ melodiky do každého zrcadla k příslušnému obrázku. V prvním zrcadle vyobrazí sen z minulosti, ve druhém přítomnost a ve třetím představu snu v budoucnosti.

Současně kreslí plakát se scénickými výjevy vymyšleného názvu filmu a jeho dějové osy při poslechu Meditace a popíší jej jednotlivými historickými typy písma podle předlohy ze skriptu Cvičení z paleografie pro posluchače pedagogických fakult.

Pro přítomnost vymyslí název muzikálu a pro budoucnost název sci-fi seriálu.

Současně volí vhodné poslouchané ukázky k jednotlivým názvům a výtvarně stylizují návrh na reklamu k příslušným pořadům.

Závěr

Massenetova hudba se tak v rozvoji hrových činností stává u dětí neopakovatelným zážitkem, či prožitkem, které akcelerují výrazový topos v edukaci příslušných kompozičních ukázek.

Hra se současně jeví stimulem k multiparadigmatické tvárnosti, která obohacuje sensuální flexi žáka do kontextů přirozené a bohaté edukativní potenciality.

Contact

PhDr. Karel Dichtl

Sídlíště 387

382 32 Velešín

Česká republika



Mgr. Galina Gvozdevskaia, Ph.D.

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

METHODOLOGY FOR DEVELOPING STUDENTS' CREATIVE POTENTIAL THROUGH THE CREATION OF MUSICOGRAMS IN UNIVERSITY TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS

ABSTRACT

The article presents an original methodology accompanied by a concise description of the course content and practical assignments on the topic “The Musicogram as a Method of Active Music Listening.” The assignments increase progressively in complexity, moving from creating musicograms according to given models to students' independent creative work, including individual tasks and presentations of lesson fragments in small groups using their own musicograms. The methodology has been implemented and evaluated over five years of teaching the course Practicum of Musical Creativity at the Faculty of Education of the University of West Bohemia in Pilsen.

Keywords: musicogram, creativity, Jos Wuytack, active music listening, orchestral score

INTRODUCTION

The methodology discussed in this article was developed by the author for teaching the course Practicum of Musical Creativity at the Faculty of Education of the University of West Bohemia in Pilsen. The present article is a continuation of the author's previous publication (Gvozdevskaia, 2021). The topic “The Musicogram as a Method of Active Music Listening” is allocated eight contact hours in the course (four sessions of two academic hours each). During these sessions, students study the foundations of the method developed by the Belgian music educator and composer Jos Wuytack (Wuytack & Boal-Palheiros, 1996, 2006, 2009), as well as methodologies proposed by his followers, through instructional workshops followed by practical assignments.

The assignments are designed according to the principle of gradual progression, beginning with training in constructing various types of musicograms based on given models and culminating in students' presentations of their own musicograms *designed for primary and lower secondary school pupils*. These original musicograms are created by combining previously acquired elements with the students' own creative ideas.

At the final stage, students complete tasks aimed at developing creative thinking and present their own versions of graphic scores incorporating musicograms, parts for C. Orff instruments, body percussion, manipulations with objects, and other elements based on previously acquired



learning material. In small groups, students present lesson fragments and methodological materials demonstrating how such scores can be used in school music education.

CONTENT CHARACTERISTICS OF THE LESSONS AND EXAMPLES OF PRACTICAL ASSIGNMENTS

The following section provides a brief description of the course lessons and examples of practical assignments designed to assess students' understanding of the material and foster their creative abilities. The methodology assumes an alternation between individual and collaborative forms of work, with students working in small groups.

The first lesson is devoted to familiarising students with the original musicograms created by Jos Wuytack and his concept of active music listening through a presentation prepared by the instructor. The presentation includes several original musicograms by Wuytack, which function as auditory maps for listening to orchestral works, as well as references to scholarly publications discussing the method of active music listening through musicograms developed by Wuytack and his colleagues (Wuytack, 1982, 1984; Wuytack & Boal-Palheiros, 1996, 2006, 2009; Boal-Palheiros, 2015; and others).

According to Jos Wuytack's concept, *"A musicogram is a graphic representation of music, a visual representation of a musical work. In a musicogram, conventional musical notation is replaced by a symbolic system that is simpler and more accessible to non-musicians and that facilitates the perception of the overall structure of the work"* (Boal-Palheiros & Wuytack, 2006, p. 1266).

In the original versions of Wuytack's musicograms, changes in the principal themes are represented by different colours, orchestration is reflected through characteristic instrument symbols, bar numbers are indicated on the horizontal axis, and certain graphic symbols illustrate the direction of the melodic movement of secondary themes.

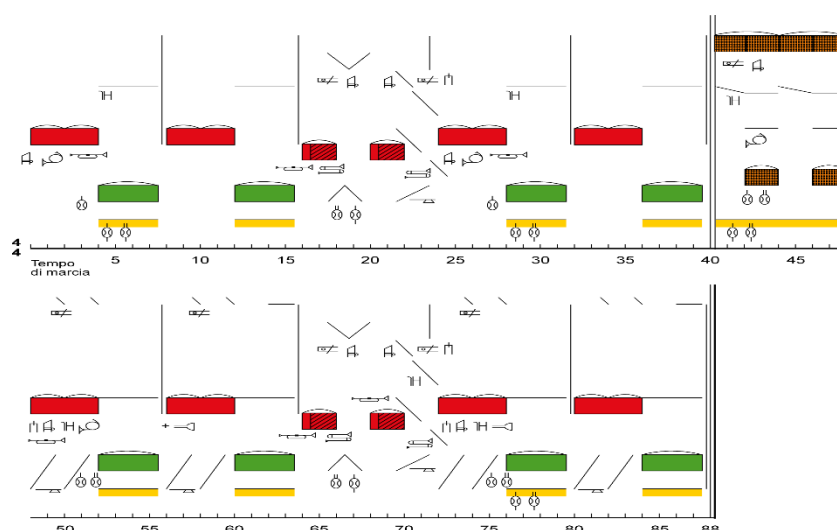


Figure 1: Jos Wuytack's original musicogram for active listening to The March of the Wooden Soldiers from P. I. Tchaikovsky's ballet The Nutcracker (Boal-Palheiros & Wuytack, 2009, p. 50).

Task 1. Using P. I. Tchaikovsky's orchestral score, identify the principal themes represented in J. Wuytack's musicogram (Fig. 1). Prepare and present, in a small group (one student acts as the teacher and the others as children), a fragment of an active listening lesson based on J. Wuytack's algorithm (Boal-Palheiros & Wuytack, 2009, pp. 49–51).

To complete the task:

- create your own version of a rhythmic chorus for the principal themes of the composition (invent syllables or words that reflect the rhythmic patterns);
- prepare a visual aid for the rhythmic chorus;
- conduct a fragment of an active listening lesson using your own teaching materials.

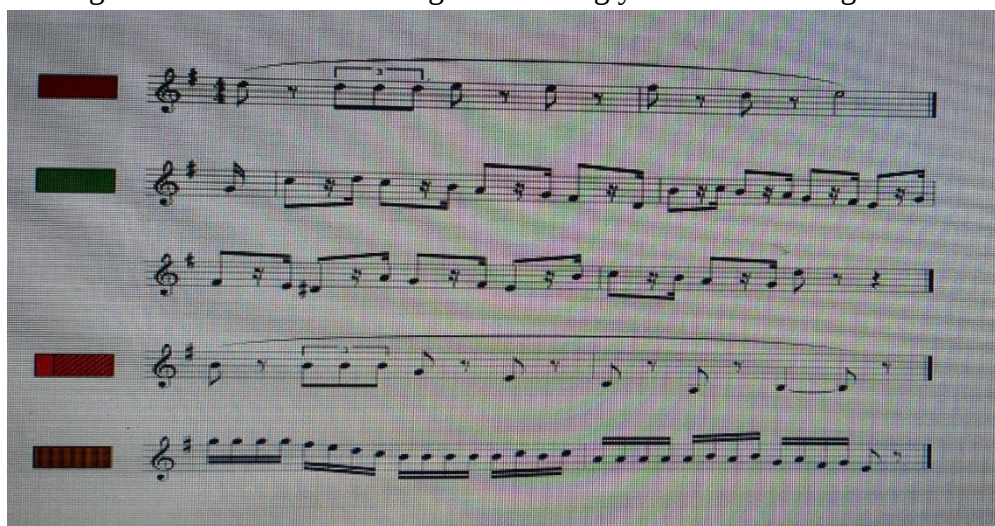


Figure 2: Principal themes represented in the musicogram shown in Figure 1 (Boal-Palheiros & Wuytack, 2009, p. 50).

Task 2. Analyse the form and orchestration of P. I. Tchaikovsky's Dance of the Sugar Plum Fairy from the ballet The Nutcracker. Independently create a musicogram following the model of J. Wuytack's original musicogram previously studied in Task 1. Prepare and present, in a small group, a fragment of an active listening lesson based on J. Wuytack's algorithm (Boal-Palheiros & Wuytack, 2009, pp. 49–51).

To complete the task:

- create your own version of a rhythmic chorus for the principal themes of the composition;
- prepare a visual aid for the rhythmic chorus;
- conduct a fragment of an active listening lesson using your own teaching materials.

During the second and third lessons, students become acquainted with various types of musicograms developed by music educators from different countries through video materials

presented on their YouTube channels. The classification of these musicograms is based on the author's presentation, the materials of which were published previously (Gvozdevskaia, 2021). A distinctive feature of these musicograms is the use of graphic symbols, including lines, dots, geometric shapes, pictograms, and other visual elements, while adhering to the principle that identical symbols should be used to represent recurring motifs, phrases, and sections of a musical work. The method also incorporates motor activity into the process of active listening: learners trace the symbols of the musicogram with a finger or a pointer simultaneously with the sounding music.

The principal aim of this approach is to develop an understanding of musical structure and expressive means, initially at an intuitive level and subsequently through the conscious recognition of the regularities of musical language. When creating musicograms of this type, students are encouraged to preserve Jos Wuytack's original idea by including symbols of musical instruments, particularly in works written for orchestra.

The author also proposes methodological adaptations based on dividing children into groups: one group traces the symbols of the musicogram on worksheets; another draws the symbols in the air; a third reproduces them on a calligraphy mat that allows drawing with water and creates calligraphic effects; and a fourth imitates playing musical instruments through movement according to the orchestration of the work.

The following section presents examples of assignments designed for students.

Task 3. Based on the video materials, compile a list of graphic symbols used in the musicograms of J. Strauss's Polka and W. A. Mozart's Turkish March.¹

Task 4. Based on the video materials, prepare a presentation of a musicogram and design your own musicogram for active listening to a musical work intended for primary school children (the composition may be chosen freely).²

Task 5. Examine the sample musicograms, add symbols representing the instruments performing the principal parts, and create a musicogram for active listening to a work of classical orchestral music (composition of your choice) in the form of cards illustrating the structure of the work by using geometric shapes and instrument symbols.

¹ Musicograma Rondo Alla Turca Mozart Lunes 17 de mayo del 2021 artes preescolar. [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://youtube.com/watch?v=HU1j2vbDebs&si=Rm4YxhPFSS2jfFiB>, Musicogramme - Marche turque (alla turca) – Mozart. [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=w6ZpyeY-8Es>, Juego "Marchaturca" W.A. Mozart . [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=2iGdXXYIH-c> La forma della Marcia alla turca di Mozart - Classe prima b. [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=6aE2UvymwfU>, Partituras Gráficas (Polka TritschTratsch). [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=atVxveizPd4>

² Musicograma Cross dance preesco. [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=VffM0w_Y6jo, Cross Dance - Actividad musical. [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=9SIV8drulgA>, Musicograma con música mexicana para preescolar las chiapanecas. [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=Nsw4R9f_Kgg

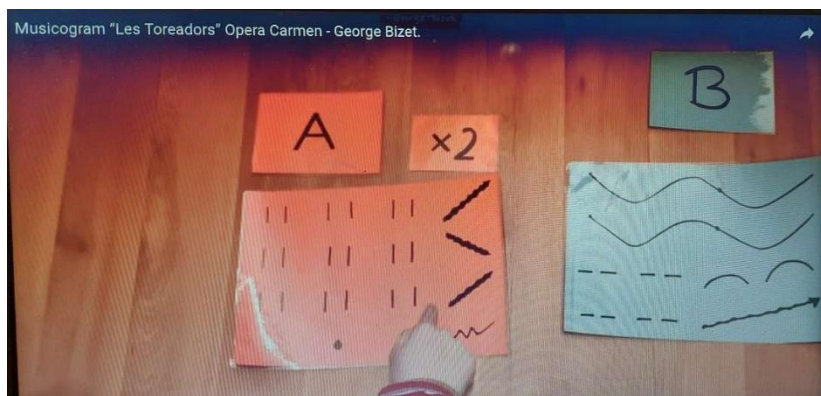


Figure 3. Musicogram in the form of cards representing the structure of the musical work (screenshot from the video Musicogram “Les Toreadors” from the opera Carmen by Georges Bizet). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=8DEHLUGdYAA>)

Task 6. Create a musicogram for active listening to a work of classical music (composition of your choice) using various combinations of graphic symbols and pictograms.
Task 7. Study the examples presented in the video materials and create your own version of a musicogram, including the representation of parts for both hands.

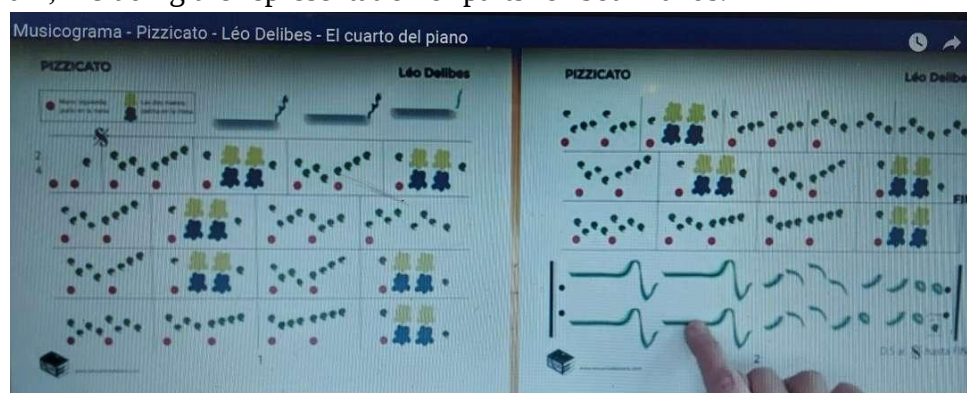


Figure 4. Musicogram including a two-handed representation (screenshot from the video Musicograma – Pizzicato by Léo Delibes, El cuarto del piano. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=LKQQS5OI6DY>)



Figure 5. Musicogram including a two-handed representation (screenshot from the video).
Available at: <https://youtube.com/watch?v=Ct9PwUHy7Kk&feature=shared>

Task 8. Prepare and present, in a small group, a fragment of a lesson in which one student acts as the teacher and performs a piece on the piano, while the remaining students, acting as children, create a musicogram on a worksheet while listening to the music and subsequently add graphic symbols representing the *left-hand part*.

The *fourth lesson* focuses on exploring the possibilities of integrating the musicogram method with other forms of musical activity. An author-designed visual aid is provided as a model for students' creative tasks (Gvozdevskaia, 2021, p. 174).

Task 9. Perform the parts according to the proposed score, design and graphically represent your own versions of the parts, and present a continuation of the musicogram.

Task 10. Create a score for active listening to a work of classical music that incorporates symbols for the use of objects, C. Orff instruments, body percussion, and the musicogram method, and present a lesson fragment using the created score.

Task 11. Prepare and present a fragment of an active listening lesson based on A. Ponchielli's *Dance of Hours*, following J. Wuytack's method and incorporating your own teaching materials that combine elements of the previously studied methods.

To complete the task:

- create a visual aid for the preparatory stage aimed at mastering the principal theme in C major on C. Orff instruments using a rhythmogram and pictograms;
- supplement the musicogram presented in the video with symbols of musical instruments according to the orchestral score.

Task 12. Create a musicogram for an original composition for a C. Orff elementary music ensemble and act as the conductor of a student ensemble whose members improvise instrumental parts according to the created musicogram.

CONCLUSION

The methodology presented in this article was tested over a period of five years within the author's teaching practice of the course Practicum of Musical Creativity at the University of West Bohemia in Pilsen and proved its effectiveness in the pedagogical activities of students in general education schools in the Czech Republic. Despite the relatively limited number of scholarly publications devoted to the musicogram method, international educational practice demonstrates considerable interest in this topic, which calls for further research aimed at its practical application and further development.

BIBLIOGRAPHY

1. Boal-Palheiros, G. (2015). Making music with joy! Active listening, singing, playing and dancing with children. Perspectives: Journal of the Early Childhood Music and Movement Association, 10(2), 10–17.
2. Boal-Palheiros, G., & Wuytack, J. (1996). Audición musical activa: Libro del profesor. Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical.
3. Boal-Palheiros, G., & Wuytack, J. (2006). Effects of the “musicogram” on children's musical perception and learning. Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC), Bologna. Available at: <http://www.awpm.pt/docs/ICMPC.pdf>
4. Boal-Palheiros, G., & Wuytack, J. (2009). Audición musical activa con el musicograma. Eufonía: Didáctica de la Música, 47, 43–55.
5. Gvozdevskaia, G. (2021). Learning the musicogram method of J. Wuytack in the course of preparing future music teachers at the university. In International Conference Czech Republic and Lusophonic Countries (pp. 167–178). Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni.
6. Wuytack, J. (1982). Musicalia: Musicogrammes. Vol. 1 (28 musicogrammes). Brugge: Uitgeverij De Garve.
7. Wuytack, J. (1984). Musicalia: Musicogrammes. Vol. 2 (30 musicogrammes). Brugge: Uitgeverij De Garve.

INTERNET RESOURCES

8. Cross Dance – Actividad musical. (2021). [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=9SIV8drulgA>
9. Juego “Marchaturca” W. A. Mozart. (2021). [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=2iGdXXYIH-c>
10. La forma della Marcia alla turca di Mozart – Classe prima B. (2021). [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=6aE2UvymwfU>
11. Musicograma con música mexicana para preescolar: Las chiapanecas. (2021). [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=Nsw4R9f_Kgg



12. Musicograma Cross Dance preesco. (2021). [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=VffM0w_Y6jo
13. Musicograma – Pizzicato – Léo Delibes – El cuarto del piano. (2021). [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=LKQQS5OI6DY>
14. Musicograma Rondo Alla Turca Mozart Lunes 17 de mayo del 2021 artes preescolar. (2021). [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://youtube.com/watch?v=HU1j2vbDebs>
15. Musicogramme – Marche turque (Alla turca) – Mozart. (2021). [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=w6ZpyeY-8Es>
16. Partituras gráficas (Polka Tritsch-Tratsch). (2021). [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=atVxveizPd417>. Pinceles musicales. (2021). [online] [cit. 10.07.2026]. Available at: <https://youtube.com/watch?v=Ct9PwUHy7Kk>

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. 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, Faculty of Education, Comenius University, Bratislava, Slovakia

RECEPTION OF SIMON MOLINARO'S WORKS IN THE TERRITORY OF PRESENT-DAY SLOVAKIA IN THE 16TH–17TH CENTURIES

RECEPCIA TVORBY SIMONA MOLINARA NA ÚZEMÍ DNEŠNÉHO SLOVENSKA V 16.– 17. STOROČÍ

ABSTRACT

Musical culture in what is now Slovakia during the 16th and 17th centuries was closely linked to the religious beliefs of the population. What is now Slovakia maintained close cultural and economic ties with neighbouring countries. As a result, within the Protestant milieu, we find not only the dominant works of Protestant (German) composers but also those of Catholic composers (primarily Italian). Their polyphonic works were very popular in Slovakia, particularly in the Bardejov and Levoča collections of music from the 16th–17th centuries and in surviving inventories. The subject of this paper is the reception of the works of the lute virtuoso, composer and editor Simon Molinaro. In this paper, we employ historical, inductive and deductive methods.

Key words: Simone Molinaro, the Bardejov Music Collection, the Levoca Music Collection, motet, polychoral music

ABSTRAKT

Hudobná kultúra na území dnešného Slovenska v 16. a 17. storočí bola úzko spätá s vierovyznaním obyvateľstva. Dnešné Slovensko udržiavalo úzke kultúrne a hospodárske kontakty s okolitými krajinami. Dôsledkom toho sledujeme v evanjelickom prostredí okrem dominujúcich evanjelických (nemeckých) aj tvorbu katolíckych skladateľov (predovšetkým talianskych). Ich polychorická tvorba bola na Slovensku veľmi populárna predovšetkým v Bardejovskej a Levočskej zbierke hudobnín zo 16. – 17. storočia a zachovaných inventároch. Predmetom nášho príspevku je recepcia tvorby lutnového virtuóza, skladateľ a editora Simona Molinara. V príspevku používame historickú, indukčnú a dedukčnú metódu.

Kľúčové slová: Simone Molinaro, the Bardejov Music Collection, the Levoca Music Collection, motet, polychoral music



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 územia 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 (predovšetkým 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. Územie dnešného Slovenska udržiavalo úzke kultúrne, intelektuálne a hospodárske kontakty s okolitými krajinami: Rakúskom, Sliezscom, Poľsko-litovskou úniou, Českým kráľovstvom a Moravou 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 Hermann Schein, Heinrich Schütz, Michael Praetorius, Melchior Vulpius a iných, ale aj talianskych katolíckych skladateľov: Orlando di Lasso, Andrea a Giovanni Gabrieli, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giacomo Carissimi a podobne. Ich polychorická tvorba bola na Slovensku veľmi populárna. Dokumentujú to predovšetkým *Bardejovská* a *Levočská zbierka hudobnín* zo 16. – 17. storočia a zachované inventárne zoznamy katolíckych a evanjelických kostolov, či domácich šľachtických a meštianskych knižníc (knižnica Michala Apicia v Banskej Štiavnici z roku 1633) z rovnakého obdobia. Predmetom nášho príspevku je recepcia tvorby lutnového virtuóza Simona Molinara, nie však jeho lutnové, ale vokálne kompozície. Štúdiá tak rozširuje doterajšie poznatky o recepcii lutnovej hudby na území dnešného Slovenska o analýzu recepcie vokálnych diel Simona Molinara, významného talianskeho lutnistu a skladateľa neskorej renesancie.

I. Doterajší stav bádania

V doterajšej muzikologickej literatúre je osobnosť a tvorba talianskeho skladateľa, lutnistu a kapelníka katedrály sv. Lorenza v Janove reflektovaná prevažne na pôde zahraničných monografií: *Simone Molinaro* (CORTESE, 1999), *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance* (SMITH, 2002, s. 149-151), *The Life and Sacred Music of Simone Molinaro (ca. 1570-1636)*, *Musician of Genoa* (POULOS, 2004) a štúdií, Paul O'Dette: *Simone Molinaro. Intavolatura di liuto, Libro primo. (Venezia, 1599) (Review)* (O'DETTE, 1979) a katalógov: *Oxford Music Online* (Oxford Music Online, 2026), *RISM* (RISM, online, 2025). Levočská (LZH) a Bardejovská (BZH) zbierka hudobnín sú predmetom neustáleho bádateľského záujmu domácich a zahraničných muzikológov³. Z domácich bádateľov sa talianskej hudobnej produkcii na našom území detailnejšie venovala Marta Hulková vo svojej štúdii *Italian Music*

³ Antonín Horejš, Zdeněk Fišer, Ladislav Burlas, František Matuš, Richard Rybář, Marta Hulková, Jana Mária Mazúchová, Jana Kalinayová, Janka Matúšová, Dana Ulíková, Jana Kalinayová, Andrea Kozáková, Adrian Rajter, Elena Kmeťová, Jana Stephany, Martin Pavlovič, Kristína Pažitná, Magdaléna Čierna, Michal Hottmar, Marieta Fupšová, Peter Martinček atď., bližšie pozri databázu diplomových a dizertačných prác na stránke Akademickej knižnice UK Bratislava: http://fphil.uniba.sk/index.php?id=diplomove_prace.



in the 17th century in the Region Spiš and Šariš in Evangelical Churches (HULKOVÁ, Italian Music in the 17th century in the Region Spiš and Šariš in Evangelical Churches, 2018). Problematiku pamiatok LZH a BZH porovnáva Marta Hulková vo svojej ťažiskovej štúdií *Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobní* (HULKOVÁ, Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobní, 1999, s. 150-200). Rovnako dôležitým zdrojom informácií pre našu štúdiu je monografia *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí* zostavovateľky Jany Kalinayovej (KALINAYOVÁ, Jana a kol., 1994) a monografia *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918* (KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol., 2020, s. 121-143) V prípade BZH sme prioritne vychádzali z Murányiho katalógu hudobní *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)* (MURÁNYI, 1991). Keďže Molinaro patril k významným lutnistom svojej doby, opierali sme sa aj poznatky v Hottmarovej monografii *Lutnová hudba na území dnešného Slovenska v 16. – 18. storočí* (HOTTMAR, Lutnová hudba na území dnešného Slovenska v 16.-18. storočí, 2018). Hottmar rovnako poukázal na tvorbu súvisiacu s Dowlandovými lutnovými skladbami v *Bardejovskej zbierke hudobní a Levočskej zbierke hudobní* (HOTTMAR, Diela Johna Dowlanda v Bardejovskej a Levočskej zbierke hudobní zo 16. a 17. storočia, 2024, s. 60-68).

II. Simone Molinaro (1570-1633)

Molinaro bol taliansky skladateľ, učiteľ a lutnista. Jeho otec sa volal Bartolomeo. Simone bol synovcom a žiakom Giovanniho Battistu Dalla Gostena (zavraždeného v roku 1593), ktorého druhá kniha *Canzonette* (RISM 1589¹³) obsahuje jeho prvé publikované dielo. V roku 1598 bol Molinaro kanonikom katedrály sv. Lorenza v Janove. Tam sa 31. októbra 1601 stal *maestrom di cappella*, z ktorého postu bol odvolaný v októbri 1617, pravdepodobne pre vážnu chorobu, na ktorú sa odvolával v dvoch listoch z roku 1619. Od roku 1608 bol Molinaro najprv angažovaný ako mimoriadny hudobník a od roku 1609 natrvalo v prestížnej Cappella di Palazzo v Janove, kde sa v roku 1625 stal kapelníkom. Návšteva Neapola od novembra 1609 do apríla 1610 ho pravdepodobne viedla k rozhodnutiu vydať v partitúre šesť kníh päťhlasných madrigalov Carla Gesualda (Janov, 1603). Vydávanie jeho hudby sa po roku 1616 zastavilo (s výnimkou nemeckého kontrafakta, takmer určite skoršieho diela, vydaného v RISM 1624¹⁶) a po roku 1625 už neexistujú takmer žiadne životopisné informácie. V roku 1633 bol ešte maestrom Cappella di Palazzo a podľa súpisu duchovných v Janove žil v roku 1634; v zozname z roku 1636 je jeho meno v Cappella di Palazzo nahradené menom nového maestra G. P. Costu (WATKINS, 2026). Molinarova lutová kniha, vydaná v roku 1599, patrí k najvýznamnejším dielam jeho doby. Medzi jeho lutnové skladby, v ktorých sa prejavuje melodické a rytmické nadanie, patrí osem saltarel, 11 passamezz, každé s vlastnou galliardo, 15 fantázií, *Ballo detto Il Conde Orlando* a intabulácie skladieb od Crecquillona, Clemensa non Papa a Gioseffa Guamiho. V passamezzách a galliárdach sa jeho variačná technika prejavuje vo využívaní sekvencií, echových efektov a ornamentike. Fantázie sú virtuóznejšie a odvážnejšie ako tanečné skladby. Chromatiku využíva len príležitostne a v rozpore s očakávaním nemá nič spoločné s odvahou a harmonickou istotou Gesualda, ktorého hudbu obdivoval. Aj ako madrigalista bol

zručný, ale málo odvážny; *Baci amorosi e cari* a *Cantiam Muse cantiamo* patria medzi jeho najlepšie skladby a objavili sa v *Giardino nuovo bellissimo* (Kodaň, 1605)⁴, patria k jeho najlepším. Jeho v podstate konzervatívny a hladko lyrický štýl azda najviac vyhovuje požiadavkám sakrálnnej hudby, no aj v sakrálnych dielach sa niekedy realizuje jeho potenciál harmonického koloristu, ako napríklad v *Domine convertere* zo zbierky *Motectorum* (Benátky, 1597). O jeho povesti znalca súčasnej hudby svedčia *Fatiche spirituali*, jeho zbierky sakrálnych kontrafaktov madrigalov od autorov: Andrea Gabrieli, Alessandro Striggio (ii), Giovanni de Macque, Luca Marenzio, Filippo di Monte a Orazio Vecchi, ako aj jeho vydanie Gesualdových madrigalov (WATKINS, 2026). Molinaro bol aktívny aj vo vydavateľskej činnosti, ktorú vykonával v Loane v spolupráci s F. Castellom. Medzi ich publikácie patria aj posledné dve knihy, ktoré sú celé venované Molinarovým dielam. Janovský hudobník Giovanni Battista Aicardi, Molinarov žiak a dedič, je označovaný rôzne ako jeho adoptívny "nevlastný syn" (pod menom G. B. Molinaro) a "synovec"; presný vzťah medzi nimi je nejasný (WATKINS, 2026).

III. Recepčia diel Simona Molinara na území dnešného Slovenska v 16. – 17. storočí

Bratislava

V 16. a 17. storočí patril k najvýznamnejším centráм hudobného života v Bratislav Kostol Najsvätejšej 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 hudobnín priebežne sústredovaných v hudobnej knižnici, na chóre kostola. Inventáre predstavujú jedinečné pramene, z ktorých sa dá rekonštruovať obsah hudobného repertoáru aj napriek tomu, že samotné hudobniny sa nezachovali. Po prevzatí kostola jezuitmi sa totiž rozsiahla zbierka neuchovala vcelku, ale časť sa rozpredala alebo presúvala na rôzne miesta, ako starý a už neaktuálny repertoár, až z neho nič neostalo. Podľa inventárov pritom išlo o jednu z najväčších zbierok hudobných tlačí, aké sa nachádzali v tejto dobe v podobných inštitúciách strednej Európy. Jej hodnota musela byť pomerne vysoká, keď si uvedomíme, že tlačené hudobniny 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 chór získal a tretí bol spísaný v roku 1657 keď Capricornus funkciu odovzdal Kusserovi. Všetky tri dokumenty majú teda priamy vzťah u Capricornovi, sú svedectvom štýlovej orientácie repertoáru 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 *stile moderno*, ktorá sa vtedy vydávala v Benátkach, v najväčšom centre

⁴ RISM 1605⁷

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 (Michael Praetorius, Heinrich Schütz) a ich veľkých talianskych vzorov Claudia Monteverdiho a Lodovica 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). Podľa informácií, ktoré uvádza Kalinayová-Bartová sa v bratislavských inventárnych zoznamoch EK z rokov 1651 a 1657 nachádza súborná tlač Abrahama Schadea: *Promptuarium musicum, Pars Prima* (Strassburg, 1611), RISM 1611¹. *Promptuarium musicum* predstavuje jednu z najvýznamnejších a najrozsiahlejších hudobných antológií zo začiatku 17. storočia. Obsahuje 435 latinských motet od viac ako stovky rôznych autorov, reprezentuje prelomové obdobie medzi neskorou renesanciou a raným barokom. Schadaeus celú zbierku usporiadal systematicky podľa cirkevného roka, pričom skladby priradil ku konkrétnym sviatkom a nedeliam od Adventu až po koniec liturgického cyklu. Po textovej stránke dominujú biblické motetá. Zbierka zahŕňa skladby pre 5 až 8 hlasov, osobitnú pozornosť venuje vtedy mimoriadne populárnemu polychorickému štýlu. Schadaeus do antológie zaradil popredných majstrov benátskej školy, akými boli Giovanni Gabrieli či Claudio Merulo, ale aj progresívnych talianskych inovátorov ako Lodovico Viadana. Jedným z najdôležitejších aspektov celého diela je zachytenie historického prechodu k novej barokovej estetike, čo dokumentuje prítomnosť generálneho basu. Kým prvé tri zväzky vyšli pôvodne iba v samostatných vokálnych hlasových knihách, štrasburský katedrálly organista Caspar Vincentius k nim v roku 1614 vypracoval a dodatočne vydal samostatný organový part (*Basis generalis* alebo *Basso continuo*). Posledný, štvrtý zväzok z roku 1617 už vyšiel rovno aj s týmto inštrumentálnym sprievodom.

V inventári z roku 1651 nachádzame tlač *Promptuarium musicum* pod poradovým číslom 62 (KALINAYOVÁ, Jana a kol., 1994, s. 43) a v inventári z roku 1657 pod poradovým číslom 75 (KALINAYOVÁ, Jana a kol., 1994, s. 58) v Schadaeovej tlači z roku 1611 evidujeme v časti určenej pre päť hlasov popri skladateľoch: Francesco Bianciardi, Agostino Agazzari, Bernardino Vannini, Alessandro Orologio aj štyri Molinarove diela:

1. Abraham Schadeaus: *Promptuarium musicum, Pars Prima* (Strassburg, 1611). *Insurrexerunt in me viri iniqui*, 5v, s. 65.
2. Abraham Schadeaus: *Promptuarium musicum, Pars Prima* (Strassburg, 1611). *Hodie Christus natus est*, 5v, s. 10.
3. Abraham Schadeaus: *Promptuarium musicum, Pars Prima* (Strassburg, 1611). *Magi videntes stellam*, 5v, s. 24.
4. Abraham Schadeaus: *Promptuarium musicum, Pars Prima* (Strassburg, 1611). *Vere languores nostros*, 5v, s. 67.

Bardejov

Ďalším zdrojom Molinarovej hudby je BZH, ktorej jadro tvoria hudobniny zo 16. storočia. *Bardejovská zbierka hudobnín* 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. Zo spoločných črt BZH a LZH vyzdvihuje Hulková početné repertoárové zhody v rukopisných hudobniách, 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 Bodenchatza, Ambrosia Profia, ktoré ponúkali veľký výber z európskej polychorickej tvorby benátskeho typu (HULKOVÁ, Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobnín, 1999, s. 189). 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, Lucu Marenzia, Jacoba Handla-Galla, Hansa Lea Hasslera, Melchiora Vulpia, Hieronyma Praetoria. (HULKOVÁ, Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobnín, 1999, s. 178) Podľa Murányiho katalógu, v rámci BZH, Ms. mus. Bártfa 16, Koll. 5 a Ms. mus. Bártfa 26 evidujeme aj nasledovné skladby, ktorých autorstvo je pripísané Molinarovi (MURÁNYI, 1991, s. 204):

1. *Hodie christus natus est* 5v (nová nemecká organová tabulatúra – part basso continuo)⁵, BZH – Ms. mus. Bártfa 26; Murányi (č. 969)
2. *Hodie christus natus est* 5v (menzurálna notácia), BZH – Ms. mus. Bártfa 26; Murányi (č. 2202)
3. *Magi videntes stellam* 5 v (nová nemecká organová tabulatúra), BZH – Ms. mus. Bártfa 26; Murányi (č. 2208)

V Murányiho katalógu sledujeme v mennom zozname autorov (MURÁNYI, 1991, s. 204), že sú pri Molinarovom mene uvedené obe skladby, avšak pri skladbe *Magi videntes stellam*, 5v sledujeme zápis v novej nemeckej organovej tabulatúre, nie menzurálnej notácii⁶. V katalógu uvedená skladba nefiguruje v hlasových zošitoch. V prípade rukopisných zápisov Molinárových motet sú skladby dobre čitateľné, až na *Hodie christus natus est*, 5v (nová nemecká organová tabulatúra)⁷, BZH – Ms. mus. Bártfa 26; Murányi (č. 969), kde je fólio poškodené. Pri bližšej analýze sledujeme však zápis typu *colla parte*, nie realizáciu bassa continua z jedného basového hlasu.

Levoča

LZH patrí k najvýznamnejším hudobným pramenným fondom na Slovensku a v strednej Európe. Vznikala pri evanjelickom kostole v Levoči od konca 16. do 18. storočia a dokumentuje intenzívne kontakty miestneho hudobného života s európskymi centrami, predovšetkým prostredníctvom tlačí z Benátok, Norimbergu a Štrasburgu. Obsahuje rukopisné aj tlačené

⁵ Murányi, 1991, s. 69, č. 969.

⁶ Porzi obrázok č. 2

⁷ Murányi, 1991, s. 69, č. 969.



hudobniny, ktoré predstavujú jedinečný obraz recepcie renesančnej a ranobarokovej hudby v prostredí spišských evanjelických chrámov.

Najväčší počet Molinarových diel nachádzame práve v Levočskej zbierke hudobnín, a to v súborných tlačiach Abrahama Schadaea *Promptuarium musicum* (*Pars Prima*, Strassburg 1611; *Pars Altera*, Strassburg 1612; *Pars Tertia*, Strassburg 1613). Celkovo ide o desať päťhlasných motet zachovaných pod signatúrami **LZH – sign. 13986, 13989 (19–24A)**:

1. Promptuarium musicum, Pars Prima (Strassburg, 1611)

- *Insurrexerunt in me viri iniqui*, 5 v., s. 65
- *Hodie Christus natus est*, 5 v., s. 10
- *Magi videntes stellam*, 5 v., s. 24
- *Vere languores nostros*, 5 v., s. 67

2. Promptuarium musicum, Pars Altera (Strassburg, 1612)

- *Cantate Domino*, 5 v., s. 85
- *O quam metuendus est locus*, 5 v., s. 82
- *Regna terræ*, 5 v., s. 31
- *Duo seraphim*, 5 v., s. 2

3. Promptuarium musicum, Pars Tertia (Strassburg, 1613)

- *Surge speciosa mea*, 5 v., s. 107
- *Vidit Dominus Petrum et Andream*, 5 v., s. 61

Levočská zbierka hudobnín predstavuje najvýznamnejší prameň recepcie Molinarovej sakrálnnej tvorby na území dnešného Slovenska. Desať zachovaných motet prevyšuje počet skladieb doložených v ostatných domácich prameňoch a dokladá, že Molinarove diela patrili k súčasťi repertoáru spišských evanjelických chrámových hudobníkov počas prvej polovice 17. storočia.

Table 1: *Konkordančná tabuľka*

Názov	Lokácia/ sign.	Tlač	RISM	konkordancie	Pôvod skladby	Poznámka
<i>Insurrexerunt in me viri iniqui</i> , 5 v.	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A)	<i>Promptuarium musicum, Pars Prima</i> (Strassburg, 1611), s. 65	RISM 1611 ¹	Bratislava - Inventár EK – 1651/ č. 62; 1657/ č. 75		
<i>Hodie Christus natus est</i> , 5 v.	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A)	<i>Promptuarium musicum, Pars Prima</i> (Strassburg, 1611), s. 10	RISM 1611 ¹	Bratislava - Inventár EK – 1651/ č. 62; 1657/ č. 75		
<i>Magi videntes stellam</i> , 5 v.	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A)	<i>Promptuarium musicum, Pars Prima</i> (Strassburg, 1611), s. 24	RISM 1611 ¹	Bratislava - Inventár EK – 1651/ č. 62; 1657/ č. 75		

<i>Vere languores nostros</i> , 5.v	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A)	<i>Promptuarium musicum, Pars Prima</i> (Strassburg, 1611), s. 67	RISM 1611 ¹	Bratislava - Inventár EK – 1651/ č. 62; 1657/ č. 75		
<i>Cantate Domino</i> , 5v	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A)	<i>Promptuarium musicum, Pars Altera</i> (Strassburg 1612), č. 85	RISM 1612 ³			
<i>O quam metuendus est locus</i> , 5v	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A)	<i>Promptuarium musicum, Pars Altera</i> (Strassburg 1612), č. 82	RISM 1612 ³			
<i>Regna terræ</i> , 5v	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A)	<i>Promptuarium musicum, Pars Altera</i> (Strassburg 1612), č. 31	RISM 1612 ³			
<i>Duo seraphim</i> , 5v	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A)	<i>Promptuarium musicum, Pars Tertia.</i> (Strassburg 1613), č. 2	RISM 1613 ²			
<i>Surge speciosa mea</i> , 5v	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A)	<i>Promptuarium musicum, Pars Tertia.</i> (Strassburg 1613), č. 107	RISM 1613 ²			
<i>Vidit Dominus Petrum & Andream</i> , 5v	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A);	<i>Promptuarium musicum, Pars Tertia.</i> (Strassburg 1613), č. 61	RISM 1613 ²			
<i>Hodie christus natus est</i> 5v	BZH - Ms Bártfa 26; Murányi (969)	<i>Promptuarium musicum, Pars Prima</i> (Strassburg, 1611), č. 10	RISM 1611 ¹	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A); Bratislava - Inventár EK – 1651/ č. 62; 1657/ č. 75		Nová nemecká organová tabulatúra
<i>Hodie christus natus est</i> 5v	BZH - Ms Bártfa 26;	<i>Promptuarium musicum, Pars</i>	RISM 1611 ¹	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A);		Menzurálna notácia

	Murányi (2202)	<i>Prima</i> (Strassburg, 1611), č. 10		Bratislava - Inventár EK – 1651/ č. 62; 1657/č. 75		
<i>Magi vidente stellam</i> 5 v	BZH - Ms Bártfa 26; Murányi (2208)	<i>Promptuarium musicum, Pars Prima</i> (Strassburg, 1611), č. 24	RISM 1611 ¹	LZH - sign. 13986, 13989 (19-24A); Bratislava - Inventár EK – 1651/ č. 62; 1657/č. 75	<i>Il primo libro de motetti a cinque voci</i> (Agostino Tradate Milan, 1604),č. . 14; RISM ID č.: 990041588	Nová nemecká organová tabulatúra

ZÁVER

Simon Molinaro patril medzi významných predstaviteľov talianskej hudby na prelome 16. a 17. storočia. Hoci bol známy predovšetkým ako lutnista a vydavateľ Gesualdových madrigalov, jeho sakrálné motetá našli odozvu aj na území dnešného Slovenska. Ich prítomnosť dokladajú bratislavské inventáre, BZH a najmä LZH, predovšetkým prostredníctvom antológií *Promptuarium musicum* Abrahama Schadaea Strassburg (1611, 1612, 1613). Zachované inventáre a rukopisné pramene potvrdzujú, že aj Molinarove skladby patrili k aktívne pestovanému repertoáru evanjelických chrámových hudobných centier a prispeli k šíreniu talianskeho sakrálneho štýlu na Slovensku v 17. storočí.

Vysvetlivky

EK – Evanjelický kostol

Ms – rukopis

Sign. – signatúra

s. – strana

č. – číslo

v. – hlas

BIBLIOGRAFIA

CORTESE, G. E.-T.-C. (1999). *Simone Molinaro*. Genoa: San Marco dei Giustiniani.

HOTTMAR, M. (2018). *Lutnová hudba na území dnešného Slovenska v 16.-18. storočí*.

Bratislava: Stimul .

- HOTTMAR, M. (2024). Diela Johna Dowlanda v Bardejovskej a Levočskej zbierke hudobníň zo 16. a 17. storočia. *Horizonty umenia* 11 (s. 60-68). Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici, Banská Bystrica.
- HULKOVÁ, M. (1985.). *Levočská zbierka hudobníň. 1. a 2. [Dizertačná práca.]*. Bratislava: FF UK.
- HULKOVÁ, M. (1999). Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobníň. *Slovenská hudba*(2-3), 150-200.
- 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.
- KALINAYOVÁ, Jana a kol. (1994). *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. - 17. storočí*. Bratislava: SNM - Hudobné múzeum.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol. (2020). *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica.
- MURÁNYI, R. Á. (1991). *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. Bonn: Gudrun Schröder Verlag. Deutsche Musik im Osten.
- O'DETTE, P. (1979). Simone Molinaro. Intavolatura di liuto, Libro primo. (Venezia, 1599) (Review). *Journal of Lute Society of America*, s. 84-87.
- Oxford Music Online*. (dátum neznámy). Dostupné na Interneti: <https://www.oxfordmusiconline.com/>
- POULOS, P. S. (2004). *The Life and Sacred Music of Simone Molinaro (ca. 1570-1636), Musician of Genoa*. Cincinnati: University of Cincinnati.
- RISM,online*. (24. 06 2025). Dostupné na Interneti: *RISM,online*: <https://opac.rism.info/metaopac/serch>
- SMITH, D. A. (2002). *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. The Lute Society of America.
- WATKINS, G. F. (27. 7 2026). *Molinaro, Simone*. doi:<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18883>

Contact

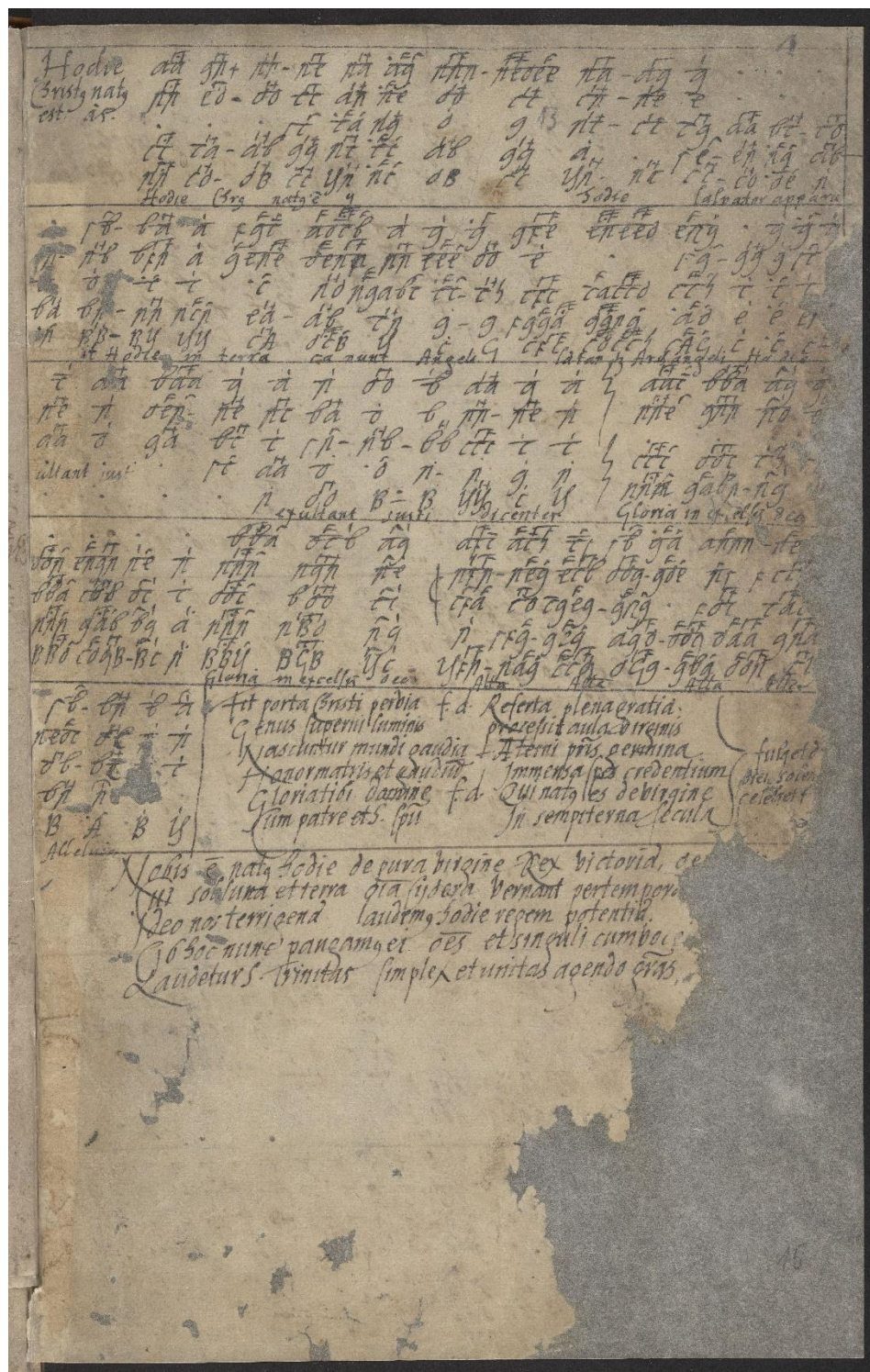
Mgr. Michal Hottmar, PhD.

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

hottmar1@uniba.sk



PRÍLOHA



Obrázok 1 Giac Simone Molinaro: Hodie christus natus est 5v, Ms. mus. Bártfa 26, č. 969, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Budapest.

Mgr. Martina Kamenská

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

Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, Slovakia

THE BELL SONORITY AS A COMPOSITIONAL PRINCIPLE IN ALEXANDER SCRIABIN'S LATE PIANO WORKS

ZVONOVOSŤ AKO KOMPOZIČNÝ PRINCÍP V NESKOREJ KLAVÍRNEJ TVORBE ALEXANDRA SKRIABINA

ABSTRACT

This paper examines bell sonority as a compositional principle in Alexander Scriabin's late piano works. Through the analysis of selected sonatas, it explores how harmony, texture, register, rhythmic layering, and resonance contribute to the formation of bell-like sonorities. Rather than functioning as a descriptive effect, bell writing becomes an essential means of musical organization, shaping both the sonic character and formal processes of Scriabin's late piano style while reflecting the broader context of Russian musical tradition and early musical modernism.

Keywords: Alexander Scriabin, piano music, bell sonority, tritone, musical texture

ABSTRAKT

Štúdiá skúma zvonovosť ako kompozičný princíp v neskorej klavírnej tvorbe Alexandra Skriabina. Prostredníctvom analýzy vybraných sonát sleduje, ako harmónia, faktúra, register, rytmické vrstvenie a rezonancia prispievajú k formovaniu zvonových sonorít. Zvonové kompozičné postupy pritom neplnia iba funkciu opisného zvukového efektu, ale stávajú sa podstatným prostriedkom hudobnej organizácie, ktorý formuje zvukový charakter aj formové procesy Skriabinovho neskorého klavírneho štýlu a zároveň odráža širší kontext ruskej hudobnej tradície a raného hudobného modernizmu.

Kľúčové slová: Alexander Skriabin, klavírna hudba, zvonovosť, tritonus, hudobná faktúra

ÚVOD

Zvuková imaginácia neskorého Alexandra Skriabina sa v muzikologickej literatúre interpretuje najmä prostredníctvom jeho harmonického jazyka a osobitej koncepcie hudobnej formy (Balan, 2016, s. 37–41). Jeho neskoré diela sa zároveň vykladajú v súvislosti s mystickými, teozofickými a symbolistickými predstavami skladateľa (Seah, 2011, s. 14–16). Otvorenou však zostáva otázka, či možno niektoré charakteristické zvukové útvary v neskorých klavírných



dielach chápať nielen ako farebný znak alebo mimohudobnú asociáciu, ale aj ako mechanizmus hudobnej organizácie.

Predmetom tejto štúdie sú tri neskoré klavírne sonáty – Sonáta č. 6 op. 62, Sonáta č. 7 op. 64 a Sonáta č. 9 op. 68. Ich spoločné skúmanie umožňuje sledovať tri rozdielne spôsoby uplatnenia zvonového princípu: od neexplicitného, rozptýleného modelovania akustického priestoru v Šiestej sonáte cez jednoznačnejšie doloženú viacvrstvovú faktúru Siedmej sonáty až po skrytú prítomnosť hlbokých tritónových útvarov v Deviatej sonáte. Nejde pritom o snahu označiť každý opakovaný akord, hlboký tón či tritonus za imitáciu zvonenia. Zvonová asociácia nadobúda interpretačnú presvedčivosť predovšetkým tam, kde sa súčasne uplatňuje viacero parametrov: špecifická intervalová stavba, registrové rozvrstvenie, rytmická diferenciácia vrstiev, opakovanie úderových impulzov, práca s doznievaním a napokon ich funkcia vo formovom procese.

Hlavná téza štúdie preto spočíva v predpoklade, že v neskorkej klavírnej tvorbe Alexandra Skriabina zvonovosť nepredstavuje iba napodobnenie reálneho akustického javu. Stáva sa kompozičným princípom, ktorý zasahuje do organizácie harmónie, faktúry, registrov, rytmického vrstvenia, klavírneho zvuku i formového vývoja. Cieľom nasledujúcej analýzy je ukázať, že práve súčinnosť týchto parametrov umožňuje hovoriť o hlbšej transformácii zvukového modelu zvonov do autonómneho hudobného jazyka.

KULTÚRNE A ESTETICKÉ VÝCHODISKÁ ZVONOVOSTI V RUSKEJ HUDOBNEJ TRADÍCI

Ruská pravoslávna zvonová tradícia vytvorila osobitý typ zvukového prostredia, ktorý sa výrazne odlišuje od západoeurópskej predstavy melodicky ladenej zvonkohry. Ruské zvony zostávajú pri rozoznievaní nehybné a zvuk vzniká pohybom ich srdc. Hudobne podstatná je preto súhra nástrojov rozličnej veľkosti, odlišných registrov a nerovnomerných rytmických períód. Výsledkom nie je melódia sprevádzaná harmonickým podkladom, ale priestorovo rozvrstvené zvukové pole, v ktorom pomalé údery najväčších nástrojov koexistujú s pohyblivejšími strednými hlasmi a rýchlou aktivitou vyšších vrstiev. Pre hudobnú kompozíciu sú osobitne významné dva aspekty tejto tradície: tritónové harmonické rezonancie a vrstevnaté rytmické usporiadanie (Shamray, 2020, s. 28–29). V klavírnej hudbe možno ich akustickú analógiu vytvárať rozdelením materiálu medzi kontrastné registre, odlišnými períodami opakovania, relatívnou nezávislosťou jednotlivých faktúrnych pásiem a využitím pedálu na predĺženie dozvuku.

Historicky paradigmatickým príkladom umeleckého pretavenia ruského zvukového prostredia je Korunovačná scéna z Musorgského opery *Boris Godunov*. Striedanie dominantných septakordov D7 a As7, ktorých základné tóny sú vzdialené o tritonus a ktoré zároveň obsahujú enharmonicky totožný tritónový interval, vytvára harmonické dianie nezávislé od štandardného funkčného smerovania. DeVoto označuje tieto „bell chords“ za významný medzník vo vývine nefunkčnej harmónie (DeVoto, 2007, s. 131). Ich historický význam nespočíva iba v konkrétnom akordickom spojení, ale najmä v otvorení možnosti chápať vertikálnu štruktúru



ako farebnú a rezonančnú jednotku, ktorej pôsobenie nemusí byť podmienené tradičným kadencovaním.

Pri Skriabinovi by však bolo nepresné predpokladať mechanické prevzatie konkrétneho musorgského modelu. Podstatnejšia je kontinuita určitých kompozičných možností. Tritonus prestáva byť iba disonanciou smerujúcou k rozvedeniu a stáva sa stabilnou súčasťou zvukového poľa; register získava priestorovú a štrukturálnu funkciu a súbežné rytmické vrstvy vytvárajú pohyb bez potreby jednotného typu pulzácie. Takto chápaná väzba medzi akustickou skúsenosťou ruskej kultúry a modernistickou kompozíciou nepredstavuje jednoduchú líniu priameho vplyvu, ale príklad premeny kultúrnej rozpoznateľného zvuku na autonómny hudobný materiál.

Skriabinov prípad je osobitý práve tým, že asociáciu so zvukom ruských zvonov nemožno vždy oddeliť od jeho všeobecného neskorého harmonického a faktúrneho jazyka. Tritonus, viacvrstvosť či široko rozložené registre nie sú samy osebe dôkazom zámernej imitácie. Analyticky rozhodujúca je preto ich kombinácia a predovšetkým funkcia v konkrétnej skladbe. Až tam, kde tieto prvky spoločne vytvárajú osobitú organizáciu hudobného priestoru a času, možno hovoriť o zvonovosti ako o kompozičnom princípe.

ZVONOVOSŤ AKO KOMPOZIČNÝ PRINCÍP V NESKOREJ KLAVÍRNEJ TVORBE ALEXANDRA SKRIABINA

Nasledujúce analýzy vychádzajú z niekoľkých vzájomne prepojených parametrov. Prvým je intervalová a harmonická organizácia, najmä prítomnosť tritónových vzťahov a súzvukov, ktoré nie sú súčasťou kadencie jednoznačne smerujúcej k harmonickému rozuzleniu. Druhým je register ako prostriedok priestorového rozlíšenia zvukových vrstiev. Tretím je faktúra, v ktorej jednotlivé pásma klavíra môžu nadobúdať relatívnu autonómiu. Štvrtým je rytmická diferenciácia úderov, opakovaní a ostinátnych modelov. Piatym je spôsob práce s doznievaním a pedálom. Napokon je potrebné sledovať formovú funkciu analyzovaných sonorít: či zostávajú lokálnou farebnou epizódou, alebo ovplyvňujú spôsob, akým hudba vytvára napätie, pripravuje návrat a člení hudobný čas.

Sonáta č. 6 op. 62

Šiesta sonáta predstavuje z troch skúmaných diel interpretačne najproblematickejší prípad. V partitúre nenachádzame explicitný odkaz na zvony a ani dostupné pramene neposkytujú taký jednoznačný doklad, aký existuje pri Siedmej sonáte. Preto je potrebné hovoriť nie o doslovnom napodobení, ale o zvukovej organizácii, ktorá vykazuje príbuznosť s viacerými znakmi zvonového princípu.

Úvod označený *Modéré. Mystérieux, concentré* nevytvára tradičnú hierarchiu melodického hlasu a sprievodu. Hudobný tok pozostáva z relatívne izolovaných udalostí: hlbokých tónov, hutných akordických impulzov, páuz a pohyblivejších figúr. Ticho medzi jednotlivými útvarmi nie je prázdny miestom, ale súčasťou ich vnímania. Umožňuje, aby predchádzajúci impulz zostal prítomný v pamäti a v akustickom priestore nástroja. Klavírna sadzba sa tak miestami organizuje na princípe úder – doznievanie – odpoveď.



Osobitný význam má spojenie nízkeho registra s harmóniou nasýtenou tritónovými vzťahmi. Tritonus však nemožno automaticky považovať za jednoznačný znak zvonovosti, keďže tvorí všeobecnú súčasť Skriabinovho neskorého harmonického jazyka (Balan, 2016, s. 39–41). V kombinácii s izolovanými akordickými údermi, registrovou hĺbkou, opakovaním a dôrazom na následný dozvuk však získava osobitú kovovú zvukovú kvalitu s výrazným rezonančným účinkom.

Rovnako dôležitý je vzťah medzi zvukom a pauzou. Lineárna kontinuita sa prerušuje a pozornosť sa presúva k samotnej existencii tónového útvaru v čase. Každý akordický impulz má svoj akustický priebeh: vzniká, rozvíja spektrum alikvotných zložiek a postupne doznieva. Takéto vnímanie klavírnej sadzby prekračuje jednoduchú kategóriu harmonického sledu. Vertikála nadobúda charakter zvukovej udalosti.

Pedál v tomto kontexte neplní iba úlohu legatového spojiva. Stáva sa prostriedkom harmonickej pamäti: starší zvuk môže pretrvávať pod novým impulzom a vytvárať prekrývanie akustických stôp. Interpretačne je však nevyhnutné vyhnúť sa jednoliatej zvukovej hmote. Príliš dlhé alebo nediferencované pedalizovanie by zrušilo členenie medzi úderom a jeho dozvukom, ktoré je jedným zo základných nositeľov sonického charakteru tejto hudby.

Z formového hľadiska teda význam analyzovaných sonorít nespočíva v jednom tematicky vymedzenom „zvonovom“ úseku. Sú rozptýlené v samotnom spôsobe prezentácie hudobného materiálu. Šiesta sonáta predstavuje model, v ktorom sa akustická predstava transformuje na organizáciu času prostredníctvom izolovaných útvarov, ich doznievania a opakovaného návratu k harmonickým napätým zvukovým poliam. Práve táto neexplicitnosť ju odlišuje od zreteľnejšieho a formovo koncentrovanejšieho riešenia Siedmej sonáty.

Sonáta č. 7 op. 64

Siedma sonáta poskytuje najsilnejšie dokumentovaný príklad skúmaného javu. Sabaneyev označuje úsek pred reprízou ako „rastúce zvony“. Zároveň zaznamenáva Skriabinovu záľubu v zvonových ozvenách, ktoré pod jeho rukami zneli akoby v dvoch priestorových plánoch – blízkom a vzdialenom (Sabaneyev, 2000, s. 157–160). Práve v tomto diele možno najpresvedčivejšie ukázať prechod od zvukového obrazu ku kompozičnému princípu.

Už úvodná faktúra odmieta jednoduchý model melódie so sprievodom. Stredný register vypĺňajú opakované akordické gestá, nad nimi vystupujú výraznejšie akcenty a basové pásmo si zachováva vlastnú rytmickú aktivitu aj dynamickú výraznosť. Jednotlivé registrové oblasti sa správajú ako relatívne autonómne vrstvy. Klavír tak nevytvára predstavu jediného zvukového zdroja, ale komplexu priestorovo rozlíšených impulzov.

Vrcholným miestom tejto koncepcie sú takty 157–162 bezprostredne pred reprízou. Vertikálna organizácia zahŕňa tritónové útvary, štvorzvuky kombinujúce veľkú a malú terciu a súzvuk vytvorený z dvoch tritonov. Ich význam nespočíva v tradičnom funkčnom smerovaní od jednej harmónie k druhej; vytvárajú skôr farebne diferencované harmonické pole, v ktorom sa niekoľko zložiek uplatňuje simultánne. Rovnako významná je horizontálna organizácia. Najvyššia vrstva sa pohybuje najrýchlejšie, stredná artikuluje impulzy približne v poltaktových intervaloch a najhlbšie pásmo zaznieva raz za takt. Rozdielne rýchlosti sú teda späté s



rozdielnymi registrami. Ide o princíp analogický viacvrstvovej organizácii ruského zvonenia: nízke, zvukovo hutné údery vytvárajú základnú rytmickú oporu, nad ktorou sa rozvíja čoraz intenzívnejší pohyb vyšších pásiem (Shamray, 2020, s. 58).

Výsledkom nie je melódia sprevádzaná akordmi, ale polymetricky pôsobiace sonické pole. Každý register má vlastnú rytmickú periodicitu, artikulačnú funkciu a dynamickú váhu. Práve táto nezávislosť vrstiev spôsobuje, že zvukový obraz presahuje imitáciu jediného nástroja a pripomína skôr imaginárny súbor zvonov rozličnej veľkosti.

Rozhodujúca je formová poloha tejto kumulácie. Takty 157–162 nie sú izolovanou ilustratívnou epizódou, ale bezprostredne pripravujú reprízu. Rast nevzniká len zosilňovaním dynamiky, ale pribúdaním aktívnych vrstiev, zväčšovaním registrového rozpätia a zahusťovaním hudobného priestoru. Repríza preto nepôsobí ako mechanické zopakovanie skoršieho materiálu, ale ako návrat energeticky transformovaný predchádzajúcou akumuláciou. V taktoch 171–173 sa príbuzné princípy objavujú priamo v navrátenom materiáli, čím sa potvrdzuje, že nejde o pridaný efekt, ale o súčasť vnútorného formového procesu.

V tomto zmysle sa repetícia mení na akumuláciu, register na štruktúru a zvuková hustota na faktor formového smerovania. Zvonovosť už nie je tým, čo hudba zobrazuje, ale jedným zo spôsobov, akým organizuje svoj čas.

Pedál a dynamické odstupňovanie tu zároveň nadobúdajú štrukturálny význam. Sabaneyevova spomienka na blízke a vzdialené ozveny naznačuje, že Skriabinova predstava nebola založená na rovnocennom zaznení všetkých tónov akordu (Sabaneyev, 2000, s. 157). Diferenciácia dotyku, dynamiky a pedalizácie vytvára ilúziu hĺbky: niektoré tóny vystupujú do popredia, iné zostávajú ako vzdialená odpoveď. Klavír sa tým mení zo sústavy klávesov na priestorovo modelované rezonančné prostredie.

Siedma sonáta tak predstavuje najpresvedčivejší dôkaz hlavnej tézy tejto štúdie. Zvonovosť zasahuje súčasne harmóniu, faktúru, register, rytmus, dynamiku, pedalizáciu aj formový priebeh. Akustický model zvonenia je transformovaný na komplexný spôsob hudobnej organizácie.

Sonáta č. 9 op. 68

Deviata sonáta predstavuje odlišný typ práce s príbuzným súborom prostriedkov. Zatiaľ čo v Siedmej sonáte sa vrstvenie rozvíja do rozsiahlej a formovo exponovanej kumulácie, v Deviatej sa analogický princíp skrýva pod povrchom faktúry. Úvodné *Moderato quasi andante* s označením *légendaire* sústreďuje pozornosť na vrchnú melodickú líniu, zatiaľ čo v hlbších hlasoch sa objavujú tritónové útvary vytvárajúce hutnú úderovú vrstvu.

Práve nerovnováha medzi percepcie dominantnou vrchnou líniou a zatieneným spodným pásmom je kľúčová. Hlboké intervalové útvary nie sú samostatným tematickým objektom; pôsobia skôr ako sekundárna rezonančná vrstva. V porovnaní so Siedmou sonátou sa mení nielen intenzita, ale aj sémantická funkcia skúmaného fenoménu. V Deviatej sonáte sa zvonový princíp neprejavuje ako výrazná viacvrstvová zvuková kulminácia, ale prostredníctvom hlbokých tritónových útvarov, ktoré vytvárajú napätie voči vrchnej melodickú líniu.

Dôležitú funkciu má opäť register. Hlboké tritónové sonority nadobúdajú vďaka svojej polohe hmotnosť a zvukovú neostrosť, zatiaľ čo vrchný hlas čiastočne zakrýva ich identitu. Ide o obrátený pomer oproti explicitnej vrstevnatosti Siedmej sonáty: namiesto jasne diferencovaných pásiem, ktoré sa kumulujú do vrcholu, počujeme povrchovú líniu a pod ňou latentnú rezonančnú vrstvu.

Aj tu je významná otázka pedálu. Shamray (2020, s. 84–85) pri interpretačnom experimente upozorňuje, že spomalenie tempa môže zvýrazniť hlboké tritónové dozvuky, zároveň však pri nadmernom uplatnení narúša prirodzenú kontinuitu skladby a vedie k statickosti. Z toho vyplýva podstatný metodologický záver: identifikácia zvonového princípu nesmie deformovať ostatné zložky hudobného procesu. Jeho prítomnosť sa prejavuje práve v integrácii s pohybom, gestickou ľahkosťou a premenlivou faktúrou.

V Deviatej sonáte sa teda opäť potvrdzuje, že zvonovosť nie je totožná s konkrétnym motívom. Je absorbovaná do registrovej hierarchie a harmonickej stavby. Hlboké tritónové útvary dodávajú hudbe zvukovú hutnosť, priestorovú perspektívu a psychologickú ambivalenciu; ich účinok spočíva práve v tom, že zostávajú čiastočne zakryté. Kým v Siedmej sonáte sa poslucháč ocitá akoby uprostred vrstveného zvonenia, v Deviatej zaznamenáva skôr jeho nepriamu, zatienenú stopu.

DISKUSIA

Porovnanie troch sonát odhaľuje spoločný súbor kompozičných prostriedkov, ale tri rozdielne spôsoby ich funkčného využitia. V Šiestej sonáte je zvonový princíp rozptýlený: prejavuje sa predovšetkým prostredníctvom nízkeho registra, harmónie s výrazným zastúpením tritónových vzťahov, izolovaných akordických úderov, páуз a významu doznievania. V Siedmej sonáte dosahuje najvyššiu mieru explicitnosti a formovej účinnosti; rytmicky autonómne vrstvy a rozširovanie registrového rozpätia priamo pripravujú reprízu. V Deviatej sonáte sa sťahuje do hĺbky faktúry a mení sa na skrytú sonickú prítomnosť.

Spoločným menovateľom nie je jediný interval ani jedna faktúrna formula. Tritonus získava relevantnosť až v spojení s ďalšími parametrami. Register neoznačuje iba výšku tónov, ale organizuje hudobný priestor. Opakovanie neplní iba mechanickú funkciu; pri rozdielnych periódach jednotlivých hlasov vytvára proces kumulácie. Pedál nie je len technickým prostriedkom spájania, ale regulátorom vzťahu medzi úderom a jeho pretrvávaním. Napokon zvuková hustota môže nadobudnúť formotvornú funkciu, pretože zmeny počtu vrstiev, ich registrového rozpätia a rytmickej aktivity vytvárajú pocit smerovania aj bez toho, aby ho určovala tradičná funkčná harmónia.

Rozdiely medzi tromi dielami zároveň ukazujú, že Skriabinovu prácu so zvonovosťou nemožno chápať iba ako súbor klavírných zvukových efektov. V Šiestej sonáte je rozhodujúci vzťah udalosti a doznievania; v Siedmej simultánnosť autonómnych vrstiev a ich kumulačný rast; v Deviatej napätie medzi povrchom a skrytou hĺbkou. Rovnaké alebo príbuzné prostriedky tak vytvárajú tri odlišné výrazové svety: temný a rozptýlený, extaticky vrstvený a formotvorný, napokon zastretý a psychologizovaný.

Práve v tomto bode sa skúmaný fenomén dotýka širšej problematiky hudobného modernizmu. Skriabinov neskorý jazyk neodstraňuje formu v prospech čistej farby; skôr presúva časť formovej zodpovednosti na parametre, ktoré staršia analytická tradícia často chápala ako sekundárne. Harmónia, faktúra, register, intenzita a doznievanie prestávajú byť iba nositeľmi výrazového zafarbenia a vstupujú do samotnej organizácie hudobného času. Takéto chápanie korešponduje so širšou premenou kompozičného myslenia na prelome 19. a 20. storočia, keď sa zvuková kvalita čoraz výraznejšie podieľala na utváraní hudobnej syntaxe.

Výsledky zároveň upozorňujú na nutnosť terminologickej opatrnosti. Nie každý tritonus, hlboký akord či opakovaný tón predstavuje zvon. Presvedčivý analytický argument vzniká až zo súčinnosti viacerých znakov a z ich konkrétnej funkcie v diele. Najsilnejšie dokumentárne opodstatnenie má Siedma sonáta; interpretácia Šiestej musí zostať hypotetickejšia a vychádzať predovšetkým zo štrukturálnej analógie. Deviata sonáta zasa ukazuje, že skúmaný princíp môže byť prítomný nepriamo, ako súčasť registrovej hĺbky a harmonického tieňovania. Takéto rozlíšenie hlavnú tézu neoslabuje. Naopak, dokazuje, že jeden kompozičný princíp môže nadobudnúť rozličnú mieru explicitnosti, odlišnú formovú funkciu a rozdielnu sémantickú intenzitu.

ZÁVER

Analýza troch neskorých klavírných sonát ukazuje, že skúmaný zvukový fenomén nemožno uspokojivo vysvetliť ako súbor lokálnych imitácií. Jeho podstatnejšia funkcia spočíva v transformácii akustických vlastností zvonenia – vrstvenosti, nerovnomerných periód, registrovej hĺbky, výrazného zastúpenia tritónov a predĺženého doznievania – na autonómne kompozičné prostriedky.

Šiesta sonáta ukazuje zvuk ako sled udalostí, ktorých význam pokračuje za okamihom samotného úderu. Siedma sonáta premieňa rytmické a registrové vrstvenie na proces kumulácie vedúci k formovému návratu. Deviata sonáta presúva príbuznú akustickú predstavu do hlbších hlasov, kde pôsobí ako skrytá vrstva ovplyvňujúca charakter a priestorovú hĺbku celku. V každom z diel je preto vzťah k zvonovosti iný, no spoločný zostáva princíp integrácie harmónie, faktúry, registra, rytmu a doznievania.

Z tohto hľadiska možno neskorú Skriabinovu klavírnú tvorbu chápať ako osobitý bod stretnutia ruskej kultúrnej pamäti a modernistického myslenia o zvuku. Rozpoznateľné črty zvonového sveta sa v nej neobjavujú ako folklórny či ilustratívny citát, ale ako materiál schopný spoluurčovať samotnú syntax hudobného diela. Zvonovosť sa tak presúva z roviny reprezentácie do roviny kompozície.

Ďalší výskum môže preveriť použiteľnosť tohto analytického modelu na ostatné Skriabinove neskoré klavírne diela, najmä Ôsmu a Desiatu sonátu, a presnejšie vymedziť vzťah medzi notovanou štruktúrou a interpretačnou realizáciou prostredníctvom pedálu, dynamického vrstvenia a tempa. Perspektívne je aj komparatívne skúmanie Skriabinovej tvorby vo vzťahu k Musorgskému, Rachmaninovovi či ďalším skladateľom pracujúcim so zvonovým zvukom – nie ako jednoduchého dejinného reťazca priamych vplyvov, ale ako rozličných transformácií príbuzných akustických a kultúrnych modelov.



BIBLIOGRAFIA

- Balan, M. G. (2016). Alexander Scriabin's structural and harmonic conception revealed in piano sonatas no. 3 and 7. *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 7(1), 29–54.
- DeVoto, M. (2007). Boris's bells, by way of Schubert and others. *Current Musicology*, 83, 131–152. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i83.5089>
- Sabaneyev, L. L. (2000). *Vospominaniya o Skryabine*. Klassika-XXI.
- Seah, S. H. L. (2011). *Alexander Scriabin's style and musical gestures in the late piano sonatas: Sonata no. 8 as a template towards a paradigm for interpretation and performance* [Master of Philosophy thesis, University of Sussex].
- Shamray, K. (2020). *The piano as Kolokola, Glocken and Cloches: Performing and extending the European traditions of bell-inspired piano music* [Doctoral dissertation, University of Adelaide].

Contact

Mgr. Martina Kamenská

Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, Slovakia

martina.kamenska@savba.sk



Dr. Morel Koren¹ & Dr. Mirela Rizea Marinescu²

¹ Solfy – Commusicator Ltd., Israel

² Primary School Teacher, digital creator, Miniton manager, Romania

EXTENDING MUSIC LEARNING BEYOND THE CLASSROOM THROUGH SOLFY

EXTINDEREA PROCESULUI DE ÎNVĂȚĂMÂNT MUZICAL DINCOLO DE CLASĂ, PRIN SOLFY

ABSTRACT

School music lessons often provide too little time for individual singing practice. This paper presents Solfy, an interactive environment that connects teacher-guided classroom work with home practice through listening, singing, recording, immediate feedback, repetition, and repertoire-based activities. The model can extend active learning time, support early music literacy, and strengthen motivation while keeping the music teacher at the center of learning.

Key words: music education, singing, music literacy, educational technology, Solfy

REZUMAT

Orele de educație muzicală oferă adesea prea puțin timp pentru exersarea individuală a cântului. Lucrarea prezintă Solfy, un mediu interactiv care leagă activitatea ghidată de profesor la clasă de exersarea acasă, prin ascultare, cânt, înregistrare, feedback imediat, repetare și repertoriu. Modelul poate extinde timpul de învățare activă, susține bazele alfabetizării muzicale și motivația, păstrând profesorul în centrul procesului.

Cuvinte-cheie: educație muzicală, cânt vocal, alfabetizare muzicală, tehnologie educațională, Solfy

INTRODUCTION

Music is learned through experience. Students need opportunities to listen, sing, repeat, compare, correct, memorize, recognize patterns, and gradually coordinate what they hear with what they see in musical notation.

However, school music education frequently takes place within a limited weekly timetable. A teacher may work with an entire class for only one or two lessons per week. Within this restricted period, time must be divided among singing, listening, rhythm, movement, theoretical concepts, repertoire, creative activities, and preparation for school performances.

As a result, one of the central challenges of school music education is not necessarily a lack of pedagogical ideas, but a lack of sufficient active practice time for each individual learner.



Technology creates an opportunity to reconsider this limitation.

Instead of treating the music lesson as an isolated weekly event, digital tools can help transform it into the starting point of a continuous learning process. The teacher introduces, demonstrates, explains, and practices musical material in the classroom; the learner can then continue working with the same material independently outside school.

This principle is central to the development of Solfy, an interactive environment for promoting singing and developing the foundations of music literacy.

Earlier work on Solfy described the same educational aim: "The article presents a web application for promoting singing and strengthening the literacy process, helping teachers and students in the process of music education" (Koren, 2025, p. 73).

FROM THE WEEKLY MUSIC LESSON TO CONTINUOUS LEARNING

Traditional classroom instruction remains essential. Technology is not intended to replace the music teacher, collective singing, musical interaction, or live classroom experience.

Its value lies elsewhere: it can extend the work initiated by the teacher.

As Bauer (2020, p. 141) notes, "Technology, when properly utilized, can facilitate these natural learning processes."

A relatively short classroom sequence can introduce a song, rhythmic pattern, solfège exercise, or musical concept. Students can then encounter the same material again at home.

*classroom introduction → guided practice → individual practice → feedback → repetition
→ improved performance → return to classroom activity*

Such a cycle can substantially increase students' contact with musical material without requiring additional formal teaching hours.

Even ten minutes of individual practice several times during the week may create significantly more active musical engagement than can normally be provided to every student during a whole-class lesson.

For music education, this additional time is particularly valuable because many musical abilities depend on repetition and gradual refinement.

This approach aligns with Muntean's (2017, p. 21) emphasis: "The paper brings to attention the importance of creating hybrid teaching strategies for the study of music."

SINGING AS A FOUNDATION FOR MUSICAL LEARNING

Singing is one of the most accessible forms of active music-making.

The human voice is immediately available to almost every student and does not require the purchase of an instrument. Through singing, learners experience melody, rhythm, phrasing, breathing, articulation, tonal relationships, musical memory, and expressive communication.

Singing can also provide a natural bridge toward music literacy.

Before notation becomes an abstract system of symbols, students can already experience the musical relationships represented by those symbols. A melody that has been heard and sung can later be connected with note names, pitch direction, rhythmic values, measures, phrases, and notation on the staff.

For this reason, Solfy places singing and listening at the center of the learning process rather than treating notation as an isolated theoretical subject.

hearing → imitating → singing → recording → listening to oneself → recognizing → reading → understanding

In this model, music literacy grows from musical experience.

Longitudinal evidence also supports sustained singing development: "Children's singing competency continued to improve over time" (Welch & Baxter, 2026).

THE ROLE OF RECORDING AND SELF-LISTENING

One important characteristic of digital music learning is the possibility of recording one's own performance.

When students sing in real time, they experience their voice primarily from the perspective of the performer. Listening afterward to a recording creates a different kind of awareness.

- whether they entered at the correct moment;
- whether the melody was accurate;
- whether the rhythm remained stable;
- whether a phrase was complete;
- whether they maintained the intended tempo;
- and whether a second attempt sounds better than the first.

This process encourages self-observation.

Instead of receiving all evaluation exclusively from the teacher, learners become active participants in evaluating and improving their own musical performance.

Such repeated cycles of performance and self-listening may also help students understand that musical improvement is a process. A first attempt does not need to be perfect. Listening, correcting, and trying again are normal parts of learning.

IMMEDIATE FEEDBACK AND REPETITION

One challenge of individual practice at home is that the teacher is normally absent.

A student may repeat an exercise incorrectly without realizing it. Interactive technology can partially address this difficulty by providing immediate information about performance.

In Solfy, students can record singing and receive feedback intended to help them evaluate aspects of their performance. The purpose of this feedback is not to replace the musical judgment of the teacher, but to provide learners with an additional reference during independent practice.

An earlier description of the platform states that "*Solfy 'sings' solfeges from digital scores, records and evaluates the performance of its users, provides feedback and keeps track of activity statistics*" (Pop-Sârb et al., 2021, p. 21).

perform → receive feedback → adjust → repeat

Students do not need to wait until the following week's lesson to discover that something needs improvement.

This is particularly relevant for pitch, rhythm, tempo, and coordination with musical accompaniment.

The possibility of repeating an activity also allows students to work at different speeds. A learner who needs more practice can repeat an exercise several times, while another learner may progress more quickly.

Technology therefore offers an opportunity for a degree of individualization within a common curriculum.

CONNECTING CLASSROOM AND HOME PRACTICE

For digital practice to have educational value, it should not become disconnected from what happens in school.

The most effective model is one in which the teacher and student work with related or identical musical material.

1. introduce a song;
2. explain its text and musical character;
3. practice difficult melodic or rhythmic sections;
4. sing together with the class;
5. demonstrate how to practice the material in Solfy.

Students can then continue independently at home by listening, singing, recording, and repeating the same material.

During the following lesson, the teacher can return to the song with a class that is already more familiar with it.

In this way, home practice is not an additional curriculum. It becomes an extension of the classroom learning process.

FROM SINGING TO EARLY MUSIC LITERACY

The same digital environment can gradually connect repertoire with theoretical musical understanding.

Students may first experience a melody as a song and later encounter its musical notation. Familiar sound patterns can become associated with note names, rhythmic figures, intervals, scales, or short solfège exercises.

Interactive activities can also provide opportunities to recognize and manipulate musical symbols.

This is particularly important in elementary music education, where the transition from intuitive musical participation to conscious musical understanding should remain gradual and meaningful.

Instead of beginning with abstract explanations, students can first encounter the musical phenomenon and later discover its symbolic representation.

sound before symbol, experience before abstraction.

RENEWING MUSIC EDUCATION THROUGH ORIGINAL VOCAL REPERTOIRE AND INTERACTIVE TECHNOLOGY:

The effectiveness of an interactive music-learning environment depends not only on its technological functions, but also on the quality, relevance, and educational value of the repertoire offered to students. Songs provide the musical context through which children practice listening, singing, rhythm, intonation, musical memory, expression, and, gradually, music literacy.

An important contribution to the Romanian-language content of Solfy is the repertoire created by Prof. Înv. Primar Dr. Mirela Rizea Marinescu, educator, author, composer, and digital educational content creator. Her songs are designed for children and combine accessible musical language with educational themes, age-appropriate texts, clear melodic structures, and opportunities for active participation.

Prof. Dr. Mirela Rizea Marinescu also develops and shares educational content through her YouTube channel, “Învăță cu Mirela Rizea Marinescu,” which has accumulated hundreds of thousands of views. This online presence reflects the interest of children, parents, and educators in educational songs that combine musical enjoyment with meaningful learning. The channel can therefore be regarded as a digital educational resource that extends access to educational songs and supports repeated listening and singing beyond the classroom (Rizea Marinescu, n.d.).

A distinctive feature of her Romanian repertoire is its strong educational dimension. Many of the songs are conceived not only to entertain children, but also to promote positive values and help prepare young learners for everyday life. Through themes related to friendship, family, respect, responsibility, cooperation, nature, school life, emotional development, and social behavior, the repertoire can contribute to both musical education and the broader personal development of children.

Integrating such repertoire into Solfy creates an important connection between pedagogical content and interactive technology. Students do not practice isolated technical exercises only; they encounter complete songs with words, musical meaning, emotional content, and cultural relevance. This can strengthen motivation and make repeated practice more meaningful.

The Romanian repertoire also supports continuity between the classroom and home. A song introduced and practiced collectively by the teacher can later be revisited individually by the student through Solfy. The learner can listen to the song, sing along, record a performance, listen to the recording, receive feedback, and repeat difficult sections. In this way, repertoire becomes the link between the teacher's work during the lesson and the student's independent musical activity beyond school hours.

The use of songs in the students' own language is particularly valuable in elementary education. Familiar linguistic structures facilitate memorization, articulation, expressive singing, and understanding of the text. At the same time, songs can address themes related to childhood, school life, family, values, relationships, and cultural traditions, thereby connecting musical learning with students' broader educational experience.



The creative work of Mirela Rizea Marinescu is also expanding beyond the repertoire for young children. In addition to her children's song album, she is currently working on a new album of Romanian songs intended for adolescents and adults, extending the educational and artistic scope of her musical creation to older age groups. She is also preparing an album of songs in French, opening possibilities for the repertoire to be used in multilingual and international educational contexts.

These developments are particularly relevant for Solfy as a multilingual interactive platform. A repertoire that addresses different age groups and languages can support a broader range of learning situations, from elementary school singing to activities for adolescents, adult learners, and international educational collaborations.

The repertoire created by Prof. Dr. Mirela Rizea Marinescu therefore represents more than a collection of songs included in a digital platform. It constitutes a pedagogical resource around which listening, singing, recording, feedback, musical reading, values education, and independent practice can be organized.

Within Solfy, repertoire and technology complement one another: the song provides the artistic, cultural, and educational content, while the interactive environment provides additional opportunities for practice, repetition, self-listening, and feedback.

This combination is particularly relevant to the objective of extending music learning beyond school hours. Technology alone does not necessarily motivate sustained musical engagement; meaningful repertoire plays a central role. When appropriate songs are combined with interactive practice, students are given both a reason to sing and the means to continue learning independently.

SUPPORTING DIFFERENT LEARNING ENVIRONMENTS

An interactive platform can be used in several educational contexts.

During the lesson, the teacher can project materials and work collectively with the class. The same environment may later support individual practice on a computer, tablet, or other compatible device.

It may also support choir preparation, rehearsal of school repertoire, solfège practice, or preparation for ceremonies and performances.

The flexibility between collective and individual use is important. Music learning involves both dimensions.

Students need the social experience of singing together, but they also need moments in which they can hear themselves and practice at their own pace.

Technology can help connect these two modes rather than forcing educators to choose between them.

This broader direction is reflected in current research: "In musical instrument training, researchers have gradually started exploring the potential of interactive technologies supporting learning processes and teaching methods" (Michaľko et al., 2022).

THE TEACHER REMAINS AT THE CENTER

Introducing interactive technology into music education should not lead to a technology-centered pedagogy.

The teacher remains responsible for selecting appropriate repertoire, establishing musical goals, explaining concepts, motivating students, interpreting feedback, correcting problems, encouraging expressive singing, and creating meaningful musical experiences.

The platform functions as a supporting environment.

Its role is to help the teacher provide students with practice opportunities that would otherwise be difficult to offer individually within limited classroom time.

The key question is therefore not whether technology can replace traditional teaching.

How can technology allow the teacher's educational influence to continue beyond the physical boundaries and timetable of the classroom?

MOTIVATION, INDEPENDENCE, AND MUSICAL CONFIDENCE

Independent practice can also contribute to students' sense of responsibility for their own progress.

When learners can repeat an activity privately, without performing immediately in front of the entire class, they may feel more comfortable experimenting and correcting mistakes.

The possibility of observing improvement between successive attempts may strengthen motivation and musical confidence.

For some students, this can be particularly valuable in singing. The voice is highly personal, and students may initially feel uncomfortable singing alone in front of others.

A private practice environment can provide an intermediate stage between collective participation and public individual performance.

Over time, successful experiences may encourage greater participation in classroom singing.

SOCIAL AND EMOTIONAL DIMENSIONS OF SINGING

Although Solfy is primarily designed as a music education environment, singing itself has broader educational dimensions.

Shared singing requires students to listen, coordinate, breathe together, wait, respond, and become part of a collective musical result.

These experiences may contribute to a culture of listening and cooperation.

Musical practice can therefore connect cognitive, emotional, physical, and social aspects of learning.

A student is not simply identifying the correct pitch. The student is listening, controlling the voice, responding to musical context, evaluating a result, persisting after mistakes, and participating in a shared musical culture.

This makes music education particularly relevant to contemporary educational approaches that seek to integrate academic learning with personal and social development.

A MODEL FOR EXTENDING LEARNING TIME



The central pedagogical contribution of interactive environments such as Solfy may ultimately be summarized in a simple principle:

technology can increase the amount of meaningful time students spend actively making music.

The formal timetable does not change.

A 45-minute music lesson remains 45 minutes.

But the learning process no longer has to stop when the bell rings.

If a teacher introduces an activity in school and students continue practicing for several short sessions during the week, the effective musical learning time can expand considerably.

This extension is especially important for skills such as singing, rhythmic coordination, pitch accuracy, music reading, and repertoire learning, all of which benefit from frequent contact and repetition.

FUTURE EVALUATION

The educational potential of this model should also be examined systematically.

Future studies may compare students who practice only during classroom lessons with students who combine classroom instruction with regular interactive home practice.

- frequency and duration of practice;
- number of attempts;
- pitch and rhythmic accuracy;
- repertoire acquisition;
- development of music-reading skills;
- student motivation;
- self-confidence in singing;
- teacher perceptions;
- and patterns of long-term engagement.

Such data could help determine not simply whether students use educational technology, but how digital practice affects musical learning.

CONCLUSION

Digital technology can address the persistent limitation of school music education: insufficient individual practice time. Solfy connects teacher-guided classroom activity with home practice through listening, singing, recording, feedback, repetition, and meaningful repertoire. It does not replace the music teacher or collective music-making; it extends their influence beyond the lesson and can support singing, early music literacy, motivation, and more continuous musical learning.

REFERENCES

1. Bauer, W. I. (2020). *Music Learning Today: Digital Pedagogy for Creating, Performing, and Responding to Music* (2nd ed.). Oxford University Press.
2. Camlin, D. A., & Lisboa, T. (2021). The digital “turn” in music education (editorial). *Music Education Research*, 23(2), 129–138. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1908792>
3. Dorfman, J. (2022). *Theory and Practice of Technology-Based Music Instruction* (2nd ed.). Oxford University Press.
4. Dumont, E., Syurina, E. V., Feron, F. J. M., & van Hooren, S. (2017). Music interventions and child development: A critical review and further directions. *Frontiers in Psychology*, 8, 1694. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01694>
5. Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 28(3), 269–289. <https://doi.org/10.1177/0255761410370658>
6. Koren, M. (2025). Enhancing traditional music teaching with interactive technology. *Review of Artistic Education*, 29, 73–76.
7. Marinescu, M. R., Predoiu, M., & Matora-Ionescu, A. (2016). *Muzică și mișcare: Manual pentru clasa a III-a*. Intuitext.
8. Michałko, A., Campo, A., Nijs, L., Leman, M., & Van Dyck, E. (2022). Toward a meaningful technology for instrumental music education: Teachers’ voice. *Frontiers in Education*, 7, 1027042. <https://doi.org/10.3389/educ.2022.1027042>
9. Ministerul Educației Naționale. (2014). *Programa școlară pentru disciplina Muzică și mișcare, clasele a III-a–a IV-a* (aprobată prin OMEN nr. 5003/02.12.2014).
10. Muntean, L. (2017). Resursele digitale în educația muzicală a școlarilor mici / Digital Resources in the Music Education of Primary School Children. *Tehnologii Informative și de Comunicație în Domeniul Muzical / Information and Communication Technologies in Musical Field*, 8(2), 21–27.
11. Muntean, L. (2023). Music education and digitality of primary school children in the post-pandemic period – an empirical study / Educația muzicală și digitalitatea copiilor din ciclul primar în perioada post-pandemică – studiu empiric. *Tehnologii Informative și de Comunicație în Domeniul Muzical / Information and Communication Technologies in Musical Field*, 14(1), 27–34.
12. Pop-Sârb, D. E., Erell, A., & Koren, M. (2021). Solfy: Un suport didactic IA pentru actualizarea educației muzicale școlare / Solfy: An AI Didactic Support for Updating School Music Education. *Tehnologii Informative și de Comunicație în Domeniul Muzical / Information and Communication Technologies in Musical Field*, 12(1), 21–32. <https://doi.org/10.47809/ICTMF.2021.01.03>
13. Rizea Marinescu, M. (n.d.). *Învăță cu Mirela Rizea Marinescu* [YouTube channel]. YouTube. Retrieved August 12, 2026, from <https://www.youtube.com/channel/UCpTv0cD1C5bn-QpdT9AsMcw>
14. Vasiu, D.-L. (2021). The Impact of Music Recordings in Early Music Education and, Implicitly, in the Development of Children’s Intelligence and Personality / Impactul



înregistrărilor muzicale în educația muzicală timpurie și, implicit, în dezvoltarea inteligenței și personalității copiilor. Tehnologii Informatice și de Comunicație în Domeniul Muzical / Information and Communication Technologies in Musical Field, 12(2), 35–42. <https://doi.org/10.47809/ICTMF.2021.02.03>

15. Welch, G. F., & Baxter, H. (2026). The potential impact of singing on young children's health and well-being: A longitudinal perspective. *Frontiers in Psychology*, 17, 1793612. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2026.1793612>

Contact

Dr. Morel Koren

Solfy, Commusicator Ltd., Mivtza-Dekel street 20/18 Petah-Tikva, Israel
morelkoren@gmail.com,

Dr. Mirela Rizea Marinescu,

National College “Școala Centrală” and Miniton Goup manager, Bucharest, Romania
mirela49@yahoo.com



Mgr. Kristína Magátová, PhD.

Katedra hudby PF KU v Ružomberku, Slovensko

THE HARMONIA I COLLECTION: THE ŽAŠKOVSKY BROTHERS' CONTRIBUTION TO 19TH-CENTURY CHORAL LITERATURE

ZBIERKA HARMONIA I. – PRÍSPEVOK BRATOV ŽAŠKOVSKÝCH DO ZBOROVEJ LITERATÚRY 19. STOROČIA

ABSTRACT

This paper presents Harmonia, a collection of male choral compositions compiled in the second half of the 19th century by the brothers František and Andrej Žaškovsky. Spanning two volumes, the collection contains more than one hundred vocal pieces in Hungarian, combining domestic folk songs, original works, and adaptations of pieces by famous European composers. The text covers the historical context of the Harmonia project's genesis, the formal aspects of the collections, and a detailed analysis of the artistic concept behind the first volume published in 1870. The study highlights the contribution of the Žaškovsky brothers to 19th-century choral literature, popularizes a forgotten collection of choral compositions, and points out its practical utility, particularly in a bilingual environment.

Keywords: Žaškovsky Brothers, 19th century, choral literature, male choral singing, Harmonia collection.

ABSTRAKT

Príspevok predstavuje zbierku mužských zborových skladieb Harmonia, ktorú v druhej polovici 19. storočia zostavili bratia František a Andrej Žaškovskí. Zbierka obsahuje v dvoch zväzkoch viac ako sto vokálnych skladieb v maďarčine, ktoré kombinujú domáce ľudové piesne, autorskú tvorbu a adaptácie diel slávnych európskych skladateľov. Text zahŕňa historický kontext vzniku projektu Harmonia, formálnu stránku zbierok a detailnú analýzu umeleckej koncepcie prvej časti spevníka z roku 1870. Štúdia vyzdvihuje prínos bratov Žaškovských do zborovej literatúry 19. storočia, popularizuje zabudnutú zbierku zborových kompozícií a poukazuje na jej praktickú využiteľnosť, predovšetkým v bilingválnom prostredí.

Kľúčové slová: Bratia Žaškovskí, 19. storočie, zborová literatúra, mužský zborový spev, zbierka Harmonia.

ÚVOD

Tvorivý odkaz bratov Františka a Andreja Žaškovských, skladateľov slovenského pôvodu a hudobníkov pôsobiacich v maďarskom Jágri od polovice 19. storočia, si pre svoju



rozmanitosť nepochybne zaslúži osobitné miesto v dejinách slovenskej hudby. Napriek tomu, že prežili väčšinu svojho tvorivého života v Jágri, nestratili kontakty so slovenskou cirkevnou hudbou a sú jej súčasťou ako v historickom, tak i súčasnom priereze.⁸ Žaškovskí sa angažovali najmä v oblasti cirkevnej hudby ako chrámoví hudobníci, s čím súvisela ich kompozičná činnosť. Ich tvorivé obdobie pripadlo na čas pôsobenia ceciliánskeho hnutia za reformu cirkevnej hudby. Sami sa v druhej polovici 19. storočia spolu s Mikulášom Moyzesom a Jánom Levoslavom Bellom stali jeho členmi (Kočišová, 2016, s. 210). Popri chrámovej a obradovej hudbe boli výrazne aktívni v otázkach vzdelávania a zasahovali aj do organizácie hudobného života v Jágri. Venovali sa vyučovaniu teórie hudby, hry na organe, spevu a práci so speváckymi zbormi. Ako zostavovatelia a vydavatelia zborníkov piesní, zvlášť na praktické účely, sa zaslúžili o zjednotenie a zároveň pozdvihnutie úrovne spevu v Uhorsku. Vytvorili ucelený súbor hudobno-pedagogickej literatúry pre takmer všetky vyučovacie cykly tej doby, čím významne ovplyvnili rozvoj hudobnej gramotnosti ľudu v Uhorsku (Olexák, Zahradníková, 2024, s. 159-160). Po tom, čo pripravili viac dielne spevníky náboženských piesní pre stredné a základné školy, prišla na rad aj úprava piesní svetských. My chceme upriamiť pozornosť na dva zväzky zborových kompozícií adresovaných mužskému zboru s názvom *Harmonia*, ktoré neboli dodnes podrobené detailnejšiemu skúmaniu. V rámci projektu VEGA 1/0678/24 Výskum a katalogizácia hudobnej pozostalosti rodiny Žaškovských bolo nájdených niekoľko zachovaných exemplárov na území Maďarska, Čiech a Slovenska.

UMELECKÁ KONCEPCIA A CHARAKTERISTIKA ZBIERKY

Pri skúmaní a dešifrovaní inšpiračných zdrojov zbierky sa pre nás stal nápomocný predslov z prvého zošita. Vychádzajúc z hesla na titulnej strane bola adresovaná „milovníkom maďarských piesní a všetkým milovníkom piesní“.



Obr. 1: Titulná strana 1. zošita zborového spevníka *Harmonia* (zdroj: archív autorky)

⁸ Jágerské arcibiskupstvo zahŕňalo územie takmer celej východnej polovice Slovenska. K Jágru, kultúrnej metropole rozsiahleho územia arcidiecézy, patrila spišská, rožňavská, košická a satmárska diecéza. Dolný Kubín, rodisko Žaškovských, bol súčasťou spišskej diecézy (Potemrová, 1994, s. 101).

Vytvorenie zbierky mužských zborov bolo rekeiou na rastúci dopyt po kvalitnom a vkusnom repertoári, ktorý intenzívne pociťovali a opakovane vyjadrovali novovznikajúce vlastenecké spevokoly a zbory formujúce sa po celom Uhorsku. 19. storočie prinieslo intenzívny vzostup spevackej kultúry. Pod vplyvom rozmachu zborového speváckeho hnutia, ktoré presadzovalo myšlienku, že kolektívny spev môže formovať identitu, vzdelanosť aj národné vedomie, sa spev etabloval ako významná súčasť školského vyučovania, mimoškolských vzdelávacích a kultúrnych aktivít (Elschek, 1984, s. 326). Prekvapujúcim v našom bádani bolo nájdenie dôkazu o odporúčaní uvedenej zbierky aj na území dnešného Slovenska. Zmienku o *Harmonii* nachádzame v dobovom pedagogicky orientovanom periodiku *Listy národných učiteľov*. V jednom z čísel je odporúčaná ako zbierka vážnych a obveseľujúcich piesní pre krajinské spevácke spolky a pre každého milovníka spevu. Jej vydanie je hodnotené, vzhľadom na rozmach speváckych spolkov, ako veľmi prospešné: „Čím viac rozmnožovať sa vidíme v našej vlasti spevácke spolky, tým väčší je ponos, že ani literatúra naša v tomto oddiele neposkytuje dostatočne mužské sbory, lebo sotva malá čiastka kde tu vydaných piesní nie je v stave požiadavkám krajinských speváckych spolkov na tomto poli zodpovedať. Túto prekážku nejako odstrániť môže prítomné dielo... Jeden druhý z nich i pre školu sa hodí“ (Mayer, 1870, s. 271).

Žaškovskí do oboch zväzkov vybrali domáce a zahraničné kompozície, ktoré pokladali za pôsobivé, príjemné, elegantné a v istom ohľade významné, a podľa možnosti nezaradili také, ktoré už boli dostupné v úprave pre mužské zbory. Hlavný dôraz kládli na domáci repertoár, zvlášť ľudové piesne. V zbierkach adaptujú aj niekoľko významných zahraničných mužských zborových skladieb, ktoré dopĺňajú maďarským textom. Jedinečnosť spevníka tkvie predovšetkým v priblížení európskeho, uhorskému amatérskemu spevákovi jazykovo vzdialenejšieho, repertoáru. Úlohou Žaškovských bol výber skladieb, kompilácia, harmonizácia a prípadná transpozícia. Jednotlivé skladby pravdepodobne získavali z rozličných zahraničných zbierok. Pôvodné texty vybraných diel boli následne prebásnené alebo preložené vtedajšími cirkevnými básnikmi, najčastejšie išlo o Tarkányiho, Mindszentyho, Benőfyho, Pájera. So Žaškovskými na tomto konkrétnom úkone spolupracovali istí Párvy, Petheő, Répassy a Sebők, ktorým v predslove k druhému zošitu venujú slová vďaky. Tvorbe textov sa venovali kňazskí básnici žijúci v Jágri, pravdepodobne členovia literárneho krúžku Jágerského seminára. Krúžok bol po literárnom krúžku seminára v Pešti druhým najvýznamnejším fórom domácej katolíckej literatúry (Watzatka, 2006/2007, s. 276).

Pri spracovávaní spevov sa snažili zabezpečiť úpravu harmonicky čistú a čo najviac sa vyhnúť monotónnosti v jednotlivých častiach skladieb. Citlivo dbali na vyváženosť a rovnováhu hlasov, aby druhý bas nikdy neklesol pod veľké F a prvý tenor len zriedka stúpol nad úroveň g². V skladbách *Matrózkar* (č. 36) a *Egyveleg magyar népdalokból* (č. 38) sa však objavuje v mieste vyvrcholenia skladieb tón b². Ten, s cieľom elegantnej interpretácie, odporúčajú spievať falzetom. Skutočnosť, že boli Žaškovskí výnimočnými praktikmi sa ukazuje v technickej stránke publikácie. Bola navrhnutá tak, aby pieseň zaberala iba jednu stranu, prípadne vnútornú dvojstranu, aby sa zabránilo zbytočnému obracaniu strán počas spevu a zabezpečila sa dobrá čitateľnosť nôt. Napriek vyšším nákladom (rozmer 15x23 cm, hrubší papier, väčší typ notového písma) na vydanie notových zápisov bola stanovená dostupná cena



– 60 grajciarov, aby si zbierku mohli dovoliť všetci členovia zborov a vyhli sa tak kopírovaniu a vzniku možných chýb pri prepise partov (Zsasskovszky, Zsasskovszky, 1870, predslov).

Zbierka sa pravdepodobne stala obľúbenou, pretože vyšla po druhýkrát v roku 1880. Prvý zošit vyšiel v maďarskom Jágri v roku 1870 zásluhou arcibiskupského úradu a doplnený o jednu pieseň opätovne v roku 1912. Hudobná literatúra bratov Žaškovských všeobecne získala pozitívne ohlasy vďaka silnej podpore vtedajšieho jágerského arcibiskupa Bélu Bartakovicsa (Tarkányi, 1865, s. 22). Druhý zošit s 56 štvorhlasnými kompozíciami vyšiel v roku 1880. Okrem populárnych ľudových piesní a významných zahraničných štvorhlasných adaptácií pre mužský zbor do druhého zošita zbierky autori zahrnuli aj niekoľko vlastných skladieb. Súčasťou brožúry sú stručné biografické profily skladateľov adaptovaných kompozícií, pričom Žaškovskí vyzdvihujú ich prínos pre oblasť zborovej literatúry (Zsasskovszky, Zsasskovszky, 1880, s. 127-129).

Harmonia (jej oba zväzky) zahŕňa kompozície viacerých známych i menej známych európskych skladateľov: Franz Abt, Valentin Becker, Ludwig van Beethoven, Bernard Bogler, Adrien Boieldieu, Johannes Dürner, Karl Eckert, Eduard Schön Engelsberg, Karl Ludwig Fischer, Friedrich von Flotow, Robert Franz, Michael Haydn, Ignaz Heim, Ferdinand von Hiller, Jan Kaszewski, Conradin Kreutzer, Friedrich Wilhelm Kücken, Vinzenz Lachner, Carl Amand Mangold, Heinrich Marschner, Adolf Eduard Marschner, Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand Möhring, Ernst Julius Otto, Gioacchino Rossini, Claude-Joseph Rouget de Lisle, Franz Schubert, Robert Schumann, Philipp Friedrich Silcher, Louis Spohr, Robert Volckmann, Richard Wagner a Carl Maria von Weber. Takýto široký zoznam skladateľov len dosvedčuje Žaškovských rozhlád a odbornosť v hudobných záležitostiach. Umožnili uhorskému ľudu spoznať a obľúbiť si najpopulárnejšie diela vtedajšej opernej a oratoriálnej literatúry. Z domácich autorov sú to skladby Ferenc Liszta, Mihálya Mosonyiho, Gusztáva Nyizsnyaya, Jánosa Palotásyho, Endreho (Szögedi) Rótha, Kálmána Simonffyho, Eleméra Szentirmaya (Jánosa Németya), Károly Therna, László Lovassyho, Károly Dopplera, Guida von Pogatschnigga.

SONDA DO I. ZOŠITA ZBIERKY HARMONIA

Prvý zošit je súborom 50 vokálnych kompozícií. Nasledujúca tabuľka prináša prehľad skladieb zaznamenaných v repertoári prvého zväzku *Harmonie*, pričom uvádza ich názvy v maďarskom jazyku v podobe, v akej sa nachádzajú v pramennom materiáli. Pri každej skladbe je zároveň identifikovaná jej predloha, resp. pôvodný hudobný materiál (autor, názov skladby, prípadne bližšia špecifikácia), z ktorého vychádza alebo ktorým bola inšpirovaná. Identifikácia pôvodných skladieb predstavovala jednu z kľúčových úloh nášho skúmania, pričom išlo o proces náročný a nie vždy jednoznačný. Mnohé zo zaradených skladieb sa totiž od svojich predlôh odlišujú textovou zložkou, zatiaľ čo hudobný materiál zostáva zachovaný len čiastočne alebo v adaptovanej podobe. Vyhľadávanie originálnych predlôh si preto vyžadovalo komparáciu viacerých prameňov, zohľadnenie variantných názvov vychádzajúc z prekladov maďarských názvov i textových modifikácií, v dôsledku čoho nebolo možné vo všetkých prípadoch dospieť k jednoznačnej identifikácii.



Tabuľka č. 1: Prehľad piesní z prvého zošita *Harmonia* (1870)

Názov	Autor / hudba
1. Honfi imája	Andrej Žaškovský
2. Bús az idő	maďarská ľudová pieseň
3. Ha valaki valaki	maďarská ľudová pieseň
4. A svájci „Marseilleise“	neznáma švajčiarska vojnová pieseň
5. Az éj!	Franz Schubert (cyklus Vier Gesänge, op. 17: pieseň č. 4 Die Nacht)
6. Hajtogassuk a kancsókat	pijanská ľudová pieseň
7. Zarándok-kar	Richard Wagner (opera Tannhäuser: Chor der älteren Pilger)
8. Egyveleg magyar népdalokból	pásmo maďarských ľudových piesní
9. Búsul a lengyel	poľská národná pieseň Polak nie sľugą
10. Fáj a szivem fáj	maďarská ľudová pieseň
11. Himnusz az éjhez	Ludwig van Beethoven (Hymne an die Nacht na motív druhej vety Andante con moto z Klavírnej sonáty „Appassionata“ č. 23, op. 57)
12. Oh, hogyha birhatnálak!	melódia Friedricha Wilhelma Kückena (Fünf Lieder, Op. 17.: no.1 Ach, wenn du wärest mein eigen)
13. Ez a pohár bujdosik	pijanská ľudová pieseň
14. A leányka kertbe indul	melódia Károly Therna (sólová umelá pieseň A leányka kertbe indul)
15. Kardal	Gioacchino Rossini (L'assedio di Corinto: ária Signor, che tutto puoi z 3. dejstva)
16. Felköszöntés	Andrej Žaškovský
17. A tavasz	melódia Ernsta Juliusa Otta (neznáma umelá pieseň)
18. Mátra hegye	melódia Mihály Mosonyiho (Hat népdal Tóth Kálmán költeményeire: ľudová pieseň č. IV Mátra hegye)
19. Furán néz ki	melódia Mihály Mosonyiho (Hat népdal Tóth Kálmán költeményeire: ľudová pieseň č. VI Furán néz ki)
20. Hogy váljak én el tőled?	nemecká (durínska) ľudová pieseň Ach, wie ist's möglich dann
21. Élj őseink hazája	Robert Schumann (Der Deutsche Rhein / Patriotisches Lied)

22. Születésem napján	melódia <i>Gusztáva Nyizsnyaya</i> (sólová umelá pieseň Születésem napján)
23. Éji dal	<i>Adolf Eduard Marschner</i> (zborová skladba Ständchen / Warum Bist Du So Ferne)
24. Fiúk az Isten áldjon meg	pijanská ľudová pieseň
25. Loreley	<i>Philipp Friedrich Silcher</i> (sólová umelá pieseň Die Lorelei)
26. Egyveleg magyar népdalokból	pásmo maďarských ľudových piesní
27. Üdvözet	<i>František Žaškovský</i>
28. Ej! haj! ne szomorkodj	Melódia <i>Istvána Bartalusa</i> pijanská pieseň
29. Isten! ki Lengyelhont	<i>Jan Kaszewski</i> nábožensko-vlastenecká hymna Poľska, v rokoch 1860 – 1919 poľská štátna hymna
30. Ima	<i>Carl Maria von Weber</i> (Der Freischütz: Adagio z árie Agáty Wie nahte mir der schlummer)
31. Datárkedvmazur	<i>Andrej Žaškovský</i>
32. Fekete szem éjszakája	maďarská ľudová pieseň
33. Ez a kislány eladó	melódia <i>László Lovassyho</i> (sólová umelá pieseň Eladó leány)
34. Lützow vadászdala	<i>Carl Maria von Weber</i> (vlastenecká pieseň Lützows wilde Jagd)
35. Vígán élünk kis körünkben	pijanská pieseň
36. Matrózkar	<i>Richard Wagner</i> (Der fliegende Holländer: Chor der norwegischen Matrosen)
37. Kápolna	<i>Conradin Kreutzer</i> (Lieder und Romanzen von Uhland op.64: Die Kapelle)
38. Egyveleg magyar népdalokból	pásmo maďarských ľudových piesní
39. Nemzeti bordal	melódia z ľudových piesní <i>Gusztáva Nyizsnyaya</i> (sólová umelá pieseň Rajta fiúk, poharat, poharat)
40. Az ifjú vágya	<i>Franz Schubert</i> (Vier Gesänge op. 17: no. 1 Jünglingswonne)
41. Reám tekint bűvös szemed	melódia <i>Ferdinanda Gumberta</i> (neznáma umelá pieseň)
42. Honfidal	<i>Károly Doppler</i> (sólová umelá pieseň Honfidal)

43. <i>Ír honi</i>	maďarská ľudová pieseň
44. <i>Ima</i>	<i>Conradin Kreutzer</i> (Das Nachtlager in Granada: Abendgebet / Abendlied)
45. <i>Hej kikirics, kikirics</i>	maďarská ľudová pieseň
46. <i>Csendes éjjel messze tájon</i>	maďarská ľudová pieseň
47. <i>Vizontlátás</i>	<i>Felix Mendelssohn Bartholdy</i> (Volkslied op. 47: Nr. 4 Es ist bestimmt in Gottes Rat)
48. <i>Csak magyarok legyünk!</i>	<i>Guido von Pogatschnigg</i> (umelá pieseň Csak magyarok legyünk!)
49. <i>Marseillaise</i>	<i>Claude-Joseph Rouget de Lisle</i> (francúzska národná hymna)
50. <i>Járjatok be minden földet</i>	<i>František Žaškovský</i> úprava maďarskej ľudovej piesne
51. <i>Dalár induló</i>	<i>Andrej Žaškovský</i>

Aj keď je prvá zbierka súborom 50 kompozícií, v tabuľke uvádzame skladieb 51. Prvý zošit bol opätovne vydaný o 42 rokov neskôr, rozšírený o skladbu *Csak magyarok legyünk!* z pera temešvárskeho dirigenta Guida von Pogatschnigga (1867 – 1937). Tak ako nie je známe, kto a prečo bol iniciátorom opätovného vydania zbierky, nie je známe ani to, prečo editori do zväzku túto pieseň vložili. V poznámke pod skladbou je uvedené len toľko, že je skladba uvedená v zbierke s povolením autora. Vzhľadom na vtedajší trend svetských vlasteneckých piesní je však zrejmé, že pieseň presne zapadala to konceptu *Harmonie*, a pravdepodobne preto sa stala jej súčasťou. Celkom zaujímavá v tomto kontexte je spojitosť Pogatschnigga s bratmi Žaškovskými. Pogatschnigg bol totižto v rokoch 1901 – 1908 zbormajstrom arcibiskupskej katedrály v Jágri, čiže sa dá predpokladať, že dielo Žaškovských dôverne poznal. Pogatschnigg sa výrazne angažoval v zborom speve. Sedem rokov viedol slávny jágerský spevácky krúžok Eger Dalkör, za ktorý v roku 1903 získal zlatú medailu na speváckej súťaži v Temešvári (Arcanum, 2026).

Žaškovskí pri prepise rešpektovali pôvodné kompozície. Z hudobného hľadiska je jediným rozdielom v niekoľkých prípadoch odklon od pôvodnej tóniny, čo je vzhľadom na dosiahnutie čo najlepšej zvukovej kvality mužského zboru prirodzené. Navyše, nie vždy ide len o prepis už jestvujúcej štvorhlasnej kompozície. V zbierke nachádzame niekoľko štvorhlasných úprav sólových ľudových či umelých piesní, ktorých autormi sú Žaškovskí. Úpravy sú harmonicky prítiažlivé. Nositeľom melodickéj línie je vždy prvý tenor, ostatné hlasy plnia úlohu zvukomalebnú. Autori kládli veľký dôraz na vysokú hudobnú kvalitu a praktickú stránku vydania, pričom dbali na čistú harmóniu, vyváženosť hlasov aj čitateľnosť notového zápisu.

Najzásadnejším prínosom zbierky je jej komunikatívna, resp. spoločenská, sociálna, výchovná, sprostredkovateľská a integračná funkcia, prostredníctvom ktorej Žaškovskí domácej interpretačnej praxi priniesli formálne vyspelé a harmonicky bohaté štruktúry európskeho romantizmu (Matejová, 2019, s. 22). Vysoko hodnotná je najmä adaptácia zahraničných (predovšetkým nemeckých) kompozícií pre potreby zatriaktívnenia a rozšírenia

repertoáru. Preložením a prebásnením pôvodných textov úspešne preklenuli jazykovú bariéru, čím dovtedy elitný alebo geograficky vzdialený repertoár naturalizovali v lokálnom prostredí. Vďaka maďarskej textovej zložke zaistili jednoduchšie prijatie tohto repertoáru širokou verejnosťou a speváckymi spolkami. Maďarské prebásnenia sú voľné, no obsahovo verne zachovávajú podstatu originálnej textovej predlohy. Drobné odchýlky vznikli z dvoch logických dôvodov, a to z dôvodu prispôsobenia dĺžok rým a prízvukov maďarského jazyka a tvorbou básnických opisov, ktoré sa snažia v novom jazyku umelecky zachytiť podstatu prekladaného významu.

Hoci zbierky *Harmonia* z dnešného pohľadu stoja na okraji záujmu, repertoár, ktorý do nich bratia Žaškovskí zaradili, si s výnimkou niekoľkých dobových reálií zachováva vysokú mieru neutrálnosti a aktuálnosti. Pre potreby súčasných speváckych zborov môžu byť inšpiratívne najmä citlivé úpravy ľudových piesní a adaptácie, resp. transformácie sólových predlôh. Významným rozmerom tejto edície je jej nadregionálny a bilingválny potenciál. Vzhľadom na historicko-spoločenský kontext vzniku, môže táto zbierka nájsť prirodzené a legitímne uplatnenie aj v súčasnom slovenskom prostredí – predovšetkým v južných regiónoch, kde maďarský jazyk tvorí organickú súčasť lokálnej kultúry a liturgického či spoločenského života.

ZÁVER

Zberateľská a edičná činnosť bratov Žaškovských v zbierke *Harmonia* predstavuje unikátny prienik medzi európskym hudobným romantizmom a potrebami uhorskej speváckej kultúry 19. storočia. Ich práca nebola len kompiláciou melódií, ale premysleným projektom, ktorého cieľom bolo pozdvihnutie hudobnej gramotnosti a národného vedomia. Príspevok ponúkol sondu predovšetkým do prvého zväzku zbierky z roku 1870 (1912). Je však nevyhnutné zdôrazniť, že rovnakú mieru pozornosti si zaslúži aj druhý zväzok z roku 1880, ktorý obsahuje ďalších 56 štvorhlasných kompozícií, vrátane vlastnej tvorby bratov Žaškovských a biografických profilov európskych skladateľov. Vzhľadom na mimoriadnu šírku a bohatosť informácií, ktoré tento prameň poskytuje, nebolo možné oba zväzky v plnom rozsahu analyzovať v rámci tohto príspevku, čo otvára priestor pre ďalší nadväzujúci výskum.

Výskum bol realizovaný ako súčasť projektu VEGA 1/0678/24 Výskum a katalogizácia hudobnej pozostalosti rodiny Žaškovských.

BIBLIOGRAFIA

1. Arcanum. (2026, 29. jún). Pogatschnigg Guidó. Dostupné z <https://www.arcanum.com/sk/online-kiadvanyok/Borovszky-borovszky-samu-magyarorszag-varmegyei-es-varosai-1/heves-varmegye-AFC1/irodalom-tudomany-es-muveszet-irta-torday-anyos-a-sajtot-es-szineszetet-ismerteto-reszt-irta-breznay-imre-B82B/egri-bor-B859/pogatschnigg-guido-BA9A/>
2. Elschek, O. (1984). *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava, Slovensko: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.



extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfindmkaj/https://mez.egyhazzene.hu/pdf/14/14_03_259282.pdf.

3. Kočišová, R. (2016). Moyzes Miklós pedagógiai és zeneművészeti tevékenysége az egykori magyarország területén. In *Művészetek kölcsönhatása, no. 16* (s. 203-212). Szeged, Maďarsko: SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék.
4. Matejová, M. (2019). *Úvod do hudobnej estetiky*. Ružomberok, Slovensko: Verbum.
5. Mayer, M. (1870). Kniževná úvaha. In *Listy národních učiteľov* (s. 270-271), roč. 3, č. 20. Budapešť, Maďarsko: Uhorská kráľovská univerzitná kníhtlačiareň.
6. Olexák, P., Zahradníková, Z. (2024). *Žaškovskí: hudba jedného rodu*. Ružomberok, Slovensko: Society for Human Studies.
7. Potemrová, M. (1994). Kapitola z dejín cirkevnej hudby na Slovensku. In *VERBUM, časopis pre kresťanskú kultúru* (s. 100-105), roč. V., č. 2. Košice, Slovensko: Vydavateľstvo VERBUM.
8. Tarkányi, J. (1865). *Emlékkönyv Kis-Apponyi Bartakovics Béla egri érsek aranymiséjének ünnepére*. Jäger, Maďarsko: Egri főmegyei papság.
9. Watzatka, Á. (2006/2007). Zsasskovszky Ferenc és az egri zenei élet virágkora a XIX. század második felében. In *Magyar Egyhazzene XIV.* (s. 259-282), no. 3. [cit. 10.6.2026]. Dostupné z chrome-
10. Zsasskovszky, F. Zsasskovszky, E. (1870). *Harmonia*. [hudobnina]. Jäger, Maďarsko: Érseki Lyc. Könyvnyomdában.
11. Zsasskovszky, F. Zsasskovszky, E. (1880). *Harmonia*. [hudobnina]. Jäger, Maďarsko: Érseki Lyc. Nyomdában.
12. Zsasskovszky, F. Zsasskovszky, E. (1912). *Harmonia*. [hudobnina]. Jäger, Maďarsko: Érseki Lyc. Könyvnyomdában.

Contact

Mgr. Kristína Magátová, PhD.

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

E-mail: kristina.magatova@ku.sk



Enrique Martínez, MA.

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

MANOLO SANLÚCAR, COMPOSER OF SYMPHONIC FLAMENCO

ABSTRACT

The flamenco guitarist and composer Manolo Sanlúcar lived all his life enslaved by his guitar and rooted in Andalusia, the land where he was born and died. With contemporary guitarists Serranito and Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar was part of the triumvirate that drove the nuevo flamenco revolution in the second half of the last century. Paco de Lucía, the world-renowned master, brought the flamenco guitar to the classic concert halls and to the great rock arenas. Manolo Sanlúcar also toured Spain and the world with his guitar for many years. However, he made flamenco evolve in a quite different direction. From his humble beginnings as his father's apprentice, he reclaimed a place for his flamenco not only at the peak of Andalusian folkloric tradition, but also within the realm of symphonic classical music.

Keywords: Andalusia, biography, flamenco, guitar, Manolo Sanlúcar, symphonic, ballet.

1 Introduction

In 2025, the *Fundación Manolo Sanlúcar Aura Seguros*¹, published an extensive, intimate biography titled *Manolo Sanlúcar, la eterna huella de un genio*² (In English: the eternal footprint of a genius) written by Professor Juan Manuel Suárez Japón, a flamenco scholar and Manolo's friend. The book is filled with new materials and images, and illustrates how Manolo Sanlúcar³ spent his life: following an inexorable path that would lead him to compose symphonic flamenco, to write thousands of pages about Andalusia, and to create a method to learn flamenco with the depth level of conservatory studies, a course the foundation intends to unveil soon.

Publications such as this biography take time to translate and reach a wider public interested in flamenco, and easily escape the attention of the classical music realm, precisely the one that our musical titan meant to address with his compositional work.

The intent of this article is dual: to bring a few highlights that may inspire the reader to discover this encyclopedic treatise full of anecdotes and magic moments, and also to awake the curiosity of musicians and academics in the classical music world on the vast body of work that Manolo put together during his lifetime. His lifelong purpose was to elevate flamenco music—an expression of his land and culture, which he felt had been ignored for centuries—and situate it



among the great European musical genres. Let me suggest for the uninitiated that his approach and its results are fundamentally different from the work of Paco de Lucia.⁴

2 From father's lessons to solo recordings

Manuel Muñoz Alcón, known in the art world as Manolo Sanlúcar, was born on November 21, 1943, in Sanlúcar de Barrameda, Spain, in a humble, artistic family inside the famous flamenco triangle of Seville, Cádiz, and Jerez. He grew up in the postwar days of the Franco regime, among economic difficulties, and left school at eleven to help his father in the bread bakery. This meant for Manolo twelve-hour grueling night shifts, followed by bike deliveries of the bread in the mornings.⁵ He took his first guitar lessons with his father—the person who Manolo points as the most important influence in his life. He describes him as a man who always looked at life in the face until his last days, who loved beauty and the guitar, and who instilled this love in his sons. (All of them in time became distinguished guitarists.)

By age 13, Manolo made his professional debut. Still a boy with scant knowledge of the world, he had to leave his family and his hometown, and travel around a primitively developed Spain, through bad roads in old buses, or in dilapidated trains when the trip from Seville to Barcelona could take 24 hours. Protected and mentored by his singers, who were much older and experienced, he toured incessantly with the great stars of the time—singers like Pepe Marchena and La Paquera de Jerez, and much later Enrique Morente—for almost twenty years. He learned from them the myriad nuances held in traditional flamenco rhythms (*palos*) to master the art of accompaniment.

Following Manuel Molina's advice to play his own *falsestas*—the small solos in between the singers' song parts—instead of repeating the masters', Manolo started composing his own music. By the late sixties he launched his solo career, and soon published his first milestone between 1971 and 1973, the trilogy *Mundo y Formas de la Guitarra Flamenca*.⁶ Its contents showcase Manolo's knowledge of all the flamenco styles, interpreted with flawless technique, displaying the sonority of the instrument. This canonical work, admired by guitarists and *aficionados*, may well represent his climax as a guitar player, right before his career as a concertist and the later evolution to symphonic composer.

In 1974, at the request of his recording label, Manolo composed a song for radio programs: *Caballo negro*, which took him a but a few hours to ready. The hit made him instantly and immensely popular. However good this song was for his career; he could never hide his discontent in the unfair disparity between the hit's success and that of his serious works.



3 Concerts, studies, and orchestral works. *Medea* and *Tauromagia*

To understand the drive of the young boy who chained himself to the guitar, let me paraphrase a scene from his memoir quoted by Suárez. Before his 14th birthday and while touring Spain playing flamenco, at times a musician with academic preparation would tell him that the Mi major chord was not the tonic one in the Soleá rhythm. The sensation Manolo felt when listening to people with classical studies speaking with that lack of knowledge of flamenco was almost torturing, and it pushed his will to work relentlessly.⁷

Many years later in an interview, he expressed that the musician in him had surpassed the guitarist, so that the guitar had remained his instrument at home while his mind expanded listening to classical music. At this point, the need to express the music inside him, but with other concepts, had required the orchestra. A point came in his life in which he had to study music, so as to be able to produce the music he could not play with only the guitar.⁸

So he began to study music from ground level. While giving concerts around the world, and fulfilling the non-stop agenda of the musical and recording career that was so successfully progressing, he nevertheless found the time to study classical music, and included it in his daily discipline. His intent was to find the Andalusian way into symphonic music, so he studied Bela Bartok. He also needed a different way to express flamenco's scales and, following Schoenberg, Manolo looked for a new set of scales as he thought classical music did not express the reality of his music. He found those scales already existed in classical Greece, so now he could blend classical music with the Andalusian cadence.

In his spirit of bringing flamenco to the same plane of the great musics, he pivoted toward classical composition, releasing *Fantasía para Guitarra y Orquesta* in 1977, his first incursion into symphonic music. While he continued composing more traditional flamenco tunes which he toured with in concerts, in 1984 he released *Trebujena*, a major work for guitar and orchestra that celebrates Andalusia.

Also in 1984 he presented a seminal work: the Greek tragedy ballet *Medea*, a composition for guitar and orchestra, commissioned for the Ministry of Culture, for the National Ballet of Spain—the *Ballet Nacional de España*—which opened to popular and critics' acclaim and toured around the world. These works illustrated the way he wanted to bring his flamenco compositions into the symphonic realm. Manolo also recorded an arrangement of the work for orchestra and guitar in 1987, to be performed without the ballet.

When *Tauromagia*, was released in 1988, the flamenco world recognized a new peak in the compositional ability of Manolo. An opus that many see at the level of the *Concierto de Aranjuez*, the landmark of classical guitar concertos composed by maestro Rodrigo. The work is impressionistic, Andalusian, flamenco, symphonic. It incorporates new technical difficulties



to the instrument, and original variations on the musical score developed from the classical Greek scales.⁹

This author had the rare honor of introducing the Maestro at Carnegie Hall on the day *Tauromagia* was presented to the New York audience. Here follow two paragraphs about that evening's concert from the critic Stephen Holden that describe Manolo's technique and his dry Andalusian humor:¹⁰

"[Tauromagia is] A nine-movement suite arranged for two guitars, two voices, three woodwinds and percussion, it presents an impressionistic portrayal of bullfighting that pays tribute to the history of the sport and evokes its mystique from the viewpoint of the matador and of the bull. Its performance on Friday provoked scattered outcries from foes of the sport in the audience, to which the composer replied in Spanish: 'It's only music. It's not killing animals.'"

"Although the music is firmly rooted in flamenco traditions, the work has the spacious structure and flow of a modern orchestral suite. But since the classical¹¹ guitar is its featured instrument, its full realization in performance depends on a kind of virtuosity that few instrumentalists besides the composer could command."

4 Further Symphonic works

After *Tauromagia*, Manolo continued his symphonic research. In 1989, he composed *Soleá*, newly commissioned for the National Ballet of Spain, again orchestrating traditional rhythms. The World Expo was celebrated in 1992 in Seville, and he presented to the world the suite *Aljibe*, *Sinfonía Andaluza*, a musical description of Andalusian culture, and also his concerto *Trebujena* for guitar and orchestra. Also, he collaborated in the opera-ballet *La Gallarda*—based on a poetry book and a libretto of Rafael Alberti. The work premiered at EXPO '92 featuring opera star Montserrat Caballé—who initially had intended to ask Leonard Bernstein to compose the work and, as he was seriously ill by then, recurred to Manolo.¹²

As the century turned, Sanlúcar's compositions evolved towards deeply poetic and theatrical themes. In 2000, he released the album *Locura de brisa y trino*, a brilliant tribute to the songs and imagery of poet Federico García Lorca.¹³ He then composed the score for the chamber orchestra ballet *Mariana Pineda*. His final large-scale symphonic works included the official *Versión Orquestal del Himno de Andalucía* in 2005, the anthem of his beloved land.

5 His guitar treatise *La Guitarra Flamenca*

Manolo stopped touring and dedicated the last part of his life to work on musicology, instruction—of masters such as Vicente Amigo—and to write about his favorite subjects, but several of his works are still unpublished. There is for instance, a manuscript work about *The Other History of Andalusia*.¹⁴



Four years before his death, and shortly before delivering his last work, Manolo declared to the newspaper *La Vanguardia* that the system to teach flamenco guitar was a falsehood and a lie, because the classical music guitarists that pretended to teach it could not do it above kindergarden level, as they did not know the art they taught.¹⁵

Manolo had mentioned years earlier that, while masters Paco de Lucia and himself had trained classical guitar masters in flamenco, they themselves could not teach in the conservatories, as they had no conservatory studies. So, being a man of deeds, he gave himself to solving this issue.

Before his death in 2022, Sanlúcar completed the tribute to his own master, the one that had entrapped him for a lifetime: the guitar. He published *La Guitarra Flamenca, Manolo Sanlúcar*, an audiovisual didactic encyclopedia that took him 15 years to complete. This massive work recorded the entire artistic, historical, and structural foundation of flamenco, completing his lifelong evolution from a street-taught prodigy to a world academic authority and left behind him a permanent road map for future generations.

CONCLUSION

As it is obviously an impossible feat to encapsulate in a few pages a monumental treatise, much less to resume the rich and intense life and works of Manolo Sanlúcar, this short article will hopefully open the reader's curiosity into the life and works of the only man that could fuse flamenco and symphonic music—all by himself, prisoner of his guitar, his willpower, and the love of his land.

References

1. Holden, S. (1990). Review/Music; 'Tauromagia,' a Flamenco Portrayal of Bullfighting. *The New York Times*, June 4, 1990. <https://www.nytimes.com/1990/06/04/arts/review-music-tauromagia-a-flamenco-portrayal-of-bullfighting.html>
2. Martínez, E. (2024). Sanlúcar and his treatise on flamenco music. *Horizons of Art 11. Paper Proceedings of the International Scientific Web Conference 05. 09. 2024 – 12. 09. 2024*. Academy of Arts in Banská Bystrica, Faculty of Performing Arts. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://fmu.aku.sk/images/uav/HU_11/zbornik_horizons_of_art_11.pdf
3. Suárez, J. J. M. (2025). Manolo Sanlúcar, la eterna huella de un genio. Fundación Manolo Sanlúcar Aura Seguros ISBN 978-84-0970519-1

NOTES

¹ Foundation established by Manolo Sanlúcar to preserve his legacy and extend his teachings

² Suárez Japón, Juan Manuel. Manolo Sanlúcar, la eterna huella de un genio. Fundación Manolo Sanlúcar Aura Seguros ISBN: 978-84-0970519-1, 596 pages



³ It is not uncommon among some flamenco aficionados to use the first name only when talking about a great master, as this suffices for everyone to know whom one is referring

⁴ Paco de Lucía revolutionized flamenco accompaniment during his legendary partnership with Camarón de la Isla. Later, he became an internationally revered guitarist, performing and recording with jazz legends like John McLaughlin, Chick Corea, and Al Di Meola, which enriched his style with contemporary jazz and world beats. Following this period, Paco toured internationally with his own flamenco groups, incorporating non-traditional instruments into the ensemble. He continuously recorded his new compositions that expanded the genre through modern harmonies and innovative scale changes, and he permanently transformed flamenco by introducing the Peruvian cajón—a percussion instrument originally adapted from a street shoe shiner's box.

⁵ Suárez, page 43

⁶ Ibid, page 75

⁷ Ibid page 36

⁸ Ibid page 37

⁹ Enrique Martínez. Sanlúcar and his treatise on flamenco music. Horizons of Art 11. Paper Proceedings of the International Scientific Web Conference 05. 09. 2024 – 12. 09. 2024, Academy of Arts in Banská Bystrica, Faculty of Performing Arts

¹⁰ Stephen Holden, The New York Times, June 4, 1990

¹¹ My understanding is that the critic includes “classical concert” and “flamenco concert” guitars in the same category, as opposed to acoustic or electric ones.

¹² Suárez, page 207

¹³ Ibid page 292

¹⁴ Ibid page 423

¹⁵ Ibid page 424

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

A COMPARISON OF CHURCH SERVICES OF THE LITURGICAL YEAR IN THE HYMNALS OF JOZEF CHLÁDEK AND VOJTECH MATZENAUER

KOMPARÁCIA CIRKEVNÝCH OBRADOV LITURGICKÉHO ROKA V SPEVNÍKOCH JOZEFA CHLÁDKA A VOJTECHA MATZENAUEA

ABSTRACT

This paper presents a comparative analysis of the liturgical rites of the Church year as documented in two Slovak Catholic hymnals published at the beginning of the twentieth century: *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok* (1906) and *Duchovný spevník katolícky s rituálom* (1909) by Vojtech Matzenauer. The study aims to identify their common and distinctive features with respect to their historical background, source base, overall conception, structure, liturgical and musical content, and practical application in contemporary Catholic liturgical practice.

Key words: liturgical hymnals; Jozef Chládek; Vojtech Matzenauer.

ABSTRAKT

Príspevok sa zaoberá komparatívnou analýzou cirkevných obradov liturgického roka v dvoch slovenských spevníkoch zo začiatku 20. storočia – *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok* (1906) Jozefa Chládku st. a ml. a *Duchovný spevník katolícky s rituálom* (1909) Vojtecha Matzenauera. Cieľom príspevku je identifikovať ich spoločné a rozdielne znaky z hľadiska vzniku, pramennej základne, obsahovej koncepcie, štruktúry, liturgicko-hudobného obsahu a praktického využitia v dobovej cirkevnej praxi.

Kľúčové slová: liturgické spevníky; Jozef Chládek; Vojtech Matzenauer.

ÚVOD

Začiatkom 20. storočia vznikli na území dnešného Slovenska viaceré liturgické spevníky, určené pre potreby katolíckej bohoslužby. Ich tvorcami sú mnohokrát osobnosti, ktoré „... *ostávajú len provinčnými autormi a ich diela sú neznáme napriek ich vysokej umeleckej hodnote.*“⁹ Práve z toho dôvodu sme pre komparáciu vybrali spevníky Jozefa Chládku st. a ml.¹⁰ a Vojtecha Matzenauera, skladateľov, ktorí sú známi len úzkemu kruhu

⁹ MAGÁTOVÁ, Kristína: *Stanisław Moniuszko a jeho piesňová tvorba nielen pre učiteľov spevu*. Ružomberok : Verbum 2026, s. 9.

¹⁰ Syn Jozefa Chládku st. – Jozef Chládek ml. dostal, podobne ako jeho traja súrodenci Kornel, Richard a Mária, kvalitné hudobné vzdelanie. Profesionálne sa však hudbe nevenoval.



zainteresovaných. Osobitnú pozornosť venujeme porovnaniu obradov Obetovania Pána, Kvetnej nedele a slávnosti Vzkriesenia Pána.

Vznik spevníkov

Oba spevníky vznikli v rovnakom období, ale v rôznych regiónoch dnešného Slovenska. Ich autori si boli v mnohom podobní. Pôsobili ako cirkevní hudobníci, disponujúci výborným hudobným vzdelaním. Jozef Chládek st. (1856 – 1928), regenschori v Kostole sv. Andreja, bol výraznou osobnosťou hudobného života na prelome 19. a 20. storočia v Ružomberku, Vojtech (Adalbert) Matzenauer (1882 – 1923), regenschori v Dóme sv. Mikuláša, patril k významným predstaviteľom cirkevnej hudby v Trnave. Na rozdiel od Jozefa Chládku, ktorý okrem svojho povolania pôsobil aj pedagogicky, komponoval svetskú aj duchovnú hudbu, viedol viacero orchestrov, nemohol Vojtech Matzenauer svoj potenciál rozvinúť naplno, pretože umrel v mladom veku.

Starší spevník *Manuale*. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď. pochádza od Jozefa Chládku st. a ml. Po prvýkrát vyšiel nákladom vydavateľov v roku 1906,¹¹ s celkovým počtom strán 91. Môžeme ho chápať ako praktický liturgický návod s piesňami a pokynmi pri slávení sviatostí a rôznych obradov pre organistov, kantorov a celebrantov. O popularite *Manuale* svedčí fakt, že ho v roku úmrtia Jozefa Chládku st. (1928), vydal s rovnakým počtom strán ružomberský farár Andrej Hlinka¹² opäť, ale už len pod svojim menom. Chládkovcov na titulnej strane neudáva: „*Manuale ... vydal Hlinka Andrej, apošt. Protonator. Sklad u „Lev“-a v Ružomberku (Slovensko). Nákladom vydavateľa v Ružomberku. 1928. Tlačou Jozefa Eberle vo Viedni.*“¹³ *Manuale* vzniklo v rovnakom roku ako najväčší spevník Jozefa Chládku *Nábožný kresťan*, s ktorým je úzko prepojený a bez neho ťažko využiteľný. Jeho používanie predpokladalo vlastníctvo spevníka *Nábožný kresťan*, na ktorý sa odvoláva.

O tri roky neskôr, v roku 1909, vznikol *Duchovný spevník katolícky s rituálom Vojtecha Matzenauera*,¹⁴ s celkovým počtom strán 344. Ide o kompletný duchovný spevník, kde „rituál“ s odporúčanými piesňami a pokynmi pri slávení sviatostí a obradov tvorí len časť spevníka, na stranách 1 – 56.

Pôvod a texty piesní

V latinskej časti *Manuale* vychádzal Jozef Chládek z rímskeho rituálu, misála a breviára: „*Sostavená dla Rituala, Missala a Breviara Rímskeho...*“¹⁵ Pri slovenských

¹¹ CHLÁDEK, Jozef st., CHLÁDEK, Jozef ml.: *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď.*, Viedeň 1906. Pracovali sme so spevníkom, uloženým v Liptovskom múzeu v Ružomberku pod signatúrou D 1133.

¹² Spoluautor textovej časti najväčšieho spevníka Jozefa Chládku st. a ml. *Nábožný kresťan*.

¹³ CHLÁDEK, Jozef st., CHLÁDEK, Jozef ml.: *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď.* [online]. 2024, [cit. 15.01.2026]. Dostupné na internete: <https://www.antikvariatic.sk/kniha/manuale-choralna-kniha-obradov-cirkevnych-na-cely-rok>

¹⁴ MATZENAUER, Vojtech: *Duchovný spevník katolícky s rituálom*. Trnava – Nagyszombat 1909.

¹⁵ CHLÁDEK st., ml., *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď.*, titulná strana bez stránkovania.



piesňach neudáva ani vlastné autorstvo, ani neodkazuje na iné zdroje, čo sme si všimli aj v jeho ďalšom spevníku Funebrál, Pohrabný spevník obsahujúci: „...úplné obrady a piesne pohrabné.“¹⁶ Výnimku tvorí pieseň „Kresťania sem pospiechajte“, pri ktorej uvádza ako autora „Zsaskovszky“.¹⁷

Vojtech Matzenauer naproti tomu veľmi poctivo uvádza zdroje, z ktorých čerpal pri zostavovaní spevníka. Na titulnej strane nachádzame text: „Čiastočne dl'a spevníka † F. O. Matzenauera a †Jozefa Mathuulayho¹⁸ složil A. Matzenauer, správca chóru kapitulského a farského chrámu trnavského.“¹⁹ Na inej strane je uvedené: „Upotrebené diela odborné: Zsaskovszky: Manuale musico liturgicum, Kersch F.: Sursum corda! Kath. kántorkönyv. Szerző tulajdona. 1902., Jos. Zangl: Handbuch für den römischen Choralgesang. Brixen. Verlag von A. Wegers Buchhandlung 1865, Štefan Jonovczik: Alleluja! Katolícky spevník Ružomberok. Nákladom vlastným. 1906., Der katholische Kirchersänger. Verlag der B. Schmidtschen Buchhandlung. (E. C. Kremer). A daktoré iné.“²⁰ Aj pri niektorých piesňach uvádza konkrétny zdroj: „Harm: Greg. Zangl“, „Zsaskovszky“, „Zo XVI. stoloitia...“²¹

Jozef Chládek v latinsky písaných obradoch a piesňach vyznačuje dĺžkami slabiky, ktoré majú byť dlhé: „Exaudi nos Dómine quóniam benigna est misericórdia tua: secundum multitudínem miseratiónum tuárum réspice nos Dómine.“²² Pravdepodobne tým chcel napomôcť organistovi či kantorovi a uľahčiť mu správne čítanie latinských textov. Vojtech Matzenauer vo svojom spevníku používa latinský jazyk bez dĺžnov.

Štruktúra a organizácia spevníkov

Manuale Jozefa Chládky je zostavené z dvoch častí. Do prvej, na stranách 3 – 50, sú zaradené podrobne popísané obrady, konané v rámci cirkevných sviatkov roka s odporúčanými latinskými spevmi.²³

Súčasťou prvej časti, na stranách 53 – 54 sú „Toni Psalmorum pro festo duplici et semiduoplici“ s uvedením ôsmich tonusov v modernej notácii, určených na spev žalmov. Je to úsporný spôsob, pretože pri žalmoch v rámci príručky je uvedený len text a odkaz na príslušný

¹⁶ CHLÁDEK, Jozef st., CHLÁDEK, Jozef ml.: *Funebrál – Pohrabný spevník obsahujúci úplné obrady a piesne pohrabné*. Viedeň 1911.

¹⁷ Ide pravdepodobne o pieseň zo spevníka bratov Žaskovských *Manuale musico-lithurgicum*, z ktorého čerpal aj pri zostavovaní spevníka *Nábožný kresťan*.

¹⁸ Išlo o spevník: MATZENAUER, František Otto, MATULAY, Jozef: *Duchovný Spevník katolícky s pobožnosťou odpoľudňajšou a obradom pohrebným*. Viedeň, 1882.

¹⁹ MATZENAUER, *Duchovný spevník katolícky s rituálom*, titulná strana bez stránkovania.

²⁰ MATZENAUER, *Duchovný spevník katolícky s rituálom*, neočíslovaná strana.

²¹ MATZENAUER, *Duchovný spevník katolícky s rituálom*, s. 76, 97, 98.

²² CHLÁDEK st., ml., *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď.*, s. 9.

²³ Obrad požehnávania vody vo svätý večer sviatku Troch Kráľov., Obrad požehnávania sviec. V sviatok Očisťovania Bl. P. Marie., Obrad pri rozdávaní popola. V popolnú Stred., Obrad požehnávania ratolestí. V Kvetnú Nedeľu., Obrady pre tri sväté dni veľkôtýždňové. 1. V zelený Štvrtok., Obrady pre tri sväté dni veľkôtýždňové. 2. Na veľký Piatok., Obrady pre tri sväté dni veľkôtýždňové. 3. V bielu sobotu., Na slávnosť Vzkriesenia Krista Pána. (V bielu sobotu po večer pri Božom hrobe)., Poriadok pri posviacaní ozimín, na deň sv. Marka Ev., Na krížové dni., Na slávnosť Božieho Tela., V Sobotu pred sv. Duchom. (Sabbato in Vigilia Pentecostes).

tonus. Z praktického hľadiska to však nie je šťastné riešenie, iba ak by organista poznal tonusy spamäti. Nepraktické sa nám javia aj odkazy na slovenské piesne v prvej časti spevníka, pretože v notovom zápise ich nájdeme až v druhej časti. Druhá časť má názov „Dodatok k Manuale. Pri prôvodoch“. Od strany 57 – 89 sú uvedené piesne v slovenskom jazyku a litánia v slovenskom aj latinskom jazyku, označené rímskymi číslami.²⁴ Každá pieseň má aj arabské číslo v zátvorke, ktoré je odkazom na pieseň v najväčšom spevníku Jozefa Chládko Nábožný kresťan. Opäť je tak urobené pravdepodobne z úsporných dôvodov, pretože v Manuale je uvedená len melódia, v niektorých prípadoch len odkaz na spevník Nábožný kresťan, v ktorom sa nachádzajú piesne v plnom znení so sprievodom organa. Pri každej piesni, resp. litánií nájdeme informáciu, ku ktorému sviatku sú určené.

V závere Manuale sa nachádza obsah, rozdelený na dve časti: I. Všeobecný prehľad knihy, II. Zvláštny prehľad v tejto knihe nachádzajúcich sa slovenských piesní a litánií.²⁵

V spevníku sme zaznamenali niekoľko nezrovnalostí. Na strane 3 sa nachádza odkaz na stranu, ktorá nie je uvedená. Má ňou byť strana 58.²⁶ V kapitole „V Sobotu pred sv. Duchom.“ sú odkazy na strany, na ktorých sa nachádzajú nápevy tractusov: Tractus „Cantemus“ na str. 21, tractus „Atende coelum“ na str. 25, tractus „Vinea“ na str. 22 a tractus „Sicut cervus“ na str. 22.²⁷ Tieto strany sú z neznámeho dôvodu uvedené nesprávne, pretože tractus „Cantemus“ a tractus „Vinea“ sa v skutočnosti nachádzajú na strane 24 a tractus „Sicut cervus“ na strane 25.

Duchovný spevník katolícky s rituálom Vojtecha Matzenauera začína krátkym predhovorom, zoznamom citovaných diel a obsahom. Podľa Michaely Šeligovej je spevník rozdelený na tri časti: „Na stranách 1 – 108 sa nachádzajú latinské spevy usporiadané v jednotlivých kapitolách podľa liturgických období.... Druhá časť spevníka, na stranách 109 – 344, obsahuje slovenské piesne. ... Poslednú časť spevníka tvoria piesne k Svätým, piesne prosebné, za kráľa a pápeža.“²⁸

Prvú časť autor v obsahu nazval „Piesne latinské v poriadku dľa predmetu“.²⁹ Okrem obradov odporúča vhodné latinské spevy a slovenské piesne. Strany 1 – 56 prvej časti teda

²⁴ I. Pieseň ku procesii na Hromnice., II. Na popolnú (škaredú) stredu., III. Na kvetnú nedelu., IV. Na zelený štvrtok., V. Na veľký piatok., VI. Na bielu sobotu., VII. – IX. Na vzkriesenie., X. Na deň sv. Marka., XI. Na deň sv. Marka k žehnaniu ozimín., XII. Litanie o najsvätejšom mene Ježiš., XII. a Pri zpiatočnom prôvode., XIII. K sv. krížu na pútnických miestach., XIV. – XVI. Na deň nalezienia a povýšenia sv. Kríža., XVII. – XIX. K sv. Krížu na pútnických miestach., XX. Piesne k sv. Jánovi Nepomuckému., XXI. Litanie k P. Marii. (U sochy sv. Jána), XXII. Na krížové dni., XXIII. – XXIV. Na slávnosť Božieho Tela., XXV. – XXIX. Pieseň na ceste k prvému Oltáru., XXX. Piesne ku sv. Anne.

²⁵ CHLÁDEK st., ml., *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď.*, s. 90 – 91.

²⁶ CHLÁDEK st., ml., *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď.*, s. 3.

²⁷ CHLÁDEK st., ml., *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď.*, s. 52.

²⁸ ŠELIGOVÁ, Michaela: Predkoncilové spevníky a kancionály z 19. a 20. storočia z aspektu gregoriánskeho chorálu. In: ADAMKO, Rastislav (ed.): *Duchovná pieseň v dejinách slovenskej hudby. Zborník príspevkov z vedeckého seminára, konaného dňa 26. októbra 2011.* Ružomberok : Verbum 2011, s. 69 – 70.

²⁹ I. Pieseň ku procesii na Hromnice., II. Na popolnú (škaredú) stredu., III. Na kvetnú nedelu., IV. Na zelený štvrtok., V. Na veľký piatok., VI. Na bielu sobotu., VII. – IX. Na vzkriesenie., X. Na deň sv. Marka., XI. Na deň

môžeme chápať ako manuál obradov cirkevného roka. Sám autor na viacerých miestach píše: „...vidz na konci manuála...“ alebo „Vid' na konci manuála.“, „Na konci manuála“. ³⁰ Koniec manuála končí v spevníku Slávnosťou Božieho Tela. Po ňom nasledujú Litánia ³¹, Antifóny mariánske, ³² Te Deum laudamus (Choral), Chorálna sv. omša, Motetta na najväčšie sviatky cirkevného roka, Hymnus: O salutaris hostia, Sekvencia k Duchu svätému, Hymnus o bl. Panne Marie, Hymnus o sedmiboľastnej panne Marie, Privítanie biskupa. Časť je ukončená „Responsoriami pre miešaný sbor“ a poznámkou: „Pred patiskom zákonite chránené. Majetok cirkevno-hudobného spolku Votivkirche vo Viedni. Dľa Graduale Rom. harmonisoval Th. Kretschmann.“ ³³

Spevník Vojtecha Matzenauera sa nám javí v porovnaní s Manuale Jozefa Chládky praktickejši, pretože všetky piesne a litánia, na ktoré v prvej časti odkazuje, sa v ňom nachádzajú. Preto nie je potrebný ďalší spevník, tak ako je tomu v prípade Manuale, závislého od Nábožného kresťana. Ani Vojtech Matzenauer sa však nevyhol drobným chybám. Napríklad názvy latinských spevov sa pravopisne nezhodujú s názvami v obsahu: Responsorium Obtulerunt pro eo Domino je v obsahu uvedené ako „Abtulerunt pro eo Domino“, Antifona Pueri Haebreoum ako „Hebreoum“, Trakt Attende coelum ako „Altende“.

Komparácia obradov

V rámci sviatku „Očisťovania Bl. P. Marie“ (Chladek), resp. „Na deň očisťovania bl. P. Marie (Hromnice)“ (Matzenauer) sa vykonáva obrad požehnania sviec. V oboch spevníkoch začínajú pokyny k obradom odporúčaním, kde sa majú nachádzať sviece, ktoré sa budú požehnávať. Vojtech Matzenauer odporúča položiť sviece na stranu Epistoly, Jozef Chládek ponúka aj možnosť pred oltár v prostriedku. Po ukončení úvodných modlitieb oba spevníky odporúčajú pokropiť sviece trikrát svätenou vodou. Potom ich kňaz začne rozdávať, pričom sa odporúča spievať antifóna Lumen ad revelationem gentium. U Vojtecha Matzenauera nájdeme odporúčanie: „Ked' kňaz rozdávanie sviec ešte nedokončil, spieva sa i nasledujúca antifóna.“ ³⁴ Ide o antifónu Exurge, Domine adjuvanos so žalmom Deus auribus nostris, ktorú ponúka aj Jozef Chládek, ale bez vysvetlenia. Pri procesii ponúkajú oba spevníky pieseň „O Mária, Panno Krásna“, Vojtech Matzenauer odporúča aj ďalšiu pieseň „Srdce pravde poddávaj“, resp. antifónu Adorna thalamum tuum. Po procesii nasleduje v spevníku Jozefa Chládky svätá omša,

sv. Marka k žehnaniu ozimín., XII. Litánie o najsvätejšom mene Ježiš., XII. a Pri zpiatočnom prôvode., XIII. K sv. krížu na pútnických miestach., XIV. – XVI. Na deň nalezania a povýšenia sv. Kríža., XVII.- XIX. K sv. Krížu na pútnických miestach., XX. Piesne k sv. Jánovi Nepomuckému., XXI. Litánie k P. Marii. (U sochy sv. Jána), XXII. Na krížové dni., XXIII. – XXIV. Na slávnosť Božieho Tela., XXV. – XXIX. Pieseň na ceste k prvému Oltáru., XXX. Piesne ku sv. Anne.

³⁰ MATZENAUER, *Duchovný spevník katolícky s rituálom*, s. 16, 45, 49.

³¹ Litánie lorettánske. Litánie lorettánske s prôvodom organa., Litánie o najsv. mene Ježiš.

³² Adventná., Pôstna., Veľkonočná., Trojičná.

³³ MATZENAUER, *Duchovný spevník katolícky s rituálom*, s. 101.

³⁴ MATZENAUER, *Duchovný spevník katolícky s rituálom*, s. 6.



u Vojtecha Matzenauera sa po návrate do kostola spieva Responsorium Obtulerunt pro eo Domino.³⁵

Tab. 1: Odporúčané spevy počas sviatku Obetovania Pána

Jozef Chládek		Vojtech Matzenauer	
latinské spevy	slovenské piesne	latinské spevy	slovenské piesne
Antiphona Lumen ad revelatiónem gentium		Antifona Lumen ad revelatiónem gentium	
Antiphona Exurge, Dómine adjuvanos Psalmus Deus auribus nostris		Antifona Exurge, Domine adjuvanos Žalm Deus auribus nostris	
	O Mária, Panno Krásna	Antifona Adorna thalamum tuum	O Mária, Panno Krásna Srdce pravde poddávaj
		Responsorium Obtulerunt pro eo Domino	

Počas Palmovej (Kvetnej) nedele sa v kostoloch požehnávajú ratolesti. V popise obradov v spevníku Jozefa Chládko je v úvode odporúčené, kde sa majú ratolesti nachádzať: „... ktoré sú složené buďto pred oltárom, buďto na strane Epistole.“³⁶ Vojtech Matzenauer túto informáciu vynecháva. Úvod obradov patrí v oboch spevníkoch antifóne Hosana Filio. Nasledovný, latinský spev „Colegerunt pontifices“ nazýva Jozef Chládek „Graduale“, Vojtech Matzenauer „Responzorium“ a ponúka na výber aj iné responzórium „In monte Oliveti“. Požehnanie ratolestí je v oboch spevníkoch odporúčené po evanjeliu. Rovnaké je aj odporúčanie, aby pred antifónou „Pueri Haebreoum“ sa ratolesti trikrát pokropili svätenou vodou. U Jozefa Chládko sa nachádza aj odporúčanie: „... trikrát ich okádí...“³⁷ a následne kňaz ratolesti rozdáva. Počas procesie odporúča Jozef Chládek spievať pieseň „Kráľ neba, zeme“, podobne ako Vojtech Matzenauer, ktorý však ponúka na výber aj dve antifóny „Occurrunt turbae“ a „Turba multa“. Po návrate procesie ku kostolnej bráne, vchádzajú do kostola dvaja speváci (Chládek), resp. organista a speváci (Matzenauer) a zavrú za sebou bránu. Kňaz so zborom a ľudom zostáva pred kostolom. Speváci spievajú vo vnútri latinsky „Gloria, laus et honor“, po každej slohe im kňaz odpovedá. Následne kňaz zabúcha krížom na bránu kostola,

³⁵ Prehľadnejší rozpis odporúčaných latinských spevov a slovenských piesní uvádzame v tabuľkách.

³⁶ CHLÁDEK st., ml., *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď.*, 10.

³⁷ CHLÁDEK st., ml., *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď.*, 12.

ktorá sa otvorí a kňaz a procesia vchádzajú dnu, spievajúc responzórium „Ingrediente Domino“. Jozef Chládek uvádza aj iný nápev responzória, čo odôvodnil tým, že v niektorých farnostiach sa responzórium spieva žalmovým spôsobom. Vojtech Matzenauer miesto responzória odporúča spievať pieseň „Keď Ježiš vchádzal...“. V oboch spevníkoch nasleduje svätá omša, v rámci ktorej sa po Epistole spievajú pašie.

Tab. 2: Odporúčané spevy počas Kvetnej nedele

Jozef Chládek		Vojtech Matzenauer	
latinské spevy	slovenské piesne	latinské spevy	slovenské piesne
Antiphona Hosana Filio		Antifona Hosana Filio	
Graduale Colegérunt pontífices		Responsorium Colegerunt pontífices Responsorium In monte Oliveti	
Sanctus		Sanctus	
2 nápevy Antiphona Pueri Hebraeorum		2 nápevy Antiphona Pueri Hebraeorum	
	Kráľ neba, zeme	2 antifóny Occurrunt turbae, Turba multa	Kráľ neba, zeme
Glória, laus, et honor		Gloria, laus et honor	
2 nápevy Responsorium Ingrediente Dómino		Responsorium Ingrediente Domino	Keď Ježiš vchádzal
	Paššia		Pašie: Umučenie Pána nášeho Ježiša Krista dľa sv. Matúša

Veľká noc je najstarším a najvýznamnejším sviatkom kresťanského cirkevného roka, počas ktorého si kresťania pripomínajú umučenie, smrť a vzkriesenie Ježiša Krista. Poslednými porovnávanými obradmi budú práve tie, ktoré sa vykonávajú na slávnosť Vzkriesenia Pána. Úvodné pokyny sa v oboch spevníkoch zhodujú: kňaz s procesiou príde ku hrobu, kde si všetci pokľaknú. Nasleduje latinský spev „Exurge. Quare obdormis“, po ktorom striedavo spieva kňaz so zborom žalm „Domine probasti me“ s dvadsiatimi piatimi veršami. Po odspievaní žalmu kňaz „okladza“ kadidlom velebnú Sviatosť, zoberie ju do rúk a spieva „Resurrexi“, na čo mu zbor odpovedá „et adhuc tecum sum alleluia“. Nasleduje spev, ktorý sa opakuje trikrát: „Pax vobis, ego sum.“ Vojtech Matzenauer následne odporúča spievať veľkonočnú pieseň „Deň vzkriesenia Jezu Krista“ a Jozef Chládek „Pán Ježiš Kristus“. Nasleduje procesia von z kostola. Jozef Chládek pripúšťa aj možnosť, že v prípade zlého počasia sa odbavuje pobožnosť

v kostole.³⁸ Po návrate do kostola položí kňaz, podľa Vojtecha Matzenauera, velebnú Sviatosť na oltár a spieva sa veľkonočná antifóna „Regina coeli“. V poznámke píše: „V niektorých kostoloch je vo zvyku po navrátení sa prôvodu do kostola „Te Deum“ i s modlitbami a sponsoriami odbavovať.“³⁹ Tieto zvyky zachováva Jozef Chládek, pričom odporúča aj antifónu „Regina coeli“. Záver tvorí „Tantum ergo“ u Jozefa Chládku aj pieseň „Ctime Teba“.

Tab. 3: Odporúčané spevy počas slávnosti Vzkriesenia Pána

Jozef Chládek		Vojtech Matzenauer	
latinské spevy	slovenské piesne	latinské spevy	slovenské piesne
Exurge. Quare obdormis		Exurge. Quare obdormis	
2 nápevy žalmu Domine probasti me		Žalm Domine probasti me	
Resurrexi et adhuc tecum sum alleluia		Resurrexi et adhuc tecum sum alleluia	
Pax vobis, ego sum		Pax vobis, ego sum	
	Pán Ježiš Kristus		Deň vzkriesenia Jezu Krista
Te Deum		Te Deum	
Regina coeli		Regina coeli	
Tantum ergo	Ctime Teba	Tantum ergo	

ZÁVER

Komparatívna analýza obradov zaznamenaných v spevníkoch Manuale Jozefa Chládku st. a ml. a Duchovný spevník katolícky s rituálom Vojtecha Matzenauera potvrdila ich spoločné liturgické východiská, vychádzajúce z rímskej liturgickej tradície, ako aj určité rozdiely v ich koncepcii a praktickom využití. Kým Manuale Jozefa Chládku st. a ml. predstavuje stručnú liturgickú príručku úzko previazanú so spevníkom Nábožný kresťan, spevník Vojtecha Matzenauera je koncipovaný ako komplexná publikácia, umožňujúca samostatné používanie pri liturgických sláveniach. Porovnanie obradov Obetovania Pána, Kvetnej nedele a slávnosti Vzkriesenia Pána ukázalo vysokú mieru zhody v základnej štruktúre obradov i v repertoári gregoriánskych spevov, pričom rozdiely sa prejavujú najmä vo výbere slovenských duchovných piesní, v rozsahu liturgických pokynov a v praktickom usporiadaní materiálu. Obe diela predstavujú významné pramene k výskumu slovenskej cirkevnej hudby začiatku 20. storočia a dokumentujú dobovú podobu liturgicko-hudobnej praxe, ako aj snahu ich autorov o systematizáciu repertoáru určeného pre potreby katolíckej bohoslužby.

³⁸ CHLÁDEK st., ml., *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď.*, s. 34.

³⁹ MATZENAUER, *Duchovný spevník katolícky s rituálom*, s. 44.

BIBLIOGRAFIA

CHLÁDEK, Jozef st., CHLÁDEK, Jozef ml.: *Funebrál – Pohrabný spevník obsahujúci úplné obrady a piesne pohrabné*. Viedeň 1911, s. 64.

CHLÁDEK, Jozef st., CHLÁDEK, Jozef ml.: *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď.*, Viedeň 1906, s. 91.

CHLÁDEK, Jozef st., CHLÁDEK, Jozef ml.: *Manuale. Chorálna kniha obradov cirkevných na celý rok, obsahujúca všetky processie, obrady veľkého týždňa atď.* [online]. 2024, [cit. 15. 01. 2026]. Dostupné na internete:

<https://www.antikvariatic.sk/kniha/manuale-choralna-kniha-obradov-cirkevnych-na-cely-rok>

CHLÁDEK, Jozef st., CHLÁDEK, Jozef, ml.: *Nábožný kresťan*. Viedeň: Jozef Eberle, 1906, s. 124.

MAGÁTOVÁ, Kristína: *Stanisław Moniuszko a jeho piesňová tvorba nielen pre učiteľov spevu*. Ružomberok : Verbum 2026, s. 208, ISBN 978-80-561-1237-3.

MATZENAUER, Vojtech: *Duchovný spevník katolícky s rituálom*, Trnava : Nagyszombat 1909, s. 344.

MATZENAUER, František Otto, MATULAY, Jozef: *Duchovný Spewník katolícký s pobožnosťou odpoľudňajssou a obradom pohrebným*. Viedeň, 1882.

ŠELIGOVÁ, Michaela: Predkoncilové spevníky a kancionály z 19. a 20. storočia z aspektu gregoriánskeho chorálu. In: ADAMKO, Rastislav (ed.): *Duchovná pieseň v dejinách slovenskej hudby. Zborník príspevkov z vedeckého seminára, konaného dňa 26. októbra 2011*. Ružomberok : Verbum 2011, s. 69 – 70, ISBN 978-80-8084-763-0.

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

**THE VIOLA DA GAMBA IN THE WORKS OF JURAJ HATRÍK (1941 – 2021)
(COMMEMORATING THE 85TH ANNIVERSARY OF THE
COMPOSER'S BIRTH AND THE 5TH ANNIVERSARY OF HIS DEATH)**

**Viola da gamba v tvorbe Juraja Hatríka (1941 – 2021)
(VENOVANÉ 85. VÝROČIU NARODENIA A 5. VÝROČIU ÚMRTIA
SKLADATEĽA)**

ABSTRACT

Since the beginning of the 20th century, the composers' interest in historical musical instruments has manifested itself to a significant extent. It is conditioned by the search for new sound and new means of expression, which these instruments provide to a large extent. In Slovakia, Juraj Hatrík (May 1st, 1941 – May 21st, 2021) belongs to such composers. He, based on the impulses of the artistic director of the Musica Historica Prešov ensemble Karol Medňanský, composed for viola da gamba in various casts *Light Sonata-Cantata and tre per alt*, *Viola da Gamba and Harpsichord* (1996), and *Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba* (2001). Both compositions met with great understanding and recognition from both the audience and music critics.

Key words: Historical musical instruments. Interest. New options. Juraj Hatrík. Two compositions. Apprehension.

ABSTRAKT

Od začiatku 20. storočia sa výraznou mierou prejavuje záujem skladateľov o historické hudobné nástroje. Je to podmienené hľadaním nového zvuku a nových výrazových prostriedkov, ktoré tieto nástroje v značnej miere poskytujú. Na Slovensku medzi takých skladateľov patrí Juraj Hatrík (01. 05. 1941 – 21. 05. 2021), ktorý na základe impulzov umeleckého vedúceho súboru Musica Historica Prešov Karola Medňanského skomponoval pre violu da gamba v rôznom obsadení *Svetlo Sonata-cantata a tre per alt*, *viola da gamba e cembalo* (1996) a *Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba* (2001). Obe skladby sa stretli tak u publika, ako aj odbornej kritiky s veľkým pochopením a uznaním

Kľúčové slová: Historické nástroje. Záujem. Nové možnosti. Juraj Hatrík. Dve skladby. Pochopenie.

ÚVOD

Historické hudobné nástroje svojím zvukovým koloritom stále viac lákajú skladateľov hudby 20. a 21. storočia. Zaujímavou sa pre nich stáva tak osobitosť farby zvuku, ako aj



využívanie ich technických možností⁴⁰. Prvým historickým nástrojom, ktorý sa presadil v hudbe 20. storočia bolo čembalo. Španielsky skladateľ Manuel de Falla (1876 – 1946), v ktorého tvorbe dochádza k symbióze národných prvkov s impresionistickými elementmi, kombinovanými s výraznými vplyvmi hudobnej histórie, napísal v roku 1924 *Koncert pre čembalo* so sprievodom flauty, hoboja, klarinetu, huslí a violončela, pričom čembalo môže nahradiť aj klavír.

Medzi nástroje, ktoré pútajú pozornosť skladateľov hudby 20. a 21. storočia patrí aj viola da gamba. Zaujímavou zhodou okolností zaujala aj významného slovenského skladateľa a hudobného pedagóga Juraja Hatríka (01. 05. 1941 – 21. 05. 2021).

Predkladaná štúdia vznikla prepracovaním jednej kapitoly našej monografie *Minulosť a súčasnosť violy da gamba* (Prešov 2014 ISBN 978-80-555.1203-7, s. 126 – 140). Cieľom našej štúdie je poukázať na možnosti violy da gamba ako nástroja, ktorý je schopný splniť zvukové a výrazové predstavy skladateľa hudby 20. a 21. storočia. Pri napĺňaní našich cieľov sme sa opierali predovšetkým o historickú, komparatívnu a analyticko-syntetickú metódu. Oporou nám boli informačné zdroje od Ivana Měrku, Annette Otterstedt, Kataríny Godárovej. Popritom sme sa opierali aj o vlastné závery výsledkov dlhodobých vedeckých výskumov, ako aj o vlastné interpretačné skúsenosti, či o osobnú korešpondenciu s Jurajom Hatříkom, ako aj o internetové zdroje.

1 Viola da gamba v tvorbe skladateľov 20. a 21. storočia

Viola da gamba však v prvej polovici 20. storočia skladateľov výraznejším spôsobom neinšpiruje. V hudobnej praxi sa na ňu pozerá ako na dvojičku violončela a interpreti v prevažnej miere vychádzajú z repertoáru 16. až 18. storočia. Častokrát sa stáva, že súčasní violončelisti hrávajú bežne barokový gambový repertoár⁴¹, pričom treba konštatovať, že tomu je tak až do súčasnej doby⁴². Vznikajú však aj zaujímavé kompozície skladateľov, ktorí si vytvorili akýsi osobný obdiv ku skladateľom hudobnej minulosti. Ako vzor nám môže poslúžiť *Tombeau de Marin Marais* od francúzskeho skladateľa Pierre Bartholomée (*1935) pre violu da gamba, čembalo a orchester. V 20. storočí sa však veľkej obľube teší súborová interpretačná prax vychádzajúca z tradície predovšetkým anglickej consortovej literatúry. Consorty svojim neopakovateľným zvukovým koloritom inšpirujú aj skladateľov v druhej polovici 20. storočia, keď Dieter Krickeberg (1932 – 2024) skomponoval v rokoch 1994/95 vo štvrttónovej sústave *Fantáziu pre 4 gamby*⁴³.

Skladatelia sa k priamemu komponovaniu diel pre violu da gamba nechávajú inšpirovať spravidla samotnými interpretmi, pričom dochádza k pomerne úzkej vzájomnej spolupráci.

⁴⁰ Záujem o historické hudobné nástroje sa prejavuje už od konca 19. storočia, pričom výrazne sa presadzujú v hudobnej praxi až od 60. rokov 20. storočia.

⁴¹ V tejto súvislosti len pripomíname, že prvou sólovou skladbou pre violončelo je 12 ricercarov od Giovanni Battista degli Antoniiho (1640 – 1698), ktoré v roku 1687 publikoval Gioseffo Micheletti (MĚRKA, 1995, s. 83). Giovanni Battista degli Antonii je považovaný za prvého sólovo vystupujúceho violončelistu (MĚRKA, 1995, s. 28).

⁴² Mnohé akordicky ponímané kompozície pre violu da gamba nie sú bez zásadných úprav vhodné pre violončelo.

⁴³ OTTERSTEDT, 1998, s. 158.



Viola da gamba, ako nástroj nižších zvukových rovín sa vyznačuje značným akordickými možnosťami, pretože vzhľadom na jeho kvartovo-terciové ladenie sa dajú akordy hrať v úzkej harmónii, čo ani jeden z moderných sláčikových nástrojov neposkytuje.

Na druhej strane sa dajú na nej využívať aj moderné techniky hry, ako hra sul tasto – hra sláčikom nad hmatníkom vyvoláva veľmi jemný zvuk, či sul ponticello – hra tesne pri kobylke, vyvoláva drsný zvuk až tragického charakteru⁴⁴. Podobne spôsob hry sláčikom označovaný ako col legno, kedy sa na strunách nehrá obvyklým spôsobom vlasmi, ale sa udiera alebo ťahá po strunách drevom sláčka, čím sa dosiahne zvukovo veľmi pôsobivý efekt. Ostatne je len pochopiteľné, že hráči na viole da gamba, ktorí inklinujú aj k hudbe vychádzajúcej z najmodernejších skladateľských technológií sú presvedčení, že viola da gamba môže byť do určitej miery aj nástrojom hudby 20. a 21. storočia. Napokon, keď sa to podarilo čembalu⁴⁵, prečo by sa o to nemohla pokúsiť aj viola da gamba

Medzi skladateľov, ktorí vo svojom kompozičnom diele venovali priestor aj viole da gamba patrí slovenský skladateľ Juraj Hatrík (1941 – 2021), nemecký skladateľ Wolfgang-Andreas Schultz (*1948) a maďarský skladateľ Dénes Legány (1965 – 2000). Diela týchto skladateľov mal autor tejto štúdie počas pôsobenia v súbore starej hudby Musica historica Prešov v pozícii umeleckého vedúceho a hráča na violu da gamba dlhodobo vo svojom repertoári.

2 Viola da gamba v tvorbe Juraja Hatríka

Juraj Hatrík je jediný slovenský skladateľ hudby 20. storočia⁴⁶, ktorý vo svojej tvorbe venoval pozornosť historickému nástroju – viole da gamba. Pre súbor starej hudby Musica historica Prešov skomponoval dve kompozície s využitím violy da gamba:

1 *Svetlo Sonata - cantata a tre per alt, viola da gamba e cembalo (I. Svetlo - II. Tieň - III. Plameň)* – text: báseň ŠU TCHING *Keď pôjdeš okolo môjho okna...* Premiéra⁴⁷ bola 20. 11. 1996, 19:00 hod. v Prešove v koncertnej sále PKO⁴⁸ - Čierny orol v rámci XXXI. Prešovskej hudobnej jesene.

2 *Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba (Andante con mestezza - Andante funebre - Andante con moto e grazioso)* – premiéra bola 24. 06. 2001, 16:00 hod. v Prešove v Šarišskej galérii v rámci Prešovského kultúrneho leta.

Obe skladby sa stretli pri premiérach s veľmi dobrým prijatím publika.

⁴⁴ Iba pripomenieme, že tento spôsob hry skladateľa poznali už na prelome renesancie a baroka, za príklad môže slúžiť tvorba Tobiasa Huma (1579 [?] – 1645), jedného z najväčších hráčov na viole da gamba svojej doby. Pôbil aj vo vojenských službách.

⁴⁵ Máme na mysli aj tvorbu českých skladateľov a Bohuslava Martinů (1890 – 1959) a Viktora Kalabisa (1923 – 2006), ktorý venoval čembalu vo svojej tvorbe pomerne veľkú pozornosť. Naostatok čembalo ako registrová súčasť elektronických hudobných nástrojov – klavinova – sa používa už úplne bežne tak v rôznych smeroch populárnej hudby, ako aj v džezovej hudbe.

⁴⁶ Ako si ukážeme ďalej, na jeho tvorbu zásluhou slovenského hráča na violu da gamba Petra Krivdu, pôsobiaceho dlhodobo v Španielsku, nadväzujú v 21. storočí aj ďalší slovenskí skladatelia.

⁴⁷ Z premiéry diela bola zhotovená pracovníkmi PKO v Prešove aj pracovná nahrávka, ktorá bola v niekoľkých exemplároch napálená na CD-nosiče.

⁴⁸ Park kultúry a oddychu (PKO).

Okrem týchto dvoch kompozícií napísal J. Hatrík aj skladbu *Quattro pezzi* pre violu da gamba a chalumeaux, ktorá však doteraz – do roku 2026 – nebola uvedená.

2.1 Osobnosť Juraja Hatríka

Slovenský hudobný skladateľ a pedagóg Juraj Hatrík patrí medzi popredných tvorcov svojej generácie. Narodil sa 1. mája 1941 v Orkucanoch pri Sabinove. V rokoch 1955 – 1958 študoval súkromne kompozíciu u Alexandra Moyzesa (1906 – 1984). Následne nastúpil na VŠMU v Bratislave, kde v rokoch 1958 – 1963 študoval kompozíciu u Alexandra Moyzesa a teóriu hudby a estetiku u Otta Ferenczyho (1921 – 2000). V rokoch 1963 – 1965 pôsobil ako pedagóg na Konzervatóriu v Košiciach. V rokoch 1965 – 1968 bol aspirantom na VŠMU v Bratislave v odbore kompozícia a na Filozofickej fakulte UK v Bratislave v odbore hudobná psychológia. V rokoch 1968 – 1971 pôsobil ako odborný asistent na Katedre hudobnej teórie na VŠMU v Bratislave. Na základe politických represálií dostal v roku 1971 zákaz vykonávať pedagogickú činnosť a musel z VŠMU odísť. Následne bol v roku 1972 vylúčený aj zo Zväzu slovenských skladateľov. V rokoch 1972 – 1990 bol J. Hatrík administratívnym pracovníkom Hudobného informačného strediska Slovenského hudobného fondu. Po rehabilitácii v roku 1990 sa vracia opäť k pedagogickej činnosti na Hudobnej fakulte VŠMU ako pedagóg skladby a teórie hudby. Na tejto vzdelávacej inštitúcii sa v roku 1991 habilitoval na docenta a v roku 1997 inauguroval na profesora. Na VŠMU pôsobil v rokoch 1990 – 2014 ako vysokoškolský pedagóg. Popritom v rokoch 1995 – 1999 vyučoval na Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty UKF v Nitre, v rokoch 1997 – 1998 na Katedre hudobnej výchovy Fakulty humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity v Prešove a v rokoch 2000 – 2011 na Žilinskej univerzite v Žiline⁴⁹.

Zomrel v Bratislave 21. 05. 2021 vo veku 80 rokov.

2.2 Znamky tvorby Juraja Hatríka

Hudobný skladateľ a pedagóg Juraj Hatrík inklinoval aj k iným druhom umeniam, ako je literatúra a poézia⁵⁰, zaoberal sa však aj estetikou a filozofiou hudobného diela. Ústrednou myšlienkou jeho skladateľskej tvorby je kontrast a boj protikladov: dobra a zla, krásy a ošklivosti, lásky a nenávisť. Tento jeho filozofický pohľad na hudobnú tvorbu sa premietol do výrazových prostriedkov jeho kompozícií. Výrazné postavenie v jeho tvorbe má ľudský hlas ako nositeľ myšlienok textu, pričom mu prislúcha úloha humanizácie hudobného diela. V prvej etape jeho skladateľskej tvorby sa pridržiaval tradičných formových druhov v jasných kontúrach, podporených melodicko-rytmickou štruktúrou určitých tvarov, preferujúc rozšírenú tonalitu. Od polovice 60. rokov upieral svoju pozornosť na nové skladateľské technológie implantované do vlastnej osobitej hudobnej reči. V zrelom období svojho skladateľského vývoja nahradzoval kontrastné prvky metaforou a meditáciou. Je priekopníkom tvorby pre akordeón na Slovensku, pričom spoiatku sa nechal inšpirovať interpretačným majstrovstvom

⁴⁹ Zdroj: <http://www.hc.sk/hudba/osobnost-detail/360-juraj-hatrik - 23.11.2014 - 22:25> hod.

⁵⁰ Podľa jeho osobného priznania v mladosti sám písal poéziu.



košického akordeonistu Vladimíra Čuchrana (1941 – 2010). Významné miesto v jeho tvorbe zaujímajú kompozície pre deti, ktoré podporujú pestovanie kreativity a cez hudobno-scénické projekty prinášajú nové inšpiračné zdroje pre hudobnú edukáciu na školách⁵¹.

2.3 Prierez tvorbou Juraja Hatríka⁵²

Juraj Hatrík vo svojej tvorbe zasiahol takmer do všetkých hudobných druhov a žánrov. Vzhľadom na zameranie našej monografie menujeme iba najvýznamnejšie kompozície.

Pomerne početná je jeho tvorba **pre akordeón**, ktorá sa prelína celým jeho aktívnym skladateľským životom. Vyberáme z nich: *Introdukcia, fúga a finále* (1965), *4 monológy* (1965 – 67), *Pulzácie I.* (1977), *Sonáta (Pulzácie II. – 1987)*, *Partita giocosa* (1992), *Prieniky pre akordeón a klavír* (2003).

Z ostatných **sólových nástrojov** venuje J. Hatrík pozornosť, hlavne klavíru a organu, ale aj husliam a gitare: *Sonáta cis mol* pre klavír (1965), *Toccata* pre klavír (1963), *Sonáta ciaccona* pre klavír (1971), *Deväť malých prelúdií* pre klavír (1993), *Motýľ*, intermezzo pre klavír (2000), *Štyri intermezzá pre klavír* (2011), *Balada o rovnobežkách* pre organ (1968), *Ciaccona interotta* pre sólové husle (1976), *Sonatina* pre gitaru (1981).

Zo skladieb pre **komorný súbor** uvádzame: *Kontrasty* pre husle a klavír (1963), *Diptych* pre husle, violončelo a klavír (1988), *Requiem za Irisku* pre herca, hlas, flautu, hoboju, violončelo, klavír, akordeón, Orffov inštrumentár (1998),

Z **orchestrálnych skladieb** dominujú: *Dvojportrét* (1970), *Symfónia č. 1 „Sans souci“* (1979), *Symfónia č. 2 VICTOR [V. Jara]* pre tenor, miešaný zbor a orchester (1986 – 1987), *Litánie okamihu*, symfonická báseň podľa Artura Lundkvista pre veľký orchester (2000), *Ecce quod Natura*, koncertantná fantázia pre klavír a orchester na motívy z cyklu „*Nie som človek – predsa žijem*“ (2001 – 2002).

Charakteristickým znakom skladieb pre **hlas a nástroje** je, že v mnohých prípadoch si J. Hatrík píše sám text: *Introspekcia* (text autor) pre soprán a orchester (1967), *Tri nokturná* (text autor) pre soprán husle a 4-ručný klavír (1971), *Denník Táne Savičovej* [autentický ruský text], pre soprán, flautu, hoboju, klarinet, fagot a lesný roh (1976), *Canzona in memoriam Alexander Moyzes* [R. Thákur] pre alt, husle a organ (1984), *Moment musical avec J. S. Bach* [52. žalm] pre soprán, flautu, lesný roh, husle, kontrabas a klavír (1985), *Svetlo Sonata - cantata a tre per alt, viola da gamba e cembalo* (1996), *Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba* (2001).

Tvorba pre **hlas, zbor a orchester** prináša viacero zaujímavých skladieb *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať* [M. Válek] pre recitátora, tenor, miešaný zbor a orchester (1967), *Pod' sa so mnou hrať* [L. Feldek] pre barytón, tenor, soprán, detský zbor a orchester (1975). Zo **zborovej tvorby** uvádzame: *Canto responsoriale* [V. Mihálik, Sv. Pavol] pre dva miešané zbory a tympany (1965), *Madrigal podľa Gesualda* pre miešaný zbor (1980).

⁵¹ GODÁROVÁ, 1998, s. 116.

⁵² Zdroj ⁵² GODÁROVÁ, 1998, s. 116 – 118. Čunderlíková, 2003, s. 2002 – 2008. Čunderlíková, 2013, s. 132 – 140.



Skladby pre deti predstavujú veľmi početnú skupinu skladieb, z ktorých prinášame stručný výber: *3x3=9x1* pre klavír (1968), *Variácie na synovu tému* pre klavír (orchester) (1976), *Melancholická suita na synove motívy* pre klavír (1976), *Sonatína* pre husle a violončelo (1979), *Spievaj klavír!* Pre klavír (1998).

Výraznú skupinu kompozícií predstavujú **hudobno-scénické kompozície pre deti a mládež**: *Turčan Poničan*, humoreska na autentický školský text pre detský zbor, recitátora, klavír a bicie (1985), *Statočný cínový vojačik*, spevohra na motívy rozprávky H. Ch. Andersena pre mezzosoprán, barytón, rozprávača, 3 tanečníkov a komorný orchester (klavír a syntezátor – 1994), *Bájky o Levovi*, spevohra na motívy Ezopových bájak s využitím ľudových piesní a uhorských hudobných pamiatok z XVIII. storočia v dvoch dejstvách pre detský zbor, sóla, tanečníkov, pantomímu, rozprávača, a klavír s možnosťou doplniť o ľahko ovládateľné nástroje, *Legenda o Breze*, spevohra pre deti a mládež na motívy básne M. Rázusovej Martákovej (2013).

Okrem toho je autorom filmovej hudby a úprav ľudových piesní.

2.4 Svetlo Sonata-cantata a tre per alt, viola da gamba e cembalo

Skladba vznikla na objednávku súboru Musica historica Prešov z podnetu jeho umeleckého vedúceho a hráča na violu da gamba Karola Medňanského v roku 1996 a v tom istom roku bola aj premiérovaná 20. 11. 1996, 19:00 hod. v Prešove v koncertnej sále PKO-Čierny orol v rámci XXXI. Prešovskej hudobnej jesene⁵³. Súbor Musica historica Prešov hral v zložení: Marta Polohová – alt, Klára Ganzerová – čembalo, Karol Medňanský – viola da gamba. Skladba sa stretla za osobnej účasti autora s vreľým prijatím u publika. Žiaľ, z rôznych dôvodov k ďalšiemu uvedeniu tejto skladby v podaní súboru Musica historica Prešov už nedošlo. Ďalšie uvedenie však bolo na Bratislavských hudobných slávnostiach v roku 1998 v podaní: Ida Kirilová – alt, Daniela Varínska – čembalo a Rebeka Rusó – viola da gamba.

Sám autor o skladbe hovorí: „<Svetlo> - je to podľa mňa jedno z mojich najzávažnejších diel všeobecne...“⁵⁴.

Skladba charakterizuje hlavné princípy hudobnej reči J. Hatríka, prepojenosť textu a hudby v najužšom možnom významovom spojení. O texte v skladbe autor hovorí: „V tom čase, v roku 1996, dvadsať rokov po „Fragmentoch“, som však - náhodou ? - natrafil na poéziu čínskej súčasnej poetky Šu Tching, na jej báseň „Keď pôjdeš okolo môjho okna“. Upozornila ma na ňu moja manželka. Lyrickým subjektom je tu opäť žena, trpiaca, a predsa silou vnútorného svetla víťaziaca bytosť. Aj tu je výstavba básne akoby vopred pripravená na štrukturovanie do cyklu – na časti „Svetlo“ – „Tieň“ – „Plameň“. Aj tu je jemne archaizujúca, nadčasová významová rovina, religiózny, a pritom vášnivý výraz, ktorý krásne vystihol Paul Eluard v predhovore k „Portugalským listom“: „Každé vyznanie lásky nesie so sebou istú velebnosť. Zahrňuje v sebe úctu. Každé poláskanie, telesné, či slovom, je posvätné...“ Ponúkané

⁵³ Podotýkame, že z premiéry bol zhotovený záznam, ktorý v malom náklade vyšiel aj na CD nosiči. Ide však o neoficiálnu súkromnú nahrávku so súhlasom skladateľa bez dodržania náležitých záležitostí autorského zákona.

⁵⁴ Zdroj: mailová korešpondencia – 10. 11. 2014.



obsadenie s violou da gamba priam volalo po "vyvolávaní duchov". A tu sa nad poéziou Šu Tching vynoril obraz "neznámej ženy" z Fragmentov z denníka: prenikol ako zo spojenej nádoby, presiakol do materiálu i gestiky. Ako inštrumentálne incipity sa presadili niektoré metaznakové spojenia melodiky a harmónie s príznačnými prvkami autentického textu, napr.: **Ty mi odpustiš, keď moje cesty nebudú vždy správne. Som nevedomá a slepá..** (cembalový úvod k 1. časti). Záverový chorálový idióm na slová **Viem to, viem...**, v texte nasledujúce až po sekvencii o snívaní o novej láske, ktorá bude "čistá, silná...", som vyňal, osamostatnil a použil ako kontextuálne nezávislý hudobný symbol pokoja, spočinutia, viery...2. časť cyklu "Svetlo", nazvaná "Tieň," je uvedená violovým sólom a čembalovým chórom využívajúcim hudbu, vo Fragmentoch spojenú so slovami: **Musím veriť, že sa znova nesklamem...** Vo vnútri hudobného procesu tiež využívam motívy zo zborovej skladby – aj v inštrumentálnej, aj vo vokálnej vrstve, predovšetkým motív lásky (**Je čistá, silná...**), rituálnu otázku osudu (**Kedy príde ten deň?**) – v centrálnom mieste 3. časti. Najvýraznejšie prenikol materiál Fragmentov do 2. časti – ako impulz k harmonickej evolúcii. Primárna textová vrstva z básne Šu Tching obsahuje slová: **Svetlo horí a odráža tieň môjho tela**, akoby v horúčkovitom sne opakované, blúdiace v neurčitom priestore. Hudobný materiál pochádza – naopak – z katartickéj fázy Fragmentov (5. časť) na slová **Až teraz viem, čo je to, keď človek túži po čistom prameni...**

Tieto ambivalentné kontexty, komplementarity a protiklady som z hľadiska skladby "Svetlo" volil a vyberal z "Fragmentov" skôr na základe ich hudobných ako primárne významových vlastností. Metaznak hudby zo staršej skladby sa presadil do výrazu i štruktúry novej – aj napriek tomu, že primárna situácia nie je rovnaká, ba naopak, je skôr protikladná: v prvom prípade je žena opustená, hľadajúca vo Svetle útechu a nový zmysel – v druhom prípade žena – síce osamelá, možno aj opustená, ale silná – Svetlo, ktoré si vybojovala, opatruje a stráži pre chvíľu porozumenia a vykúpenia z bolesti a útlaku..."

Svetlo horí - a svojim vášnivým plameňom

odpovedá na nekonečné pozdravy.

Svetlo horí -

vznešene, hrdo a s opovrhnutím

hľadí na útlak

otvorený i skrytý.

Ach, odkedy horí takým jasným a silným plameňom?

Odvtedy, čo mi rozumieš.

Pretože svetlo stále horí,

požehnaj ma,

keď pôjdeš okolo môjho okna... (text Šu Tching - k 3. časti cyklu "Svetlo", zvuková ukážka)

„Uvedomujem si, že autocitáty a metaznakové súvislosti, ktoré som využil v komornej kantáte "Svetlo", nemusia byť a určite ani nie sú bezprostredne zrozumiteľné a čitateľné pre nezasväteného poslucháča. O to mi ani nešlo; účinok som postavil na jednoduchom

predpoklade materiálového kontrastu. Incipity, citáty, alúzie na staršie dielo "Fragmenty" sú zväčša kontrastné oproti druhej vrstve tejto hudby, ktorá je odvodená od akordu prázdnych strún violy da gamba a je harmonicky čistejšia, statickejšia, menej vnútorne napätá - má iný kolorit, ale aj inú kresbu...Chcel som dosiahnuť dvojprojekciu oboch ženských situácií a charakterov, ktoré majú veľa spoločného, len sú na ceste ľudského utrpenia a obeť z lásky na iných bodoch kontinua. Často citujem Aragona, ktorý povedal, že sa nehanbí za tých ľudí, ktorými kedysi bol, lebo bez nich by nebol tým, čím je v prítomnosti. Moje dva duchovné portréty ženy, čeliacej s čistým srdcom zrade, neláske, násiliu sú aj projekciou mňa samého (či - jungovsky povedané – mojej "animy") v dvoch, dvadsať (dnes už takmer tridsať) rokov od seba vzdialených situáciách. Zostáva mi len veriť, že som – blúdiac, ako sa to mužom obyčajne stáva – svoje svetlo v okne osudu neprehliadol“⁵⁵.

V intenciách citovaných zamyslení nad textom pristupuje J. Hatrík aj ku komponovaniu svojej skladby *Svetlo Sonata-cantata a tre per alt, viola da gamba e cembalo*. Interpretácia kompozície vyžaduje čembalo a nie je možné ho nahradiť spinetom. Na premiére bol využitý dvojmanuálový nástroj značky AMMER, ktorý je majetkom PKO v Prešove a v čase premiéry v roku 1996 bol v pomerne dobre technickom stave. Skladba sa vyznačuje pomerne členitými metro-rytmickými štruktúrami striedajúcimi sa na malých plochách.

So zameraním sa na sadzbu violy da gamba konštatujeme, že skladateľ si osvojil jej zákonitosti, napriek tomu, že vytvoril moderné dielo vychádzajúce z estetiky tonálnej hudby 20. storočia a z poetiky skladateľovho rukopisu.

Skladateľ využíva violu da gamba v jej oboch charakteristických podobách – ako nástroj melodický, či ako nástroj akordický. Obe tieto jeho dve dimenzie stoja takmer vo vyrovnanom pomere. Začiatok II. časti – *Tieň* – prináša najvýznamnejšie melodické miesto v rámci celej skladby podložené jednoduchým sprievodom čembala, čo ešte zvýrazňuje expresivitu violy da gamba situovanej do tenorovej polohy.

Viola da gamba má v celej skladbe vo vzťahu k spevnému altovému partu úplne rovnocenné postavenie – vyvára k nemu v značnej miere dvojhlas, či proti hlas, či dokonca v spojitosti s čembalom trojvrstevné melodické pásmo.

Hatríkovo *Svetlo*... predstavuje kompozíciu rešpektujúcu všetky zákonitosti nástrojovej sadzby oboch historických nástrojov – violy da gamba a čembala. Napriek tomu skladateľ nezľavuje nič z charakteristických znakov svojej hudobnej reči, skôr naopak, vytvoril kompozíciu neobyčajnej emotívnej hĺbky a vše platného filozofického posolstva.

2.5 Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba

Skladba vznikla v roku 2001 na podnet gambistu a umeleckého vedúceho súboru Musica historica Prešov – autora tejto štúdie – Karola Medňanského, čo skladateľ aj náležite

⁵⁵ Zdroj: HATRÍK, Juraj. (2011). „Na počiatku bolo slovo“ spracovanie staršieho textu, predneseného na konferencii Melos-Étos 2003 pre konferenciu o slovenskej vokálnej hudbe, Banská Bystrica, 20. októbra 2011 – poskytnuté autorom na základe mailovej korešpondencie – 10. 11. 2014.



vyjadril v podobe dedikácie (Príloha č. 1) Ide o pomerne útle dielko – čas trvania je 6 minút a 35 sekúnd – rozčlenené do 3 častí:

- I. *Andante con mestezza*,
- II. *Andante funebre*,
- III. *Andante con moto e grazioso*.

J. Hatrík poníma soprán ako hudobný nástroj, čo zdôrazňuje predpisom – *senza parole* = bez použitia slov⁵⁶. Každá z troch častí však prináša osobité riešenie vzťahu oboch sólových hlasov – soprán a tenor-basovej violy da gamba.

V 1. časti *Andante con mestezza* v 3/2 metre prináša v sopráne pokojnú diatonicky vystavanú melódiu pohybujúcu sa skôr v nižšej frekvenčnej rovine jeho hlasového rozsahu. Viola da gamba sa na druhej strane prezentuje ako nástroj melodický, pričom v celej tejto časti hrá v dvojhmatoch. Má to veľmi logické opodstatnenie, pretože na jednej strane pomocou prázdnych strún nástroja vytvára základný harmonický pôdorys skladby a na druhej strane v pohybe štvrtých nôt⁵⁷ harmonickú výplň skladby.

Podobné riešenie sopránového partu zvolil skladateľ aj pre 2. časť svojich Troch canzoniet – *Andante funebre* – metrum 4/4. Na druhej strane riešenie partu violy da gamba prináša odlišný pohľad na tento nástroj, aj keď z historického hľadiska úplne opodstatnený. Viola da gamba sa prezentuje tak, ako tomu bolo mnohokrát v hudobnej histórii, ako nástroj akordicko-melodický. J Hatrík však prináša zaujímavé riešenie tohto spôsobu hry na tento nástroj:

- v podobe dvojhmatov, prípadne sólovej koncipovanej protimelódie, vytvára k sopránu druhý hlas a súčasne akordický sprievod,
- súčasne brnkaním – pizzicato – hrá rytmus charakteristický pre smútočný pochod, čím navodzuje celkovú náladu skladby, uvedenú už v tempovom a náladovom označení tejto časti.

Tretia časť *Andante con moto e grazioso* prináša dvojhlas dvoch rovnocenných fenoménov – soprán a violy da gamba, pričom celá skladba prebieha v 5/4 metre. Viola da gamba sa pohybuje v prevažnej miere v tenorovej zvukovej polohe, čím vytvára so sopránom, ktorý sa tiež pohybuje skôr v nižších frekvenčných rovinách – zvukovo kompaktný dvojhlas.

Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba Juraja Hatríka predstavujú zaujímavý skladateľský príspevok do repertoára tohto nástroja, hlavne pre interpretov, ktorí vidia svoje uplatnenie aj v hudbe 21. storočia. Skladateľ pri celkovej nástrojovej koncepcii tohto opusu vychádzal z podstaty pojmu canzonetta – pesnička, na základe čoho prevláda spevnosť oboch nástrojov, teda aj sopránu. Použitie talianskeho názvu skladby chce nesporne poukázať na krajinu, odkiaľ sa viola da gamba začala v 16. storočí šíriť do ostatnej hudobnej Európy. V prípade violy da gamba autor využíva obe historicky overené podoby nástroja – ako nástroja akordického a melodického. V prípade rozsahu nástroja nejde nad rozsah pražcov⁵⁸ – posledný

⁵⁶ Táto skutočnosť vyvoláva možnosť nahradiť soprán husľami alebo violou.

⁵⁷ V 3/2 metre predstavujúcich de facto pohyb osminových nôt.

⁵⁸ Bas-tenorová viola da gamba má ladenie *D G c e a d¹*.

je na tóne a^2 . J. Hatrík pre korešpondenciu oboch nástrojov volí zvukové oblasti, ktoré vo vlastnom súzvuku tvoria homogénnu výslednú podobu. *Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba* Juraja Hatríka sú nesporne, podobne ako *Svetlo Sonata-cantata a tre per alt, viola da gamba e cembalo* vítaným obohatením každého súboru historickej hudby.

Záver

Skladby Juraja Hatríka s obsadením violy da gamba predstavujú významný prínos pre literatúru venovanú tomuto nástroju v hudbe 20. a 21. storočia. Treba však konštatovať, že v čase ukončenia našej koncertnej činnosti v roku 2010 sme sa domnievali, že vzhľadom na nízku preferenciu tohto nástroja na slovenských koncertných pódioch, boli tieto skladby, napriek svojej výnimočnej umeleckej kvalite, odsúdené na údel zabudnutia.⁵⁹ Bolo by to bývalo na škodu veci, pretože by sa tým ochudobnil náš koncertný život o zaujímavé, atraktívne a kvalitné koncertné diela, schopné zaujať tak interpretov ako aj publikum. Nevýhodou je, že sa nedajú hrať na violončele, ostatne tým by stratili svoj zvukový kolorit a osobitosť.

Záverom iba konštatujeme, že cieľ našej štúdie, potvrdiť možnosti violy da gamba a historických hudobných nástrojov v skladateľskej praxi hudby 20. a 21. storočia sa potvrdil.

Zhrnutie

Čisto náhodou, sa stretol autor tejto štúdie v septembri 2021 v Košiciach pred koncertom Štátnej filharmónie Košice so svojim spolužiakom z Akadémie starej hudby pri Ústave hudobnej vedy Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity v Brne – Česká republika, hráčom na viole da gamba Petrom Krivdom⁶⁰, pôsobiacim od roku 2001 v Španielsku. Pozoruhodné je, že sa venuje aj interpretácii hudby 20. a 21. storočia pre tento nástroj. Po zaslaní nôt skladieb Juraja Hatríka sa vytvoril predpoklad, že tieto vynikajúce skladby s odstupom 25 rokov opäť zaznejú na koncertnom pódii. Bolo by to bolo o to jednoduchšie, že Krivdova manželka je koncertná speváčka a v súbore, v ktorom pôsobia obaja v Španielsku majú aj hráča na čembalo. K čiastočnej realizácii tohto predpokladu došlo, keď podľa mailovej informácie Petra Krivdu z 11. 05.2026⁶¹ hral *Tre canzonetti* vo verzii pre violu a violu da gamba v rámci cyklu koncertov Senders musicals (Hudobné chodníky) 12. marca 2023 o 18:00 hod v sále GER v Sant Pere de Ribes v Katalánsku, Španielsko. Na viole hral Mario Buglieri. Peter Krivda zaslal aj video záznam koncertu, na základe ktorého možno konštatovať, že verzia s violou je po zvukovej stránke veľmi šťastné riešenie a oba nástroje tvoria kompaktný zvukový

⁵⁹ Autor tejto štúdie bol do roku 2020, jediným aktívnym hráčom na violu da gamba na Slovensku. Vzhľadom na pandemickú situáciu a svoj vek sa v rok 2020 rozhodol aj ukončiť svoju umeleckú činnosť.

⁶⁰ Peter Krivda je absolventom Štátneho Konzervatória v Košiciach a VŠMU v Bratislave v hre na violončelo. Hru na viole da gamba študoval na Akadémii starej hudby pri Ústave hudobnej vedy na FF MU v Brne, Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris (CNSMDP) a na Escola Superior de Música de Catalunya v Barcelone (ESMUC).

⁶¹ Všetky informácie od Petra Krivdu uvádzame na základe jeho mailového povolenia na publikovanie z 11. 05. 2026.



celok. Peter Krivda⁶² inšpiroval k tvorbe pre violu da gamba aj ďalšieho slovenského skladateľa Ľuboša Bernátha (1977)⁶³, pričom jeho skladbu *Carmina lamenta* č. 3 uviedol na koncerte v rámci festivalu Pro Musica Nostra Sarossiensis 14. 06. 2026 o 18:00 hod v renesančnom kaštieli vo Fričovciach.

Ide o veľmi pozoruhodné interpretačné aktivity Petra Krivdu, keď nimi nadväzuje v princípe na skladateľskú tvorbu Juraja Hatríka pre violu da gamba a inšpiruje ďalších slovenských skladateľov pre komponovanie, či úpravy skladieb pre tento nástroj. Len škoda, že táto snaha zatiaľ nenachádza odozvu u slovenských koncertných usporiadateľov, aby zrealizovali koncert výlučne z tvorby slovenských skladateľov pre violu da gamba. Určite by to bola umelecká aktivita medzinárodného dosahu v intenciách súčasného celosvetového záujmu skladateľov o historické nástroje.

PRAMENE

1. B Hatrík, J. (1996). *Svetlo Sonata - cantata a tre per alt, viola da gamba e cembalo (I. Svetlo - II. Tieň - III. Plameň)* – text: báseň ŠU TCHING *Ked' pôjdeš okolo môjho okna* – rkp. – dar autora.
2. Hatrík, J. (2001). *Tre canzonetti per Soprano e Viola da gamba (Andante con mestezza - Andante funebre - Andante con moto e grazioso)* rkp. – dar autora
3. Osobná mailová korešpondencia s Jurajom Hatríkom – 10. 11. 2014.
4. Korešpondencia so slovenským hráčom na violu da gamba, žijúcim a pôsobiacim trvalo v Španielsku, Petrom Krivdom.

BIBLIOGRAFIA

1. Javorský, I. (2026). Pro musica nostra sarossiensis 8.6.2026 – 21.6.2026, programový bulletin. Bratislava: Hudobné centrum, s. 46 – 53.
2. Medňanský, K. (2014). *Viola da gamba minulosť a súčasnosť*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, ISBN 978-80-555-1203-7, 163 s.
3. Měrka, I. (1995). *Violoncello*. Ostrava: Montanex, a. s., ISBN 80-85780-05-4, 414 s.
4. Otterstedt, A. (1994). *Die Gambe*. Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter, ISBN3-7618-1152-7, 245 s.

INTERNETOVÉ ZDROJE

<http://www.hc.sk/hudba/osobnost-detail/360-juraj-hatrik> - 23.11.2014 - 22:25 hod.

⁶² Peter Krivda upravil pre violu da gamba so súhlasom skladateľom a ich bezprostrednou spoluprácou aj diela ďalších slovenských skladateľov: Roman Berger (1930 – 2020), Jevgenij Iršai (1951), Vladimír Godár (1956),), Peter Machajdík (1961), Mirko Krajčí (1968), Anton Steinecker (1971). Mladý skladateľ Patrik Karo, je autor skladby pre violu da gamba *Les victimes de l'ombre : for voice, gamba and live electronics* z roku 2021 (mail 11.05.2026).

⁶³ Ľuboš Bernáth o viole da gamba hovorí: „*To, čo ma na prvé počutie uchvátilo, bol úžasne intímne a pritom komúplexne znejúci zvuk violy da gamba, je to kúzelné, koľko rôznych výrazových a zvukových polôh má tento nástroj*“ (Javorský. 2026, s. 50).



Príloha č. 1: Titulná strana diela J. Hatríka *TRE CANZONETTI* s venovaním Karolovi Medňanskému



Contact

doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.

Prešov, Slovensko

mednanskyk@gmail.com



Mgr. Ivana Moncoľová, PhD.

Faculty of Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica, Department of Theory and History of Arts, Banská Bystrica, Slovakia

ERNA MASAROVÍČOVÁ – PUBLIC SCULPTURE

ERNA MASAROVÍČOVÁ – SOCHA VEREJNÉHO PRIESTORU

ABSTRACT

Erna Masarovičová is one of the first female sculptors to graduate from the Academy of Fine Arts. In 2026, we will commemorate the 100th anniversary of her birth. This text provides context for the creation of her works in relation to the social system of the time, while also revealing the themes of her works, which convey a universal humanistic message and do not conform to the ideological dictates of the socialist system. The text focuses on sculptures in public spaces commissioned by the state.

Key words: sculpture, public sculpture, Erna Masarovičová, female sculptor, 100th anniversary

ABSTRAKT

Erna Masarovičová je jednou z prvých sochárok, ktorá je absolventkou Vysokej školy výtvarných umení. V roku 2026 si pripomínáme sté výročie od jej narodenia. Text prináša kontexty vzniku jej diel v súvislosti so spoločenským zriadením, zároveň odкрýva jej témy jej diel, ktoré nesú všeobecné humanistické posolstvo a nepodriaďujú sa ideologickému diktátu socialistického zriadenia. Text sa venuje témam sôch vo verejnom priestore, ktorých objednávateľom bol štát.

Kľúčové slová: socha, verejná socha, Erna Masarovičová, sochárka, 100ročnica

ÚVOD

Tento text referuje o témach diel sochárky Erny Masarovičovej, ktorej sté výročie narodenia si v roku 2026 pripomínáme. Text reflektuje modernistické, technické a dobové ukotvenie jej tvorby, pričom využíva dostupnú literatúru, ktorá o nej bola napísaná. Ďalej knižné poznatky o historiografii normalizácie, ktorá poodhaľuje fungovanie samostatnej umeleckej prevádzky voľného umelca či umelkyne.

Ernu Masarovičovú (1926 – 2008) pri jej štúdiách formovala európska tradícia modernistickej plastiky, ktorá sa ukotvila v 19. storočí, a ktorá v čase jej štúdií na vysokej škole (1951-1956) aj v tomto prostredí bola ešte stále formatívna aspoň na umeleckých akadémiách. Vtedajšia socialistická povojnová stredná Európa stále pozerala aj na existenciu modernistickej sochy (z



Francúzska, Španielska, Talianska) najmä tam, kde mala formálne realistický charakter. Samozrejme tematicky a formálne sa výučba primárne orientovala na socialistický realizmus so svojimi témami rozvoja socialistickej spoločnosti, ako aj so silnými antifašistickými témami. Ale v prvej polovici 60. rokov (aj pod vplyvom revízie stalinského teroru), keď Erna Masarovičová vstupovala na pôdu slobodnej umelkyne, prevládala predstava sochára ako muža. A sochy ako figurálnej kompozície z kameňa, alebo odliatej formy z bronzu. Výtvarná kritika 60. rokov 20. storočia v spojitosti s umeleckou tvorbou „stavala na elokvencii, pribojnosti a zápase. Na tejto premise stavala kritika svoj cieľ presadiť moderné umenie ako hodnotu, ktorá má svoje miesto v socialistickej spoločnosti zriadení.“¹ Aj pod vplyvom revízie stalinského teroru sa „v tomto období argumentovalo potrebou spojenia moderného a humanistického a pripomínala sa mladým autorom už „len“ spoločenská zodpovednosť.“² Prvé Masarovičovej diela zo začiatku 60. rokov 20. storočia sa odvolávajú skôr na plnú Mailliovskú³ tradíciu ženskej sochy. Masarovičová sa ako autorka na ženskú figúru pozerá samozrejme inak ako dovtedajšia erotická tematika mužských autorov a ich pohľadov, ona sa na to pozerá vecnými a najmä ženskými očami, jej stvárneniu dominuje civilná účasť na realite, hre, prítomnosti. Jej pohľad stvárnenia ľudskej, alebo detskej, dievčenskej figúry je zjemnený mäkkosťou reality bytia (iste aj jej vtedy novej úlohy matky). Z tohto úvodu tvorby sa nám zachovala drobná plastika Hra v piesku⁴ (1960) v zbierke Galérie mesta Bratislavy, ako aj pôvodne v exteriéri umiestnená socha Dieťaťa (1960) pred Fakultnou nemocnicou a poliklinikou v Žiline.

Erna Masarovičová sa narodila počas prvej Československej republiky a vyrastala v Betliari. Jej otec pracoval ako správca Andrassyho kaštieľa, ktorý mal podľa vtedajšej módy upravený anglický park, kde aristokracia chovala divoké zvieratá a šelmy, patrila k nemu aj zvernica. V parku boli rôzne umelo vytvorené záhradné architektúry. Vo vnútri kaštieľa slúžil aj ako prezentácia loveckých, cestovateľských, zberateľských ambícií majiteľov – aj v duchu kabinetu kuriozít. Iniciačnými témami pre sochárku Masarovičovú bol jej návrat k detstvu, k vzťahu človeka a prírody, zvierat, exotických – voľne žijúcich, aj tých lovených. Táto humanistická citlivosť Masarovičovej sa jej osvedčila v téme sôch vtáctva ako motívu mnohých jej verejných realizácií. Zároveň táto citlivosť je pozorovateľná aj v humanistických akcentoch nenápadných reliéfov a sôch umiestňovaných do špecifických verejných priestorov spojených so zásadnými udalosťami človeka v živote: ako nemocnice, sobášne siene, domy smútku, ktoré tvoria zásadnú časť jej tvorby spojenú s architektúrou.

SOCHA AKO SOCHA, SOCHA AKO MATERIÁL, SOCHA AKO VEREJNÝ PREJAV UMELECA

Realizácie vo verejnom priestore nemocníc, sobášnych siení, verejných priestorov boli úzko prepojené so štátnou socialistickou politikou dotácie verejných umeleckých diel. Vo vtedajšom socialistickej zriadení, štát na základe umeleckej súťaže zabezpečoval realizácie diel v architektúre. Vyššou kategóriou, spojenou tiež s vyšším finančným ohodnotením boli realizácie pomníkových verejných miest spojených s pripomínaním štátnych výročí, udalostí, 2. svetovej vojny a pod. Takéto aj spoločensky a politicky exponované realizácie sôch boli



určené predovšetkým pre protežovaných tvorcov (ktorí mali vyššie mocenské, vplyvové a spoločenské postavenie). Zadávanie týchto zákaziek bolo organizované cez investora stavby a jeho architektov, kde 2% z investičných nákladov bolo vyhradených podľa zákona na realizáciu umenia, skrášlenia priestoru s programovo ideovým charakterom diela a s konkrétnou témou.⁵ Erna Masarovičová medzi takýto tvorcov nepatrila. Nikdy sa neexponovala do takýchto pozícií a pomníkových súťaží⁶. Ale ani nemala vzťah k veľkým ideológiám. Konkurovala na malé sochárske počiny, ktorých realizácia bola prístupná v menej pertraktovaných lokalitách a vyskytovala sa v 80. rokoch najmä v stavbách poskytujúcich služby občanov – od rekreácie, cez zdravie, po verejný priestor.

Ďalšou zásadnou otázkou polovice 60. rokov 20. storočia diskutovanou verejne a najmä v kultúrnych médiách, bola otázka sochy a materiálu – a jeho vhodnosti. Sochári zo skupiny Galandovcov o generáciu starší ako Erna Masarovičová, preferovali aj tradičné materiály, ale do popredia sa dostávalo drevo. Ich pribojný teoretik Dominik Tatarka (1913 – 1989), známejší kultúrnej verejnosti ako spisovateľ, bol apologetom nástupu moderných umelcov skupiny Galandovcov a zároveň bol apologetom priameho spojenia „obnovenia pravekého cítenia v dreve“⁷. Drevo ako materiál pre neskoromoderné sochárstvo tvrdohlavo obhajoval. Drevo a presadzovanie dreveného materiálu, akokoľvek sa nám to môže zdať v dnešnej dobe komické, bolo témou v posúvaní foriem a materiálov (s prepojením na slovenskú minulosť) jednou zo zásadných diskusií. Vymedzovanie sa nebolo len voči liatju kovu – teda bronzu, ale aj rezíduám kovových privarovaných predmetov *objet trouvé* sa v Tatarkovom ponímaní javili ako problém⁸ „zváraného kanistra na sochu“. Iní autori sa rozhodli pracovať s novými možnosťami dovtedy v soche neuplatňovaných materiálov napríklad sklolaminát, epoxid – prípadne s jeho koloristickými variáciami.

Začiatky jej tvorby teda nie sú spojené ani s ideologickým zviazaním ani s nárokmi staršej generácie poňatia a diskusií neskoromodernistického slovenského sochárstva. Masarovičovej materiálom boli cín, hydronálie, hliník, ktorý bolo možné tvarovať liatím do formy. Masarovičová ho používala v ranej tvorbe na drobnejšie sochy, predovšetkým s témou hudby a hudobných nástrojov. V monumentálnych verejných realizáciách sa vyskytoval tiež, najčastejšie v spojení s inými materiálmi ako smalt, sklo, oceľ – najmä v interiérovej reliéfnej tvorbe, kde jej dovolil minucióznejšie tvarovanie povrchu. Takým príkladom je reliéf *Veda* (1975) Československého ústavu pre atestáciu prístrojov a zariadení v Piešťanoch, či reliéf *Starostlivosť* (1983) v zasadačke kancelárie riaditeľa Detskej fakultnej nemocnice na bratislavských Kramároch.

ZAČIATKY A KONTEXTY VEREJNÝCH REALIZÁCIÍ

Na druhej strane v počiatkoch 60. rokoch 20. storočia naštartovala Erna Masarovičová svoj výtvarný program, ktorým je možno najznámejšia – rezaním, strihaním dvojdimenzionálnych oceľových plátov, z ktorých vznikali priestorové sochy. Osvojenie tohto postupu sa pripisuje umelkyni a odvodzuje od jej štúdia textilu v Budapešti – tvaroslovne vychádzala z princípov strihov šiat, tak vytvárala priestorové realizácie, ktoré sa stali jej najmonumentálnejšími realizáciami pre verejný priestor. Technologické možnosti strihanej a privarovanej ocele, na



bokoch typicky zjazvanej po rezoch, so škoricovou naturálnou farebnosťou v prípade miernej hrdze, sa stali Masarovičovej poznávacím znakom. Tieto technologické postupy v tom čase neboli ojedinelé – pomerne veľa z autorov a autoriek⁹ si aj v tomto princípe dokázali udržať svoj rozpoznateľný rukopis, zahrňajúci vizuálne odchýlky. Z rešerše vývoja sochárstva prvej polovice 20. storočia je jasné, že tieto technologické postupy sa uplatňovali už v medzivojnovom umení a mali čo dočinenia so spojením umenia a vedeckého, technologického pokroku (konštruktivizmus a jeho zárodky) a sociálnych zmien v spoločnosti, verili v silu umenia komunikovať posolstvá cez sociálne a kultúrne hranice¹⁰. Sochársky sa prejavy toho umenia konštruovania stroja a človeka prejavili v pretechnizovanej ľudskej podobe. Technické postupy a nuansy jednotliví autori rozvíjali aj v povojnovej ére. Chýbal však ženský prístup respektíve dotyk v autorskom vývoji takýchto sôch. Erna Masarovičová je jednou z mála sochárok, ktoré tento postup v Európskom meradle používali a rozvíjali. Tiež išlo o príbeh „konštruovania“ priestoru a sochy z dvojdimenzionálneho plátu ocele rôznej hrúbky. Pretechnizované figúry iných predošlých autorov sa menia v tvorbe Erny Masarovičovej na expresívne torzá, humánne reziduá, na ktorých sprítomnenie využíva materiálové vlastnosti a vizuálnu chladnosť mierne korodujúcich plátov, či ich granulujúcu povrchovú štruktúru mosadze. Technológia ostáva, prístup k téme je rozdielny – prechod od vízií človeka – stroja – kyborga konštruktivizmu, k povojnovej ženskému videniu a odkazu humanistického prístupu k človeku a živočíchom prírody. Príkladom môže byť **Memento (1964)**, **Veľké torzo (1965)** a plastika **Žeriavy (1965) pre zdravotné stredisko v Tomášikove**. Samostatné diela z rezaného, tvarovaného a zváraného kovu, najmä s figuratívnymi témami, vystavila na svojej samostatnej výstave v Galérii Cypriána Majerníka v roku 1965. Inštalované boli tak, ako to v tom čase bolo zvykom, separátne na kovových podstavcoch, drobnejšie plastiky tak isto – len vo výške očí. Ešte vtedy sa v našom priestore neuvažovalo o priblížení sochy priestoru bez podstavca, ako to spravili americkí sochári minimalistí napríklad Carl André (1935 – 2024) či Antony Caro (1924 – 2013). Materiál bol častokrát ten, ktorý bol aj hnacou silou nového tvaroslovía. Materiál, ktorý bol dočasu určený pre priemysel a výrobu sa zrazu stal predmetom záujmu s umeleckým výstupom.



Erna Masarovičová: Tvár hudby, 1965, ocel', 160 x 77 cm

Pre Ernu Masarovičovú sa rok 1966 sa niesol v duchu realizácií interiérových deliacich stien a mreží. Oceľové mreže pre prevádzku **Vzorodevu v Bratislave (1966)** je špecifický tým, že v úzkom páse situovaných scén zľava doprava, je v mriežke v páse v skratke zobrazený proces spracovania textilu od továrne až po predaj. Effekt, ktorý podporil atraktivnosť autorskej vizuality Masarovičovej tvorby v tomto segmente, bolo bezpochyby svetlo tak stále (umelé), ako aj meniace sa (prírodné), vytvárajúc v priestore tieňohru najčastejšie florálnych motívov ako simulakrum reálnej prírody. Ako v prípade oceľovej mreže **pre ZK Šurany (1966)**. Zdanie presne toho momentu, pre ktorý má japonská kultúra názov „komorebi“¹¹.

PLAMENIAKY, PÁVY, ŽERIAVY A KORMORÁNY

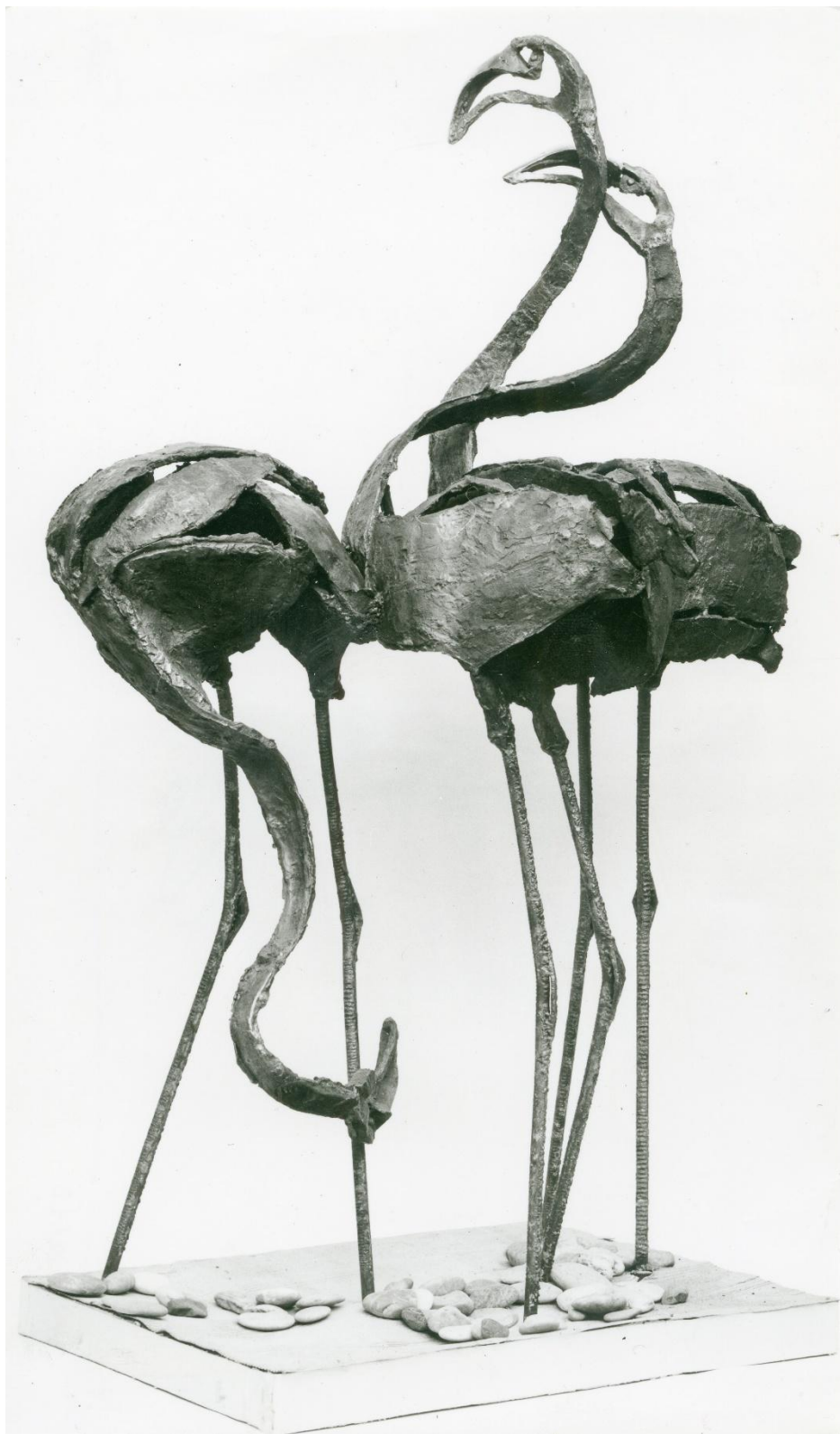
Prvé menšie zadania sôch do architektúry dvojdimenzionálneho charakteru vystriedali témy, ktoré mohli korešpondovať s umiestnením ako samostatných sôch v exteriéri. Masarovičová už predtým realizovala niekoľko menších plastík modelového charakteru z témy exotického vtáctva.

Migrujúci druh severovýchodnej Európy – vtáky sa stal námetom súsošia dvoch takýchto operencov pre exteriérové nádvorie zdravotného strediska v Tomášikove. Oceľové súsošie **Žeriavy (1965)** a výber témy mohol vychádzať z didaktického zámeru, určite bolo zámerom autorky vyhýbať sa didaktickosti a ideologickému moralizmu, ktorý bol v tej dobe bežný v umeleckých dielach. Masarovičová sa zamerala na vtáctvo so zaujímavým tvarom, dlhými nohami, vyššie položenými telom, aerodynamikou hmoty, vyšším ťažiskom. Zaujímali ju

možnosti umeleckej štylizácie, z ktorých sa zachovalo viacero kresieb na papieri. A následného prepisu z dvojdimenzionálneho do 3D objemu sochy ako v bronzovom **súsoší Plameniaky (1968) v exteriéri Hotelovej školy v Piešťanoch.**



Erna Masarovičová: Plameniacy, 1968, bronz, 170 x 120 cm; nádvorie Hotelovej školy v Piešťanoch



Mašarovičová: Plameniaci, 1968, bronz, 170 x 120 cm

Zaujatost' pre možnosti formy v materiáli zužitkovala aj v ďalšom súsoší **Vtáci z roku 1965** pre exteriér obce Čilížská Radváň. Obec je na juhu Slovenska a je známa bohatým výskytom vodného vtáctva, z ornitologického hľadiska je veľmi významná, pretože okolité biotopy mokradí sú známe pre výskyt bahenného a vodného vtáctva. Masarovičová väčšinu svojich drobnejších realizácií v 60. rokoch a 80. rokoch dvadsiateho storočia realizovala v obciach na južnom Slovensku, špecificky v mestách a dedinách – geograficky a topograficky nazývanú Žitný ostrov. Či už spomínané drobné súsošia vtáctva, alebo rýb. Vychádza z reálií tohto prostredia, ktoré je známe poľnohospodárstvom a úrodnosťou, ale zároveň aj ako najväčší riečny ostrov v Európe medzi veľtokom Dunaja a jeho ramenom Malý Dunaj. Je chránenou vodohospodárskou oblasťou, zásobárňou pitnej vody, špecifikom je podložie a lesy tzv. Luhy, ktoré vytvára len veľtok Dunaja a jazykovo sa slovo „luhy“ lesné porasty v okolí tohto veľtoku vyskytujú. Miesto zahŕňa záplavové územia, mokrade, kde sa vyskytujú špecifické druhy vtáctva a rýb. Z podobného kontextu vychádza plastika **Ryby (1967)** pre zdravotné stredisko v obci Iža. Dedinka ležiaca opäť na juhu Slovenska, v samotnom dotyku s veľtokom Dunaja. V podobnom duchu v roku 1987 stvárnila niekoľko úžitkových fontán, ktoré sú **Artézskymi studňami (1987)** uprostred mestskej zástavby v Šali. Teda pod tlakom samovyvierajúcimi zdrojmi vody, ktoré mesto nechalo upraviť do podoby fontánok pre verejnosť v podobe ťavy, páva, vtáka, labute – teda zvierat' spojených s vodnými hladinami, alebo vodou všeobecne.



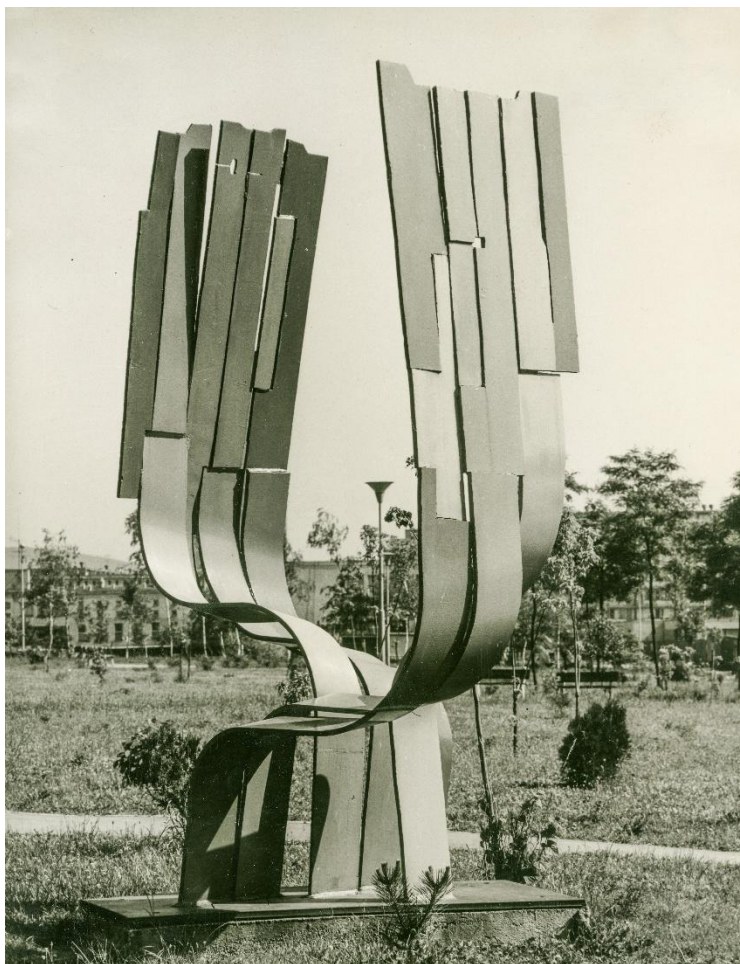
Erna Masarovičová: Artézske studne, 1987, šesť plastík (páv, ťava, slnko, vták, dvojica, labuť), železo-hydrónárium, umiestnené v Šali

POCHODNE A KALICHY

Monumentálne realizácie si Ernu Masarovičovú našli postupne v rámci vývoja jej tvorby, s prístupom k vlastnému ateliéru, technologickým posunom zužitkovaným v rámci tvaru. So šesťdesiatymi rokmi 20. storočia súvisí aj rozvoj voľného času jednotlivcov a skupín, s tým súvisí aj rozvoj cestovného ruchu, športu a turistiky. Medzi takéto lokácie patria aj stavby hotelov a areálov vo Vysokých Tatrách. V roku 1970 sa tu uskutočnili Majstrovstvá sveta v klasických lyžiarskych disciplínach. Za obdobie piatich rokov prešli nevídaným rozmachom. Zakomponovanie umeleckých diel do krajiny ako aj do vtedy novopostavených hotelov bolo súčasťou rozvoja umenia v architektúre zadefinovaných zákonom¹². K menším realizáciám vtedy v exteriéri patrili orientačné smerovníky, lampy, drobný mobiliár, samostatne stojace sochy v krajine dotvárajúce „socialistické životné prostredie“¹³.

Masarovičová realizovala niekoľko takýchto centrálnych útvarov odvíjajúcich sa od centrálnej osi. Niektoré diela majú abstraktný charakter aj abstraktný význam. Hoci sú pomenované exaktne názvom, odvíjajú sa od archetypálneho tvaru pochodne, ohňa, často súvisiaceho s prírodným živlom. Kompozícia tvaru a plnosti je tvorená obvodovými časťami oceľového tvaru. Tieto tvary dobre slúžili ako symboly vyjadrenia štátnych zákaziek s cieľom realizovať dobrý sochársky objekt, (dobře osadený v krajine, v dobrej mierke k človeku, ktorý pri nej bude existovať), ale aj snaha vyhnúť sa prílišnému ideologickému zaťaženiu.

Na Medzinárodnom sochárskom sympóziu v kove v meste metalurgie v Košiciach v roku 1971 mala Erna Masarovičová možnosť realizovať dve sochy s totožným názvom **Kalich hutníkov I. a II.** Pre obe realizácie mohla využiť tavenie a ohýbanie materiálu v peciach vo Východoslovenských železiarňach pri Košiciach. Na tejto metalurgickej podpore bolo toto sympóziu pre sochárov dlhodobo založené¹⁴, pretože pýchou fabriky bolo odlievanie ocele. Masarovičová využila pre realizáciu oboch kalichov totožný princíp ohýbania nastrihaných oceľových pásov oproti sebe vytvárajúcich prekríženie. Obe realizácie patria medzi jej najväčšie samostatne stojace sochy, obe sú umiestnené v parku na košickom sídlisku. Oba sa vyznačujú symetriou tvaru a prekrížením oceľových pásov v spodnej časti. Dielo je pod označením Kalich hutníkov dobre známe, názov ho zaťažuje jednoznačnou asociáciou. Bez názvu a kontextu by sme mohli pokladať aj za dielo amerického minimalizmu. Asi aj preto, lebo sa v jednoduchom tvare ukrýva viacero možností výkladu cez archetypálny tvar samotnej hmoty: napríklad plameň, kvet, strom. Rozvetvenosti symbolov nahráva aj samotný materiál ocele, ktorý má spojenie so zemitým pôvodom, hoci kalichy dostali polychrómovaný náter.



Erna Masarovičová: Kalich hutníkov I., 1971, ocel', výška 400 cm

Samostatnými, centrálné orientovanými sochami okolo pomyslenej zvislej vertikálnej osi sú aj dve verzie s tým istým námetmi komunikácie. **Rozhovor I. a Rozhovor II.** (oba 1972) pracujú s tvarom poloblúkovitej steny, hutne perforovanej, so symbolmi očí, ako aj s priehľadmi do ďalšieho priestoru. Zatiaľ čo prvá verzia je hmotou vkuse, druhá verzia je rozdelená symetricky na dve časti, ako otvárajúca sa opona. Všetky tieto Masarovičovej diela sú zamýšľané v prvom rade do exteriéru, krajiny, parku a s týmto určením k prírodnému okoliu priamo pracujú.

KRSTY, SVADBY, POHREBY

V sedemdesiatych rokoch 20. storočia dominuje v Masarovičovej tvorbe séria diel pre sobášne siene, domy smútku, nemocnice. Ide predovšetkým o interiérové reliéfy, ale nájdu sa aj samostatne stojace plastiky v interiéri a exteriéri.

Vtedajší socialistický štát v rámci organizácie spoločenského života sa rozhodol v 70. rokoch k rozsiahlej výstavbe domov kultúry, sobášnych siení (kde prebiehali aj uvedenia do života novorodencov), domov smútku (priamo na cintorínoch). Tieto obrady predtým spojené s cirkvou na Slovensku prevládajúco katolíckou, sa tak rozhodlo sekularizovať a dať tomu

ateistické, ale štátom slávnostné rámce. Civilné obrady prevádzkovali civilné osoby, bol to spôsob dohľadu štátu nad cirkvou (ktorá dovtedy v tomto mala životné dianie plne pod svojou správou). Architektúry, ktoré boli za týmto účelom zrekonštruované, ale najviac novo postavené – boli v každom meste aj dedine – preto existovalo toľko možností pre umelcov a umelkyne socializmu realizovať svoje diela, ale aj uživiť¹⁵ sa tvorbou umenia.

Masarovičovej diela drobnej plastiky, ale aj monumentálne diela v architektúre pracujú so symetriou a zrkadlením reality. Veľa používa citácie ľudskej tváre, ktoré v zrkadliacom sa efekte navádzajú k výkladu akého si ľudského dialógu. **Reliéf v Liečebnom dome Poľnohospodárov (1977)** v kúpeľoch Trenčianske Teplice, **reliéf Rodina vo Viničnom (1980)**, **reliéf Strom Slnka (1979)** v Považskej Bystrici, **reliéf vo Výpočtovom stredisku v Bratislave (1979)** – všetky pracujú s týmto motívom. V sobášnej sieni v Jure nad Hronom realizovala **reliéf Žena a muž (1980)** tiež s podobným prevedením motívu tváří. Z tohto obdobia sa vymyká samostatne stojaca socha v sobášnej sieni v Blatnom s názvom **Nevesta – matka (1980)**. Pri svojich dielach využívala variabilitu sochy alebo reliéfu, rotačné prvky okolo centrálnej osi. To je vidieť priamo pri soche Nevesty – matky. Tento moment pohybu dokázal (aj význam) sochy častokrát meniť (variovať), napríklad z nevesty na matku, čím zabezpečila aj úžitkovosť, doteraz sa dá socha variovať pre potreby obradu. Jej témy sú introspektívne, reflektujú každodennú realitu života a jej tvorba je čiastočne sebauvedňujúca. Sú v nej zrelé introspektívne ponory a to je senzitívnejšiemu oku jasné aj dnes. Preto ak dnes človek prechádza priestorom pred poliklinikou v bratislavskom Ružinove, na parkovisku môže vzhliadnuť sochu **Ochrana života (tiež uvádzané ako Zrod života, 1978, rekonštruované 2025)** z betónu a hydronálie, ktorá je na výstave v GMB sprostredkovaná fotografiou. Už na pohľad je jasné, že ide tvarovo aj kompozične o dielo ovplyvnené výtvarnými avantgardami, nie je to smiešne socialistické retro. Napriek tomu, že nie je z bieleho mramoru, ale z lacného betónu, tvarovosťou, modifikovateľnosťou otočením, ako aj centrálnou prítomnosťou iného materiálu (hydronálie), zachytáva niečo vznešené. Samozrejme, že jadro z hydronálie je vo výtvarnej skratke asociovaný život. Túto centrálnosť akého jadra – semienka, embrya, zárodka, srdca, mozgu – využívala Masarovičová vo svojej tvorbe pomerne často¹⁶.



Erna Masarovičová: Kalich hutníkov I., 1971, ocel', výška 400 cm

ZÁVER

Zhodnocovanie diel Erny Masarovičovej 100 rokov od jej narodenia, v súčasnom stredoeurópskom kontexte a v pohľade 21. storočia by samozrejme nemalo byť založené premise umelca/umelkyne opustene tvoriacej v útrobách svojho ateliéru, prehodnocujúcej vzťah témy a vlastnej skúsenosti, odpojenej od reality vonkajšieho sveta a spoločenského diania a vývoja.

Samozrejme, že vieme, že to nie je tak, podstatnou časťou jej realizácií bol jej manžel Štefan Kissoczy, ktorý mal strojárske vzdelanie a v technických riešeniach niektorých diel manželke pomohol. Určite veľkú úlohu na tejto ceste reflexie Masarovičovej diel je jej dcéra Katarína Kissoczy, ktorá sa stará o jej pozostalosť. V Masarovičovej dome, zároveň ateliéri v Bratislave môžu mladší umelci využívať jej dielňu a participovať na medzinárodnom sochárskom sympóziu Erny Masarovičovej, ktoré sa uskutočňuje každý september. Veľká výstava reflektujúca dielo v kontexte monumentálnych realizácií prebehla v roku 2022 v priestoroch Galérie mesta Bratislavy (kurátorky Ľ. Belohradská, Ľ. Hustá, K. Kissoczy). V kontexte bežného diváckej príťažlivosti funguje medzi divákom a dielom istá súdržnosť a príťažlivosť, záujem o jednotlivé vystavené plastiky, diela, reliéfy, medaily, skice k dielam. Hoci je to pomerne starý koncept vzťahu diváka a diela a bol témou 60. rokov 20. storočia (U.

Eco – Opera Aperta, 1962), ktorý reaguje na koncept vnímania umeleckého diela a záveru, že dielo tvorí – uvádza do života – pripomína iným, sprítomňuje v čase aj z odstupu. Tieto neskoromodernistické postupy, vizualita a materiálové postupy Masarovičovej diel sa stali zaujímavé práve v tomto dialógu dnešného diváka, diváčok 21. storočia v plnom prúde digitálnej ďalšej reality, obdivu k jej materiálnym schopnostiam prevedenia tvaru, vytvárania materiálnych a tvarových skratiek. V neposlednom rade schopnosti prezentovať jej tvorbu v celom oblúku drobnej plastiky, veľkých realizácií, medailérskej tvorby, skíc úplne otvorene, bez autocenzúr. Lebo Masarovičovej diela vlastne neoplývajú socialistickými ani náboženskými ideológiami ani neindoktrinujú diváka žiadnou z nich. Sú ticho plné každodennosťou aj humanistickým univerzalizmom.

Text je prepojený okrem komemorácie autorkinho roku narodenia, aj stále so vzrastajúcim dopytom súčasných sochárov a sochárok, ako je verejnosti po kontextoch umenia z obdobia socializmu.

Bibliografia a poznámky pod čiarou

1. Grúň, D. *Archeológia výtvarnej kritiky: slovenské umenie šesťdesiatych rokov a jeho interpretácie*. Bratislava: Slovart, 2009, s. 43
2. Grúň, D. *Archeológia výtvarnej kritiky: slovenské umenie šesťdesiatych rokov a jeho interpretácie*. Bratislava: Slovart, 2009, s. 44
3. Aristide Maillol (1861 – 1944) francúzsko-katalánsky sochár
4. Erna Masarovičová: Hra v piesku, 1960, bronz, výška 12,5 cm. Zbierka Galérie mesta Bratislavy.
5. Zakomponovanie umeleckých realizácií do architektúry exteriéru alebo interiéru upravovalo vládne uznesenie č. 355 z 28.7. 1965, tzv. HLAVA V.
6. *Erna Monumentálna. Erna Masarovičová a jej sochárska tvorba*. (réžia: Branislav Špaček, 13:25, videodokument), cit. 2:36. Dostupné online https://www.youtube.com/watch?v=KVKgt2_dB-M
7. Grúň, Daniel. *Archeológia výtvarnej kritiky: slovenské umenie šesťdesiatych rokov a jeho interpretácie*. Bratislava: Slovart, 2009, s. 89
8. V časopise Kultúrny život z januára 1968 je pokračujúca polemika medzi Tatarkom ako teoretikom a slovenským sochárom Rudolfom Uhrom (1913 – 1987) o problematike jeho diel v dreve, ktoré Tatarka „ceremoniár Uhrových otvorení výstav v roku 1967“ uprednostňoval, pred výtvarne vyprázdneným použitím plechového „object trouvé“ – zváraného kanistra na jeho soche.
9. Historička umenia Ľuba Belohradská, ktorá napísala odbornú štúdiu o Erne Masarovičovej do jej monografickej knihy, rámcuje časť jej tvorby komparáciou s tvorbou iných autorov a autoriek, ktorí tieto postupy vo svojej tvorbe používali. Od Nauma Gabo (1890-1977), cez Julio Gonzales (1876-1942), Pablo Garallo (1881-1934), Pablo Picasso (1881-1973) až po fínsku autorku Eila Hiltunen (1922-2003). In. Kissoczy, K. – Belohradská, Ľ. – Schramm, A. *Erna Masarovičová*. Bratislava: Ateliér. EM, 2012. ISBN 9788097050719. s. 32-41



10. Harrison, Ch. – Wood, P. Naum Gabo and Anton Pevsner. The Realistic Manifesto. In. *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell, 2003, s. 299
11. Komorebi je japonský výraz označujúci úchvatný prírodný úkaz, kedy slnečné svetlo preniká a filtruje sa cez listy stromov, čím vytvára na zemi hru svetla a tieňa.
12. Vládne uznesenie č. 355 z 28.7. 1965, tzv. HLAVA V.
13. Slovné spojenie, ktoré sa zvyklo používať v ére socializmu. Tvorba socialistického prostredia sa týkala najmä bežných umelcov. Podporovala sa vypísaním podporných štipendií na ich realizáciu. Alebo aj súťaže s vopred určenou tematikou.
14. Pri vzniku sympózia bol sochár Juraj Bartusz (1933 – 2025), od roku 1998 majú železiarne názov US Steel Košice.
15. Umelci a umelkyne boli sústredení počas socializmu v ZSVU (Zväz slovenských výtvarných umelcov) a FVU (Fond výtvarných umelcov), paradoxne neboli zamestnancami štátu, ale tvorcami v slobodnom povolaní (teda podnikatelia v umení). O štátne, mestské, krajské zákazky súťažili v súťažiach. Tie prebiehali cez Zväz slovenských výtvarných umelcov. Kto nebol v „zväze“, nemohol sa o zákazku uchádzať. V socializme niektorí nehodní umelci boli zo zväzu vyčiarknutí na jeseň 1972 v procese zvanom normalizácia. Potom niektorí sa uchádzali o možnosť realizácie diela pod menom iného umelca (teda po vzájomnej dohode). Celý systém bol ale prísne regulovaný aj finančne kastovaný, pomerne zložitý, zároveň veľmi politicky angažovaný v zmysle lepšie platených realizácií. Pre problematiku pozri Hrabušický, A. (ed.) a kol. Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2002.
16. Moncol'ová, I. *Konečne Erna Masarovičová*. In *Artalk online*, 19. 6. 2022, cit. 15. 2. 2026. Dostupné online <https://artalk.info/news/konecne-erna-masarovicova>

Zoznam použitej literatúry:

1. Grúň, D. (2009). *Archeológia výtvarnej kritiky: Slovenské umenie šesťdesiatych rokov a jeho interpretácie*. Slovart.
2. Harrison, C., & Wood, P. (2003). Naum Gabo and Anton Pevsner: The Realistic Manifesto. In *Art in theory, 1900–2000: An anthology of changing ideas* (p. 299). Blackwell.
3. Hrabušický, A. (ed.) a kol. (2002). Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985.
4. Kissoczy, K., Belohradská, L., & Schramm, A. (2012). *Erna Masarovičová*. Ateliér EM.
5. Moncol'ová, I. (2022, June 19). Konečne Erna Masarovičová. *Artalk*.
<https://artalk.info/news/konecne-erna-masarovicova>

Contact

Mgr. Ivana Moncol'ová, PhD.

The Department of Theory and History of Fine Art
Faculty of Fine Art, Academy of Arts in Banská Bystrica
ivana.moncolova@aku.sk



Mgr. art. Milan Olšiak, PhD.

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

REFLECTION: MUSIC IS EVERYWHERE, NOT ONLY IN MUSIC SCORES

ÚVAHA: HUDBA JE VŠADE, NIELEN V PARTITÚRACH

ABSTRACT

The paper presents a personal reflection on music as a universal language that transcends the boundaries of musical notation and stems from authentic artistic experience. The author highlights the importance of family background, cultural roots, and inner motivation in shaping artistic identity. Particular attention is devoted to the interplay of Slovak, Roma, and Hungarian musical traditions, which have significantly influenced the author's interpretative expression. Music is perceived as a bearer of cultural identity, mutual understanding, and respect for the uniqueness of individual nations and ethnic groups. The paper emphasizes that genuine music is not created solely in musical scores but primarily through human experience, tradition, and sincere artistic expression.

Keywords: music, tradition, identity, culture

ABSTRACT

Príspevok predstavuje osobnú reflexiu hudby ako univerzálneho jazyka, ktorý presahuje hranice notového zápisu a vychádza z autentického umeleckého prežívania. Autor poukazuje na význam rodinného zázemia, kultúrnych koreňov a vnútornej motivácie pri formovaní umeleckej identity. Osobitnú pozornosť venuje prelínaniu slovenskej, rómskej a maďarskej hudobnej tradície, ktoré významne ovplyvnili jeho interpretačný prejav. Hudbu vníma ako nositeľa kultúrnej identity, vzájomného porozumenia a rešpektu k jedinečnosti jednotlivých národov a etník. Zdôrazňuje, že skutočná hudba nevzniká iba v partitúrach, ale predovšetkým v ľudskom prežívaní, tradícii a úprimnom umeleckom prejave.

Kľúčové slová: hudba, tradícia, identita, kultúra

Myslím, že ľudia, ktorí milujú to, čo robia, uspejú v živote, majú silu prejsť akúkoľvek cestu a prekonať akúkoľvek bariéru. Bojujú o to, čo majú najkrajšie a najhlbšie v duši. Týmto spôsobom prekonávajú akúkoľvek prekážku. Nemyslím si, že veľa ľudí vie o Abrahámovom zákone príťažlivosti: čo naozaj chceš robiť, to urobíš, čo nechceš robiť, v tom neuspeješ.



Všetko, k čomu smerujeme, ak naozaj chceme, priťahujeme. Prekonáme čokoľvek a uspejeme, ak to vychádza z hĺbky duše.

Každý národ má svoju očarujúcu citlivosť. Ak je niekto celým svojim srdcom umelcom, sám dobre vie, že musel najprv nájsť spojovaciu niť, citlivosť a moment, aby sa ten moment stal niečím jedinečným. Mal som možnosť vystupovať v mnohých krajinách sveta, preto si nemyslím, že jedno publikum je lepšie ako druhé. Je vhodné nájsť len správne spojenie pri odovzdávaní posolstva, do ktorého sa ľudia zapoja sami.

Zbožňujem predovšetkým svojho otca, pretože má nádhernú osobnosť a je to veľmi zvláštny hudobník. V prvom rade je súčasťou generácie, ktorá sa v dnešnej dobe ťažko hľadá, tej generácie, ktorá spieva zo srdca, pre srdcia. Generácie hudobníkov, ktorých baví to, čo robia, cítia, žijú tým, čo spievajú a hrajú. Otec mi vštepil silu, silu zvierat, ktoré vidí svoju korisť a fixuje ju. Fantastická životná sila. Myslím, že som si od neho zobral všetko, čo som mohol. Milujem ho nad rámec slov.

Od mamy som mal možnosť prevziať citlivosť, pochopenie, ale predovšetkým stabilitu, prvky, bez ktorých sila nemá ozvenu. Rodičia sú pre mňa vzorom.

Kamkoľvek idem, som hrdý na to, že som „SLOVÁK - telom i dušou“. Slovák, ktorý pochádza od maďarských hraníc, od Filákova (okres Lučenec). Aj keď som sa stal súčasťou slovenskej hudby a kultúry, hudobné základy som od útleho detstva získaval v rómskej a maďarskej kultúre. Tú som dostal do vienka od „cigánskych muzikantov“, ktorí s otcom toho času hrávali. A som za to vďačný. Myslím si, že HUDBA, by mala byť pre každého prepacifistickým posolstvom... Neberte prosím, nepretransformujte nikomu jeho vlastnú kultúru ani hudbu. Nechajte ju konkrétnym národom a etnikám. Čo je ich, patrí jedine im – dostali to od Pána Boha do vienka, nikto to originálnejšie nikdy nenapíše ani nenapodobní. Hudba nemusí byť zapísaná – je všade a bude znieť najprirodzenejšie a najoriginálnejšie, hlavne ak vyviera z úprimnej duše, z hlbokého vnútra, zo srdca človeka.



Contact

Mgr. art. Milan Olšiak, PhD.

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

Email: brilliantorchester@gmail.com

THE STAGE FRIGHT IN THE SCHOOL ENVIRONMENT

TRÉMA V ŠKOLSKOM PROSTREDÍ

ABSTRACT

This paper addresses stage fright as a complex psychological phenomenon that occurs during public speaking, artistic performance, oral presentations, and other situations involving social evaluation, including the school environment. The aim of the paper is to characterize its causes, manifestations, consequences, and coping strategies based on findings from the relevant scientific literature. Stage fright manifests itself at the cognitive, emotional, and physiological levels. Its intensity is primarily influenced by previous negative experiences, low self-confidence, perfectionism, fear of negative evaluation, insufficient preparation, and a lack of experience with public performance. Excessive stage fright may lead to reduced performance quality, impaired concentration, memory lapses, limited communication skills, and decreased motivation to engage in future public speaking activities. The paper also summarizes research findings on prevention and intervention strategies, including regular public speaking practice, the development of communication competencies, breathing and relaxation techniques, positive self-talk, mental visualization, cognitive restructuring, and the creation of a supportive educational environment. Digital applications and virtual simulations also represent promising tools in this area. The available evidence suggests that the primary goal of interventions should not be the complete elimination of stage fright, but rather the development of the ability to regulate its intensity so that it does not impair performance or the individual's psychological well-being.

Keywords: stage fright, public speaking, anxiety, fear of negative evaluation, coping strategies

ABSTRAKT

Príspevok sa zaoberá problematikou trémy ako komplexného psychologického javu, ktorý sa objavuje pri verejnom vystupovaní, umeleckom výkone, ústnej prezentácii alebo v iných situáciách sociálneho hodnotenia a aj v školskom prostredí. Cieľom je charakterizovať jej príčiny, prejavy, dôsledky a možnosti zvládania na základe poznatkov odbornej literatúry. Tréma sa prejavuje na kognitívnej, emocionálnej aj somatickej úrovni. Intenzitu ovplyvňujú najmä predchádzajúce negatívne skúsenosti, nízka sebadôvera, perfekcionizmus, strach z negatívneho hodnotenia, nedostatočná pripravenosť a nedostatok skúseností s vystupovaním pred publikom. Nadmerná miera trémy môže zapríčiniť nižšiu kvalitu výkonu, narušenie koncentrácie, výpadok pamäti, obmedzenie komunikačných schopností a nižšiu motiváciu opätovne vystupovať. Príspevok sumarizuje aj poznatky a výsledky výskumov zameraných na

prevenciu a intervencie, medzi ktoré patria pravidelný nácvik verejného vystupovania, rozvoj komunikačných kompetencií, dychové a relaxačné techniky, pozitívny vnútorný dialóg, mentálna vizualizácia, kognitívna reštrukturalizácia a vytváranie podporujúceho vzdelávacieho prostredia. Potenciál majú v súčasnej dobe aj digitálne aplikácie a virtuálne simulácie. Z dostupných poznatkov sa zistilo, že cieľom intervencií nemá byť úplné odstránenie trémy, ale rozvoj schopnosti regulovať jej intenzitu tak, aby neobmedzovala výkon ani psychickú pohodu jednotlivca.

Kľúčová slova: tréma, verejné vystupovanie, úzkosť, strach z hodnotenia, stratégie zvládania

ÚVOD

Slovensko Verejné vystupovanie je neoddeliteľnou súčasťou vzdelávacieho, profesijného aj umeleckého života. Schopnosť presvedčivo komunikovať pred publikom je významnou kompetenciou, ktorá ovplyvňuje úspešnosť jednotlivca v mnohých oblastiach. Napriek tomu je verejné vystupovanie pre veľkú časť populácie spojené s výraznou mierou psychického napätia, stresu a úzkosti. Tréma je najčastejšou psychologickou bariérou, ktorá negatívne ovplyvňuje kvalitu výkonu, sebadôveru a celkovú spokojnosť s vlastným vystúpením. Problematika trémy je skúmaná v rámci psychológie, pedagogiky, hudobnej pedagogiky a sociálnych vied. Cieľom je identifikovať príčiny jej vzniku, jej psychické a fyziologické prejavy, rizikové faktory, možnosti diagnostiky. Aktuálne sa zameriava výskum aj na overovanie efektívnych preventívnych a intervenčných stratégií. V našom príspevku prinášame prehľad súčasných poznatkov o charakteristike trémy, faktoroch podieľajúcich sa na jej vzniku a možnostiach jej zvládania u detí, študentov i profesionálnych interpretov.

Verejné vystupovanie je pre mnohých ľudí zdrojom stresu a úzkosti. Strach je prirodzenou psychofyziologickou reakciou organizmu na nové alebo hodnotiace situácie a jeho intenzita závisí od miery pripravenosti jednotlivca, predchádzajúcich skúseností a spôsobu, akým situáciu interpretuje. V prípade verejného vystúpenia sa tento jav označuje ako tréma (Mora & Saritama, 2019). Tréma je stav nervozity, ktorý sa objavuje pred verejným vystúpením alebo počas neho. Mierna nervozita je prirodzenou súčasťou vystupovania. Problém nastáva vtedy, ak jej intenzita negatívne ovplyvňuje kvalitu výkonu alebo ohrozuje psychické, emocionálne alebo fyzické zdravie interpreta (Gullu, 2024).

Podľa Brennan (2020) je tréma univerzálnou skúsenosťou ľudí vystupujúcich pred publikom, pričom jej intenzita sa môže pohybovať od miernej, ľahko skrytej nervozity až po silnú autonómnou stresovú reakciu, ktorá môže znemožniť samotné vystúpenie napriek dôkladnej príprave. Najvýraznejšie sa prejavuje tesne pred vstupom na scénu a počas prvých minút vystúpenia. Intenzita úzkosti u väčšiny vystupujúcich postupne klesá, avšak jej príznaky môžu pretrvávajúť počas celého výkonu a niekedy aj po jeho skončení. Podľa Vásquez Lanz (2025) môže tréma odrážať problémy v emocionálnej, hudobnej alebo existenciálnej oblasti a jej zvládnutie si nevyžaduje rýchle riešenia, ale postupný proces sebazpoznania a osobného rastu.

Montealegre García (2023) vníma trému u umelca ako pocit ohrozenia alebo intenzívnej úzkosti, ktorý vzniká počas vystúpenia pred publikom, skúšobnou komisiou, na konkurzoch alebo dokonca pri nahrávaní zvuku alebo videa. Na základe vlastných skúseností profesionálneho huslistu opisuje, že tréma patrí medzi najčastejšie problémy hudobníkov a prejavuje sa stratou koncentrácie, výpadkami pamäti, nadmerným potením, stresom a ďalšími psychickými a telesnými symptómami, ktoré negatívne ovplyvňujú kvalitu interpretácie a menia hudobný výkon na zdroj frustrácie a nie na umelecký zážitok. Napríklad u huslistov sa navyše objavuje tras pravej ruky ovládajúcej sláčik alebo zhoršená kontrola vibrata a technicky náročných pasáží. V hudobnom prostredí sa však podľa Vásquez Lanz (2025) zvyknú zamieňať pojmy nervozita, strach, úzkosť a panika, aj keď ide podľa psychológie o odlišné javy.

Podľa psychológov môže mať tréma pôvod v negatívnych skúsenostiach z detstva. Môže ísť napríklad o situácie, kedy bol jednotlivec zosmiešnený pred kolektívom alebo verejne kritizovaný autoritou. Takéto skúsenosti môžu zapríčiniť negatívne spomienky, ktoré sa aktivujú pri podobných situáciách počas života jednotlivca (Mora et al., 2016). Podľa Nagel (2018) je vznik trémy podmienený vzájomným pôsobením viacerých psychologických faktorov ako zvýšená citlivosť na hodnotenie, vývinové skúsenosti, prežívanie hanby, telesné zranenia alebo bolesť, ako aj hlboké obavy súvisiace so stratou psychickej stability alebo kontroly nad vlastným telom. Tieto faktory môžu vyvolávať intenzívne úzkostné reakcie, ktoré sú u hudobníkov obzvlášť výrazné.

Jednou z hlavných príčin trémy je teda zameranie pozornosti na vlastné slabé stránky, očakávanie neúspechu a sklon podceňovať vlastné schopnosti. Medzi najčastejšie kognitívne chyby patrí presvedčenie, že poslucháči si všimnú všetky prejavy nervozity, preceňovanie pravdepodobnosti kritiky alebo odmietnutia a katastrofické očakávania možných chýb. Tieto skreslené myšlienkové vzorce vedú k zvýšenej úzkosti a zhoršujú kvalitu verejného vystupovania (Viejó Mora & Enrique Quinto Saritama, 2019).

Podľa Pita Pilay (2021) k vzniku trémy prispievajú predchádzajúce negatívne skúsenosti s verejným vystupovaním, nesprávne pripisovanie príčin neúspechu, negatívna spätná väzba od okolia, nedostatok skúseností s hovorom pred publikom, nadmerne ochranná alebo príliš kritická výchova a vysoká miera vnímaného sociálneho ohrozenia. Samotné verejné vystupovanie je vnímané ako situácia, v ktorej môže dôjsť k sociálnemu hodnoteniu. Montealegre García (2023) uvádza, že aj keď hudobníci venujú tisíce hodín individuálnemu nácviku techniky a repertoáru, len malú časť tohto času absolvujú v podmienkach pripomínajúcich reálne koncertné vystúpenie. Nedostatok skúseností s hraním pred publikom spôsobuje, že ani dôkladná technická pripravenosť nemusí zabezpečiť kvalitný výkon v záťažových situáciách.

Priebeh psychického prežívania interpreta je možné popísať v troch na seba nadväzujúcich fázach, ktorými sú vznik, rozvoj a ukončenie. Vo fáze rozvoja sa najčastejšie objavuje tréma sprevádzaná obavami z neúspechu, zvýšenou úzkosťou a fyziologickými príznakmi stresu. Tie môžu negatívne ovplyvniť samotný výkon. Po vystúpení sa u niektorých interpretov objavujú pocity sklamaní, neistoty alebo straty sebadôvery v dôsledku vnímaných chýb. Ak sa tieto negatívne psychické reakcie opakujú a pretrvávajú, môžu sa rozvinúť psychické bariéry.

Rovnako môže poklesnúť motivácia a strata záujmu o ďalšie verejné vystupovanie (Zhao, 2022).

Typicky sú pri tréme prítomné negatívne anticipačné myšlienky o vlastnej schopnosti zvládnuť hodnotenie zo strany publika (Mora & Saritama, 2019). Medzi fyzické prejavy trémy patria tras rúk, nôh, pier a očných viečok, nervozita, zrýchlená srdcová frekvencia, nadmerné potenie, najmä dlaní a čela, studené ruky, bledosť v tvári, rozmazané videnie, zrýchlené alebo nepravidelné dýchanie, sucho v ústach alebo nadmerné slinenie, nevoľnosť a vracanie, zvýšené svalové napätie, pocit zvierania alebo „hrče“ v krku, mravčenie končatín, poruchy koordinácie pohybov, nutkanie na močenie alebo vyprázdnenie a rôzne dermatologické prejavy, ako sú začervenanie kože alebo vyrážky (Cester, 2017).

Mnohí talentovaní žiaci spevu napriek dobrým hudobným schopnostiam majú nízku sebadôveru a nedôveru vo vlastný hlas. Tieto problémy sa prejavujú napätím, obmedzeným dýchaním, stuhnutým svalstvom a neistým hlasovým prejavom. Rozvoj kvalitného speváckeho výkonu si vyžaduje aj vytvorenie psychologicky bezpečného prostredia, ktoré podporuje prijatie vlastného hlasu, emocionálne uvoľnenie a budovanie sebadôvery (Schei & Schei,). Učitelia by však mali byť schopní určiť, akú úroveň má tréma jednotlivých študentov.

Jaros & Gajda (2023) vytvorili a overovali dotazník na meranie trémy určený pre deti a mládež, vychádzajúci z trojfaktorového modelu trémy. Autori totiž chápu trému ako multidimenzionálny jav tvorený tromi prepojenými zložkami. Somatická zložka zahŕňa fyziologické prejavy stresu, ako sú zrýchlený tep, tras, potenie alebo zmeny hlasu. Kognitívna zložka predstavuje negatívne myšlienky a obavy zo zlyhania alebo negatívneho hodnotenia. Emočná zložka zahŕňa subjektívne prežívanie strachu, úzkosti a napätia. Na základe tohto modelu autori vytvorili dotazník Stage Fright Scale – Children & Youth, ktorého psychometrické vlastnosti potvrdili, že ide o spoľahlivý a validný nástroj na hodnotenie trémy u detí a dospievajúcich. Dotazník je určený na hodnotenie trémy u detí a dospievajúcich vo veku 8 až 17 rokov. Obsahuje 33 položiek.

Schopnosť komunikovať pred publikom je dôležitou kompetenciou v akademickom aj profesionálnom živote. Keďže človek je spoločenská bytosť, reakcie publika sú vnímané ako forma sociálneho hodnotenia, ktorá často vedie k zvýšenej úzkosti, zníženiu sebadôvery a zhoršeniu výkonu (Mora & Saritama, 2019). De Salvioni & Armoa (2023) zistili, že tréma následne ovplyvňuje komunikáciu, pričom napríklad študenti sa menej zapájajú do diskusií, ústnych prezentácií a ďalších aktivít vyžadujúcich verejné vystupovanie. Tréma tak negatívne ovplyvňuje možnosť vyjadrovať svoje názory, klásť otázky a aktívne sa podieľať na vyučovaní. Podľa Vásquez Lanz (2025) je dôležitá znovu objaviť radosť z hudobného prejavu a obnoviť autentický vzťah k hudbe. Nielen pri samotnom vystupovaní, ale aj počas procesu prípravy, sa u žiakov môže prejsť tréma. Tá ovplyvňuje ich výkon. Najčastejšie ide o obavy zo zabudnutia obsahu, zosmiešnenia spolužiakmi, negatívneho hodnotenia zo strany vyučujúceho alebo z neschopnosti odpovedať na otázky (Mora et al., 2016).

Aj podľa Spahn (2026) sa deti a mladí hudobníci už počas hudobného vzdelávania často stretávajú s trémou alebo úzkosťou z hudobného vystupovania. Podľa autorov by učitelia mali u žiakov rozvíjať stratégie, ktoré im pomáhajú zvládať trému pozitívnym a konštruktívnym

spôsobom. Podľa Chua (2018) hudobné vystúpenia aj skúšky sú považované za situácie s vysokou mierou hodnotenia, v ktorých je výkon študenta podrobený kritickému posudzovaniu. Z tohto dôvodu majú obe situácie viacero spoločných charakteristík a môžu vyvolávať podobné psychické reakcie. Autori vo svojom výskume potvrdili, že študenti s vyššou mierou trémy pri verejnom vystupovaní častejšie pociťovali aj úzkosť pri skúškach.

De Salvioni & Armoa (2023) ako podporné faktory vzniku trémy u žiakov identifikovali strach z hodnotenia a kritiky, nízka sebadôvera v komunikačných schopnostiach a tlak zo strany spolužiakov. Podľa Gullu (2024) nemusí ani dôkladná príprava u osôb s výraznou trémou viesť k zníženiu strachu, pretože ich obavy súvisia s hlbším pocitom emocionálneho ohrozenia, zraniteľnosti a straty kontroly počas vystupovania. Medzi najčastejšie faktory k vzniku trémy patria úzkosť, perfekcionizmus, nízke sebadôvery, nízka sebadôvera a obavy zo zlyhania alebo odmietnutia zo strany publika. Podľa výsledkov výskumu Espina (2022) existuje vzťah medzi úrovňou komunikačných zručností a schopnosťou zvládať trému. Študenti s menej rozvinutými rečníckymi kompetenciami mali vyššiu mieru strachu z verejného vystupovania.

Victoria Urruzola & Bernaras (2019) skúmali faktory ovplyvňujúce trému u detí vo veku 8 až 12 rokov navštevujúcich základné umelecké školy a konzervatóriá. Výskumu sa zúčastnilo 198 žiakov, pričom sledovanými premennými boli úroveň trémy, sebadôvera, hudobná sebaúčinnosť a strach z negatívneho hodnotenia. Dievčatá dosahovali vyššie skóre v hudobnej sebaúčinnosti ako chlapci. Súčasne sa potvrdilo, že intenzita aktuálne prežíanej trémy počas verejného vystúpenia úzko súvisí s úrovňou sebadôvery, pocitom vlastnej kompetentnosti a obavami z negatívneho hodnotenia, ktoré zároveň prispievajú k dlhodobej náchylnosti na trému. Podľa výsledkov môžu preventívne programy zamerané na rozvoj sebadôvery, posilnenie sebaúčinnosti a elimináciu strachu z hodnotenia podporiť efektívnejšie zvládanie trémy u detí a mladých hudobníkov.

Spahn (2026) uvádza, že vytváranie pozitívnych skúseností s verejným vystupovaním už počas štúdia podporuje rozvoj sebadôvery, interpretačných zručností a psychickej odolnosti. Tieto kompetencie zároveň presahujú oblasť hudobného výkonu, pričom môžu ovplyvňovať celkový osobnostný rozvoj detí a mladých ľudí. Richter (2022) pokladá za potrebné, aby sa edukácia zameriavala aj na zvládanie pri verejnom vystupovaní. Napríklad za vhodné považuje diskusie, rozvíjanie sebareflexie, realizovanie krátkych prezentácií a skupinových aktivít, ktoré žiakov naučia, že tréma je prirodzenou súčasťou verejného vystupovania a v rozličnej miere ju prežíva každý. Podľa autora je potrebné, aby súčasťou vzdelávania bola aj edukácia o stratégiách zvládania trémy, ako napríklad dôkladná príprava, pozitívne prehodnotenie situácie, zameranie sa na podporu publika namiesto obáv z hodnotenia a nahradenie negatívnych myšlienok pozitívnymi. zmena spôsobu myslenia a reinterpretácia fyziologických prejavov stresu môžu výrazne znížiť intenzitu trémy. Podľa výskumu autora jednotlivé uvedené techniky umožňujú jednotlivcom lepšie prijímať vlastnú úzkosť ako prirodzenú súčasť verejného vystupovania.

Vzhľadom na dôsledky trémy je potrebné využívať účinné techniky, ktoré ju minimalizujú. V skupine 112 študentov spevu Hu (2024) overoval efektívnosť tréningu progresívnej svalovej relaxácie, hlbokého dýchania, vizualizácie úspešného vystúpenia a pozitívneho vnútorného dialógu. Autor zistil významné zmeny. Zo všetkých použitých techník študenti hodnotili ako

najúčinnejšie hlboké dýchanie a pozitívny vnútorný dialóg, ktoré podľa ich subjektívneho hodnotenia najvýraznejšie prispievali k zmierneniu príznakov trémy a úzkosti z verejného vystupovania.

Espina (2022) pokladá rozvoj ústnych komunikačných kompetencií za jednu zo základných úloh vzdelávania. Dôvodom je fakt, že ovplyvňuje schopnosť žiakov zvládať trému pri verejnom vystupovaní. Komunikačné kompetencie zahŕňajú nielen verbálny a neverbálny prejav, ale aj schopnosť jasne formulovať myšlienky, argumentovať, prispôbiť prejav publiku a efektívne odovzdávať informácie. Za vhodné teda pokladá systematický rozvoj prezentačných a komunikačných zručností prostredníctvom pravidelných ústnych prezentácií, diskusií, práce v skupinách. Takáto edukácia znižuje trému a zlepšuje celkovú pripravenosť študentov.

Gadakhabadze (2024) overovala prínos kurzu verejného vystupovania pre vysokoškolských študentov. Cieľom bolo zistiť, či cieľená príprava a pravidelný nácvik pomáhajú zmierňovať trému a rozvíjať prezentačné schopnosti. Zistila, že po absolvovaní kurzu študenti pocítovali väčšiu istotu pri vystupovaní pred publikom, lepšie zvládali trému, zdokonalili svoje prezentačné techniky a efektívnejšie využívali verbálnu aj neverbálnu komunikáciu. Získané vedomosti a praktické skúsenosti zvýšili pripravenosť na verejné vystupovanie.

Podľa Huang & Yu (2022) má pozitívny vplyv aj sociálna podpora. Autori zisťovali, akým spôsobom rôzne osoby z okolia študentov hudby prispievajú k zvládaniu trémy a rozvoju ich interpretačných schopností. Zistilo sa, že pozitívny vplyv pri zvládaní trémy majú pedagógovia individuálnej výučby, spolužiaci a korepetítori. Učitelia poskytovali odborné vedenie a aj psychologickú podporu prostredníctvom techník, ako sú mentálny nácvik, vizualizácia úspešného výkonu, akceptovanie chýb, relaxačné techniky a odporúčania týkajúce sa životosprávy. Spolužiaci boli dôležitým zdrojom emocionálnej podpory, vzájomného učenia a zdieľania skúseností. Korepetítori plnili úlohu konštruktívnych partnerov poskytujúcich spätnú väzbu. Spomedzi identifikovaných stratégií zvládania trémy bola najčastejšie využívaná simulácia podmienok verejného vystúpenia, ale aj mentálna vizuálna príprava, relaxačné techniky, fyzická aktivita, zapájanie sa do činností odvádzajúcich pozornosť od úzkosti, využívanie digitálnych nástrojov a osvojovanie si realistického postoja k vlastným chybám.

Sánchez Rued (2020) navrhuje štyri praktické techniky na zvládanie trémy. Prvou je vedomé zaujatie stabilného postoja, ktorého cieľom je navodiť pocit istoty a znížiť telesné napätie. Druhou technikou je udržiavanie prirodzeného očnému kontaktu s publikom, ktoré podporuje efektívnejšiu komunikáciu a presúva pozornosť interpreta z vlastného strachu na odovzdávanie informácií. Treťou je hlboké dýchanie, ktoré pomáha regulovať fyziologické prejavy trémy, ako sú zrýchlené dýchanie, tras alebo napätie. Okrem toho prispieva k lepšej kontrole hlasového prejavu. Štvrtou technikou je vedomé využitie úsmevu alebo masky, ktoré podporuje uvoľnenie tváre, zvyšuje sebadôveru a uľahčuje nadviazanie kontaktu s publikom. Uvedené postupy podľa autora pomáhajú regulovať prejavy trémy počas vystúpenia. Odstránenie príčin si vyžaduje dlhodobejšiu psychologickú prácu a získavanie skúseností s verejným vystupovaním.

Robles et al. (2021) overovali účinnosť techník ústneho prejavu pri znižovaní trémy u študentov prvého ročníka strednej školy. Výskumu sa zúčastnilo 109 študentov. Študenti boli zapojení do intervenčného programu založeného na technikách ústneho prejavu, ako boli diskusia,

dramatizácia, rozhovor a prezentácia, pričom jednotlivé aktivity boli priebežne hodnotené pomocou kontrolného zoznamu. Účinnosť intervencie bola overená prostredníctvom posttestu. V predteste dosiahli študenti iba 50,46 % v úrovni sebadôvery, čo zrkadlilo výraznú prítomnosť trémy. Najvyššiu úspešnosť počas intervencie zaznamenali aktivity založené na diskusii a dramatizácii (99,08 %). Rozhovor a prezentácia mali úspešnosť 83,49 %. Po ukončení programu sa úroveň sebadôvery zvýšila na 67,90 %. Autori teda potvrdili, že systematické využívanie techník ústneho prejavu prispieva k znižovaniu trémy a posilňovaniu istoty študentov pri verejnom vystupovaní.

Spahn et al. (2026) uvádzajú, že na podporu zvládania trémy možno využívať aj moderné digitálne nástroje, napríklad aplikáciu Stage: Cool. Cieľom aplikácie je mladým interpretom reflektovať vlastné prežívanie prostredníctvom štandardizovaných otázok a získať spätnú väzbu o spôsoboch zvládania úzkosti po vystúpení. Latva (2019) navrhla a vyvinula virtuálnu simuláciu SpeakerVR, ktorá umožňuje používateľom bezpečne nacvičovať vystupovanie pred publikom vo virtuálnom prostredí. Účinnosť simulácie overovala prostredníctvom testovania a rozhovorov s respondentmi. Zistila, že virtuálna realita je perspektívny nástroj na znižovanie trémy, stresu a úzkosti z výkonu, pričom môže podporovať lepšiu pripravenosť na verejné vystupovanie.

Potrebné je si však uvedomiť, že určitá miera vzrušenia a napätia pred verejným vystúpením je prirodzená a nemusí mať negatívny vplyv na výkon. Horšia je situácia, kedy má tréma nadmerné rozmery, ktoré sa vyskytujú najmä u začínajúcich umelcov.

Záver

Na základe uvedeného je možné zhodnotiť, že tréma je komplexný jav, ktorý je zapríčinený biologickými, psychologickými, sociálnymi a pedagogickými faktormi. Aj keď ide o prirodzenú stresovú reakciu organizmu na verejné vystupovanie, vplyv majú aj iné faktory, ako sú osobnostné charakteristiky, predchádzajúce skúsenosti, úroveň sebadôvery, sebaúčinnosti, komunikačných kompetencií, spôsob kognitívneho spracovania situácie a sociálneho prostredia. Určitá miera vzrušenia pred vystúpením síce môže jednotlivca motivovať a podporiť jeho výkon, ale nadmerná tréma je rizikový faktor zhoršujúci kvalitu verejného prejavu, umeleckého výkonu a celkového psychického prežívania jednotlivca.

V školskom prostredí ovplyvňuje tréma vzdelávací proces a úspešnosť žiakov a študentov. Napríklad strach z negatívneho hodnotenia, nízka sebadôvera, perfekcionizmus, nedostatočne rozvinuté komunikačné kompetencie a negatívne skúsenosti môžu znižovať aktivitu jednotlivca aj na vyučovaní. Žiaci s vyššou mierou trémy sa menej zapájajú do diskusií, kladú menej otázok a častejšie odmietajú prezentovať výsledky svojej práce. Tréma tak môže skresľovať objektívne hodnotenie žiaka.

Na základe analýzy výsledkov prezentovaných štúdií sme dospeli k záveru, že v školskom prostredí je možné vytvoriť také podmienky, ktoré umožnia žiakovi zvládať trému. Za účinné sa považuje pravidelné zaradovanie krátkych prezentácií, diskusií, skupinových aktivít a ďalších foriem verejného vystupovania do vyučovania. Vhodný je aj rozvoj komunikačných kompetencií, nácvik relaxačných a dychových techník, pozitívny vnútorný dialóg, mentálna



vizualizácia úspešného výkonu a postupné získavanie pozitívnych skúseností s vystupovaním pred publikom.

Prevenencia a zvládanie trémy by mali byť prirodzenou súčasťou výchovno-vzdelávacieho procesu a jedným z cieľov pedagóga. Úlohou školy totiž nie je iba rozvíjať vedomosti žiakov, ale aj pripravovať ich na situácie, ktoré si vyžadujú verejné vystupovanie, argumentáciu a efektívnu komunikáciu.

BIBLIOGRAFIA

1. Brennan, L. (2020). *Stage Fright in the actor*. Routledge.
2. Cester, A. (2017). *El miedo escénico: Orígenes, causas y recursos para afrontarlo con éxito*. Ma Non Troppo.
3. Chua, J. D. (2018). *The Experiential Effects and Relationships between Student Anxiety in Music Performance and Classroom Assessment*. Loyola University Chicago.
4. de Salvioni, V. V. R. D., & Armoa, A. (2023). Stage fear as a communicative barrier in the classroom in the business engineering career of the private university of the east subsidiary Ciudad del Este. *Revista Gênero e Interdisciplinaridade*, 4(03), 446-463.
5. Espina, W. A. P. (2022). Desarrollo de competencias orales para controlar el miedo escénico en los estudiantes de contaduría pública. *Accounting and Management Research*, 1(2), 1-24.
6. Gadakhbadze, A. (2024). From stage fright to spotlight: the evaluation of public speaking course through english as a foreign language students' oratory performance (a case of georgian higher educational institution). *ფილოლოგიური კვლევები*, 8(8), 128-138.
7. Güllü, G. (2024). Stage fright: ways to alleviate the anxiety of a performing musician.
8. Hu, W. (2024). Self-management of stage fright by vocal music performers: which techniques are the most effective?. *Current Psychology*, 1-10.
9. Huang, W. L., & Yu, H. (2022). Social support in university music students' coping with performance anxiety: People, strategies and performance situations. *Music Education Research*, 24(1), 124-135.
10. Jaros, K., & Gajda, A. (2024). Stage fright Scale–Children & Youth: Development and validation of a new questionnaire. *Journal of Psychoeducational Assessment*, 42(3), 308-323.
11. Latva, M. (2019). Virtual reality service to alleviate performance anxiety and stage fright
12. Montealegre García, D. R. (2023). Estrategias didácticas para la prevención del miedo escénico en estudiantes de violín.
13. Mora, I. V., Jiménez, S. Z., & Pinta, V. C. (2016). El miedo escénico en estudiantes de la Universidad Estatal de Milagro. In *Memorias del segundo Congreso Internacional de Ciencias Pedagógicas: Por una educación innovadora, para un desarrollo humano sostenible* (pp. 379-393). Instituto Superior Tecnológico Bolivariano.
14. Mora, I. V., & Saritama, E. Q. (2019). Miedo escénico y la superación psicológica en estudiantes universitarios. *Psicología Unemi*, 3(4), 39-49.
15. Nagel, J. J. (2018). Memory slip: Stage fright and performing musicians. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 66(4), 679-700.



15. Pita Pilay, D. D. (2021). Estrategias didácticas para la disminución del miedo escénico en los estudiantes del 6to año de educación básica, periodo lectivo 2021-2022.
16. Richter, K. (2022). Dealing with Stage Fright. In *Developing Advanced English Language Competence: A Research-Informed Approach at Tertiary Level* (pp. 169-173). Cham: Springer International Publishing.
17. Robles, J. G., Puma, J. N., & Soto, E. O. Técnicas de expresión oral: Una forma de reducir el Miedo Escénico Oral expression techniques: A way to reduce Stage Frigth Técnicas de expressão oral: uma maneira de reduzir o Stage Frigth.
18. Sánchez Rued, S. (2020) Técnicas efectivas de actuación y oratoria, para vencer el miedo escénico. Centro Universitario de Teatro.
19. Schei, T. B., & Schei, E. (2017). *Voice shame: Self-censorship in vocal performance. The Singing Network, 1.*
20. Spahn, C. (2026). Performance and Stage Fright: Acquiring Competence Through Musical Education in Childhood and Adolescence. In *Music and Medicine: Complementing and Enhancing Prevention, Therapy, Rehabilitation and Education* (pp. 459-472). Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg.
21. Urruzola, M. V., & Bernaras, E. (2020). Aprendizaje musical y ansiedad escénica en edades tempranas: 8-12 años. *Revista de Psicodidáctica, 25*(1), 76-83.
22. Vázquez Lanza, L. D. (2025). El sentido del miedo escénico. *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA, 13*(26), 98–101.
23. Viejó Mora, I., & Quinto Saritama, E. (2019). Miedo escénico y la superación psicológica en estudiantes universitarios. *Psicología UNEMI, 3*(4), 39–49.
24. Zhao, M. (2022). Research on the influence of vocal singer's psychological state on art song performance. *Psychiatria Danubina, 34*(suppl 2), 484-484.

Contact

PaedDr. Simona Ondrejková

Vysoká škola DTI, Slovenská republika

Email: ondrejкова.doktorand@dti.sk



PaedDr. Renáta Pondelíková, PhD.

Centrum umenia a kultúry, Pedagogická fakulta, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Mgr. Lenka Lipárová, PhD.

Centrum umenia a kultúry, Pedagogická fakulta, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

Mgr. Pavel Martinka, PhD.

Centrum umenia a kultúry, Pedagogická fakulta, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, SR

PARALLELS BETWEEN MUSIC EDUCATION AND ART EDUCATION IN THE NEW PRIMARY EDUCATION CURRICULUM

PARALELY MEDZI HUDOBNOU A VÝTVARNOU VÝCHOVOU V NOVOM KURIKULE PRIMÁRNEHO VZDELÁVANIA

ABSTRACT

The study identifies and comparatively analyses the content-related, conceptual and procedural parallels in the performance standards of Music Education (HV) and Art Education (VV) within the new curriculum for primary education in the Slovak Republic (first educational cycle). The research sample consisted of 34 analytical units (partial performance standards), subjected to deductive text coding and subsequent expert consensual verification. The results revealed a marked asymmetry in the primary cognitive stimulation: HV is dominated by executive creation and production, while VV integrates creative exploration with explicitly expressed perception and self-reflection. The research located key nodes of synergy in the areas of procedural experimentation and socio-emotional cooperation, based on which the study proposes models for cross-curricular integration and block teaching in primary education.

Key words: curricular reform, music education, art education, content analysis, cross-curricular integration.

ABSTRAKT

Štúdia sa zaoberá identifikáciou a komparatívnou analýzou obsahových, konceptuálnych a procesných paralel vo výkonových štandardoch predmetov Hudobná výchova (HV) a Výtvarná výchova (VV) v rámci nového kurikula základného vzdelávania v Slovenskej republike (1. vzdelávací cyklus). Výskumný súbor tvorilo 34 analytických jednotiek (parciálnych výkonových štandardov), ktoré boli podrobené deduktívnemu textovému kódovaniu a následnej expertnej konsenzuálnej kontrole. Výsledky preukázali výraznú asymetriu v primárnej kognitívnej stimulácii, kde v HV dominuje exekutívna tvorba a produkcia, zatiaľ čo



VV integruje tvorivé hľadanie s explicitne vyjadreným vnímaním a sebareflexiou. Výskum lokalizoval kľúčové uzly synergie v oblastiach procesuálneho experimentovania a sociálno-emocionálnej kooperácie, na základe ktorých štúdia navrhuje modely pre medzipredmetovú integráciu a blokové vyučovanie v primárnom vzdelávaní.

Kľúčové slová: kurikulárna reforma, hudobná výchova, výtvarná výchova, obsahová analýza, medzipredmetová integrácia.

ÚVOD

Súčasná kurikulárna reforma základného vzdelávania v Slovenskej republike, realizovaná v zmysle nového Štátneho vzdelávacieho programu (2023), reprezentuje paradigmatický posun od rigidného encyklopedizmu a izolovaného odovzdávania faktov k transverzálnemu rozvoju kľúčových kompetencií žiaka. Tento transformačný proces si nevyhnutne vyžaduje hlbokú rekontextualizáciu a štrukturálne prehodnotenie jednotlivých vzdelávacích oblastí. Predmety vo vzdelávacej oblasti Umenie a kultúra – Hudobná výchova (HV) a Výtvarná výchova (VV) – boli v tradičnom slovenskom didaktickom diskurze často vnímané ako separované autonómne jednotky, striktne obmedzené na svoje špecifické senzorické modalities: sluchovú a vizuálnu.

Nový kurikulárny rámec však definuje ciele prostredníctvom výkonových štandardov, ktoré presahujú tradičné delenie podľa vyučovacieho predmetu, a tým otvárajú priestor na hľadanie doteraz nepreskúmaných koncepčných, kognitívnych a psychodidaktických súvislostí medzi predmetmi. Predkladaná štúdia vychádza z teoretického predpokladu, že obe disciplíny zdieľajú spoločnú psychologickú bázu estetickej recepcie a umeleckej produkcie, hoci každá z nich operuje s odlišným výrazovým subsystémom (zvukový vs. vizuálny kód). Štúdia reaguje na dlhodobú metodologickú medzeru v domácej umeleckej didaktike, ktorá doposiaľ neprezentovala exaktnú, na dátach založenú komparáciu očakávaných vzdelávacích výstupov reformovaného kurikula.

Cieľom tohto príspevku je prostredníctvom systematického kódovania identifikovať a analyticky opísať štrukturálne paralely medzi výkonovými štandardmi HV a VV v 1. cykle primárneho vzdelávania, a tým poskytnúť empiricky podložený základ pre navrhovanie integrovaných tematických celkov a projektového či blokového vyučovania v primárnom vzdelávaní. Výskumné úsilie bolo riadené nasledujúcim systémom výskumných otázok:

Hlavná výskumná otázka (HVO): Akým spôsobom a v akých dimenziách sa prejavujú obsahové a konceptuálne paralely medzi novým kurikulumom Hudobnej výchovy a Výtvarnej výchovy v 1. cykle primárneho vzdelávania v SR?

Špecifická výskumná otázka 1 (ŠVO 1 – konceptuálna rovina): Aké spoločné štrukturálne a estetické koncepty (napr. rytmus, kontrast, kompozícia, výraz) sú prítomné v obsahových a výkonových štandardoch oboch predmetov?

Špecifická výskumná otázka 2 (ŠVO 2 – procesná rovina): V akých javoch korešpondujú a aká je miera zhody výkonových štandardov HV a VV v oblasti stimulácie kognitívnych procesov žiaka (najmä v dimenziách produkcia/tvorba verzus recepcia/reflexia)?

Špecifická výskumná otázka 3 (ŠVO 3 – kompetenčná rovina): Akým spôsobom prispievajú odhalené paralely v oboch kurikulumoch k rozvoju transversálnych kompetencií žiakov (najmä kultúrneho povedomia, kritického myslenia a tvorivosti)?

Špecifická výskumná otázka 4 (ŠVO 4 – aplikačná rovina): Ktoré konkrétne tematické komponenty alebo štandardy v oboch kurikulumoch poskytujú najvhodnejší základ pre medzipredmetovú integráciu?

METODOLÓGIA

Pre naplnenie stanovených cieľov bola implementovaná zmiešaná metodológia (mixed methods) s využitím kvalitatívnej a kvantitatívnej obsahovej analýzy textu. Základný výskumný súbor reprezentoval kompletný textový korpus výkonových štandardov pre 1. vzdelávací cyklus (1. až 3. ročník základnej školy), schválený Ministerstvom školstva, výskumu, vývoja a mládeže SR (2023). Analytickou jednotkou bol explicitne sformulovaný parciálny výkonový štandard.

Celkový rozsah analyzovaného súboru predstavoval $N = 34$ textových jednotiek, pričom distribúcia medzi disciplínami bola nerovnomerná: pre Hudobnú výchovu bolo definovaných $N(HV) = 22$ štandardov naprieč piatimi komponentmi (Spev, Hra na hudobnom nástroji, Počúvanie hudby, Hudobno-pohybové vyjadrenie hudby, Hudobno-dramatické vyjadrenie hudby); pre Výtvarnú výchovu bolo extrahovaných $N(VV) = 12$ štandardov zastrešených tromi komponentmi (Výtvarný jazyk a komunikácia, Umenie a vizuálna kultúra, Tvorivá osobnosť).

Analytickým nástrojom bola deduktívne navrhnutá kódovacia kniha fixujúca kľúčové sémantické domény edukácie: TVORBA (aktívna produkcia, generovanie artefaktu/zvuku), VÝRAZ (aplikácia estetických štrukturálnych prvkov a kompozície), EXPERIMENT (hravé overovanie vlastností materiálov, technik či akustických znení), VNÍMANIE (recepcia, percepcia a identifikácia podnetov), REFLEXIA (analytický opis, verbálne hodnotenie vlastného procesu alebo cudzieho diela), EMÓCIE_KOOPERÁCIA (sociálno-emocionálny rozmer, skupinová kooperácia a empatická interakcia), DIGITAL_AI (integrácia technológií, reflexia algoritmického umenia), KULTÚRA (identifikácia kultúrnej rozmanitosti, diel a predstaviteľov umenia) a KONTEXT (prepojenie umeleckého zážitku s konkrétnym miestom, kultúrnou inštitúciou alebo komunitou).

Kódovanie výkonových štandardov bolo z metodologických dôvodov overované paralelne tromi nezávislými kódérmi s podporou jazykových modelov (1 – Gemini, 2 – Claude, 3 – ChatGPT) s cieľom obmedziť subjektívne skreslenie jedného hodnotiteľa. Každému štandardu bol priradený jeden primárny a jeden sekundárny kód. Miera zhody medzi kódérmi bola vysoká, nie však absolútna: všetci traja kódéri sa zhodli na primárnom kóde pri 30 z 34 štandardov (88,2

%) a na sekundárnom kóde pri 14 z 34 štandardov (41,2 %). Do výslednej matice bol pri každom štandarde priradený kód s väčšinou zhodou (t. j. zhoda aspoň dvoch z troch kódov); prípady s úplnou zhodou všetkých troch kódov predstavujú kategórie s najvyššou mierou istoty. Takto vzniknutá matica bola následne podrobená frekvenčnej analýze a krížovej tabulácii. Táto viaczdrojová kontrola predstavuje pomocný, nie samostatný overovací krok — finálnu interpretačnú zodpovednosť za kategorizáciu nesú autori štúdie.

VÝSLEDKY

Kvantifikácia konsenzuálnych kódov preukázala, že kurikulárne dokumenty umeleckých predmetov zdieľajú konzistentnú štrukturálnu logiku, avšak s rozdielnou distribúciou dôrazu na jednotlivé fázy umeleckej činnosti.

Tabuľka 1: Distribúcia primárnych konsenzuálnych kódov medzi disciplínami (1. cyklus)

Kód (konsenzus)	Hudobná výchova (HV)	Výtvarná výchova (VV)	Celkový počet (N)	Relatívne zastúpenie (%)
TVORBA	13	0	13	38,24 %
EMÓCIE_KOOPERÁCIA	3	3	6	17,65 %
VNÍMANIE	2	2	4	11,76 %
EXPERIMENT	3	1	4	11,76 %
REFLEXIA	0	2	2	5,88 %
VÝRAZ	1	1	2	5,88 %
DIGITAL_AI	0	1	1	2,94 %
KULTÚRA	0	1	1	2,94 %
KONTEXT	0	1	1	2,94 %
CELKOM	22	12	34	100,0 %

ŠVO 1: Konceptuálna rovina (Čo sa učí)

V obsahovej rovine bola preukázaná existencia hlbokých estetických paralel v dvoch dominantných uzloch: VÝRAZ a EXPERIMENT. Koncept štrukturálnych a kompozičných prvkov vykazuje priamu symetriu. Vo VV žiak izoluje a aplikuje vybrané výtvarné vyjadrovacie prvky a kompozičné princípy, zatiaľ čo v HV v identickom vývojovom štádiu má žiak identifikovať základné výrazové prostriedky hudby. Estetický koncept štruktúry (rytmus, kontrast, dynamika) je tak spoločným menovateľom oboch kurikul, pričom vo VV vystupuje ako nástroj aktívnej artikulácie a v HV ako kľúč k analytickej recepcii.

Koncept procesuálneho hľadania viazaný na kód EXPERIMENT vykazuje vysokú zhodu v intenciách činnosti. Kým výtvarné kurikulum cieľi prostredníctvom hravého experimentovania: „vyjadriť myšlienky a rozvíjať fantáziu prostredníctvom hravého experimentovania, skúmania nástrojov, materiálov, techník, technológií a postupov,“ (ŠVP, 2023, s. 20), hudobné kurikulum generuje analogické požiadavky v dvoch komponentoch - v Speve: „uplatňovať individuálne

dispozície, farbu a charakter vlastného hlasu v tvorivých hrách, hlasom experimentovať a improvizovať“ (ŠVP, 2023, s. 5) a v Hre na hudobnom nástroji: *„experimentovať s farbou znenia hudobného nástroja a zvukomalebne vyjadriť mimohudobný obsah (napr. pocity, predstavy, náladu, charakter postavy),“* (ŠVP, 2023, s. 6).

ŠVO 2: Procesná rovina (Ako sa učí)

Z hľadiska stimulácie kognitívnych procesov a riadenia vzdelávacích aktivít bola identifikovaná výrazná asymetria v kóde TVORBA. V Hudobnej výchove je kladený absolútny dôraz na okamžitú, exekutívnu produkciu – kód TVORBA bol ako primárny konsenzuálny priradený až v 13 prípadoch (59,1 % z celého hudobného kurikula). Predmet je koncipovaný performatívne (aktívny spev, inštrumentálna imitácia, pohybové stvárňovanie rytmu). Naopak, vo Výtvarnej výchove sa kód TVORBA neobjavil ako primárny ani raz, avšak signifikantne dominuje ako kód sekundárny (zastúpený v 66,6 % prípadoch).

Výtvarné kurikulum sa ukazuje ako kognitívne diverzifikovanejšie, nakoľko akt samotnej materiálnej produkcie je explicitne previazaný s recepciou (VNÍMANIE – 16,6 %) a evaluáciou (REFLEXIA – 16,6 %, napr. výkonový štandard *„opísať proces vzniku vlastného výtvarného artefaktu“* (ŠVP, 2023, s. 21) a *„reflektovať proces vlastnej tvorby a tvorbu iných“* (ŠVP, 2023, s. 21). Hudobné kurikulum vedie žiaka primárne k prežívaniu a realizácii umenia v samotnom akte, kým výtvarné kurikulum vyžaduje od dieťaťa kognitívny odstup, objektivizáciu a verbálne spracovanie tvorivého procesu.

ŠVO 3: Kompetenčná rovina (Prečo sa učí)

Synergický rozvoj transverzálnych kompetencií sa koncentruje v dvoch kurikulumných doménach. Prvou je rozvoj sociálnych a interakčných kompetencií prostredníctvom kódu EMÓCIE_KOOPERÁCIA (HV: 3-krát, VV: 3-krát). Výkonové štandardy HV vyžadujú spolupracovať pri hre, byť súčasťou spoločnej hry, vyjadriť pocity z počúvanej aj produkovanej hudby verbálne, spontánnym pohybom aj inými umeleckými prostriedkami a rešpektovať originálny prístup jednotlivca. Výkonové štandardy VV, napríklad *„vyjadriť pocity a emócie“* (ŠVP, 2023, s.21), či *„kooperatívne pracovať v skupine“* (ŠVP, 2023, s.21). Estetická výchova tu slúži ako priestor pre rozvoj sociálnej inklúzie, tolerancie a regulovanie egocentrizmu u žiakov mladšieho školského veku.

Druhou doménou je rozvíjanie kritického myslenia a digitálnej gramotnosti prostredníctvom kódu DIGITAL_AI. Ide o zistenie, ktoré prispieva k rozvíjaniu digitálneho občianstva žiakov v 1. cykle primárneho vzdelávania, teda ich schopnosti správať sa v online prostredí bezpečne, eticky a zodpovedne. Zatiaľ čo VV rieši technicko-aplikačnú rovinu gramotnosti: *„identifikovať dostupné digitálne zariadenia na tvorbu digitálneho obsahu“* (ŠVP, 2023, s.20), vo výkonových štandardoch HV v 1. cykle primárneho vzdelávania sme kód DIGITAL_AI neidentifikovali.

Diskusia

Komparatívna syntéza získaných dát potvrdzuje, že hoci metodika hudobnej a výtvarnej výchovy pracuje s odlišnými psychomotorickými zručnosťami, ich kurikulárna architektúra vykazuje vysokú mieru štrukturálnej podobnosti. Obe disciplíny smerujú k príbuzným cieľom – k prekonaniu mechanickej recepcie a k podpore divergentného myslenia. Na základe analýzy vzťahov medzi kódmi odpovedáme na ŠVO 4 a navrhujeme dva modely medzipredmetovej integrácie (napr. pre blokové vyučovanie či integrované vyučovacie dni):

Model A: Synesteticko-polyestetický blok (integrácia domén EXPERIMENT + TVORBA + EMÓCIE)

Tento model stavia na prieniku komponentu Hudobno-dramatické vyjadrenie hudby (HV) a komponentu Tvorivá osobnosť (VV). Výkonový štandard HV ukladá žiakovi stvárať obsah, dej, náladu a charakter rôznorodého hudobného a nehudobného materiálu hlasom, pohybom, rytmickými, melodickými nástrojmi a inými zdrojmi zvuku. Výtvarný ekvivalent paralelne vyžaduje výtvarne reagovať na emócie a pocity a prostredníctvom hravého experimentovania objavovať možnosti použitia nástrojov, materiálov, techník (ŠVP, 2023). V edukačnej praxi tento prienik umožňuje realizáciu integrovaného bloku, v ktorom žiaci zvukový podnet najprv telesne internalizujú prostredníctvom riadeného pohybu a následne ho transponujú do vizuálnej formy prostredníctvom akčnej veľkoformátovej maľby v kooperatívnych skupinách.

Model B: Kriticko-mediálny blok (integrácia domén VNÍMANIE + REFLEXIA + DIGITAL_AI)

Model je ukotvený v komponentoch Počúvanie hudby (HV) a Umenie a vizuálna kultúra (VV). Spája štandard diferenciacie antropogénneho a strojového zvuku s výtvarnou požiadavkou tvorivo interpretovať diela a opísať podnety z umenia (ŠVP, 2023). Navrhovaný edukačný blok je koncipovaný ako kritická platforma: žiaci porovnávajú akustické a vizuálne artefakty vytvorené človekom s produktmi generatívnych algoritmov. Učenie tu opúšťa čisto exekutívnu rovinu a stáva sa priestorom pre rozvoj estetického úsudku, analýzy dezinformácií a pochopenia špecifik ľudskej kreativity.

Didaktické implikácie: Arts Integration a príprava učiteľov

Zistené paralely možno zasadiť do širšieho rámca konceptu Arts Integration, ktorý rozlišuje medzi multidisciplinárnou a interdisciplinárnou formou prepojenia predmetov (Silverstein & Layne, 2010). Pri povrchovej integrácii umenie slúži len ako ilustrácia iného obsahu (napr. žiaci na VV kreslia hudobné nástroje) a nenapĺňa hlbšie ciele ani jedného vyučovacieho predmetu. Modely A a B navrhované v tejto štúdii zodpovedajú druhému, hlbšiemu typu: oba predmety si zachovávajú vlastné výkonové štandardy, no realizujú sa prostredníctvom spoločného konceptu či procesuálneho paralelizmu (napríklad osi „rytmus a štruktúra“ alebo „naratív a emócia“), pri ktorom žiak prenáša tie isté princípy – rytmus, kontrast, gradáciu – medzi zvukovým a vizuálnym kódom.

Z didaktického hľadiska ide o proces intersemiotického prekladu medzi akustickým a vizuálno-priestorovým kódom (Jakobson, 1959), ktorý podnecuje divergentné myslenie a môže znižovať kognitívnu záťaž pri osvojovaní abstraktných pojmov, akými sú harmónia, kontrast či dynamika – v zhode s princípmi Mayerovej teórie multimediálneho učenia (Mayer, 2009) a Vygotského sociokultúrnej teórie (Vygotsky, 1978). Pre prax to znamená, že príprava budúcich učiteľov primárneho vzdelávania by nemala byť izolovaná podľa jednotlivých umeleckých odborov, ale mala by rozvíjať integrovanú didaktickú kompetenciu – schopnosť identifikovať spoločné procesné a výkonové štandardy HV a VV v národnom kurikule a navrhovať na ich základe integrované tematické celky.

Hlavným limitom predkladaného výskumu je jeho obmedzenie na textový korpus 1. vzdelávacieho cyklu. Pre komplexné overenie kurikulárnej synergie je potrebné v nadväzujúcich fázach výskumu podrobiť rovnakej komparácii výkonové štandardy 2. a 3. cyklu, kde možno predpokladať nárast kognitívnej náročnosti a hlbšiu fixáciu umelecko-historického kontextu a konceptuálnej analýzy.

ZÁVER

Predkladaná analýza ukazuje, že nové slovenské kurikulum vytvára priestor na prekonanie tradičnej izolovanosti esteticko-výchovných disciplín. Zistené paralely medzi HV a VV pritom nespočívajú v povrchnom prepojení tém (napr. „nakresli, čo počuješ“), ale v tom, že obe disciplíny rozvíjajú odlišné a vzájomne sa dopĺňajúce zložky tvorivého procesu žiaka. Hudobná výchova vedie žiaka predovšetkým k okamžitému, spoločnému a citovo prežívanému konaniu – k spevu, hre, pohybu a spolupráci v skupine. Výtvarná výchova naopak žiaka učí od vlastnej tvorby odstúpiť, pomenovať jej štruktúru a slovne ju reflektovať. Ich paralela má tak psychodidaktický a komplementárny charakter: nejde o zhodu v obsahu, ale o to, že jeden predmet dopĺňa práve tie zložky tvorivého procesu a osobnostného rozvoja žiaka, ktoré druhý u žiaka nerozvíja. Ich integrácia v edukačnej realite tak nepredstavuje len časovú úsporu v školskom rozvrhu, ale môže prispievať ku kvalitatívne vyššej úrovni holistického rozvoja osobnosti žiaka. Navrhované modely A a B predstavujú konkrétny, na dátach založený východiskový bod pre tvorbu medzipredmetových tematických celkov v primárnom vzdelávaní, ako aj odporúčanie pre vzdelávanie učiteľov – a to nielen v rámci pregraduálnej prípravy, ale aj v oblasti kontinuálneho vzdelávania pedagógov. Vytvárajú tak priestor na systematickú prípravu učiteľov schopných realizovať medzipredmetovú integráciu.

Tento výstup vznikol v rámci grantovej úlohy VEGA č. 1/0486/24 Výskum potenciálu učiteľov a analýza kurikulárnych dokumentov z aspektu integrácie vzdelávacích obsahov primárneho vzdelávania.



BIBLIOGRAFIE

1. Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In R. A. Brower (Ed.), *On Translation* (pp. 232–239). Cambridge, MA: Harvard University Press.
2. Mayer, R. E. (2009). *Multimedia Learning* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
3. Ministerstvo školstva, výskumu, vývoja a mládeže Slovenskej republiky & Národný inštitút vzdelávania a mládeže. (2023). *Štátny vzdelávací program pre základné vzdelávanie*. [online]. [cit. 2026-07-30] Dostupné na https://www.minedu.sk/data/files/11808_statny-vzdelavaci-program-pre-zakladne-vzdelavanie-cely.pdf
4. Silverstein, L. B., & Layne, S. (2010). *Defining Arts Integration*. Washington, DC: The John F. Kennedy Center for the Performing Arts.
5. Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Contact

PaedDr. Renáta Pondelíková, PhD.

Centrum umenia a kultúry, Pedagogická fakulta, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
renata.pondelikova@umb.sk

Mgr. Lenka Lipárová, PhD.

Centrum umenia a kultúry, Pedagogická fakulta, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
lenka.liparova@umb.sk

Mgr. Pavel Martinka, PhD.

Centrum umenia a kultúry, Pedagogická fakulta, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
pavel.martinka@umb.sk



Mick Stern, Professor Emeritus

New York University, Adjunct Instructor, Department of Undergraduate Film and TV, New York, USA

Poet, Author, Screenwriter

SELECTED WORKS BY MICK STERN

VYBRANÉ DIELA MICKA STERNA

ABSTRACT

The paper presents two original poems by Mick Stern. Their character and subject matter are entirely different. The first poem is dedicated to the work of the Brazilian architect Oscar Niemeyer, who is considered one of the most significant figures of 20th-century modern architecture. The second poem reflects the author's playfulness and sense of humor. It is a humorous poem based on wordplay, phonetic similarities between words, and the absurd combination of unrelated motifs. The poetic texts offer rich possibilities for individual interpretation by the reader. The paper highlights poetry as a distinctive form of artistic expression that, through metaphor, symbolism, and imagery, conveys deeper meanings and encourages reflection on human experience, life, and interpersonal relationships.

Key words: poetry, original creation, reflection, emotions, artistic expression

ABSTRAKT

Príspevok predstavuje dve autorské básne Micka Sterna. Svojim charakterom a námetom sú celkom odlišné. Prvá je venovaná práci brazílskeho architekta Oscara Niemeyera, ktorý patrí k najvýznamnejším osobnostiam modernej architektúry 20. storočia. Druhá dokumentuje autorovu hravosť a humor. Ide o humoristickú báseň založenú na slovných hračkách, zvukovej podobnosti slov a absurdnom spájaní nesúvisiacich motívov. Poetické texty ponúkajú bohatý priestor na individuálnu interpretáciu čitateľa. Príspevok poukazuje na poéziu ako osobitú formu umeleckého vyjadrenia, ktorá prostredníctvom metafory, symboliky a obraznosti sprostredkúva hlbšie významy a podnecuje reflexiu človeka, života a medziludských vzťahov.

Kľúčové slová: poézia, autorská tvorba, reflexia, emócie, umelecký výraz



The Architect of Brazil

Oscar Niemeyer started each project
by drawing the line of least resistance
all the way from Europe to the tropics.
Whenever an obstacle appeared,
he adjusted the angle of approach
so that the line swerved without hesitation,
without effort, almost without noticing
that there was any resistance to his plans.
He hung a curtain along the horizon
so that the rulers and the unruly
could live together in the same house
and learn grace and proportion
both inside and outside.

In Praise of Biscotti

A trail of crumbs from Paul Kram's biscotti
Lead cops to hideout of wise guy John Gotti.

If you're lost in a grotto that's gritty and grotty.
you'll feel better munching a crunchy biscotti.

The curtain went up and we saw Pavarotti
stuffing his face with delicious biscotti.

Some like it hot— some like it naughty.
Happiness is a warm biscotti.





Figure 1: Expressive figurative drawing of a musician by the artist Mick Stern

Contact

Mick Stern, Professor Emeritus

Tisch School of the Arts, York University

New York City, NY 1000

doc. Mgr. Martin Timko, ArtD.

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, Slovakia

FRANCESCO BERNARDONE – FRANCIS OF ASSISI IN THE CONTEXT OF MEDIEVAL THEATER – FEASTS OF FOOLS OR GESTURES AND PERFORMANCES

FRANCESCO BERNARDONE – FRANTIŠEK Z ASSISI V SÚVISLOSTIACH STREDOVEKÉHO DIVADLA – SVIATKY BLÁZNOV, GESTÁ A PERFORMANCIE

ABSTRACT

Medieval theater is an important phenomenon in European theater history. It is not only represented by the usual duality of religious and secular theater, i.e. theater in the temple and outside it. These two phenomena were often connected and complementary. In addition to the well-known genres of miracles, mysteries, morality plays, passion plays and secular plays, there is a huge world of the culture of laughter and gestures, which was a natural part of the life of medieval people. It could be concluded that the culture of medieval laughter and gestures enabled medieval people to experience humanity authentically and sometimes also to experience motor ecstasy, which freed them from psychological tension and brought acceptance of life in its beauty, pain and transience.

Key words: carnival, feasts of fools, chivalry, performances, Francis of Assisi, homo ludens

ABSTRAKT

Stredoveké divadlo je významným fenoménom v európskych dejinách divadla. Nereprezentuje ho len zvyčajná dualita náboženského a svetského divadla, čiže divadla v chráme a mimo neho. Tieto dva fenomény boli neraz spolu spojené a komplementárne. Okrem známych žánrov mirákul, mystérii, moralít, pašiových hier či svetských hier jestvuje obrovský svet kultúry smiechu a gest, ktorý bol prirodzenou súčasťou života stredovekých ľudí. Dalo by sa konštatovať, že kultúra stredovekého smiechu a gest umožňovala stredovekému človeku autentické prežívanie ľudskosti a neraz aj motorickú extázu, ktorá oslobodzovala od psychického napätia a prinášala prijatie života v jeho kráse, bolesti i pominuteľnej prchavosti.

Kľúčové slová: karneval, sviatky bláznov, rytierstvo, performancie, František z Assisi, homo ludens

ÚVOD

Stredoveké divadlo je pre mnohých bádateľov, študentov aj záujemcov v svojej povahe veľmi jednoduché. Pri jeho charakteristike sa často ľahko sklzáva k primárnej bipolárnej definícii na náboženské a svetské. Toto zjednodušenie je príznačné pre ľudské myslenie v dualitách, resp.



opozitách. Stredovek však predstavuje ohromnú časovú periódu medzi starovekom a novovekom. Významný mediavelista Jacques Le Goff v svojich výskumoch priniesol hypotézu, ktorú aj potvrdil o dlhom stredoveku. (Le Goff, 2014, s. 47)

Vybrali sme si osobnosť Františka z Assisi – Francesca Bernardoneho nielen preto, že tento rok si pripomínáme 800 rokov od jeho narodenia, ale najmä preto, že táto osobnosť stredovekého sveta otvára svojim životom pozoruhodné súvislosti stredovekých divadelných prejavov.

METÓDY

Hľadanie opravdivej podoby tohto výnimočného človeka je veľmi zložitý proces. Viaceré životopisy tohto katolíckeho svätca prinášajú rozporuplné aj mätúce pohľady na jeho život. Súvisí to jednak s dobovou hagiografiou a rovnako aj s tým aké úskalia súvisia s používaním ľudskej pamäte. Ako z nej samočinne aj tí, ktorí ho bezprostredne poznali a zažili prinášali selektívne spomienky a často aj nepresné a interpretačne prispôsobené náhľady o jeho živote. Pramenný materiál nášho výskumu tvorili dva životopisy Tomáša z Celana, Bonaventurovo svedectvo prvých spoločníkov, ale najmä Thompsonov Nový kritický životopis.

Hneď na začiatku sa musíme zaoberať definíciou základných pojmov skúmanej problematiky. Najprv si definujme pojem gesta, ktoré bolo pre stredovekú civilizáciu priam určujúce a neraz ju označujú ako civilizáciu gesta. Gesto ako pohyby a držanie tela má dôležitú úlohu vo vzájomných spoločenských vzťahoch, ale v svojej podstate sa môžu stať gestá, najmä pre klerikov predmetom politickej, historickej, etickej i teologickej reflexie. (Schmidt, s. 14) Význam gesta je v stredoveku excelentný svojim spôsobom zaväzuje viac ako akékoľvek písomné doklady, obsahujú v sebe nesmiernu symbolickú hodnotu a tiež aj posvätnú moc. Gesto je primárne prepojené s ľudským telom a jeho rituálnou hodnotou a funkciou, Telo je však v kresťanskej civilizácii ambivalentné – ponúka príležitosť k hriechu a je väzením duše, prekáža človeku na ceste ku spásu. V inom zmysle napríklad gestá ľútosti a milosrdenstva môžu človeku priniesť spásu. Pre kresťana je telo akýmsi nutným zlom. Avšak zakladateľský mýtus kresťanstva hovorí o inkarnácii – prijatí tela Božím Synom, ktorý vykúpi padnuté ľudstvo. František z Assisi vnímal veľmi bytostne tento základný kresťanský mýtus naznačujú to symbolické gestá, ktoré rozoberiem neskôr. Jeho úcta k „telu Kristovmu“ bola jedinečná a prenášala sa na nesmiernu úctu ku kňazom, ktorých ruky majú moc prinášať toto mystické telo pre posilu veriacich.

Pri definovaní karnevalu a sviatkov bláznov sa stretávame so stredovekou kultúrou smiechu, ktorá ma podobu. V svojej podstate sú tieto obrady oslobodené od náboženského a cirkevného dogmatizmu, od mystického a od prípravy na budúcu blaženosť. V svojej podstate sú však fylogeneticky spojené s cirkevnými obradmi a neraz sú ich priamou paródiou. Obsahujú v sebe názornosť a konkrétnosť a tiež intenzívny prvok hry. Človek stredoveký ako ho charakterizoval Huizinga je „homo ludens“. Zmysel pre hru je pre neho akoby esenciou človečenstva.



V hierarchii karnevalov a sviatkov bláznov je svet hierarchie prevrátený naruby. To, čo býva v normálnom čase ľudskej spoločnosti a bytia človeka vo svete hore je dole a naopak. Čas karnevalu a sviatku bláznov a im príbuzných oslobodzujúcich stredovekých rituálov prináša oslobodzujúci smiech. 2Ľudskú prirodzenosť navracia k humilitas, k tomu podstatnému s istou dávkou hyperboly by sme mohli povedať ku všetkému podstatnému od pásu dole. Človek sa navracia k tomu, čo je energiou života, otvára vitálnu a plodivú silu vlastnej existencie. Ak si spomenieme na príbeh Shakespearových zaľúbených milencov Romea a Júlie, rovnako si uvedomíme, že by ich láska či pád do lásky nebol možný bez karnevalu. Za maskou je možné všetko a môžete preniknúť aj na nepriateľské územie a umocniť sa srdca tej, ktorá by bola inak neprístupná.

VÝSLEDKY

V živote Františka z Assisi by sme zdanlivo mohli vymedziť dve základné obdobia pred konverziou a po nej a v nejdenom ohľade by nám to otvorilo aj súvislosti stredovekých divadelných prejavov v kontextoch doby. Avšak v jeho životnom príbehu to vonkoncom nie je jednoduché, rozdeliť to na predtým a potom. Príznačne to charakterizoval Erich Auerbach v knihe *Mimezis*: „Na začiatku trinásteho storočia vystúpila v Taliansku osobnosť, ktorá exemplárne ztelesnila miešanie oboch polôh „sublimitas“ a „humilitas“ – v splynutí extatickej, povznesenej spätosti s Bohom a pokornej konkrétnej všednosti, v jeho prejave sa nedá oddeľovať skutok od slova ani obsah od formy: bol to František z Assisi.“ (Auerbach, 1998, s.141) Nebol teológ a jeho erudícia – aj keď dosť rozsiahla, napriek tomu jemnejšia jeho básnickým nadaním – bola ľudová a názorne a priamo prístupná; nebol pokorný v tom zmysle, aby sa ostýchal verejne vystúpiť, dokonca sa nevyhýbal ani verejnemu predstaveniu,

Obrovskou kapitolou stredovekého divadla sú karnevaly a sviatky bláznov. V počiatkoch nášho štúdia nás veľmi oslovila myšlienka Františka z Assisi, ktorú nám na prednáškach sprostredkovala naša profesorka Soňa Šimková. Assiský svätec sa vyjadril, že Kristus sa smial. On sám veľmi intenzívne vstupoval do sveta smiechovej kultúry. Pred obrátením ako syn podnikateľa bol príslušník assiskej spoločnosti „minores“ sa chcel svojim rytierskym zanietením sám stať rytierom. Priazeň mladíkov z rytierskej družiny si získaval nielen účasťou, ale aj participovaním, finančným zabezpečením týchto stretnutí – prispieval z otcových peňazí na hostiny a zábavy rytierskeho „klubu“ v Assisi. A tak sa nevdojak prirodzene stal aj „kráľom mládeže“ (rex iuvenum) a dostával odznaky kráľovskej moci. Bola to malá palička (virga), predmet, ktorý by sme mohli charakterizovať ako niečo medzi žezlom a maršalskou palicou. Podobal sa tiež na šašovskú palicu. František sa týchto slávností zúčastňoval intenzívne a aktívny. Bol to zrelý mladý muž, ktorý neutrácal mánotratne peniaze svojho otca. Ten popravde mohol jeho aktivity do bohatých priateľov vnímať aj ako správnu investíciu, ktorá sa časom zúročí a navráti. Jednoducho otvorí rodine Bernardonovcov nové možnosti. (Cardini, 1998, s. 50 - 51) Podobne jeho zmysel pre radosti života opisuje v kritickom životopise Augustine Thompson: „Františkova osobnosť mala nádych márnivosti a narcizmu. Na hodváb a jemnú vlnu svojich plášťov pridával záplaty zo starej a vyblednutej látky, čo pôsobilo až



klaunsky. Bolo mu jedno, čo si ostatní myslia o porušovaní konvencií a povýšeneckom postoji k výdavkom, pokiaľ si ho všimli a stal sa stredobodom pozornosti.“ (Thompson, 2022, s. 19)

Gestá vo Františkovom životnom príbehu

Františkove gestá sa objavujú prirodzene v rôznych obdobiach jeho života, ktoré začali príznačnejšie objavovať po jeho obrátení, i keď ani predtým mu neboli cudzie tieto prejavy a súviseli s jeho túžbou po rytierskom živote, dobrodružstvách a hrdinstvách, tie sa však skončili chorobou, rozčarováním, zajatím a väzením. Ponúkame niekoľko symbolických gest, ktoré majú veľmi zjavný symbolicko-divadelný potenciál.

Zrieknutie sa otca pozemského a návrat do náruče nebeského otca. Vyzliekol si verejne pred biskupom a otcom šaty a oblečie si jednoduchý odev kajúcnika. Týmto gestom jasne naznačuje, kam sa uberá jeho srdce. Kým bol pred vlastným otcom a biskupom Guidom nahý, biskup zobral svoj plášť a zahalil Františkovu nahotu. Naznačil tak, že cirkev objíma prijíma Františka ako vlastného syna.

Jasličky v Greccio, pripodobnenie obrazu ako v pokore a chudobe prišiel na svet Ježiš Kristus. Živý obraz, ktorý inšpiroval rozsiahlu kresťanskú tradíciu. „Vo svätcovom verejnom vystupovaní, bolo vždy niečo naliehavé, bijúce do očí, dokonca divadelné; stalo sa to námetom mnohých anekdot a medzi nimi ja aj viacero takých, ktoré na neskoršiu senzibilitu pôsobili skoro groteskne alebo dokonca šašovsky; napríklad sa hovorí ako počas vianočných sviatkov v Grecciu, v chlieve – „praeseptum“ – s volom a oslom, napodobňoval pri speve a kázaní bečanie jahniatok, vždy keď mal vysloviť slovo Betlehem; alebo keď sa po chorobe, keď dostával na jedenie vyberanejšiu stravu, vrátil do Assisi a prikázal jednému z bratov, aby ho vodil po meste ako zločincina s povrazom na krku a hlasne volal: Pozerajte sa na tohto pažravca, ktorý sa bez vášho vedomia napchal kuracím mäsom! Tieto výstupy sa však vo svojej dobe a na svojom mieste nemuseli pôsobiť šašovsky; jeho vrstovníci sa nepohoršovali nad tým, čo na nich bolo okázalé, nadsadené a kriklávové, ale skôr to prijímali ako názorný, exemplárny prejav svätého života, bezprostredne preukázateľný, všetkým zrozumiteľný a každého nabádajúci, aby sám zakúsil podobné skúšky a podieľal sa na tomto zážitku.

Legenda seconda Tomáš z Celana: „Stalo sa jedného dňa v pustovni v Grecciu, že bratia prestreli stôl a rozostavili poháre starostlivejšie ako obvykle. A keď otec vyšiel zo svojej cely, aby si sadol k jedlu, zbadal stôl všakovako obložený a mánotratne vyzdobený; pri pohľade na žiariaci stôl sa však on nerozžiaril. Ukradomky a potichu sa zasa vytratil, nasadil si na hlavu klobúk chudáka, ktorého stretol, a s palicou v ruke vyšiel z domu. Vonku čaká pri bránke, pokým sa bratia nepustia do jedla; bratia na neho obvykle nečakali, ak neprišiel na znamenie. Vo chvíli, keď začnú jesť, volá od bránky opravdivý chudák: Pre lásku Božiu, zľutujte sa nad núdznym, chorým pútnikom. Bratia odpovedia: Vstúp, človeče, pre lásku toho, ktorého si vzýval. A on vtedy hneď vošiel a postavil sa pred hodujúcich. Čo si myslíš, aký úžas vyvolal u domácich tento cudzinec? Požiadal o misku a on si ľahol sám bokom na podlahu a tanier si



položil do popola. A povie: Teraz už sedím ako brat minorita...(Františkánske prameni I., 2001, s. 220)

Okolnosti príbehu vyzerajú všedne, ale ten scénický nápad zobrať si od chudobného palicu a klobúk a ísť žobrať k žobrákom! Zarazenie a zahanbenie bratov, keď si ľahne na dlážku a tanier položí do popola

Františkánska expresívnosť bola podnetom k bezprostrednejšiemu a vrúcnejšiemu zobrazovaniu výjavov zo života, konštatuje Aurách v svojich analýzach a interpretáciách západoeurópskych literárnych diel.

Okrem spektakulárnych scén, ktoré mali široký ohlas, zachovali sa aj anekdotické správy o príhodách, ktoré svedčia o jeho neobyčajnej nehe a prívetivosti a na ktorých je vidno i jeho ohromný, čisto psychologický jemnocit; František v rozhodujúcich okamihoch vždy vedel, čo sa druhému odohráva v srdci, a preto ho vždy zasiahol na najcitlivejšom mieste, dokázal tým dojímať a strhnúť. To, čo na ňom tak silno, exemplárne a nezabudnuteľne pôsobilo, bola tá prekvapujúca a presvedčivá bezprostrednosť. (Auerbach, 1998, s. 146) Tu by sme mohli premostiť a rozvinúť myšlienky mediality divadla a účinok divadelného zážitku, ktorý je najmocnejší práve v interakcii a bezprostrednosti. V nemalej miere sme si tento dôležitý aspekt uvedomovali aj prednášaním v období pandémie. V nemožnostiach spoločenského kontaktu a spoločného prežívania divadelného prestavenia sa objavili pokusy transformovať divadelný zážitok s jeho interakciou a bezprostrednosťou do podoby, ktorá stavala na technickej forme sprostredkovania. Ukazuje sa, že takáto cesta priam bytostne ochudobňuje, alebo priamo znemožňuje existenciu divadelného zážitku. Bezprostrednosť obsiahnutá v prítomnosti a vzájomnej interakcii sa intersemioticky nedokáže transformovať do takej varianty, aby umožnila divadelný zážitok. František bol veľký básnik a svojim inštinktom majstrovský herec, stelesňujúci seba samého, ako prvý prebudil dramatické impulzy talianskeho cítenia a talianskeho jazyka. Jeho jedinečnú Pieseň Brata Slnka, ktorá patrí k prvým básňam v talianskom národnom jazyku, sme mohli prednášať počuť v pôvodnej rekonštruovanej podobe, ktorú interpretoval slovenský brat minorita žijúci v rehoľnej komunite, ktorá spravuje Baziliku sv. Františka. Spevácka interpretácia odkazovala nielen k trubadúrskej tradícii, ale rovnako svedčila o výraznej emocionalite a oduševnení, ktorú František do tejto nádhernej piesne vložil.

Zdá sa, že František bol predovšetkým mužom činov a nie slov. Dokázal svojich poslucháčov a divákov strhnúť svojim nadšením a činmi. Pri kázaní neváhal aj tancovať a neraz sa dal aj do spevu. Spev patril k jeho najprirodzenejším darom, spieval vždy vo francúzštine. Z jeho spevu vyžarovala spontaneita, autenticnosť a prirodzenosť priamočiarejšia ako samotné kázanie. „Niekdedy si vzal palicu, ktorú používal ako umelé husle, a počas spevu na ňu pravou rukou akoby hral slákom.. Hudba však pre Františka nikdy nebola len oddychom alebo zábavou.. Jeho myseľ sa vždy obracala k duchovným záležitostiam a mohol dokonca skončiť v slzách nad najväčším Božím darom, smrťou svojho Syna na kríži. Je príznačné, že aj po rokoch verejných

vystúpení sa František rozhodol svoju poslednú kázeň mníškam v San Damiane predniesť pantomimicky, pričom nepoužil žiadne slová.. František, požiadaný o posledné kázanie sestrám, predniesol kajúci žalm *Miserere*, sadol si na zem a posypal si hlavu popolom. Robiť pokánie bolo lepšou kázňou ako o ňom hovoriť.“ (Thompson, 2022, s. 55)

Vzťah k stvoreniu nie devastácia a drancovanie, ale úcta k stvoreniu, obdiv a úžas. František z Assisi integroval do bezprostredného vzťahu s metafyzickým. Pre neho nejestvuje nijaká iná cesta k Bohu, len tá ako ju on sám naznačil cez vtelenie a prijatie stvorenia a našej ľudskosti. Rastliny a vtáky, ktoré svojou skromnosťou a jednoduchosťou sú až dych berúce pripomienky božej veľkosti a vznešenosti. Úcta, oddanosť, ochrana prírody a stvorenia sú prirodzenou hodnotou Františkovho náhľadu na svet a život. „František používal často obrazy prírody a robil to dvoma spôsobmi – inšpiroval sa frázami a prirovnaniami z Písma „ovce medzi vlkami“, neskôr „vôl a osol“ v obrazoch jasličiek v Grecciu; rád dával bratom mená zvierat, ako prostriedok vtipnej kritiky „brat mucha“ pre lenivého a neschopného brata či „brat osol“ pre svoje vlastné telo, ktoré bolo nepoddajné a zavše aj obťažujúce. (Thompson, 2022, s. 66)

Vo chvíli, keď umieral a vítal Sestru smrť – prikázal bratom, aby ho vyzliekli donaha a položili na holú zem, aby takto naznačil odovzdanosť a absolútnu chudobu pred Bohom. Ako nahý prišiel na svet, tak chcel z neho aj odísť.

František sám seba a svojich nástupcov nazýval „božími šaškami“ (*iokulatores Domini*). Jeho svojrázny názor na vlastnú duchovnú veselosť, s oslavou materiálneho telesného princípu, so špecifickým františkánskym znižovaním a profanáciou by sme mohli s malou dávkou nadhľadu by sme mohli nazvať ako karnevalizovaný katolicizmus. (Bachtin, 2007, s. 66)

ZÁVER

Život Františka z Assisi je plný symbolických gest, performancie i záľube v prirodzenej karnevalovej či rytierskej zábave, ktorá súvisí so stredovekou kultúrou smiechu. V svojom živote dokonale integroval a prepájal slovo s obrazom, činom, gestom. Tento prístup naznačuje východiská, ktoré súviseli so stredovekou kultúrou smiechu, rytierskou tradíciou, zmyslom pre hru, obraz, podobenstvo a tiež so schopnosťou kreovať obrazy a príbehy, ktoré dokážu svojou autentickou presvedčivosťou osloviť divákov i protagonistov výjavu. Mohli by sme dedukovať, že on „Pánov šašo, blázon“ v svojej osobnosti vedel prepojiť priam dokonale slovo s konaním, fyzický so psychickým životom.

BIBLIOGRAFIA

1. AUERBACH, Erich. *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách.* Mladá fronta, Praha 1998, s. 479, ISBN: 80-204-0730-3
2. BACHTIN, Michal Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance.* Argo, Praha 2007, s. 489; ISBN: 978-80-7203-776-6.



3. CARDINI, Franco: František z Assisi, Zvon, Vyšehrad, Praha 1998, s. 231, ISBN: 80-7113-229-2.
4. HEERS, Jacques. Svátky bláznů a karnevaly. Argo, Praha 2006, s. 227, ISBN: 80-7203-777-3.
5. HUIZINGA, Johan. Kulturnohistorické eseje. Vydavateľstvo Európa, Bratislava 2016, s. 196, ISBN: 978-80-89666-27-0.
6. LE GOFF, Jacques. O hranicích dějinných období. Na příkladu středověku a renesance. Karolinum, Praha 2014, s. 89, ISBN: 978-80-246-2789-7.
7. SCHMITT, Jean-Claude. Svět středověkých gest. Vyšehrad, Praha 2004, s. 340, ISBN: 80-7021-729-4.
8. THOMPSON, Augustine. František z Assisi. Nový kritický životopis. Vydavateľstvo Minor, Kapucíni na Slovensku, Bratislava 2022, s. 340, ISBN: 80-7021-729-4.
9. Františkánske prameny I. Matice cyrilometodějská s. r. o., Olomouc 1999, s. 954, ISBN: 80-7266-073-X.

Contact

doc. Mgr. Martin Timko, ArtD.

Fakulta dramatických umění Akadémie umení v Banskej Bystrici, Slovakia

e-mail: Martin.Timko@aku.sk



doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc.

doc. PhDr. PaedDr. Mária Strenáčiková, PhD.

Academy of Arts, Faculty of Music Arts, Banská Bystrica, Slovakia

THE CULT OF ST. CECILIA – CECILIAN BROTHERHOODS AND MUSICAL SOCIETIES

KULT SV. CECÍLIE – CECILIÁNSKE BRATSTVÁ A HUDOBNÉ SPOLOČNOSTI

ABSTRACT

The paper examines the historical development of the cult of Saint Cecilia as the patron saint of music and its influence on musical and cultural life in Europe and Slovakia. Particular attention is paid to France, Germany, England, and Italy, where significant musical brotherhoods, associations, competitions, and concert celebrations emerged. The paper also explores the development of the Cecilian tradition in Slovakia from the Baroque period onwards and the growth of musical associations in the 19th century. Special attention is given to the activities of the Church Music Society at St. Martin's Cathedral in Bratislava. The aim of the paper is to highlight the enduring significance of Saint Cecilia as the patron saint of music and musicians and as a symbol of the spiritual dimension of musical art.

Keywords: Saint Cecilia, Cecilian cult, musical brotherhoods, musical associations.

ABSTRAKT

Príspevok sa zaoberá historickým vývojom kultu svätej Cecílie ako patrónky hudby a jeho vplyvom na hudobný a kultúrny život v Európe a na Slovensku. Pozornosť venuje najmä Francúzsku, Nemecku, Anglicku a Taliansku, kde vznikali významné hudobné bratstvá, spolky, súťaže a koncertné slávnosti. Osobitne približuje vývoj ceciliánskej tradície na Slovensku od baroka a rozmach hudobných spolkov v 19. storočí. Predstavuje najmä činnosť Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina v Bratislave. Cieľom príspevku je poukázať na pretrvávajúci význam svätej Cecílie ako patrónky hudby, hudobníkov a duchovného rozmeru hudobného umenia.

Kľúčové slová: svätá Cecília, patrónka hudby, ceciliánsky kult, hudobné bratstvá, hudobné spoločnosti

Sv. Cecília patrí už celé stáročia k významným symbolom kresťanskej hudobnej tradície. Historické pramene hovoria o jej živote iba v náznakoch, no kresťanská tradícia z nej vytvorila patrónku hudobníkov, spevákov, básnikov a chrámových zborov.



Kult sv. Cecílie sa od renesancie šírila naprieč Európou, prerástol hranice liturgickej hudby a stal sa súčasťou umeleckého i náboženského života mnohých krajín.

Spočiatku sa sv. Cecília spájala len s liturgickou hudbou, pretože jej sviatok organizovali chrámy a hudobníci sa na náboženských obradoch aktívne podieľali. Zakrátko sa ceciliánske oslavy obohatili o koncerty z inštrumentálnych a vokálno-inštrumentálnych diel zasvätených sv. Cecílii a o súťaže hudobníkov a získali široký duchovný aj spoločenský rozmer. Vytvorila sa tradícia, podľa ktorej je sv. Cecília ochrankyňou hudby a všetkých, ktorí sa hudbe venujú. Zahŕňala cirkevných a profesionálnych hudobníkov, inštrumentalistov, spevákov, skladateľov a básnikov.

Vzácné zdokumentované zmienky o sv. Cecílii v kontexte jej patrónstva pochádzajú najmä z Francúzska, Talianska, Anglicka, Nemecka a z niektorých stredoeurópskych krajín.

Francúzsko

Vo Francúzsku v roku 1502 v meste Louvaines si skupina hudobníkov plánovala vytvoriť vlastnú asociáciu zasvätenú sv. Jóbovi. Mestský magistrát hudobníkom odporučil, aby za svoju patrónku vymenovali sv. Cecíliu, ktorá reprezentovala ideálne spojenie hudby, spirituality a osobnej svätosti. Hudobníci návrh akceptovali a uskutočnili. (Luckett, 1972, s. 21)

V 16. a 17. storočí sa bratstvá a cirkevné združenia hudobníkov (Confréries de Sainte-Cécile) zakladali po celej krajine pri chóroch katedrál a farských kostolov. (Encyclopaedia Britannica Online)



V Katedrále v Ruen sa na sviatok sv. Cecílie konala omša už v polovici 16. storočia a súčasťou osláv bola aj súťaž organizovaná hudobným spolkom. Súťaže podporovali tvorbu motet, piesní aj profánnych diel a ich víťazi získavali ocenenia i prestíž. (Mesplé, 2025)

Obr. 1: Katedrála v Ruen

Pri Kostole sv. Petra v Caen bolo bratstvo založené v roku 1564. Podobne ako ostatné bratstvá združovalo cirkevných aj svetských hudobníkov a organizovalo súťaže. Zachovala sa správa, že odovzdávanie ceny víťazovi súťaže sa nekonalo tradične na sviatok sv. Cecílie, 22. novembra. Presunuli ho až vyhovujúcejší termín, na sviatok sv. Tomáša, 21. decembra, aby nekonkuroval ostatným súťažiam, ktoré sa konali takmer vo všetkých väčších mestách. (Mesplé, 2025)



Obr. 2: Kostol sv. Petra v Caen



V Évreux bolo bratstvo založené v roku 1573 a o dva roky zorganizovalo súťaž. Štandardne tieto súťaže podporovali tvorbu duchovnej i svetskej hudby a stali sa významným centrom hudobného života. Práve prelinanie sakrálnych a profánnych prvkov však niekedy spôsobovalo napätie s cirkevnými predstaviteľmi, ktorí sa snažili obmedziť nevhodné alebo príliš svetské texty. (Mesplé, 2025)

Obr. 3: Katedrála v Évreux

Bratstvá a hudobné spoločnosti pôsobili vo Francúzsku pomerne dlho, no ich činnosť bola často prerušovaná nepokojmi či úpadkom záujmu. V 17. storočí sú už zmienky o ich aktivitách menej časté, no súťaže svätej Cecílie sa stále konali vo viacerých mestách. Postupne však tradícia slabla a v 18. storočí viaceré súťaže zanikli. (Mesplé, 2025)

Ako predchodcovia neskorších koncertných spoločností však rozvinuli tradíciu koncertov a súťažných festivalov na počesť svojej patrónky, ktoré úspešne pretrvávajú dodnes. (Encyclopaedia Britannica Online)

Nemecko

V nemeckých katolíckych oblastiach sa konali ceciliánske oslavy poriadané bratstvami sv. Cecílie (Cäcilienbruderschaften), ktoré združovali organistov, kantorov a spevákov, ale aj rôznymi mestskými hudobnými spolkami (Cäcilienvereine), cechovými hudobnými združeniami (Meistersinger) a speváckymi zbormi pri kostoloch.

V roku 1868 vznikol v Bambergu *Všeobecný ceciliánsky spolok pre Nemecko* (Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland), zastrešujúci katolícku cirkevnú hudbu. Hlavným iniciátorom bol katolícky kňaz a zaniatený nemecký cirkevný hudobník Franz Xaver Witt (1834 – 1888), vedúca osobnosť ceciliánskeho hnutia.



Witt stál dlhé roky na čele spolku a určil jeho hlavné ciele: propagáciu a zachovávanie pôvodnej liturgickej hudby bez akýchkoľvek deformácií, podporovanie vzniku nových kompozícií a vydávanie odborného časopisu pre katolícku cirkevnú hudbu *Musica sacra* (*Monatsschrift für Kirchenmusik und Liturgie*), ktorý prezieravo založil 1. januára 1868. (New Advent, n. d.)

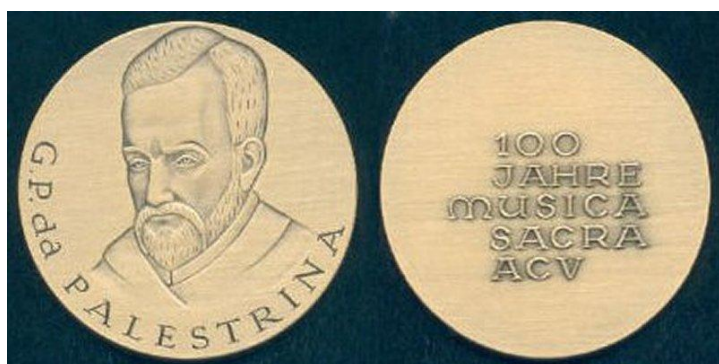
Obr. 4: Franz Xaver Witt

O dva roky získal spolok pápežské schválenie od rímskeho biskupa Pia IX. (1870). Pápež zároveň pomenoval spolok ako *Associatio sub titulo Sanctae Caeciliae pro universis Germanicae linguis Terris* (Spoločnosť sv. Cecílie pre všetky nemecky hovoriace krajiny), ktorý rovnako ako časopis *Musica sacra* pretrval až do súčasnosti.

V polovici 20. storočia, po Druhom vatikánskom koncile sa združenie rozdelilo na tri národné nezávislé, ale spolupracujúce organizácie (nemeckú, rakúsku, švajčarsku). Portfólio ich aktivít zahŕňa organizovanie vedeckých konferencií zameraných na cirkevnú hudbu, podporu základného i aplikovaného výskumu, vydávanie publikácií a notových materiálov, iniciovanie vzniku nových kompozícií a zastupovanie spevákov a speváckych zborov.

V roku 1968, keď Spoločnosť sv. Cecílie slávila svoje storočné jubileum, vznikla tradícia udeľovania medailí a vyznamenaní ako formy oceňovania dlhodobej práce v oblasti cirkevnej hudby. Najznámejšie reprezentatívne ocenenia predstavuje Palestrinova, Ambrózova a Lassova medaila a odznak sv. Cecílie.

Medaila sa udeľuje cirkevným zborom a súborom s mimoriadne dlhou históriou. Jestvuje



v troch stupňoch: bronzová je podmienená 100-ročnou existenciou zboru, strieborná 150-ročnou a zlatá 200-ročnou. (Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland, n. d.)

Obr. 5: Medaila G. P. da Palestrinu

Medaila vznikla na pamiatku milánskeho biskupa sv. Ambróza, ktorý sa v 4. storočí podieľal na formovaní liturgie a starokresťanskej hudby. Je určená jednotlivcom s mimoriadnymi zásluhami v oblasti cirkevnej hudby. (Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland, n. d.)



Obr. 6: Medaila sv. Ambróza

Táto vzácna medaila pokrýva výnimočné aktivity v sfére muzikologického výskumu, kompozície, hudobnej kultúry a hudobnej pedagogiky v intenciách cirkevnej hudby. Predstavuje najvyššie ocenenie osobnostiam za nezvyčajné zásluhy. Získal ju napr. Arvo Pärt



a Georg Ratzinger, starší brat pápeža Benedikta XVI. (Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland, n. d.)

Obr. 7: Medaila Orlanda di Lassa



Čestný odznak s adekvátnym certifikátom je určený pre členov cirkevných speváckych zborov. Udeľuje sa pri okrúhlych životných výročiach, alebo dlhoročnom členstve v zbore (v hornej časti je veniec zakončený príslušným číslom). (Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland, n. d.)

Obr. 8: Odznak sv. Cecílie

Anglicko, Londýn

Anglicko bolo protestantské a až do polovice 17. storočia katolíckej mučeníčke nevenovalo pozornosť. Prevládajúca anglikánska cirkev zakazovala uctievanie svätých, ale hudobne vyspelé anglické prostredie registrovalo ceciliánske kompozície z iných krajín aj patronát sv. Cecílie nad hudbou.

V osemdesiatych rokoch 17. storočia bola katolícka svätica sekularizovaná, zbavená náboženského významu a „*chápaná skôr ako múza, či symbolická postava, než ako skutočná svätica*“. (Horner, 2012, 23) S. Horton dodáva, že sa „*premenila na niečo prekvapivo odlišné od svojho ranokresťanského obrazu*“. (Horton, 2007)

V roku 1683 usporiadala *Londýnska hudobná spoločnosť* (Musical Society of London) prvé oslavy sviatku sv. Cecílie. Hudobnú spoločnosť tvorili profesionálni hudobníci, skladatelia, básnici, významní milovníci hudby a mecenáši umenia, ktorí chceli podporovať anglickú hudbu, iniciovať vznik nových skladieb a vytvárať priestor pre verejné koncerty. Hudobný festival sa odvtedy každoročne konal 22. novembra, na sviatok sv. Cecílie až do roku 1703. Festival bol verejným podujatím s výsostne svetským charakterom, čo zdôrazňuje významný dobový publicista P. Motteux, keď uvádza, že festival sa nekonal „*na základe poverčivých princípov (t. j. v žiadnom prípade neboli katolícke), ale na šírenie pokroku božskej vedy (hudby)*“. (White, 2018)

Festival zvyčajne začínal v Kostole sv. Brigity (St. Bride's Church) bohoslužbou s kázňou zdôrazňujúcou význam hudby.



Obr. 9: Kostol sv. Bridy, Londýn

V kostole zneli vokálne diela a hymny s orchestrálnym sprievodom v podaní mimoriadne početného zboru hudobníkov a spevákov. Nasledoval presun do reprezentatívnych priestoroch cechovej spoločnosti kníhtlačiarov (Stationers' Hall), kde odznela premiéra slávnostnej ódy na sv. Cecíliu, ktorá bola vždy špeciálne vytvorená významnými básnikmi a skladateľmi práve pre túto príležitosť. Festival končieval veľkolepou hostinou a spoločenskými stretnutiami hudobnej elity Londýna. K najvýznamnejším dielam spojeným s londýnskym festivalom patrí skladba

Henryho Purcella Hail! Bright Cecilia! (prekladané ako Buď pozdravená, žiarivá Cecília!, alebo Sláva! Jasná Cecília!) (Encyclopaedia Britannica Online)

Londýnsky *St. Cecilia's Day* sa stal v európskom kontexte najväčšou oslavou hudby a reprezentatívnou prehliadkou anglického hudobného a poetického umenia.

Taliansko, Rím

Kult sv. Cecílie sa v Ríme rozvíjal celé storočia. Spočiatku si ju pripomínali ako mučeníčku viery a postupne sa k náboženskej úcte pripojil mimoriadne silný hudobný aspekt. Stredovek ju už vnímal aj ako nebeskú ochrankyňu hudby a hudobníkov a patrónku cirkevného umenia. Bratstvá hudobníkov, cirkevné inštitúcie, šľachtickí podporovatelia umenia, kláštory a spevácke školy pri chrámoch organizovali na jej počesť slávnostné koncerty a omše s liturgickými zborovými spevmi a gregoriánskym chorálom.

„Prvá rímska a celkovo talianska hudobná spoločnosť pod Ceciliinou ochranou bola *Compagnia dei Musici di Roma*.“ (Rice, 2022) Významný podiel na jej pápežskom uznaní mal pápež Gregor XIII., ktorého historici charakterizujú ako podporovateľa vzdelanosti a umenia. Počas pontifikálneho obdobia nestihol zámer uznania bratstva zrealizovať (zabránila mu smrť v roku 1585), ale jeho nástupca Sixtus V. hneď po svojom zvolení za pápeža vydal bulu *Ratione congruit*, ktorou založil *Kongregáciu hudobníkov pod ochranou Panny Márie, svätého Gregora a svätej Cecílie* (*Congregazione dei Musici sotto l'invocazione della Beata Vergine e dei Santi Gregorio e Cecilia*). (Summers, 1982)

V kongregácii založenej ako združenie s umeleckými a charitatívnymi cieľmi pôsobili najvýznamnejší skladatelia žijúci v Ríme (napr. Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, Felice Anerio a jeho mladší brat Giovanni Francesco Anerio, Giovanni Maria Nanino a jeho mladší brat Giovanni Bernardino Nanino a ďalší).

Postupom času prešla kongregácia viacerými transformáciami, reorganizáciami a zmenami názvu i sídla. Stala sa pápežskou akadémiou, neskôr kráľovskou akadémiou a napokon sa vyprofilovala na dnešnú prestížnu *Národnú akadémiu sv. Cecílie* (*Accademia Nazionale di Santa Cecilia*). V rámci Akadémie sa začiatkom 19. storočia vytvorila hudobná škola s bezplatným kurzom hry na klavíri a hry na husliach, ktorá v roku 1886 získala štatút *Strednej hudobnej školy* (ponúkala viac ako 30 kurzov a disponovala 43 učiteľmi). V roku 1911 sa škola stala samostatným právnym subjektom, oddelila sa od Akadémie a v roku 1919 sa premenovala na dnešné slávne *Hudobné konzervatórium s. Cecílie*. (*Conservatorio di Musica Santa Cecilia*) Dejiny Akadémie i Konzervatória sú neoddeliteľne spojené s hudobným, náboženským a kultúrnym vývojom Ríma od renesancie až po dnešné dni.



Obr. 10: Portál historického sídla Akadémie sv. Cecílie



Obr. 11: Hudobníci Akadémie pred koncertom v Palazzo Doria Pamphili v Ríme, 1889

Hudobníci akadémie pózujú pred koncertom, ktorý usporiadali v Palazzo Doria Pamphili v Ríme. Giuseppe Branzoli sediaci v popredí drží mandolón. Rok 24. 5. 1889.

Slovensko

Na území dnešného Slovenska sa tradícia hudobného uctievania sv. Cecílie začala vyvíjať hlavne od obdobia baroka. Hoci hudobné spolky, cechy, kantorské združenia a literátske bratstvá (Fraternitates Litteratorum) jestvovali už v 15. – 16. storočí, nemali charakter „hudobných spolkov“ v dnešnom ponímaní. Pôsobili predovšetkým pri chrámoch a plnili funkciu kostolných speváckych zborov, ktoré zabezpečovali liturgický spev, pohrebné obrady, procesie a školenie spevákov. (Štefancová, n. d.)

V 17. – 18. storočí sa už na sviatok sv. Cecílie organizovali hudobné ceciliánske slávnosti. V kláštoroch benediktínov, františkánov a jezuitov vznikala bohatá chrámová hudba, v kostoloch sa slúžili osobitné d'akovné omše, zneli motetá a kantáty. Sv. Cecílii patrilo post ochrankyne hudobníkov, o čom svedčí aj jej vyobrazenie v zborníku *Harmonia Seraphica II.* františkánskeho kňaza P. Pavlína Bajana, OFM (1721 – 1792).



Obr. 12: Plagát koncertu *Hommage à P. Pavlín Bajan, OFM*, fragment, ktorý sa konal vo Farskom kostole v Skalici 18. 11. 2021

Františkánsky kňaz Juraj Pavlín Bajan, významná postava slovenského baroka, bol mimoriadne hudobne aj výtvarne nadaný. Vlastnú kresbu sv. Cecílie umiestnil „nad organ aj nad hlavu anjelička a v jej superpozícii možno vidieť znakový princíp svätého patrónstva a ochrany... pod kresbu pripojil latinské verše, ktoré v slovenskom prebásnení majú takúto podobu:

Svätá Cecília, vznešená Ty Panna!

Pre naše spevy si láskavá ochrana;

Prihovor s za nás, veľmi Ťa prosíme,

Majestát Božský nech chválu našu prijme.“ (Lengová, 2002, s. 16)

Skutočný rozmach ceciliánskych hudobných spolkov nastal až v 19. storočí pod vplyvom celoeurópskeho reformného hnutia cirkevnej hudby. Najvýznamnejšie spolky pôsobili vo veľkých mestách so silnými hudobnými tradíciami a vyvinutou hudobnou kultúrou (Bratislava,

Trnava, Nitra, Košice). Hlavným centrom ceciliánskych slávností sa stal *Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina v Bratislave* (Kirchenmusikverein zu St. Martin), ktorého cieľom bolo „*Orchestrálnou hudbou okrášľovať služby Božie čo možno najdokonalejšími predvedeniami diel cirkevnej hudby, pre väčšiu česť Božiu.*“ (Tauberová, 1998, s. 9) Prvotne vznikol Spolok v roku 1828. Obnovený bol v roku 1933 hneď „*v prvom štatúte vydanom v roku 1834 si v bode 14 stanovil Ceciliánsky deň (Der Caecilien-Tag) ako cirkevnú slávnosť.*“ (Slaninková, 2022)



Obr. 13: Príchod korunovačného sprievodu Karolíny Augusty do Dómu sv. Martina v Bratislave; 25. septembra 1825. Eduard Gurk

Spolok sa zamerával na náročné diela liturgickej hudby v rámci bohoslužieb. V Dóme sv. Martina a uviedol napr. veľkolepú kompozíciu L. v. Beethovena *Missa solemnis*, op. 123, Schubertovu Omšu Es dur, D 950, Méhulovu Omšu As dur, Cherubiniho Korunovačnú omšu A dur, Lisztovu omšu Ostrihomskú, op. 9 a Uhorskú korunovačnú, ktorú skladateľ osobne dirigoval, Omšu D dur, op. 111 bratislavského rodáka J. N. Hummela a ďalšie.

V roku 1949 štátna a ideologická moc Spolok zrušila a s ním zanikol a na dlhé roky upadol do zabudnutia aj Ceciliánsky deň. (Godár, 2004)

Zabudnutú tradíciu slávania sviatku sv. Cecílie oživil v roku 2016 *Súbor pre starú hudbu Musica aeterna*. Vytvoril unikátny projekt *Santa Caecilia*, ktorý súbor organizuje v rôznych slovenských mestách. Jeho cieľom je „*každoročne uskutočniť slávnostnú Ceciliánsku sv. omšu s figurálnou hudbou alebo duchovný koncert, ako aj uvedením ód a žalmov hudobne spracovaných.*“ (Prachár, 2024) Pod vedením umeleckého vedúceho súboru Petra Zajíčka odznali majstrovské diela skladateľov rôznych období, napr. *Messa di Santa*

Cecilia Alessandra Scarlattiho, *Missa Solemnis St. Caeciliae* Antona Zimmermanna, *Missa Sancta Caeciliae*, ZWV 1 Jana Dismasa Zelenku, diela G. F. Händla *Ode for St. Cecilia's Day*, HWV 76 a kantáta pre soprán, tenor, sláčiky a basso continuo *Cecilia, volgi un sguardo*, HWV 89 a ďalšie.

SANCTA CAECILIA I.

22. NOVEMBER O 19:00
BRATISLAVA, KONCERTNÁ SIEŇ KLARISKY

MUSICA AETERNA CHORUS SALVATORIS
UMELECKÝ VEDÚCI PETER ZAJÍČEK ZBORMAJSTERKA ZUZANA BUCHOVÁ-HOLIČKOVÁ
ALESSANDRO SCARLATTI: MESSA DI SANTA CECILIA

SÓLISTE: HELGA VARGA BACH, SOPRÁN, HILDA GULYASOVÁ, SOPRÁN,
JUDITA ANDELOVÁ, ALT, JOZEF GRÁF, TENOR, MARTIN MIKUŠ, BAS

USPORIADATEĽ: MUSICA AETERNA O.Z.

PODUJATIE Z VERENÝCH ZDROJOV PODPORUJE
FOND NA PODPORU UMENIA, BRATISLAVSKÝ SAMOSPRÁVNÝ KRAJ.

u. fond
na podporu
umenia

Bratislavský
samosprávny
kraj

VSTUP VOĽNÝ

MEDIÁLNI PARTNERI:

CITYLIFE.SK

Vývazet.sk



Obr. 14: Pozvánka na prvý ročník festivalu SANTA CAECILIA



Obr. 15: Plagát (zatiaľ) posledného festivalu SANTA CAECILIA

Zdroje obrázkov

1. Franz Xaver Witt.
https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Xaver_Witt#/media/File:FXWitt.jpg (Kantorm cd, 25. 2. 2009, PD)
2. Hudobníci Akadémie pred koncertom v Palazzo Doria Pamphili v Ríme, 1889.
https://en.wikipedia.org/wiki/Accademia_Nazionale_di_Santa_Cecilia#/media/File:Accademia_santa_cecilia_musicians.jpg (Fma12, 25. 10. 2019, PD)
3. Katedrála v Évreux.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Normandie_Eure_Evreux1_tango7174.jpg (Tango7174, 18. 4. 2009, CCA-SA 4.0)
4. Katedrála v Ruen.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rouen_Cathedral_as_seen_from_Gros_Horloge_140215_4.jpg (DXR, 16. 2. 2014, CCA-SA 3.0)
5. Kostol sv. Bridy, Londýn. Foto David Iliff.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Bride%27s_Church,_London_-_Diliff.jpg (CC-BY-SA 3.0)
6. Kostol sv. Petra v Caen.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Pierre_Caen_chevet.jpg (Urban-commonswiki, 8. 2. 2005, CCA-SA 3.0)
7. Medaila G. P. da Palestrinu. Geschichte des Kirchenchors Gottenheim.
<https://www.gottenheim.de/Kirche/Kirchenchor/historie.php#gallery-2>
8. Medaila Orlanda di Lassa. <https://www.acv-deutschland.de/orlando-di-lasso-medaille/>
9. Medaila sv. Ambróza. <https://www.acv-deutschland.de/ambrosius-medaille/>
10. Odznak sv. Cecílie. <https://web.archive.org/web/20120311141210/http://www.acv-deutschland.de/ehrungen/>
11. Plagát (zatiaľ) posledného festivalu SANTA CAECILIA. <https://www.musica-aeterna.sk/>
12. Plagát koncertu Hommage à P. Pavlín Bajan, OFM. Fragment.
<https://www.zahorskemuzeum.sk/hommage-a-p-pavlin-bajan-ofm-koncert/>
13. Portál historického sídla Akadémie sv. Cecílie.
https://de.wikipedia.org/wiki/Accademia_Nazionale_di_Santa_Cecilia#/media/File:Campo_Marzio_-_Accademia_di_Santa_Cecilia_2.JPG (Croberto68, 23.11.2009, PD)
14. Pozvánka na prvý ročník festivalu SANTA CAECILIA. http://chorus-salvatoris.com/wp-content/uploads/2016/11/2016-11-22_MAE_CECILIA_BA_POZVANKA1.jpg
15. Príchod korunovačného sprievodu Karolíny Augusty do Dómu sv. Martina v Bratislave. 25. septembra 1825. Eduard Gurk.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Katedr%C3%A1la_sv._Martina134.jpg (Lure, 3. 6. 2012, CCA-SA 3.0)

Literatúra

1. Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland. (n. d.). Ehrenzeichen und Medaillen.
2. Conservatorio di Musica Santa Cecilia. <https://conservatoriosantacecilia.it/>
3. *Encyclopaedia Britannica Online*. Musical Societies and Institutions.
<https://www.britannica.com/art/musical-societies-and-institutions>



4. Godár, V. (11. 6. 2004). Cirkevno-hudobný spolok. *Týždenník Nové slovo*. Bratislava: Pravda. <https://noveslovo.eu/archiv/cirkevno-hudobny-spolok/>
5. Horner, P. (2012). *The London St. Cecilia's Day Festivals and the Cultivation of a Godly Nation*. [Dizertačná práca]. University of Washington.
6. Horton, S. (2007). A Song for St Cecilia's Day. *Harpers Magazine*. <https://harpers.org/2007/11/a-song-for-st-ceciliass-day/>
7. <https://web.archive.org/web/20120311141210/http://www.acv-deutschland.de/ehrungen/>
8. Lengová, J. (2002). Sv. Cecília, patrónka hudby a hudobníkov. *Adoramus Te*, 1/2002. Trnava: Spolok sv. Vojtecha, s. 14 – 16.
9. Luckett, R. (1972). St. Cecilia and Music. *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 99. DOI: <https://doi.org/jrma/99.1.15>
10. Mesplé, P. (2025). Des musiciens au service des églises (XVII^e et XVIII^e siècles). Open Edition Books. <https://books.openedition.org/pur/304052#anchor-fulltext>
11. New Advent. (n. d.) Francis Xavier Witt.
12. Prachár, A. (2024). Slávenie sviatku sv. Cecílie v Bratislave – včera a dnes. *Internetové periodikum JAMUsica*. Brno: JAMU. <https://jamusica.jamu.cz/2024/slavenie-sviatku-sv-cecilie-v-bratislave-vcera-a-dnes/>
13. Rice, J. A. (2022). Palestrina's Saint Cecilia Motets and the Missa Cantantibus Organis. In *Motets for Saint Cecilia, 1540–1610* (ed. John A Rice). *A-R Editions*. <https://sites.google.com/view/johnaricehistoryofmusic/palestrina-s-saint-cecilia-motets-and-the-missa-cantantibus-organis>
14. Slaninková, E. (20. 11. 2022). Vďakyvzdanie sv. Cecílii prvýkrát v bratislavskej Katedrále sv. Martina. *Opera Slovakia. Časopis o opere, klasickej hudbe a baletе. Sezóna 2022/2023*. <https://operaslovakia.sk/vdakyvzdanie-sv-cecilii-prvykrat-v-bratislavskej-katedrale-sv-martina/>
15. Summers, W. J. (1982). Compagnia dei Musici di Roma, 1584 – 1604. ProQuest. <https://www.proquest.com/openview/2fc354be475abdb5b687d8f0bb8aae3b/1?cbl=1819340&pq-origsite=gscholar>
16. Štefancová, D. (n. d.). Literátská bratrstva. *Encyklopedieknihy.cz*. https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Liter%C3%A1tsk%C3%A1_bratrstva
17. Tauberová, A. (1998). Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina v Bratislave (1). *Adoramus Te*. 2/1998. Trnava: Spolok sv. Vojtecha, s. 9 – 12.
18. White, B. (22. 11. 2018). *The history behind the patroness of musicians: Music and St Cecilia's Day*. Boydell & Brewer. <https://boydellandbrewer.com/blog/music/the-history-behind-the-patroness-of-musicians-music-and-st-ceciliass-day/?v=41d6ad0761a5>

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



prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.

Fakulta múzických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, Slovensko

IVAN ZVARÍK – A BASS FROM THE BANSKÁ BYSTRICA OPERA SCENA WITH UNIQUE TIMBRE

IVAN ZVARÍK – BAS BANKOBYSTRICKEJ OPERNEJ SCÉNY S JEDINEČNÝM ZAFARBENÍM

ABSTRACT

For many years, soloist Ivan Zvarík has been a prominent figure in the Banská Bystrica opera scene and Slovak vocal art. With his uniquely timbred bass voice, he has portrayed numerous roles from the operatic and operetta repertoire. His concert appearances - performing bass parts in major vocal-instrumental works - are also highly esteemed, as are his performances on international stages.

Key words: opera, operetta, bass, interpretation, opera characters, operetta characters

ABSTRAKT

Sólista Ivan Zvarík patrí dlhé roky k významným osobnostiam banskobystrickej opery a slovenského vokálneho umenia. Svojím jedinečne zafarbeným basom stvárnil množstvo postáv opernej a operetnej literatúry. Vzácné sú i jeho vystúpenia na koncertnom pódii, kde vo veľkých vokálno-inštrumentálnych dielach prezentoval basový part. Pozoruhodné sú i jeho účinkovania na zahraničných scénach a pódioch.

Kľúčové slová: opera, opereta, bas, stvárnenie, operné postavy, operetné postavy

Je nepochybné, že operné, či operetné diela vytvára súbor spevákov do jedného uceleného útvaru umeleckej kreácie, kde jednotlivé hlasy majú svoje nezastupiteľné miesto. Medzi ne patrí aj basové zastúpenie. Sú interpreti, ktorí vedia dať hlasu jedinečnú a nenapodobiteľnú podobu a herecky neobyčajným spôsobom upútať na seba pozornosť. Jedným z nich je aj basista Ivan Zvarík.

Patrí dlhé roky k významným osobnostiam banskobystrickej opery. Svoj farebný, kovový bas so značnou intenzitou a pozoruhodným rozsahom pretavil v bohato zastúpenom repertoári v priestore operných i operetných rolí. Spevacka a herecká tvárnosť a unikátna hlasová osobitosť sa u neho výrazne odrazila v charakterovo rôznorodej palete prezentovaných postáv. Jeho cesta na javisko viedla „kľukatejším chodníčkom“. Prv než nastúpil na Konzervatórium v Žiline (1991 – 1995), absolvoval Gymnázium v Brezne (1981 – 1985) a Pedagogickú fakultu v Banskej Bystrici – hudobnú výchovu a ruský jazyk (1985 – 1990).



Portfólio jeho štúdií rozšíril absolvovaním operného a koncertného spevu pod vedením profesorky Evy Blahovej na Hudobnej a tanečnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave (1996 – 1999).



Obr. 1: Sólista Ivan Zvarík

Sólistom banskobystrickej opery sa stáva od roku 2000, kedy prvýkrát vkročil na jej scénu úlohou Kostolníka v Pucciniho opere Tosca, ku ktorej sa vrátil ešte neskôr, avšak v kostýme Angelottiho (2016). Stanislav Vaněk zhodnotil predvedenie basových úloh v menovanom diele veľmi pozitívne: „*Basisté Ivan Zvarík (Cesare Angelotti) a Marián Lukáč (Kostelník) dokázali na relatívne malom priestore predviesť krásne výkony – hlasový prejav obou pěvcu byl velmi kultivovaný.*“ (Vaněk, 2016) V ďalších Pucciniho operách sa predstavil ako filozof Colline a Alcindoro v Bohéme (2005), ako Bonzo v Madama Butterfly (2011) a o desať rokov pozdšie uviedla

banskobystrická opera Turandot, kde nechýbal ani Ivan Zvarík ako Timur (2021). Početnejšie zastúpené sú aj roly v operách ďalšieho talianskeho majstra Giuseppe Verdiho – v Maškarnom bále (2002) stvárnil Toma, bol účastný aj slovenskej premiéry v opere Attila (2005) ako Leone. V tom istom roku v rámci festivalu Zámocké hry zvolenské sa spolupodieľal na koncertnom uvedení Bitky pri Legnane so zahraničným obsadením ako Podestá a Secondo Console. O rok neskôr opäť dostáva možnosť prezentovať sa v koncertnom uvedení so zahraničnými sólistami s partom Talibabu v opere Alzira. Predstavil sa tiež v Trubadúrovi (2006) ako Ferrando a precítil aj doktora Grenvilla v Traviate (2008, 2017). Jeho poňatie ocenil Vladimír Blaho: „*Ivan Zvarík známy svojím drsnejším hlasom dokázal svojho doktora Grenvilla obdať decentnými lyrickými tónmi.*“ (Blaho, 2017) V roku 2008 hosťoval s Grenvillom v Opere Slovenského národného divadla v Bratislave. Verdiho úlohy obohacuje o postavy, ktoré mu umožnili nasýtiť plochy partov jeho hutným farebným basom sugestívnou výrazovosťou ako Fiesca v Simonovi Boccanegrovi (2009), Zachariáša v Nabuccovi (2010), Banca v Macbethovi (2013) a tiež Sparafucila v Rigolettovi (2015), v ktorom jeho pozoruhodné hlasové danosti vnímala muzikologička Terézia Ursínyová takto: „*Sparafucila spieval domáci basista Ivan Zvarík, ktorý bezpečne zvládol aj hlboké „f“ vo svojom temnom, charakterovo zlovestnom parte.*“ (Ursínyová, 2015, s. 7) Dramaturgia odvážne zaradila do hracieho plánu veľkú operu Aida (2024), kde zarezonovalo aj podanie Zvaríkovko Ramfisa. Ľubo Belák v Pravde napísal: „*V basových partoch sa zaskveli dvaja účinkujúci. V úlohe veľkňaza to bol Ivan Zvarík a v úlohe faraóna Ivan Lyvch.*“ (Belák, 2024). Taktiež pozitívna odozva vyšla od recenzentky

Michaely Mojžišovej: „*Ivan Zvarík bol dôstojným kňazom Ramfisom...*“ (Mojžišová, 2024). Výnimočné hlasové dispozície zaujali aj ďalšieho recenzenta Pavla Ungera: „...*Podobne je to aj s oboma Ramafismi, kde sa striedajú dva najtmavšie a najrezonančnejšie slovenské basy. Domácemu Ivanovi Zvaríkovi prideliť prvú, hosťujúcemu druhú premiéru.*“ (Unger, 2024) Umelcovi výborne „sedeli“ aj komické postavy z pera belcantistov – v Donizettiho opere *Viva la mamma* (2004) stvárnil libretistu Prosperia, a tiež titulnú postavu Dona Pasquala (2017) v rovnomennom diele.



Obr. 2: Ivan Zvarík ako Don Pasquale v Donizettiho opere *Don Pasquale* (2017), Štátna opera Banská Bystrica, foto: Jozef Lomnický

Svoj zástoj mal aj ako Il prefetto v melodráme *Linda di Chamounix* (2009) ktorá zaznela na Zvolenských hrách zámockých. Jeho výkon bol prijatý s pozitívnym ohlasom: „*V dobrom svetle sa predviedol i basista súboru Ivan Zvarík.*“ (Mojžišová, 2009) Taktiež naštudoval Giorgia Tabolta v Marii Stuarde (2015), ale aj Baldassarreho vo Favoritke (2022), ktorého prezentáciu vysoko vyzdvihol Pavel Unger: „*Rolu Baldassarreho povýšil na roveň trojice ústredných postáv Ivan Zvarík. Jeho farebne „čierny“ bas, s plnohodnotne znejúcimi výškami a najhlbšími tónmi (podobné typy na Slovensku ani nemáme) sa niesol bez forsírovania, prierazne, tón mal presne fokusovaný, frázy boli štýlové. Stal sa výraznou oporou premiéry.*“ (Unger, 2022) Komickú strunu presvedčivo rozohral v Rossiniho Barbierovi zo Sevilly (2005) ako Bartolo. Bol tiež súčasťou slovenskej premiéry v Otellovi (2019) menovaného skladateľa s úlohou Elmira, s ktorou sa Štátna opera prezentovala aj na scéne Opery SND (2019). Po prvýkrát na Slovensku bola uvedená aj Belliniho opera *Kapuletovci a Montekovci* (2007), ktorá dostala priestor na Zvolenských hrách zámockých. Basistom bola zverená úloha Kapuleta: „*Uspokojili obaja predstavitelia otca Kapuleta, basisti Ivan Zvarík a Igor Lacko.*“ (Mojžišová, 2007) Ako Starec účinkoval taktiež v slovenskej premiére v Leoncavallovej opere *Cigáni* (2007). S výrazným účinkom v podobe chladnokrvného inkvizítora pretavil part Alvisa Baldoera v *La Gioconde* od Ponchielliho (2018). K jeho podaniu Pavel Unger uviedol: „*Napokon pochvala patrí aj Ivanovi Zvaríkovi (Alvise Baldoero), majiteľovi ojedinele tmavého,*

na dnešné pomery vzácné „čierneho“ basu, ktorý sa tento raz nespoliehal len na intenzitu tónu, ale ponúkol aj pestrú dynamiku a kultivované frázovanie.“ (Unger, 2018) Pochvalu získal aj od Michaely Mojžišovej: „Sexteto kvalitných výkonov uzavrel domáci basista Ivan Zvarík herecky aj vokálne pôsobivej charakterovej kreácii cynického inkvizítora Alvisa.“ (Mojžišová, 2018) S La Giocondou sa súbor Štátnej opery prezentoval aj v rámci Festivalu Opera 2020 v Štátnej opere v Prahe, kde Zvaríkov inkvizítor taktiež zaujal: „Jeho sokem je manžel Laury, benátsky inkvizítor Alvis Badoero, ktorého vybavil Ivan Zvarík hutným a nosným basem, jakých je posrovnú.“ (Hofmannová, 2020) Po prvýkrát sa dostal na slovenskú scénu aj titul Umberta Giordana – Fedora (2012), opera, ktorá spestrila dramaturgiu Zvolenských hier zámockých. Aj tu nezostal Ivan Zvarík svojmu zástoju ako Gritch nič dlžný, o čom svedčia slová Pavla Ungera: „Zodpovedne boli obsadené aj menšie úlohy, zvlášť vynikol Marián Lukáč ako Cirillo, ale výrazný bol aj Ivan Zvarík ako Gretch.“ (Unger, 2012) Svojím výkonom presvedčil aj v opere Andrea Chénier (2023), toho istého autora, kde sa predstavil ako Roucher: „Už som načrtol, že nielen stredne veľké postavy, ale aj epizódne dostali luxusné obsadenie. Ivan Zvarík bol empatickým a hlasovo markantným Roucherom.“ (Unger, 2023)

Romantickú opernú literatúru rozšíril umelec aj o postavy autorov ďalších proveniencií. V počiatkoch svojej kariéry to bol Gašpar a pustovník v Čarostrelcovi (2002) nemeckého skladateľa Carla Mariu von Webera. Z francúzskej tvorby sa uviedol v Bizetových operách ako Zuniga (2004) v Carmen a ako Nurabád v Lovcoch z perál (2014), v ktorého stvárnení taktiež vynikol jeho jedinečný bas: „V stredne veľkej postave Nurabáda sa v plnej miere uplatnil Ivan Zvarík, farebne „najčernejší“ bas pôsobiaci v slovenských operných domoch (nerátam sem Štefana Kocána).“ (Unger, 2015) V opere Werther (2006) Jula Masseneta sa prezentoval ako Bailli.

Z českej opernej tvorby sa umelec vžil do roly Míchu (2001) a o vyše dvadsať rokov naplno „vytiahol“ svoje cenné tromfy a rozospieval part Kecala (2022) v Smetanovej Predanej neveste. Jeho skvelé uchopenie vysoko vyzdvihol Pavel Unger: „Zo štvorice hlavných postáv vyšli na piatkovej premiére najpresvedčivejšie dve. Na prvom mieste to bol Kecal v podaní Ivana Zvaríka. Zvučný, jadrný, diferencovaný vo výraze a dynamike. Veľký a mimoriadne tmavý materiál dokázal podriaadiť part, uplatniť pevné forte, citlivé piano i škálu medzi nimi. Čo však je u Zvaríka absolútnym unikátom, to je jeho rezonančná, plnohodnotná, ničím nekamuflovaná hlboká poloha.“ (Unger, 2022) Pôsobivo nasýtil vokálne aj herecky part Vodníka, ďalšieho českého veľikána Antonína Dvořáka v opere Rusalka (2003, 2014). Taktiež účinkoval vo Veselohre na moste (2002) Bohuslava Martinů v úlohe Bedroša a vo Foersterovej Eve (2019) ako Rubač.

Zastúpenie majú aj úlohy z tvorby ruských skladateľov. V Musorgského Soročinskom jarmoku (Unger, 2010, s. 4) vytvoril postavu Čerevika. V tlači bolo zaznamenané: „Jadrne zvučný bas Ivana Zvaríka (Čerevik) a sýty mezzosoprán Aleny Hodálovej (Chivria) príjemne prekvapili.“ V Čajkovského Eugenovi Oneginovi excelentne poňal part Gremina (2013), ktorý silne zarezonoval u recenzentky Terézie Ursínyovej: „Z dvoch Greminov bol mimoriadne sugestívnym Ivan Zvarík (nielen náročnými hlbokými tónmi, na ktoré bezpečne prisadal ako na vankúš), ale aj dôstojnosťou a mužnou pýchou na krásnu ženu. Zapísal sa ku Greminom, akými

boli u nás O. Malachovský, S. Kopčák a P. Mikuláš.“ (Ursínyová, 2013) Banskobystrickú inscenáciu Eugena Onegina mali možnosť vidieť aj diváci v Národnom divadle v Prahe (2015) na 12. ročníku festivalu hudobného divadla Opera 2015, aj na tejto pôde „rozbalil“ svojho Gremina Ivan Zvarík: *„Krásnym sytým basem a suverénnym výkonom až na jedno zaváhání mě zaujal zejména Ivan Zvarík, coby Gremin...“* (Sléha, 2015) Zaujímavým dramaturgickým počínom bolo uvedenie dvoch titulov v jeden večer, a to po prvýkrát na slovenskej profesionálnej scéne Rachmaninovho Aleka (2017), kde umelec naštudoval rolu Starca a Čajkovského Jolantu (2017), kde sa predstavil ako kráľ René.

Svoj vklad zanechal umelec aj prevtelením sa do postáv slovenskej opernej tvorby. V Suchoňovej opere Krútnava (2008) sa prezentoval ako Oleň, ale o niekoľko rokov sa zaskvel v hlbokom prežití výnimočnou interpretáciou roly Štelinu (2012), o čom svedčí vyjadrenie Michaely Mojžišovej: *„Ivan Zvarík do postavy nešťastného otca práve dozrel. Na javisku konečne stojí Štelina, ktorý postavu nielen zahrá, ale aj zaspieva. Jeho bas má neforsírovanú, teplo sfarbenú hlbokú polohu, nezaváha vo výškach, pracuje so širokou dynamickou škálou. Prirátajme skvelú dikciu, muzikantský nadhľad nad partom, prirodzené neafektované herectvo – Bystričania si viac Štelinu od susedov požičiavať nemusia.“* (Mojžišová, 2012, s. 5)

S Krútnavou hostovala banskobystrická opera aj v Opere Nowa v Bydgoszczi (2015) na najväčšom poľskom medzinárodnom opernom festivale, kde mal česť uviesť Štelinu Ivan Zvarík.



Obr. 3: Ivan Zvarík ako Štelina (vľavo) a Michal Hýross ako Ondrej v Suchoňovej opere Krútnava, Štátna opera Banská Bystrica (2012), foto: Jozef Lomnický

Predstavil sa aj v diele Svätopluk (2011) Jána Cikkera ako patricius Meneius Agrippa a tiež v Jurovi Jánošíkovi (2016) ako Ladislav Okoličányi, ktorého priestor taktiež naplnil s plnohodnotným prejavom. Takto to videl muzikológ Vladimír Zvara: *„Ostáva spomienka na jednotlivé spevácko-výrazné kreácie: Zuza Veroniky Mihálkovej, Jánošík senior Jána Gallu, Uhorčík Martina Popoviča, Okoličányi Ivana Zvaríka, Gajdošík Jozefa Gráfa či Mara Evy Luckej.“* (Zvara, 2016) Inscenácia Jura Jánošíka dostala priestor aj v rámci festivalu slovenskej

klasickkej hudby Epoché na scéne Opery SND (2016), v ktorej bol prítomný aj Ivan Zvarík. Recenzent Pavel Unger na adresu menších postáv napísal: „Z menších postáv by som vyzdvihol výrazné hlasy Veroniky Mihalkovej (Zuza), Ivana Zvaríka (Okoličányi) a Zoltána Vongreya (Skala)...“ (Unger, 2016) Juro Jánošík zaznel aj na scéne Stavovského divadla v Prahe na 13. ročníku festivalu hudebního divadla Opera 2017, kde opäť spoluúčinkoval aj Ivan Zvarík.

Súpis operných postáv tvoria aj úlohy v dielach ďalších skladateľov – W. A. Mozarta, kde sa výborne uplatnil ako Sarastro v Čarovnej flaute (2016), s ktorým úspešne hosťoval aj v Opere Národného divadla Košice (2023, v tom čase pod názvom Štátne divadlo Košice): „Rovnako impozantný je alternujúci Sarastro z banskobystrickej Štátnej opery prichádzajúceho Ivana Zvaríka. Nesporne najtmavší a najdramatickejší slovenský bas však neexceluje len v najhlbšej polohe, ale znie jadrne, kovovo a v dynamických nuansách aj v stredoch a výške.“ (Unger, 2023)



Obr. 4: Ivan Zvarík ako Sarastro v Mozartovej opere Čarovná flauta (2023), Štátne divadlo Košice, foto: Jozef Marčinský

Rovnako presvedčivo sa zhostil aj v diametrálne odlišnom vokálnom aj výrazovom prejave Bartola vo Figarovej svadbe (2025), ktorého taktiež stvárnil aj na košickej scéne vrátane ďalšej roly Antonia (2010).

Počas svojej umeleckej cesty sa prevtelil aj do úloh v rozprávkových operách. Vo svetovej premiére Polepetko (2003) z pera slovenského hudobného skladateľa Igora Bázlika mu bola zverená pozícia kráľa. Sedliaka a tiež žalárniku si zahral v Orffovom diele Kráľ a múdra žena (2007). Part čarodejníka rozohral v Kocúrovi v čižmách (2015) španielskeho autora Xaviera Montsalvatgeho. Muzikologička Mária Glocková vnímala jeho kreáciu takto: „... čarodejník Ivan Zvarík priniesol na javisko nielen „strašenie“, ale aj prvky hororu

v podobe nadrozmernej rozkladacej figúry pripomínajúcej zombieho.“ (Glocková, 2016) Vo svetovej premiére Ružové kráľovstvo (2018) autorskej dvojice Jozef Slovák – Vladislav Šarišský bol v kostýme čerta a kráľa Mrcinu. Post kráľa opäť dostal aj v slovenskej premiére Malý princ (2022) súčasnej britskej Oscarovej skladateľky Rachel Portman.

Súčasť umeleckého účinkovania tvoria aj postavy v operetných dielach: Emmerich Kálmán Čardášová princezná (2001, 2014) – arciknieža Ferdinand, Vojvodkyňa z Chicaga (2010) – minister Perolin, Gejza Dusík – Modrá ruža (2002) – Caniche, Hrnčiarsky bál (2013) – džbánkarský majster Rafael, Franz Lehár – Veselá vdova (2005) – Vikomt Cascada, Giuditta (2008) – Martini, Johann Strauss – Indigo (2009) – Romadúr.

Neobišiel ho ani muzikál Fidlikant na streche (2007), kde bol obsadený ako mäsiar Luzer Volf.

Umenie Ivana Zvaríka mali možnosť vidieť diváci Opery Národného divadla Košice (v tom čase po názvom Štátne divadlo Košice), kde hosťoval aj v týchto zaujímavých tituloch – Maurice Ravel – Španielska hodinka (2011) ako bankový riaditeľ Don Inigo Gómez, Richard Strauss – Ariadna na Naxe (2014) ako Truffaldino, Nikolaj Rimskij Korsakov – Mozart a Salieri (2016) – ako Salieri, Marián Lejava – Bohom milovaný (2016, svetová premiéra pôvodnej slovenskej opery) – Salieri. Okrem už vyššie spomenutých titulov účinkoval aj v ďalších inscenáciách – Kecal v Smetanovej Predanej neveste, Basilio v Rossiniho Barbierovi zo Sevilly, Zachariáš vo Verdiho Nabuccovi a iné.

Zvaríkova umelecká činnosť zahŕňa aj vystúpenia na zahraničných scénach. Viackrát bol účastný v zahraničných produkciách v rámci hudobného festivalu v Isny (Nemecko) – 13. Isny – Oper Festival 2001 – W. A. Mozart: Figarova svadba – Bartolo, Antonio, 14. Isny – Oper Festival 2002 – Henry Purcell – The Fairy Queen – Herzog Theseus, Handwerker – Dichter Squenz, 19. Isny – Oper Festival 2007 – W. A. Mozart – Únos zo serailu, – Osmin, 20. Isny – Oper Festival 2008 – Giuseppe Verdi – Rigoletto – Sparafucile, 23. Isny – Oper Festival 2011 – Leoš Janáček – Das schlaue Fuchslein – Harašta (ein Landstreicher). Prezentoval sa aj v Taliansku a Poľsku. Taktiež so sólistami Štátnej opery sa zúčastnil zájazdov v Japonsku, na ktorých zazneli v komornej spolupráci prierezy opier – W. A. Mozart – Don Giovanni – Komtur (2014) a Čarovná flauta – Sarastro (2015).

Jedinečný bas, výbornú vokálno-technickú zručnosť a výraznú muzikalitu Ivan Zvarík vnášal aj na ploche závažných vokálno-inštrumentálnych kompozícií na koncertnom pódium – Georg Friedrich Händel – Mesiáš, W. A. Mozart – Requiem d mol, Korunovačná omša C dur, Giacomo Puccini – Messa de Gloria, Antonín Dvořák – Stabat Mater, Franz Schubert – Omša G dur. Umelec dostal príležitosť spievať aj v Requiem Giuseppe Verdiho, ktorého interpretáciu zhodnotil Pavel Unger: „*Tým druhým bol domáci basista Ivan Zvarík. Hoci vládne veľkým fondom, nespoliehal sa na jeho intenzitu, ale part vymodeloval výrazovo adekvátne (precítené Mors stupebit, dramaticky vypointované Confutafis), technicky presvedčivo v každej polohe a s diferencovanou dynamikou.*“ (Unger, 2023) Značnú časť tvoria aj vystúpenia, ktorých dramaturgia obsahuje piesňovú literatúru svetových a slovenských skladateľov, kde umelec obdivuhodne dokázal svoj objemný hlas „skrotiť“ do intímnych polôh a dosiahnuť drobnokresbu s hlbokou emóciou.

Okrem domácich scén a koncertných pódíí plodne prezentoval Ivan Zvarík svoje majstrovstvo

už mimo spomenutých krajín aj v ďalších – Maďarsko, Slovinsko, Švédsko, Dánsko, Holandsko, Lotyšsko, Litva a Francúzsko. Z veľkého množstva koncertných vystúpení zdobia jeho súpis reprezentácie slovenských umelcov na významných podujatiach napr. galakonzert v rámci svetovej výstavy EXPO v Osake pod záštitou prezidenta Slovenskej republiky (2025), ale aj vianočný koncert v Chráme La Madeleine v Paríži (2025) a mnohé ďalšie.

Umelecké kvality Ivana Zvaríka boli ocenené Literárnym fondom, ktorý mu udelil Prémium v oblasti divadla za stvárnenie postavy Fiesca v inscenácii opery G. Verdiho *Simon Boccanegra* a Čerevika v inscenácii opery Soročinský jarmok M. P. Musorgského – 2010. Trikrát sa stal držiteľom Diváckej ceny v Štátnej opere Banská Bystrica – 2016, 2018, 2024.

Doterajšia umelecká činnosť Ivana Zvaríka zahŕňa množstvo koncertných účinkovaní a úctyhodných viac ako 900 prezentácií v operných a operetných predstaveniach. Z jeho kreácií vyžaruje vokálno-výrazová farebnosť s hlasom skvostného zafarbenia, vokálno-technická obratnosť, prirodzená muzikalita, herecká kreativita a tiež šarm a dôstojnosť. Svojím hodnotným interpretačným vkladom zastáva post významného umelca a zdobí banskobystrickú opernú scénu, ale aj priestor slovenského vokálneho umenia so zásahom na zahraničné pódia a scény.

BIBLIOGRAFIA

22. 10. 2017. Dostupné na <https://operaslovakia.sk/>
1. Belák, Ľubo: *Svetová premiéra kvadrofonickej Aidy v Banskej Bystrici*. In: Pravda (online), 27. 5. 2024. Dostupné na <https://belak.blog.pravda.sk/2024/05/27/svetova-premiara-kvadrofonickej-aidy-v-banskej-bystrici/>
 2. Blaho, Vladimír: *Traviata v banskobystrickej Štátnej opere*. In: Opera Slovakia (online),
 3. Glocková, Mária: *Najťažšie je vymyslieť niečo jednoduché*. In: Monitoring divadiel na Slovensku (online), 27. 1. 2016. Dostupné na <https://www.monitoring.divadiel.recenzie/najtazsie-je-vymysliet-nieco-jednoduche/>
 4. Hofmannová, Karla: *Festival Opera 2020 hostil Giocondu z Banské Bystrice*. In: Operaplus (online), 19. 2. 2020. Dostupné na <https://operaplus.cz/festival-opera-2020-hostil-Giocondu-z-banske-bystrice/>
 5. Mojžišová, Michaela: *Aida s prívlastkom „prvá“ i „posledná.“* In: Hudobný život, 18. 6. 2024. Dostupné na <https://hudobnyzivot.sk/clanok/aida-s-privlastkom-prva-i-posledna/>
 6. Mojžišová, Michaela: *Banskobystrická Linda pod zvolenskou strechou*. In: Monitoring divadiel na Slovensku (online), 24. 6. 2009. Dostupné na <https://monitoringdivadiel.sk/banskobystricka-linda-pod-zvolenskou-strechou/>
 7. Mojžišová, Michaela: *Bystričanom sa dôvera vyplatila*. In: Hudobný život, č. 12, roč. 2012, 8. 11. 2012, s. 5.
 8. Mojžišová, Michaela: *Operná recenzia: La Gioconda v Štátnej opere Banská Bystrica*. In: STVR SR Rádio Devín, 21. 5. 2018. Dostupné na <https://devin.stvr.sk/clanky/reflexia-a-kritika/164883/operna-recenzia-la-gioconda-v-statnej-opere-banska-bystrica/>



9. Mojžišová, Michaela: *Premárnená prvolezecká príležitosť. Vincenzo Bellini: Kapuletovci a Montekovci*. Divadlá a recenzie: Divadelný ústav Bratislava. 18. 9. 2007. Dostupné na <https://www.theatre.sk/isrecenzie/109/97/PREMARNENa-POVOLEZECKa-PRiLEzITOST/>
10. Sléha, Jozef: *Petr Iljič Čajkovskij: Evžen Onegin – trochu jiná recenze*, In: Liter.cz, Amonasr (online), 27. 1. 2015. Dostupné na <https://www.liter.cz/recenze-kultura-800076-cist/>
11. Unger, Pavel: „Teatro Verdi“ pod Urpínom si po prvýkrát zmeralo sily s Aidou. In: Opera Slovakia (online), 27. 5. 2024. Dostupné na <https://operaslovakia.sk/teatro-verdi-pod-urpinom-si-po-prvy-krat-zmeralo-sily-s-aidou/>
12. Unger, Pavel: *Banskobystrický Andrea Chénier plnohodnotne vzdáva hold verizmu*. In: Opera Slovakia (online), 21.5. 2023. Dostupné na <https://operaslovakia.sk/banskobystricky-andrea-chenier-plnohodnotne-vzdava-hold-verizmu/>
13. Unger, Pavel: *Bystrica je verná operným raritám*. In: Pravda, 17. 3. 2010, s. 4.
14. Unger, Pavel: *Donizettiho Favoritka po tridsiatich rokoch v Banskej Bystrici, tento raz bez účinnej réžie*. In: Opera Slovakia (online), 7. 3. 2022. Dostupné na <https://operaslovakia.sk/donizettiho-favoritka-po-tridsiatich-rokoch-v-banskej-bystrici-tento-raz-bez-ucinne-rezie/>
15. Unger, Pavel: *Jánošík a Krútnava na prehľadce slovenské hudby*. In: Operaplus, 12. 11. 2016. Dostupné na <https://operaplus.cz/janosik-krutnava-na-prehlide-slovenske-hudby-epoche/>
16. Unger, Pavel: *Košická Čarovná flauta s odkazom na mozartovské korene má rozprávkový a filozofický rozmer*. In: Opera Slovakia, 20. 2. 2023. Dostupné na <https://operaslovakia.sk/kosicka-carovna-flauta-s-odkazom-na-mozartovske-korene-ma-rozpravkovy-a-filozoficky-rozmer/>
17. Unger, Pavel: *Operní Zvolen má laťku vysoko, neľahko sa preskakuje*. In: Operaplus, 3. 7. 2012. <https://operaplus.cz/operni-zvolen-ma-latku-vysoko-nelehce-se-preskakuje/>
18. Unger, Pavel: *Pavol Breslik v Lovcích perel v Banské Bystrici*. In: Operaplus, 13. 6. 2015. Dostupné na <https://operaplus.cz/pavol-breslik-v-lovcich-perel-v-banske-bystrici/>
19. Unger, Pavel: *Roztancovaná a nefolklórna Predaná nevesta pod Urpínom*. In: Opera Slovakia (online), 16. 2. 2022. Dostupné na <https://operaslovakia.sk/roztancovana-a-nefolklorna-predana-nevesta-pod-urpinom/>
20. Unger, Pavel: *Spevácky strhujúca La Gioconda v Banskej Bystrici*. In: Opera Slovakia (online), 28. 4. 2018. Dostupné na <https://operaslovakia.sk/spevacky-strhujuca-la-gioconda-v-banskej-bystrici/>
21. Unger, Pavel: *Verdiho Requiem je veľkou výzvou a banskobystrická Štátna opera sa za výsledok nemusí hanbiť*. In: Opera Slovakia, 3. 4. 2023. Dostupné na <https://operaslovakia.sk/verdiho-requiem-je-velkou-vyzvou-a-banskobystricka-statna-opera-sa-za-vysledok-nemusi-hanbit/>



22. Ursínyová, Terézia: *Eugen Onegin v Štátnej opere: Nie lyrické – dramatické scény!* In: Opera Slovakia (online), 27. 3. 2013. Dostupné na: www.operaslovakia.sk
23. Ursínyová, Terézia: *Hudobne zaujímavý, scénicky pochmúrny.* In: Literárny týždenník, 4. 11. 2015, s. 7.
24. Vaněk, Stanislav: *Premiéra Pucciniho Tosky ve Státní opeře v Banské Bystrici se vydařila.* In: Operaplus, 17. 10. 2016. Dostupné na <https://operaplus.cz/premiera-pucciniho-toscy-ve-statni-opere-banske-bystrici-se-vydarila/>
25. Zvara, Vladimír: *V Banskej Bystrici zostáva hrdinom Juro Jánošík.* In: Denník SME/kultúra, 7. 3. 2016. Dostupné na <https://www.sme.sk/kultura/c/v-banskej-bystrici-zostava-hrdinom-juro-janosik/>

Contact

prof. Mgr. art. Mária Tomanová, ArtD.

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení

e-mail: maria.tomanova@aku.sk



PaedDr. Anna Vlčeková, DiS. art.

DTI University, Dubnica nad Váhom, Slovenská republika

INTEGRATING MUSICAL, DRAMATIC, AND DANCE ACTIVITIES INTO PHYSICS LESSONS IN PRIMARY SCHOOLS

IMPLEMENTÁCIA HUDOBNO-DRAMATICKO-TANEČNÝCH AKTIVÍT (HDTA) DO VYUČOVANIA FYZIKY NA ZÁKLADNÝCH ŠKOLÁCH

ABSTRACT

The paper focuses on the use of music and its elements in the teaching of science subjects, particularly physics. It discusses the impact of this approach on instructional effectiveness and presents the results of a survey regarding the implementation of music, drama, and dance activities in physics lessons at the lower secondary level of primary schools. It also highlights several factors that could influence the use of such activities.

Key words: musical, dramatic, and dance activities, physics

ABSTRAKT

Príspevok sa zameriava na používanie hudby a jej zložiek vo vzdelávaní prírodovedných predmetov, prevažne fyziky. Hovorí o vplyve na efektívnosť ich zavádzania. Uvádza a spracováva výsledky prieskumu, ktorý sa orientoval na implementáciu hudobno-dramaticko-tanečných aktivít do vyučovania fyziky na druhom stupni základných škôl. Poukazuje na niekoľko determinantov, ktoré by mohli ovplyvňovať využívanie hudobno-dramaticko-tanečných aktivít.

Kľúčové slová: hudobno-dramaticko-tanečné aktivity (HDTA), fyzika

Úvod

Hudobné činnosti sú hlavne v predprimárnom a primárnom vzdelávaní obľúbené pre svoj činnostný a zážitkový charakter. Nenásilne obohacujú vyučovanie, rešpektujú rýchlu unaviteľnosť a hravosť dieťaťa, koncentrujú kolísavú pozornosť. Zaradené môžu byť okrajovo formou drobníčky alebo aktivizátora, ale môže byť na nich postavená hodina či celý projekt, trvajúci niekoľko hodín, zameriavajúci sa na konkrétnu tému.

Okrem riekaniek, jednoduchých piesní, či elementárnych nápevov, sa neraz používa aj rytmizácia a manipulácia s Orffovým Schulwerkom. Činnosti sa môžu aj vzájomne integrovať. Žiaci sa nestávajú iba do role interpreta, ale aj autora, čo podporuje ich kreativitu. „*Hudba má byť pre žiakov súčasne hrou a predmetom detského experimentovania, zdrojom objaviteľských*



prístupov k hudobnému poznávaniu a prostriedkom žiakovej hudobnej exprese, ktorá podporuje ich hudobnú sebarealizáciu v komplexe aktívnych aj receptívnych hudobných činností.“ (Inovovaný štátny vzdelávací program pre 1. stupeň základnej školy 2015).

Mnohé v praxi realizované postupy, návody sú k dispozícii či už v tlačenej alebo online verzii na mnohých internetových stránkach.

Spomeňme napr. výzvu v rámci národného projektu „Profesijný rozvoj učiteľov TEACHERS“ Najlepšia pedagogická a odborná skúsenosť edukačnej praxe, ktorú s pravidelnou frekvenciou vyhlasuje Metodicko-pedagogické centrum v spolupráci so Štátnym pedagogickým ústavom. Okrem teoretických východísk je k dispozícii opis intervencií, reflexia spracovateľa a adaptácia transferu na iné školské prostredie.

Spontaneita, typická a prirodzená pre tento vek sa však v sekundárnom vzdelávaní postupne vytláča kritikou reflexiou adresovanou tak na svoj ako aj výkon spolužiakov, či učiteľa. To často negatívne determinuje tvorivý proces.

Preto je veľmi dôležité preklenúť toto obdobie orientáciou skôr na komunikačný charakter hudby. Žiak sa prostredníctvom umenia snaží vyjadriť, zhmotniť, vizualizovať slovne náročnejšie zafinovatelné a pomenovateľné emócie, pocity, či vnútorné konflikty. (Sejčová, 2016, s.78-82)

V rámci medzipredmetových vzťahov sa hudobná výchova často skloňuje v súvislosti s predmetmi vzdelávacích oblastí „človek a hodnoty“, „človek a spoločnosť“ či „jazyk a komunikácia“. Pieseň býva častou súčasťou motivačnej časti hodiny. Na vyučovaní cudzích jazykov sú k dispozícii nahrávky, na hodinách etiky či náboženskej výchovy sa môže učiteľ zamerať na obsahovú stránku skladieb, na slovenskom jazyku sa využíva hlavne popularizácia diel klasických autorov alebo rytmizácia. Na výtvarnej výchove sa môže práca inšpirovať hudobným dielom, do vyučovania telesnej výchovy sa môže hudba včleňovať formou hudobno-pohybových hier.

Už ťažšie sú predstaviteľné paralely a možnosť využitia hudobných činností v prírodovedných predmetoch ako matematika, chémia a fyzika. Fyzika je zaradená do vyučovania od šiesteho ročníka na druhom stupni základných škôl. Podľa prieskumov sondujúcich postoje žiakov patrí k jednému z najmenej obľúbených. Dôkazom je nízky záujem o štúdium tohto predmetu na vysokých školách a to nie len na Slovensku, ale tento trend zasahuje aj širšiu Európu.

„Ak porovnáme počty študentov, v rôznych krajinách Európy, ktorí sa chcú na vysokej škole venovať biológii, chémii, či fyzike, zistíme, že nezáujem je hlavne o fyziku a chémiu (viď. Napr. European Commission 2004 alebo Williams 2003).“ (Žák, 2009, s. 270)

V Čechách sa tejto problematike venuje mnoho autorov, napr. G. Höfer (Höfer, 2005), L. Dvořák (2009), M. Kekule a V. Žák (2010), R. Pöschl (2005). Zo slovenských autorov spomeňme aspoň R. Brozovú (2004), M. Horváthovú (2015) a M. Kubiacku (2013).

Jedným z riešení tejto situácie je zvýšiť záujem o fyziku už na základných školách. Možnou alternatívou sa javí aj implementácia hudby na hodiny fyziky, čím by sa mohlo doceliť ich zatraktívnenie. A práve na to sme sa zamerali v sondážnom prieskume, ktorý sa orientoval na využívanie hudobno-pohybovo-dramatických aktivít (ďalej len HDTA) vo vyučovaní fyziky na základných školách. Bol realizovaný od apríla do mája 2026. Elektronickou formou bolo

oslovených 2032 škôl zo zoznamu poskytnutého Centrom vedecko-technických informácií SR. Zapojilo sa 175 respondentov.

Dotazník bol vytvorený a sprístupnený pomocou online platformy Google Forms, čo umožnilo efektívny zber dát a zabezpečilo anonymitu respondentov. Kombinoval otázky týkajúce sa základnej osobnostnej aj profesionálnej charakteristiky respondenta. Obsahoval polouzavreté a uzavreté otázky s odpoveďami z Likertovej škály.

Spracovanie a analýza získaných údajov vychádzala z metodiky Gavoru (2010; eStatistika, 2019). Práca s tabuľkovým procesorom Microsoft Excel umožnila efektívne uloženie dát, výpočty základných štatistických ukazovateľov, korelačnú analýzu a vizualizáciu výsledkov vo forme tabuliek a grafov.

V tomto príspevku uvedieme rezultáty uskutočneného prieskumu, ktoré deklarujú reálnu situáciu v zúčastnených školách. Štúdia sa orientovala okrem iného aj na súvis pohlavia, vzdelania, dosiahnutej praxe či veľkosti tried, ktoré by mohli determinovať používanie HDTA v praxi.

Kritérium „pohlavie“

Zo zainteresovaných účastníkov bolo 41 mužov a 132 žien, dvaja respondenti neuviedli pohlavie. Na základe tohto kritéria HDTA používajú často len 2 % zo všetkých mužov (jeden respondent), občas 20 % (8 mužov) a nikdy 78 % (32 mužov). Dvaja respondenti, ktorí neuviedli pohlavie, nepoužívajú HDTA. Zo 132 žien 2 % učiteliek (3 respondentky) používajú HDTA často, 23 % (30 respondentiek) občas a 75 % (99 žien) nikdy.

Pre štúdiu sú zaujímavé výsledky prepočítavané na súčet počtu respondentov, ktorí občas, alebo často využívali HDTA. Z tohto počtu respondentov, ktorí často alebo zriedka používajú HDTA na hodinách fyziky je 79 % žien a 21 % mužov. Používanie HDTA je doménou skôr žien ako mužov, čo je zrejme spôsobené aj tým, že ich zastúpenie v kolektíve učiteľov fyziky je väčšie ako zastúpenie mužov.

V dotazníku nás zaujímali ďalšie determinanty, ktoré by mohli mať vplyv na používanie HDTA: veľkosť tried, dosiahnutá prax a kvalifikovanosť.

Kritérium početnosť žiakov

Detailnejšia analýza ukazuje, že zo spojených tried sa zapojil len jeden respondent a ten sa vyjadril, že nevyužíva HDTA vo vyučovaní fyziky.

Z menších tried – do 17 žiakov s podporou HDTA učí 5 % (3 respondenti) často, 20 % (11 respondentov) občas a nikdy 75 % (42 respondentov). V stredne veľkých triedach využíva pomoc HDTA často len 1 % (1 respondent), občas 22 % (21 respondentov) a 77 % (74 respondentov) nikdy. V triedach s počtom žiakov 25 – 32 tiež preferuje 73 % (16 respondentov) učiteľov iné spôsoby učenia pred používaním HDTA a občas ich do vyučovania zaradiť 27 % (6 respondentov).

Sumarizovaním výsledkov prieskumu vidno, že všetky skupiny, ktoré implementujú HDTA sú zastúpené proporčne rovnomerne (až na spojené triedy, kde sa HDTA nepoužívajú). Percentuálne zastúpenie sa pohybuje v rozmedzí 22 – 25 %. V malých triedach je to 25% (14

respondentov), v stredne veľkých triedach 22 % (21 respondentov) a vo veľkých triedach 27 % (6 respondentov) zastúpenie fyzikárov, ktorí implementujú HDTA do vyučovania.

Kritérium prax

Absolvovaná prax bola ďalšie kritérium, ktoré by mohlo vplývať na včlenenie HDTA do vyučovania. Dĺžka praxe ovplyvňuje využívanie HDTA nasledovne.

Začínajúci učitelia, ktorí majú prax v učení fyziky do 5 rokov v 81 % (38 respondentov) nepoužívajú HDTA, občas s nimi pracuje 19 % (9 respondentov). Pomer rozdelenia v používaní HDTA bol však iný u pedagógov s dlhšou praxou (6 – 10 rokov). Takmer 2/3 respondentov – 16 respondentov (62 %) nezaraďuje HDTA do hodín fyziky, o niečo viac ako tretina respondentov – 9 respondentov (35 %) zaraďuje HDTA do vyučovania občas. Zvyšné tri percentá (1 respondent) patrili tým, ktorí zapájajú HDTA často.

Oveľa menej zaraďujú HDTA do vyučovania učitelia s praxou v rozmedzí 11 – 20 rokov, až 82 % (23 odpovedajúcich) nikdy, iba 18 % (5 odpovedajúcich) percent občas. Pri pedagógoch s najdlhšou praxou 76 % (56 odpovedajúcich) neimplementuje HDTA nikdy, 20 % (15 odpovedajúcich) občas a 4 % (traja respondenti) často.

Zhrnutím výsledkov používania HDTA z pohľadu dosiahnutej praxe sa ukázalo, že najviac je zastúpená kategória mladších učiteľov – 38 % (10 respondentov), ktorí už majú za sebou aspoň 5 rokov praxe. Dalo by sa predpokladať, že sú ešte plní entuziazmu a ochoty skúšať nové veci, voliť rozmanité didaktické prístupy a formy, ale zároveň v súlade s nadobudnutými skúsenosťami, už disponujú postačujúcimi a vyformovanými pedagogickými zručnosťami a majú istý nadhľad nad preberaným učivom. Nasleduje 24 % skupina pedagógov s praxou viac ako 20 rokov (18 respondentov), pomerne vyrovnané sú kategórie začínajúcich učiteľov (19 % – 9 respondentov) a tých, ktorí majú zas sebou 10 rokov, ale menej ako 20 (18 % – 5 respondentov).

Kritérium kvalifikovanosť

Kvalifikovanosť ovplyvňuje využívanie HDTA nasledovne: z tých, čo fyziku neštudovali a učia ju, nik nevčleňuje HDTA často, 24 % (11 respondentov) občas a 76 % (35 respondentov) nikdy. Fyzikári, ktorí si doplnili svoje vzdelanie o vyučovanie fyziky v rámci doplňujúceho pedagogického štúdia až 79 % (27 respondentov) zaraďuje vo vyučovaní HDTA, 18 % (6 respondentov) občas a 3 % (jeden respondent) často. Pedagógovia, ktorí ukončili magisterské štúdium fyziky na vysokej škole v 75 % (71 respondentov) nepoužíva HDTA, 22 % (21 respondentov) sa vyjadrilo, že občas implementuje HDTA a 3% (3 respondenti) často.

Rekapituláciou výsledkov z používania HDTA z pohľadu dosiahnutej kvalifikácie sa ukazuje, že mierne vedúcu pozíciu, majú vysokoškolsky vzdelaní pedagógovia (25 % – 24 respondentov), prekvapivo nasleduje kategória odborne nekvalifikovaných učiteľov (24 % – 11 respondentov) a na konci sú tí pedagógovia, ktorí si doplnili svoje vzdelanie v rozširujúcom štúdiu (21 % – 24 respondentov).

ZÁVER

Hudba a jej zložky majú v sebe silný iniciačný potenciál. Napriek tomu, ako sa dalo predpokladať, nepatria k preferovaným spôsobom motivácie na hodinách prírodovedných predmetov. Len veľmi málo pedagógov ich integruje do vyučovania. Najčastejšie ich zaraďujú v stredne veľkých triedach ženy učiteľky, ktoré fyziku vyštudovali a disponujú praxou dlhšou ako 5 a kratšou ako 11 rokov. Zaujímavé a prínosné by bolo poznať dôvody, ktoré bránia učiteľom v používaní HDTA a navrhnúť riešenia ich eliminácie, ktoré by mohli byť predmetom ďalšieho štúdia.

Integráciou hudobno-dramaticko-tanečných aktivít do vyučovania fyziky by mohol učiteľ disponovať značnou motivačnou silou. Aktivovať ňou multisenzorické učenie, podporovať tvorivosť, zvyšovať vnútornú motiváciu žiakov v dôsledku ich aktívneho sebazapojenia do vyučovacieho procesu, redukovať prípadný rešpekt žiakov z náročnosti predmetu. Učiteľ by mohol dosiahnuť u žiakov ľahšie a spontánnejšie osvojovanie odbornej terminológie a na základe využitia hudobno-dramaticko-tanečných zručností osloviť aj humanitne a umelecky orientovaných žiakov, a tým zvýšiť ich záujem o fyziku a podporiť ich umelecký potenciál.

BIBLIOGRAFIA

1. Brozová, R. (2004). Anketa o vzťahy medzi obľúbenosťou a záujmom o fyziku. *Fyzikálne listy*, 9(1), 6–8. https://fmph.uniba.sk/fileadmin/fmfi/sluzby/fyzikalne_listy/FL2004_1.pdf
2. Dvořák, L. (2009). Lze učit fyziku zajímavěji a lépe? In K. Rauner (Ed.), *Moderní trendy v přípravě učitelů fyziky 4: Moderní prostředky a metody výuky fyziky* (pp. 52–56). Západočeská univerzita v Plzni. https://kdf.mff.cuni.cz/lide/dvorak/clanky/ModerniTrendy/ModerniTrendy4_2009_LD_L_ZeUcitFyzikuZajimaveji.pdf
3. Gavora, P., Koldeová, L., Dvorská, D., Pekárová, J., & Moravčík, M. (2010). *Elektronická učebnice pedagogického výskumu*. Univerzita Komenského. <http://www.e-metodologia.fedu.uniba.sk/>
4. Höfer, G. (2005). *Výuka fyziky v širších souvislostech – názory žáků: Výzkumná zpráva o výsledcích dotazníkového šetření*. Západočeská univerzita v Plzni. https://kdf.mff.cuni.cz/vyzkum/materialy/vyuka_fyziky_v_sirsich_souvislostech.pdf
5. Horváthová, M. (2015). *Kontextuálny prístup k vyučovaniu fyziky* [Autoreferát dizertačnej práce, Univerzita Komenského v Bratislave, Fakulta matematiky, fyziky a informatiky]. https://fmph.uniba.sk/fileadmin/fmfi/studium/autoreferaty/AR_Horvathova_Martina.pdf
6. Kekule, M., & Žák, V. (2010). Postoje žáků k výuce fyziky v České republice – vybrané výsledky. *Scientia in Educatione*, 1(1), 51–71. <https://doi.org/10.14712/18047106.53>
7. Kubiátko, M. (2013). *Postoje žiakov druhého stupňa základných škôl k prírodovedným predmetom* [Habilitačná práca, Masarykova univerzita]. https://is.muni.cz/do/rect/habilitace/1441/Kubiátko/habilitace/kubiátko_habilitacia.pdf
8. Národný inštitút vzdelávania a mládeže. (n.d.). *O projekte: Národný projekt Profesijný rozvoj učiteľov (TEACHERS)*. Retrieved July 22, 2026, from <https://edu.nivam.sk/sk/project/teachers/o-projekte>



9. Pöschl, R. (2005). *Výzkum vnímání významu matematiky a fyziky středoškolskými studenty* [Diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, Matematicko-fyzikální fakulta]. http://kdf.mff.cuni.cz/vyzkum/materialy/vnimani_vyznamu_M_a_F.pdf
10. Sejčová, Ľ. (2016). Arteterapeutické techniky s deťmi a dospievajúcimi. *Paedagogica*, 28, 75–96.
https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/kped/projekty/Archiv_Paedagogica/PAEDAGOGICA_28.pdf
11. Štátny pedagogický ústav. (2015). *Inovovaný štátny vzdelávací program pre 1. stupeň základnej školy v Slovenskej republike: ISCED 1 – primárne vzdelávanie*. <https://www.statpedu.sk/sk/svp/inovovany-statny-vzdelavaci-program/inovovany-svp-1.stupen-zs/>
12. Žák, V., & Kekule, M. (2007). Postoje studentek a studentů k fyzice a její výuce. In O. Lepil (Ed.), *Sborník příspěvků z konference 50 let didaktiky fyziky v ČR* (pp. 129–141). Univerzita Palackého v Olomouci. <https://kdf.mff.cuni.cz/vyzkum/NPVII/publikace.php>

Contact

PaedDr. Anna Vlčeková, DiS. art.

DTI, Dubnica nad Váhom, Slovenská republika

vlcekova.dti@gmail.com



Horizonty umenia 13 Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej webovej konferencie 05. 09. 2026 – 15. 09. 2026, 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: 188

Horizons of Art 13 Proceedings of the International Scientific Web Conference 05. 09. 2026 – 15. 09. 2026, 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: 188

The authors are responsible for the content of their papers.

ISBN 978-80-8206-085-3

EAN 9788082060853





9 788082 060853

ISBN 978-80-8206-085-3

EAN 9788082060853