



**KATOLÍCKA UNIVERZITA V RUŽOMBERKU
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA HUDBY
KATEDRA VÝTVARNEJ VÝCHOVY**

ARS ET EDUCATIO VIII.

CD-zborník vedeckých príspevkov



Ružomberok 2022

© VERBUM – vydavateľstvo KU

Editor

Mgr. et Mgr. art. Martina Procházková, PhD.

Recenzenti

doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc.

PaedDr. Jana Hudáková, PhD.

Sadzba

Ing. Miloslav Korba

Logo a obálka

doc. akad. mal. Pavol Rusko, ArtD.

Za jazykovú a štylistickú stránku príspevkov zodpovedajú autori.

Náklad 100 kusov

VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku

Hrabovská cesta 1A, 034 01 Ružomberok

verbum@ku.sk

ISBN 978-80-561-0972-4

OBSAH

Predhovor.....	6
Žalmy v národných jazykoch	
Lenka Bednárová.....	7
Václav Kálík (1891 – 1951) – opěvovatel lidského citu a ideálu humanismu	
Barbora Bortlová	13
Umění s environmentální tematikou a výtvarná výchova	
Irena Carkovová	18
K 105. výročiu narodenia hudobného skladateľa Zdenka Mikulu	
Simonetta Hladká	23
Responzóriový žalm v kontexte súčasnej slovenskej liturgickej hudby	
Jozef Horvát	28
Uplatnenie „Moravskej ľudovej poézie“ Leoša Janáčka v pedagogickej praxi	
Kristína Magátová	32
Chôdza ako podnet k tvorbe didaktiky umelecko-výchovných predmetov v učebných osnovách predmetov základnej školy prostredníctvom optiky konkrétnych filozofov, spisovateľov a vizuálnych umelcov	
Erika Miklóšová	39
Prínos českých organových škôl pre súčasnú organovú prax	
Alžbeta Popadáková	45
Analýza kurikula predmetu Hudobná výchova v školských vzdelávacích programoch na základných školách	
Jarmila Jurášová Šteigerová	52
Anglická renesančná hudba ve vokální tvorbě Thomase Campiona	
Lucie Strejcová.....	58
Významné osobnosti americké varhanní tvorby devatenáctého století	
Adéla Šarmanová	63
Hudobné vzdelávanie v Štátnom učiteľskom ústave v Modre v rokoch 1870–1918	
Erika Tavalýová	68
Dôležitosť podpory žiackej činnosti vo výtvarnom vzdelávaní	
Dominika Weissová	72

Predhovor

Vážení účastníci konferencie *Ars et educatio*, milí čitatelia!

Už niekoľko rokov sa na tomto konferenčnom podujatí pravidelne stretávame s mladými študentmi, ktorí svoj potenciál a túžbu vzdelávať sa rozvíjajú na treťom - najvyššom stupni štúdia. Je milé a povzbudivé pozorovať ich úsilie a túžbu po osobnostnom rozvoji a tešiť sa z novej nastupujúcej generácie, ktorá bude pokračovať v budovaní a zveľaďovaní našej, aktuálne tak ťažko skúšanej, spoločnosti.

Milí doktorandi, ste našou nádejou a hoci momentálne ste ešte stále na ceste, vaša účasť na konferencii bola dômyselným a významným krokom vo vašom profilovom napredovaní. Dokazujú to aj Vaše príspevky zasahujúce do viacerých umeleckých oblastí.

Čo konkrétne nám v tohtoročnom doktorandskom zborníku ponúkate? Z oblasti výtvarného umenia je to príspevok na tému dôležitosti podpory žiackej činnosti (D. Weissová, UK Bratislava) a prepojenie medzi umením s enviromentálnou tematikou a výtvarnou výchovou (I. Čarkovová, UJEP Ústí nad Labem). Dozvieme sa, aká dôležitá môže byť chôdza pre tvorbu didaktiky umelecko-výchovných predmetov a ako sa na ňu pozerali viacerí filozofi, spisovatelia či umelci (E. Miklóšová, UK Bratislava). Anglickú renesančnú hudbu Thomasa Campiona priblíži príspevok L. Strejcovej (UJEP Ústí nad Labem) a dejinami hudobného vzdelávania v Štátnom učiteľskom ústave v Modre nás prevedie E. Tavaliová (UKF Nitra). Môžeme sa tiež zahĺbiť do analýzy kurikula predmetu Hudobná výchova v školských vzdelávacích programoch základných škôl (J. Jurášová Šteigerová, UK Bratislava) a zamyslieť sa nad uplatnením moravskej ľudovej poézie Leoša Janáčka v pedagogickej praxi (K. Magátová, KU Ružomberok). Špecifický hudobný druh – žalmy súčasnej produkcie priblížia príspevky ďalších domácich doktorandov (L. Bednárová, J. Horvát). Dve významné osobnosti hudobného života – Václav Kálík a Zdenko Mikula sa stali predmetom príspevkov B. Bortlovej (OU Ostrava) a S. Hladkej (UP Olomouc). Bez povšimnutia nezostane ani organová hudba: významné osobnosti americkej tvorby 19. storočia priblíži A. Šarmanová (UK Praha) a na prínos českých organových škôl pre súčasnú organovú prax sa zamerala A. Popaďáková (KU Ružomberok).

Verím, milí čitatelia, že si z aktuálnej ponuky 13 príspevkov vyberiete tie vášmu srdcu blízke a budete s nami zdieľať radosť z toho, že dlhodobé pôsobenie umenia a výchovy sa mimoriadnym spôsobom prejavilo aj na VIII. ročníku ružomerskej konferencie *Ars et educatio*.

Janka Bednáriková

Žalmy v národných jazykoch

Psalms in National Languages

Lenka Bednářová

Abstrakt

V príspevku sa zameriame na históriu slovenských prekladov žalmových spevov používaných v katolíckej Cirkvi. Opíšeme súčasné žalmové preklady prítomné v zhudobnených žalmoch liturgickej hudby, v tvorbe slovenských hudobných skladateľov, z ktorých možno vychádzať aj v rámci osobnej modlitby. V neposlednom rade svoju pozornosť upriamime na rozdiely v jazykovej podobe žalmov prítomných v liturgických spevníkoch po II. Vatikánskom koncile a uvedieme príklady rozličných prekladov v tvorbe slovenských hudobných skladateľov.

Kľúčové slová: Žalmy. Národné jazyky. Slovenské preklady žalmov. Žalmové nápevy. Žalmové spevy.

Abstract

This article focuses on the importance of biblical texts, especially the Psalms in the national languages. The aim of the paper is to describe a history of Slovak translations of psalm singings used in the Catholic Church. There are described contemporary psalm translations in psalm tunes of liturgical music, in the works of Slovak music composers, and in the personal prayer. Finally, this paper focuses our attention on linguistic differences in psalm translations presented in liturgical literature after the Second Vatican Council. This paper brings some examples of various translations present in works of Slovak music composers.

Key words: Psalms. National languages. Slovak psalm translations. Psalm tunes, Psalm singings.

Pôvod prekladov

Súčasným prekladom žalmov a Svätého písma predchádzali dva najdôležitejšie preklady: grécky – *Septuaginta* a latinský – *Vulgata*. Nájdeme v nich iné číselné usporiadania žalmov, pretože v Novej Vulgáte Ž 9 a Ž 10, a tiež Ž 114 a Ž 115, sú spojené, zatiaľ čo Ž 116 a Ž 147 sú rozdelené na dva (Lexmann, 2015, s. 314). Pod Septuagintou sa rozumie preklad zo starej hebrejčiny do gréckeho jazyka. Vznik prekladu sa odhaduje do obdobia 3. – 2. storočia pred Kristom. Je to prvotný, najstarší a kľúčový preklad Svätého písma do iného jazyka vytvorený v Alexandrii. Dodnes sa vedú polemiky o význame názvu *Septuaginta* – môže ísť o označenie latinského čísla 70, avšak pravdepodobné je aj tvrdenie, že na tvorbe prekladu sa podieľalo 72 židovských mužov, ktorých konkrétne mená sú vypísané v Eleazarovej odpovedi pre kráľa Ptolemaia (Cap, 2010).

Na konci 2. storočia po Kr. vznikol prvý latinský text Svätého písma v Kartágu. V 4. storočí sa objavilo viac latinských prekladov, aj chybných, preto v roku 383 sv. Hieronym zjednotil latinské preklady na základe *Septuaginty*. Vzniklo tak *Psalterium Romanum* (Lexmann, 2015, s. 314). V roku 386 sv. Hieronym revidoval latinský preklad žalmov na základe Origenesovej hexalpy. Výsledkom bolo *Psalterium Gallicanum*, ktoré sa neskôr zaradilo do Vulgáty. Tento preklad sa používal dlhé storočia počas bohoslužieb, v liturgii hodín a prvé slovenské pokoncilové liturgické knihy pochádzali práve z neho (Lexmann, 2015, s. 314). Sv. Hieronym pri preklade do latinského jazyka vychádzal najmä z hebrejského textu, avšak ako pomôcka mu slúžila *Septuaginta* (Cap, 2010). Príznačnú vedeckú hodnotu má Hieronymov preklad žaltára z roku 392, na ktorom pracoval vychádzajúc z hebrejského textu (SSV, 2003, s. 994).

Žalmy v národných jazykoch vo svete

Najväčší rozmach žalmových prekladov začal v súvislosti s reformáciou v 16. storočí. Martin Luther presadzoval vzdelávanie pre každého človeka, aby mu bolo umožnené čítať a študovať Božie slovo, aby každý mohol oslavovať Boha vlastným jazykom. Luther spoločne s kolegami z Wittenberskej univerzity preložili Bibliu do nemeckého jazyka, preto si ju mnohí mohli prečítať.

Žalmy v národných jazykoch pre osobnú a verejnú modlitbu sa vo svete spievali skôr ako na území Slovenska. Uvádzame pár príkladov, ktoré vo svojej publikácii spomenul Gerald Abraham. Vo Francúzsku bola interpretácia žalmov obľúbená hlavne v časoch náboženských vojen. Hoci v popredí boli kalvínske žalmy, spievali ich ako katolíci, tak aj luteráni. V roku 1573 luteráni využívali nemecký preklad Žaltára Marota – Bèza zhudobnený Goudimelom po dobu troch storočí po jeho vzniku. V tom čase sa vytvárali aj katolícke a luteránske preklady a niektoré z nich sa spájali s interpretáciou novej hudby. Zhudobňovanie žalmov bolo v histórii (nielen) duchovnej hudby obľúbené (Abraham, 2019, s. 226).

Obdobie humanizmu a renesancie bolo príznačné pre vytvorenie oficiálnych cirkevných prekladov žalmov do národných jazykov, ale do popredia sa dostávala aj popularita básnický interpretovaných žalmov. „V žiadnej z ďalších vývinových etáp európskej kultúry už nenájdeme takú bohatú a rôznorodú produkciu prekladov Biblie, a najmä žalmov, ako v tejto protirečivej dobe výrazných sekularizačných procesov, zánietenia pre antiku, návratov k jej tradíciám, ale aj intenzívnych dogmatických sporov, náboženských hnutí a ostrých cirkevných zápasov“ (Kovačičová, 2001, s. 63). Vo svetovom kontexte hudobná interpretácia týchto starobylých textov mohutnela hlavne v Anglicku, Škótsku a vo Francúzsku a to najmä v 17. storočí. Reprezentatívnym anglickým žaltárom sa v tom čase stala Kniha žalmov Thomasa Ravenscrofta s názvom *The Whole Booke of Psalmes* z roku 1621 (Abraham, 2019, s. 319). Autor vytvoril približne 50 autorských zhudobnení žalmov a k nim pridal aj nápevy iných autorov¹. Žaltár obsahuje aj evanjelické hymny, duchovné piesne, ktoré sa spievali v Anglicku, Škótsku, vo Walese, v Nemecku, Taliansku, Francúzsku a v Holandsku. V Škótsku išlo o žaltár *The Psalmes of David in Prose and Meeter*² z roku 1635. V roku 1637 sa v novom žalmovom preklade Georga Withera vyskytlo 14 dvojhlasných žalmových zhudobnení vďaka Gibbonsovi. O rok neskôr vyšiel ďalší preklad úplnej Knihy žalmov obohatený o 24 nových melódií Henryho Lawesa, autorom prekladu bol Georg Sandys (Abraham, 2019, s. 319).

Žalmy v slovenskom národnom jazyku

V staroslovienskom jazyku bola Kniha žalmov preložená sv. Cyrilom a sv. Metod³ v 9. storočí, pričom vychádzali najmä z gréckeho prekladu a do úvahy brali aj latinský preklad sv. Hieronyma. Pôvodné rukopisy gréckeho, latinského a staroslovienskeho prekladu sa nezachovali, existujú len rukopisné odpisy. *'Aj keď sa pri prepisoch sakrálnych textov už od začiatku ich písomnej fixácie kládol mimoriadny dôraz na presnosť, samotný spôsob rukopisného tradovania nevyhnutne zanechával na odpisoch stopy v podobe chýb, omylov a mimovoľných jazykových zmien. Textologické aspekty prekladu, vyplývajúce z absencie „autorského“ rukopisu „originálu“ a najstarších prekladových textov, predstavujú tak celý komplex problémov, ktoré pri úvahách o prekladoch tohto typu nemožno nebrať do úvahy'* (Kovačičová, 2001, s. 58). Pred príchodom na územie Veľkej Moravy vytvorili fundamentálny preklad do starosloviensčiny a na ďalších prekladoch sa podieľali ich žiaci na Veľkej Morave (Cap, 2010). Prekladali ju súčasne z troch jazykov: hebrejského, latinského a gréckeho. Ďalšie preklady dôležité v katolíckej liturgii boli nasledovné:

- 1750 – Romuald Hadbavný preložil kompletne Sväté písmo z Vulgáty do kultúrnej slovenčiny;
- 1829 – o preklad Písma sa postaral Juraj Palkovič;
- 1888 – Radlinský a Sasinek preložili Písmo, tlačou však nevyšlo;

¹ Thomas Tallis, John Dougland, Thomas Orley, John Farmer, John Milton

² Dávidove žalmy v próze a vo veršoch

³ Preložil ju buď sám sv. Cyril, alebo spoločne s bratom, sv. Metod³. Táto kniha bola preložená ako prvá kompletná kniha Starej zmluvy hneď po Novej zmluve (Sväté Písmo, 2001, s. 994).

- 1913-1925 – Spolok sv. Vojtecha vydal preklad Starého zákona v novej slovenčine využívajúci sa do dnešného dňa. Pracovali na ňom viacerí spolupracovníci, pričom pretlmočenie poetických častí pripadlo Tichomírovi Milkinovi (Sväté Písmo, 2001, s. 994);
- 1948 – SSV vydalo samostatnú Knihu žalmov podľa nového latinského žaltára preloženú Dr. Mikulášom Stanislavom (Akimjak, 1996, s. 92-93);
- 1955 – Starý zákon vyšiel v preklade v jednom zväzku, Kniha žalmov sa prevzala z roku 1948 od Dr. Stanislava;
- 1968-1970 – vydanie toho istého prekladu spoločne s Novým zákonom v 4 zväzkoch;
- 1978 – preklad ThDr. Antona Boteka⁴ v Ríme, na Slovensku to bol preklad Dr. J. Janku (Sväté Písmo, 2001, s. 994);
- 1980 – rok dôležitý pre preklad Žaltára na základe Novej Vulgáty. Doteraz sa využíva v oficiálnych dokumentoch katolíckej Cirkvi (Liturgia hodín, Rímsky misál, liturgické knihy) a v preklade Svätého Písma Spolku sv. Vojtecha z roku 2001 (Sväté Písmo, 2001, s. 994);
- 1991 – preklad Milana Rúfusa⁵.

Konštitúciou o posvätnej liturgii *Sacrosanctum Concilium* boli 4. decembra 1963 prijaté dôležité závery v oblasti liturgickej hudby. Okrem iného súviseli s aktívnou účasťou ľudu na liturgii, na interpretáciu liturgickej hudby mohli byť aplikované aj iné hudobné nástroje než organ a opäťovne sa zaviedla aj úloha žalmistu. V liturgii sa kvôli zrozumiteľnosti povolili okrem latinského jazyka i ľudové jazyky. Koncil oživil liturgiu, došlo tak k rozkvetu spoločného spevu v rámci bohoslužby. Vytvorili sa nové hudobné zoskupenia a aktívnou hrou sa podieľali na zrode nových liturgických hudobných druhov (Caban, 2005, s. 104 – 106).

Dňa 25. januára 1969 bola vydaná smernica Rady pre uskutočňovanie liturgickej konštitúcie s názvom *Inštrukcia o preklade liturgických textov pre slávenie s ľudom*. Predmetom riešenia sa stali preklady a funkcia liturgických textov. Týmto dokumentom sa uviedli zásady prekladov textov liturgie do národných jazykov. Zásady sa týkali aj spevu žalmov – tie môžu byť rozdelené na strofy, nielen na verše. Texty responzórií a antifón môžu byť obohatené o iné vhodné texty (Caban, 2005, s. 110).

V katolíckej liturgii sa zaviedlo používanie nasledovných liturgických dokumentov pre prednes žalmov v liturgii: Lekcionáre I – V, využívajúce starozákonné texty zo slovenského prekladu Liturgie hodín podľa Neovulgáty, Liturgické spevníky II – III, a spevník *Responzóriové žalmy na všedné dni Cezročného obdobia (I. cyklus)* (Adamko, Horvát, 2020), texty ktorých sa zhodujú s pôvodnými textami lekciónárov.

V nápevoch žalmov v liturgických spevníkoch vychádzajúcich z prekladu v lekciónároch sa v histórii vyskytli drobné zmeny v textoch. Dôvodom je fakt, že jazyk sa neustále vyvíja. Ako príklady uvádzame:

- **Žalm 18** s responzóriovým refrénom *Milujem ťa, Pane, ty moja sila*, sa v *Liturgickom spevníku II – Medzispevy na nedele a sviatky*, ktorý využíva texty prevzaté z *Lekcionára I* (1978), nachádza preklad: „*Svojmu kráľovi si doprial veľké víťazstvá, preukázal si priazeň svojmu Pomazanému*“ (Liturgický spevník II, 1989, s. 108). V terajších prekladoch, počnúc Liturgickým spevníkom II (1999) a doteraz najnovšie vydaným spevníkom *Responzóriové žalmy na všedné dni Cezročného obdobia (I. cyklus)* (Adamko, Horvát, 2020) sa stretávame s prekladom: „*Svojmu kráľovi dávaš veľké víťazstvá, preukazuješ priazeň svojmu pomazanému*“ (Liturgický spevník II, 1999, s. 89), pričom *Liturgický spevník II* (1999) využíva preklad z *Lekcionára I* (1990) a *Responzóriové žalmy na všedné dni cezročného obdobia* (2020) čerpajú preklad z najnovších prekladov žalmov z *Lekcionára III* (SSV, 2009).
- **Žalm 139**
 - „...všetky tvoje diela sú **hodné** obdivu...“ (Liturgický spevník II, 1989, s. 164);
 - „...všetky tvoje diela sú **hodny** obdivu...“ (Liturgický spevník II, 1999, s. 208).

⁴ Preklad známy ako jeruzalemský

⁵ Milan Rúfus vyrastal v spoločenstve severoslovenských luteránov za čias, kedy sa v bohoslužbe používala staročeská bibličina. V roku 1968 prijal ponuku vydavateľstva Tatran, prebásniť umelecké časti Starého zákona s profesormi teológie Jozefom Búdom a Karolom Gábrišom – ktorý doslovne preložil Žalmy z hebrejského jazyka. *‘Dodnes si spomínam na radosné prekvapenie pánov profesorov, keď zistili, že preklad, ktorý akceptuje aj zákonitosti básne, je akýsi nielen ľubozvučnejší, ale istým spôsobom presnejší, komplexnejší než dogmou priškrtené úzkostlivo doslovné prekladanie podľa hebrejského či gréckeho alebo latinského „originálu“* (Rúfus, 2001, s. 253).

- **Žalm 113**

- „Kto je ako Pán, náš Boh, čo dbá o všetko nepatrné na nebi i na zemi?“ (Lekcionár III, 1998, s. 305);
- „Kto je ako Pán, náš Boh, čo tróni na výsostiach, a predsa dbá o všetko nepatrné na nebi i na zemi?“ (Liturgický spevník II, 1989, s. 152).

- **Žalm 100**

- „Jasaj na chválu **Božiu**, celá zem; s radosťou slúžte Pánovi...“ (Liturgický spevník II, 1989, s. 63);
- „Jasaj na chválu **Pánovi**, celá zem, s radosťou slúžte Pánovi...“ (Adamko, Horvát, 2020, s. 147).

Mnohí hudobní skladatelia či umelci z mimoliturgického prostredia siahajú po rozmanitých žalmových prekladoch. Pre príklad uvádzame prehľad žalmových prekladov využitých v projekte *Žalmy slovenských skladateľov* (Slovak Music Bridge, 2014).

Tab. 1: Preklady žalmov v dielach slovenských skladateľov

Autor	Názov diela	Žalm	Preklad
Vladimír Bokes	Tri žalmy	Ž 126, Ž 122, Ž 149	SSV, 2003
Zdenka Fekiačová Skruteková	Žalm 121	Ž 121	SSV, 2012
Peter Groll	Žalm 6	Ž 6	<i>Bible21 – preklad 21. storočia</i>
Samuel Hvozdič	Der gläubigen ist wenig unter den Menschenkindern	Ž 12	Lutherbibel (LB), 1912; Christian internet service (CID)
Peter Javorka	Žalm 134	Ž 134	SSV, 2003
Jana Kmit'ová	Dve žalmové piesne	Ž 13	SSV, 2003
Vítázoslav Kubička	Spievam ti, Pane	Ž 23, Ž 117, Ž 19, Ž 22	BIBLIA – evanjelický preklad, 1991, 1984
Jakub Laco	Zmiluj sa, Bože	Ž 50	SSV, 1990
Daniel Remeň	Podľa dní, kedy sme videli nešťastie	Ž 90	BIBLIA – preklad nového sveta Svätých Písniem, 1991, International Bible Students Association, New York, U.S.A.
Juraj Vajó	Psalmus 113	Ž 113	JEWISCH BIBLE (The Judaica Press), IRMOLOGION – Stefan Papp, Nikifor Petraševič (Grécko-katolícky ordinariát v Prešove, 1970)
Ondrej Veselý	Nad rzekami babilońskimi	Ž 137	Polish New Testament and Psalms, American Bible Society, 2003

V tvorbe slovenských hudobných skladateľov 20. a 21. storočia je možné pozorovať, ako napr. Mirko Krajčí (*Psalmus 12, Psalmus 13, Psalmus 131*) disponuje s latinským prekladom žalmov (Zahradníková, 2014, s. 63-82). Podobným príkladom je aj žalmová tvorba Ľuboša Bernátha (*Exultate, justi, in Domino; Anima nostra; Domini est terra...*). Ivan Hrušovský využíva okrem latinského (*Psalmus 23*) aj iné preklady, ako napr. Kralická Biblia (*Žalm 123*). Častý je prvok hudobnej interpretácie prebásneného textu žalmu. S týmto prístupom sa môžeme stretnúť u hudobného skladateľa Ilju Zeljenku, ktorý zhudobnil *Boh je môj pastier* pre miešaný zbor na slová Dávidovho žalmu. Inšpirácia žalmovými textami a následné pretvorenie či doplnenie textu o vlastné idey sú veľmi obľúbené aj u tvorcov chválovej hudby (Dominika Gurbaľová, Timothy, HeartBeat, a i.). Zosobnenie sa s biblickými textami, s prežívaním žalmistu má okrem tvorivej funkcie aj terapeutické účinky, preto žalmové texty nachádzajú efektívne uplatnenie v terapeutickom procese v zahraničí.

Pre lepšie pochopenie žalmových textov na Slovensku vznikli počas histórie viaceré komentáre k žalmom. Rozšíreným a prepracovaným je komentár v Úvode do Knihy žalmov (Sväté Písmo, 2001, s. 991-1004) voľne dostupný i na internete. K najnovším komentárom patrí edícia

Komentáre k Starému zákonu s debutovou publikáciou *Genezis*. Prvý diel komentárov ku Knihe žalmov pochádza z roku 2017 a nesie názov *Žalmy 51 – 75*. Zostavovateľom je kolektív autorov, ktorí vychádzali z hebrejského pôvodu a gréckeho prekladu Biblie. V prvom rade mali na zreteli zachytiť obsah textu, druhoradá bola ľubozvučnosť a poetickosť, preto je ich preklad určený na štúdium, nie na prednes (Hroboň, 2017, s. 15).

Záver

Cirkev sa v 20. storočí potrebovala prispôbiť verejnosti, aby aj zhromaždenie mohlo mať aktívnu účasť na slávení najvyššej modlitby chvály. Jazyk sa neustále vyvíja a s tým súvisia aj aktualizácie a reedície žalmových prekladov, ktoré počas histórie i v súčasnosti slovenskej duchovnej tvorby nachádzame. Literárne predlohy v dielach slovenských hudobných skladateľov a interpretov žalmov majú heterogénne podoby a medzinárodné preklady. Je žiadúce poznať vývin aktívne používaných prekladov biblických textov a svojráznosť toho-ktorého prekladu pre lepšie pochopenie zmyslu v konkrétnom hudobnom diele, pre presnejšiu analýzu hudobného diela či bližšie zosobnenie sa s autorovým zámerom. Toto poznanie môže byť taktiež zdrojom inšpirácie pre ďalších interpretov žalmov.

Zoznam bibliografických odkazov

- Abraham, G. 2019. *Stručné dejiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2019. 844 s. ISBN 978-80-89427-40-6.
- Adamko, R., Horvát, J. (eds.) 2020. *Responzóriové žalmy na všedné dni Cezročného obdobia (I. cyklus)*. Ružomberok: Verbum, 2020. 212 s. ISMN 9790-68509-007-6.
- Akimjak, A. 1997. *Śpiewy międzylekcyjne w języku słowackim po soborze watykańskim drugim*. Spišská Kapitula: Kňazský seminár Biskupa Jána Vojtášáka, 1997. 380 s. ISBN 80-7142-057-3.
- Caban, P. 2005. *Dejiny liturgickej hudby*. Banská Bystrica: Kňazský seminár sv. Františka Xaverského, 2005. 140 s. ISBN 80-88937-03-5.
- Cap, A. 2010. Septuaginta – preklad sedemdesiatich alebo sedemdesiatich dvoch?. In: *Pravoslávny biblický zborník I/2020* [elektronický zdroj]: zborník katedry biblických náuk Pravoslávnej bohosloveckej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. Gorlice: Diecezjalny ośrodek kultury prawosławnej EJLPIS w Gorlicach, 2010. s. 18-28. ISBN 978-83-928613-0-0.
- Hroboň, B. 2017. *Komentáre k Starému zákonu. Žalmy 51 – 75. 5. zväzok*. Trnava: Vydavateľstvo Dobrá kniha, 2017. ISBN 978-80-8191-066-1.
- Kovačičová, O. 2001. Žalmy a ich preklady v premenách času. In: *Zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Philologica: biblické žalmy a sakrálne texty v prekladateľských, literárnych a kultúrnych súvislostiach*. Ročník 52/2001. Bratislava: Univerzita Komenského, 2001. s. 57 – 67. ISBN 80-223-1588-5.
- Lexmann, J. 2015. *Teória liturgickej hudby*. Bratislava: Dóša s. r. o., 2015. 578 s. ISBN 978-80-972049-4-5.
- Lekcionár III*. 1998. Trnava: Spolok sv. Vojtecha, 1998. 900 s. ISBN 80-7162-246-X.
- Liturgický spevník II. 1989. *Medzispěvy na nedele a sviatky*. Bratislava: Slovenská liturgická komisia, 1989. rkp.
- Lexmann, J. (ed.) 1999. *Liturgický spevník II. Medzispěvy na nedele a sviatky*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 1999. 263 s. ISBN 80-80-88704-13-8.
- Rúfus, M. 2001. Ako k tomu došlo? In: *Zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Philologica: biblické žalmy a sakrálne texty v prekladateľských, literárnych a kultúrnych súvislostiach*. Ročník 52/2001. Bratislava: Univerzita Komenského. s. 253-255. ISBN 80-223-1588-5.
- Slovak Music Bridge, 2014. *Žalmy slovenských skladateľov*. [online]. [citované 10. novembra 2021]. Dostupné online na: <http://www.slovakmusicbridge.eu/zalmy.htm>
- Sväté Písmo*. 2001. Trnava: Vydavateľstvo Spolok svätého Vojtecha. 2623 s. ISBN 80-7162-281-8.

- Trstenský, F. 2005. Vývoj zbierky, ktorú dnes označujeme názvom Kniha žalmov. In: *Adoramus Te*: časopis o duchovnej hudbe. ISSN 1335-3292, Roč. 6, č. 1 (2005), s. 3-7.
- Zahradníková, Z. 2014. *Musica nova spiritualis*. Ružomberok: Verbum, 2014. 104 s. ISMN 979-0-9010008-5-8.

Mgr. Lenka Bednárová

Katedra hudby,
Pedagogická fakulta, Katolícka univerzita v Ružomberku,
Nám. A. Hlinku 56, 034 01 Ružomberok
e-mail: bednarova.lenka6@gmail.com
školiťka: doc. PaedDr. Janka Bednáriková, PhD.

Václav Kálík (1891 – 1951) – opěvovatel lidského citu a ideálu humanismu

Václav Kálík (1891-1951) - a Man who Exalted Human Feelings and the Ideal of Humanism

Barbora Bortlová

Abstrakt

V listopadu 2021 uplynulo 70 let od úmrtí českého skladatele a sbormistra Václava Kálíka, patřícího ke generaci skladatelů tzv. České moderny. Václav Kálík, původem ze Slezska, skladatelsky působil v oblasti komorní, symfonické, operní, ale především sborové. Pro jeho skladatelský projev je příznačný smysl pro přísnou stavebnost a tektoniku skladeb a vroucí lyrismus.

Klíčová slova: Václav Kálík. Inspirační zdroje tvorby. Tektonika. Slezsko.

Abstract

In November 2021 it was seventy years since the death of Czech composer and conductor Václav Kálík who belonged to generation of composers so called Czech moderna. Václav Kálík Silesian native, composed chamber and symphonic music, operas, but mostly choir music. For his composing expression is typical his sense for strict build up and tectonics of compositions and passionate lyricism.

Key words: Václav Kálík. Inspirational sources of artistic creation. Tectonics. Silesia.

Úvod

Skladatel, sbormistr, pedagog a člen České akademie věd a umění Václav Kálík, představitel druhé generace tzv. české moderny, se narodil 18. října 1891 v Opavě. Kálíkova cesta k hudbě nebyla snadná, kromě školních písní a nedělní kostelní hudby neslyšel v dětství nic, co by mohlo rozezvučet jeho nitro; přesto jeho hudební projevy a znamenitý sluch způsobily, že se o něm už v šesti letech začalo mluvit jako o talentu, který by měl být odborně veden¹. U svého otce však nenašel podporu², přestože i on byl v hloubi duše o jeho talentu přesvědčen. Václav Kálík se začal hudebně vzdělávat poměrně pozdě – ve svých deseti letech se začal učit hře na klavír a později na housle. V roce 1901 zahájil studium na gymnáziu v Zábřehu na Moravě, kde byl jeho otec, středoškolský profesor dějepisu a zeměpisu, jmenován ředitelem. Tam jej silně ovlivnil hudební pedagog František Waic. Teprve po otcově smrti (1908) a maturitě (1909) se mohl plně věnovat hudbě a odjíždí studovat Pražskou konzervatoř a také se zapsal na Univerzitu Karlovu, aby mohl navštěvovat přednášky z hudebních dějin.

I když byl Kálík žákem Vítězslava Nováka a Josefa Suka, jeho dílo nenese stopy vlivu těchto učitelů. U Nováka se naučil smyslu pro přísnou stavebnost a tektoniku skladeb, především základy imitační a harmonické techniky a polyfonie. Josef Suk se stal pro Kálíka vzorem především v individualizaci jednotlivých hlasů a ve zvukové konkrétnosti určité hudební myšlenky. Pro jeho skladatelský projev je příznačný vroucí lyrismus velmi blízký Foersterovu, a proto se také Kálík

¹ Hudební schopnosti získal zřejmě ze strany matčiny, znamenité zpěvačky a pianistky. Její děd (Václavův praděd) František Petřík byl učitelem a ředitelem kůru v Třeboni; její teta Petříková, matčina sestra, byla v Třeboni dirigentkou zpěváckého spolku.

² Otec Václava Kálíka, horlivý vlastenec, muž velkého, dá se říci evropského kulturního formátu, vědec, současně však i milovník umění, byl osobním přítelem českých básníků a hudebních umělců, jímž sjednával koncerty na severní Moravě. Jako takový znal i rub uměleckého života s jeho existenčními problémy a chtěl, aby jich byl jeho syn ušetřen.

rozhodl, již jako hotový skladatel, pro studium u něj. Vzhledem k vokální složce svého díla bývá Kálík uváděn jako Foersterův následovník.

Václav Kálík skladatelsky působil v oblasti komorní, symfonické, operní; dá se říci, že nejvýraznější je ale jeho tvorba sborová. K té se vždy po letech znovu a znovu vracel. Jako sborový skladatel se stal oblíbeným a známým od začátku své tvůrčí cesty.

V české hudbě zaujímá Václav Kálík zdánlivě izolované postavení. Přesto, že znal a ctil hudbu světových i českých mistrů moderních směrů, zvláště novoromantismu a impresionismu, směřově ani stylově jim nepodléhal. Vytvořil si svůj vlastní osobitý sloh s vyspělou, moderní technikou, a přece v souladu s českou tradicí a jejími nejlepšími představiteli. Vladimír Helfert označil Kálíka ve své „České moderní hudbě“ za tradicionalistu, tj. zařadil jej mezi skladatele, kteří sice rozvíjejí některé rysy génia české hudby, ale svým dílem neurčují její nové směry. Helfertovo pojetí tradicionalismu je nutno chápat v tom smyslu, že nevychází z nedostatku vlastní tvůrčí myšlenky o hledání opory v navazování na minulost, ale o vědomí, že každá novost roste z pevných kořenů tradice. Myslet evropsky, ale komponovat česky, to bylo Kálíkovo heslo. Proto v celém svém díle usiloval o výraz český a lidu srozumitelný.

Významná byla jeho činnost pedagogická a organizátorská (organizace 1. Koncertu slovenské hudby v Praze r. 1920, pěvecké slavnosti 1. Dělnické olympiády a organizace pěveckta jihozápadní Moravy). Vychoval ve své době, vedle Ferdinanda Vacha³, největší počet sbormistrů, byl zván jako hostující dirigent na koncerty pěveckých spolků a sborů.

Dílo Václava Kálíka zaujímá ve slohovém vývoji české hudby 20. stol. místo zcela zvláštní tím, že základní principy jeho tvorby zůstávají nezměněny od počátku až po závěr jeho skladatelské činnosti. Jeho přínos spočívá především v dialektické negaci podstaty klasicismu a romantismu v návaznosti na slohotvorné principy předcházející melodicko-harmonickému myšlení. Pro získání nových možností hudebního výrazu se výchozím bodem stává barokní styl, jehož transpozice do hudební myšlenkové roviny 20. stol. je jeho hlavním přínosem pro českou hudbu – integrace podstaty evropského hudebního baroka a podstaty české národní hudby vycházející již z předklasistických začátků a vrcholící ve Smetanově odkazu. Vývoj hudebního myšlení na rozdíl od dobových podnětů evropské hudební moderny řešil návratem zpět, antiromantickým přístupem k tradičnímu hudebnímu materiálu, vykrystalizovanému během celého hudebně-historického vývoje.

Václav Kálík byl po celý život oddán svému rodnému kraji. Tato věrnost mu byla nejen otázkou citu, ale také otázkou mravní odpovědnosti lidu. Zemřel v Praze 18. listopadu 1951, měsíc po svých šedesátinách. V květnu roku 1955 byla na jeho rodném domě v Opavě odhalena pamětní deska. Také ZUŠ v Opavě nese ve svém názvu jeho jméno. Před jejím vchodem je umístěna Kálíkova busta od sochaře Jiřího Václava Hampla⁴. Václav Kálík je zajímavým zjevem skladatele a dirigenta, jehož tvorba, bohužel, pomalu upadá v zapomnění.

Prameny tvůrčí činnosti a tektonická stránka tvorby Václava Kálíka

Při zkoumání cesty tvůrčího umělce nutno uvážit všechny faktory, které podmiňují jeho tvořivost. V Kálíkově případě lze vystopovat poměrné rozvrstvení několika podnětných skupin. Člověk hrál v jeho životě stejně významnou roli jako problémy národní, sociální a vlivy přírodní. Kálík byl vnitřně silným mužem s přesvědčením, že zlo lze přemoci jedině láskou. Tento životní program uskutečňuje po celou svou životní pouť a v celém svém díle. I když se kolikrát v životě nacházel v situaci bolestného rozpolcení, vždy z této situace vychází jako vítěz, vyhlížející na životní problematiku z vyššího mravního nadhledu – podává ruku a objímá všelidskou láskou všechny, i ty, kteří mu ublížili. Pochopení tohoto Kálíkova myšlenkového pochodu skýtá třídlínný cyklus „Zlá láska“⁵. První píseň je vzpomínáním na ženu jako symbol něžné touhy; má klidný průběh, v závěru přecházející v napětí – velký septakord vyvolává atmosféru nevěstící štěstí. Druhá píseň nastupuje

³ Ferdinand Vach (1860-1939), sbormistr, skladatel a varhaník; v dějinách českého sborového zpěvu zaujímá místo jednoho z největších reformátorů, neboť jej pozvedl z formy společenské zábavy na úroveň srovnatelnou s profesionálními instrumentálními tělesy (od členů sboru vyžadoval důkladnou domácí přípravu a trval na interpretaci i nejobtížnějších děl z paměti). Zakladatel proslulého sboru „Pěvecké sdružení moravských učitelů“ (1903), který existuje dodnes.

⁴ Jiří Václav Hampl, český sochař, malíř a designér, spoluautor Památníku lidických dětí.

⁵ Cyklus zpěvů pro soprán, housle a klavír, komponovaný v červenci 1919 v Praze. 1. Po týdnu (na slova J. S. Machara), 2. Po měsíci (na slova H. Heineho), 3. Po roce (na slova S. K. Neumanna).

vzrušeně, skladatelem určeným tempem – „útočně, těžce, rubato“, používá zde stále se měnících rytmických útvarů (septoly, dvě osminy proti triolám, čtyři šestnáctiny proti šestnáctinovým sextolám, synkopy), čímž se stupňuje neklid v celé skladbě. V závěru však dochází k vyrovnanosti, uklidnění. Náladu plnou rodinné pohody vykresluje v půvabném mužském sboru „Vánoční“, kde se vžívá do dětského světa, v němž je matka dítěti vším; něžné podmaňující kouzlo má ženský sbor „Anděl strážný“⁶ – „Políbí mne na líčko, zašeptá má hvězdičko, a to není anděl strážný, to jste vy, má milovaná mamičko“. Pro Kálíka je charakteristické, že dokázal zvolený text „opatřit“ jemu odpovídající-priléhající hudbou.

Václav Kálík nezůstával u jediného inspiračního zdroje. Pramenem inspirace mu byla také česká krajina, v níž hledal uklidnění mysli a pohodu duše. Českomoravská vysočina působila na Kálíka neodolatelným kouzlem; cítil v ní sounáležitost s přírodou severomoravskou. Vztah Kálíka k přírodě měl svůj filozofický podtext. Příroda byla pro něj něčím, kde vládne řád, otevírala mu obzory vzdálenější, přivádějící ho na cestu k vyšší kráse. Z tohoto vznešeného pohledu vznikala jeho díla s tematikou přírody: „Můj kraj“⁷ je pokornou a oddanou písní rodnému kraji. Sbory jsou obdivnou a oblažující písní české krajiny v úzkostných dnech 1. světové války. Jako kontrast k cyklu Můj kraj vytváří další cyklus „Její kraj“⁸ – lyrický, jemně koncipovaný; je něžným vyznáním a projevem šťastného období sobě oddaných bytostí.

Jeho národní uvědomění ho přímo vybízelo, aby umělecky vyjádřil své stanovisko v době národního útlu. Naskytl se mu text Tomanovy básně „Září“ – český venkov se za sobotního podvečera, v den svátku sv. Václava, připravuje k odpočinku po celotýdenní práci. Do ticha svatováclavského večera zaznívají zvony. Jejich zvuk inspiruje k prosbě svatému patronu o záchranu těžce zkoušené vlasti. Ve svém sboru, stejného názvu, chce Kálík prostým chorálovým úvodem v unisonu čtyř hlasů vyjádřit nejen prosbu jedince, ale sílu mas, které prosí o klid a mír. Jiný sbor, majestátní „Návrat do vlasti“⁹, je dílem mužného, hrdinného výrazu, oslavný hymnus nadšené odvahy. Období první světové války nebylo jediným válečným běsněním, na které reaguje svou tvorbou. Kruté mnichovské rozhodnutí těžce doléhá na skladatelovo nitro. Jeho rodná Opava, celé Slezsko a severomoravské území je připojeno k Německé říši. Kálík je si vědom, že národ může burcovat a jeho sebevědomí podpírat jen lidovou písní, ke které se obrací už v roce 1934, tušící blížící se nebezpečí. Tehdy začíná psát své „Čtyřlístky lidových písní“¹⁰, zvláště v roce 1939 s přesným označením „Čtyřlístek lidových písní pro mužský sbor z krajů nám odervaných mnichovským rozhodnutím“. Odhalil-li dosavadním dílem Václav Kálík své nitro citově osobní, sociálně citící, oddané národu a rodnému kraji, vytkl si ještě další cíl; vzdát hold milovanému městu – Praze. Roku 1950 dokončil cyklus mužských sborů „Pražské obrazy“¹¹, započatý už v roce 1948.

Dojem z poslechu každého Kálíkova díla je charakterizován strhující stavebnou soudržností velkých hudebních ploch, pocitem vzrušujícího napětí, nepolevujícího v celém průběhu skladby a dokonalým usmířením tohoto napětí v jejím závěru. Tato charakteristika se netýká je Kálíkových sborů, ale i skladeb komorních a symfonických. U stylu Václava Kálíka je nápadná přísnost výběru, s jakou přistupoval k volbě hudebních prostředků. Z možností, jaké měl skladatel k dispozici počátkem 20. století, si vybral záměrně jen malou část, čímž si svou kompoziční práci značně znesnadnil, protože se vzdal vědomě řady účinných a vyzkoušených postupů, týkajících se melodiky, harmonie i rytmu. Jeho styl tak ale nesporně získal pozoruhodnou míru osobitosti a jeho díla vynikají svou stavebnou kompaktností.

Tonální uzavřenost, jako scelovací stavebný prostředek, se u Kálíka uplatňuje jen u kratších skladeb, skladebných částí nebo úseků. Dosti omezeně využívá efektivně scelovacího principu, jakým je reprízové propojení skladby. Takřka nikde nenajdeme doslovný návrat větší hudební plochy.

⁶ Ženský sbor komponovaný na slova J. V. Sládka na jaře 1949 v Praze. Věnován Josefu Plavcovi a jeho choti k narození syna.

⁷ Cyklus mužských sborů z r. 1916, komponovaný v Novém Veselí. 1. Pohled do kraje (na slova J. Vrchlického), 2. Podzimní silnice (na slova J. Vrchlického), 3. Rybníky (na slova A. Sovy), 4. Horský kraj (na slova A. Sovy).

⁸ Cyklus ženských sborů z r. 1917, komponovaný v Novém Veselí. 1. Oblaky (na slova J. Nerudy), 2. Pole (na slova A. Sovy), 3. Most (na slova J. Mahena).

⁹ Mužský sbor na upravenou báseň Otakara Theera z r. 1917.

¹⁰ Čtyřlístek lidových písní pro ženský sbor z r. 1934, Čtyřlístek lidových písní pro smíšený sbor z r. 1935, Čtyřlístek lidových písní z našeho pohraničí pro ženský sbor z r. 1939.

¹¹ Cyklus čtyř mužských sborů o Praze. 1. Na uhelném trhu (na slova B. Mikyskové), 2. Na Petříně (na slova L. Brejchy), 3. Hudba (na slova J. Vrchlického), 4. Praha (na slova J. Vrchlického).

Málokdy se uchyluje k uzavření třídlílné formy prostým „Da capo“ (v tom je modernější než např. J. B. Foerster, s nímž bývá srovnáván ve své sborové tvorbě). Ve sborové tvorbě se dokáže vzdát jakéhokoli náznaku reprízy, pokud to nevyžaduje textová předloha. Píše-li sonátovou nebo velkou třídlílnou formu, která bez reprízy není možná, zpravidla reprizuje jen kuse až zlomkovitě¹². Významnou scelovací funkci má v Kálikových skladbách metrum. Skladatel se po této stránce přiklání ke klasickému principu metrické jednoty velkých hudebních ploch. Neděje se tak ovšem mechanicky. Ve zralých dílech, zejména sborových, dochází místy k poměrně častým změnám metra, což pochopitelně souvisí především s přirozenou deklamací textu. Nikdy nejde ovšem o prudké metrické kontrasty, jen mírné vybočení hudebního toku. Pro Kálikovu metriku je vcelku příznačná tendence neopustit základní metrický tep během celé skladby, popř. celé věty cyklu.

Kálikovu práci s melodickým nápadem bychom mohli označit jako syntetizující. Kálik zpravidla postupuje od drobného, výrazného melodicko-rytmického prvku k větším útvarům, prvotní nápad nechává rozrůstat, domýšlí jej a vytváří z něho co největší hudební plochu, myšlenkově soustředěnou a důmyslně vygradovanou. Náhlé změny výrazu se neobjevují takřka nikdy uvnitř bloku hudby, tzn. ne dříve než po 8 taktech, tj. periodě, což je teoreticky významná „mez samostatnosti“ v délce hudebního projevu. Kálik však usiluje o to, aby hudební bloky, z nichž své skladby buduje, dosáhly vnitřním rozrůstáním co největších rozměrů.

U vokálních děl má na celkovém dojmu velký podíl textová složka. Kálik není nikdy otrokem slov, neaktivním „zhudebňovatelem“ literární předlohy, nýbrž interpretem ideje, o jejíž umělecké ztvárnění jde. O tom svědčí jeho často velmi aktivní vztah k textové složce, i fakt, že u řady skladeb je autorem textu sám. Jaký je skladatelův postoj k estetickému problému vokální hudby, tj. vztahu hudby a slova? Co se týče deklamace, není pochyb o tom, že Kálik jako vzdělaný a na tradici poučený skladatel, deklamuje český text bezchybně. Co je však nápadně časté v jeho sborových skladbách, je vytrvalé opakování slov¹³. Ve vokální hudbě nejevištní, zvláště sborové, má opakování slov také své důvody hudebně tektonické, neboť umožňuje vystavět hudební plochu potřebnou k vystižení emocionální náplně slova. Toto je hlavní příčina častého opakování slov u Václava Kálíka, tak jako u mistrů vokální polyfonie, které pečlivě a se zájmem studoval. Ve sboru bez doprovodného nástroje je opakování slov nejužitečnějším prostředkem ke zdůraznění emocionálně významového slova či výroku. Kálik se k tomuto prostředku uchýloval poměrně často, protože svou intelektuální osobností tíhnul k ideově závažným a hluboce obsažným literárním předlohám, a také proto, že směřoval k syntetizujícímu rozvíjení svých melodických nápadů, vyžadujících širší rozložení v čase.

Václav Kálik a jeho vztah k rodnému kraji

Pramenem inspirace bylo Václavu Kálikovi také rodné Slezsko, v němž se střetávaly vlivy české a německé a k němuž se tématicky vrací v různých údobích svého života. Toto území a k němu přilehlý severomoravský kraj je územím tvrdého národnostního boje a promítá se do skladatelova prvního tvůrčího období. Patří sem první dochované skladby jako „Horská ukolébavka“ pro klavír¹⁴ a „Lidové písně severomoravské“ pro soprán a klavír¹⁵, s podtitulem „Památce mého otce, buditele Slezska a Severní Moravy“. Skladatel vycházel z vnitřní nálady písní a vytvořil ke každé bohatě prokomponovaný, samostatný klavírní part (připomínající vyspělé klavírní party Janáčkovy – pozn. autorky). Vzpomínky na vyčerpávající práci svého otce a neutěšené mládí vracely později již zralého umělce do dob minulých. Bylo tedy logické, že i ve svém prvním cyklu pro mužský sbor z roku

¹² Tuto vývojovou tendenci v moderní hudbě 20. stol. můžeme vypořádat např. v Janáčkově Synfoniettě, Houslové sonátě, aj.

¹³ Boj proti mechanickému opakování slov má u nás tradici počínající už u Otakara Hostinského. Šlo tehdy konkrétně o odpor proti manýře italské a francouzské opery, v níž árie znamenala pouhou virtuózní pěveckou produkci. Text se tu stal podružnou věcí. Odmitáním opakování slov v hudbě bychom museli zahrnout celého Palestrinu i Bacha, také velkou část tvorby Smetanovy a Janáčkovy. Ani v opeře nelze opakování slov odmítat, neboť toto může být umělecky oprávněno, jde-li např. o zdůraznění nějakého výroku, nebo psychologickou charakteristiku postavy (např. Hubička – otec Paloucký).

¹⁴ Horskou ukolébavku složil Kálik jako šestnáctiletý r. 1908 v Zábřehu na Moravě.

¹⁵ Cyklus „Lidové písně severomoravské“ je z roku 1911 a patří sem písně z pomezí severní Moravy a Slezska: Ztratil se kravarečka, Zazpíval on sobě, Trhala jahody, U potoka, Pod Zděchovem, Okolo Boutína, U Janka. S tímto dílkem se prezentoval u Vítězslava Nováka, když se stal jeho žákem.

1912¹⁶, se dotýká údělu svého kraje a záměrně zhudebňuje báseň Petra Bezruče „Slezské lesy“. „Jste tak jak já, slezské lesy, smutek se na kmen, na koruny věší, hledíte přísně, jako moje myšlenky, jako moje písně ...“. Není náhodou, že Kálík jako slezský skladatel si jej vybral, protože nekomponoval na žádný text, k němuž by neměl osobní vztah. Kálíkovy „Slezské lesy“ představují spíše reflexi; hudební přehodnocení založeno smutně a teskně (c moll). Je pochopitelné, že skladatele, rodilého Slezana, zaujaly nejvíce „slzy porobeného národa“. Hned v prvním oslovení podtrhuje svou příslušnost zdůrazněním „mé lesy“ a v závěru se jakoby synovsky ztotožňuje s jejich utrpením.

Do rodného kraje se vrací nejen v tvorbě sborové, ale i komorní. V roce 1913 skládá „Intermezzo pro housle, klavír a zpěv“¹⁷, kde znovu použije lidové poezie moravské a v druhé části prostřednictvím tklivé melodie-dojemného rozhovoru obou nástrojů píše chválu kraji svého mládí. Není to však naposledy. Znovu se sem vrací v klavírní Suitě¹⁸ a klavírní skladbě „V horách“ (Praděd) z roku 1915.

I když životní cesta odvedla Kálíka z rodného prostředí a sblížila jej důvěrně také s jiným krajem, rád se vždy do Slezska vracel. Po 1. světové válce, jako dirigent „Pěveckého sdružení jihočeských učitelů“ zajížděl koncertovat ostravským horníkům a dělníkům Vítkovických železáren, pracujícím na Hlučínsko a do Opavy – míst, kde dosud nezazněla z pódia česká píseň. Po 2. světové válce přijíždí v roce 1947, jako zralý umělec, do rodné Opavy, kterou chtěl ještě oslavit operou a kraj pod Jeseníky kvartetem. Náhlý zlom jeho života – oťresené zdraví, mu však nedovolilo uskutečnit tyto umělecké záměry. Václav Kálík si nesl po celý život v srdci lásku k rodnému kraji. Slezsko a jeho osudy a prostředí, v němž vyrůstal v Zábřehu, předznamenaly a zformovaly jeho budoucí život – byly mu vždy měřítkem vztahů mezi lidmi.

Seznam bibliografických odkazů

Helfert, V. (1936) *Česká moderní hudba*. Olomouc, Česká republika: Index.

Sborník z konference (1971) *Václav Kálík a jeho místo v české kultuře*. Opava, Slezské zemské muzeum.

Vratislavský, J. (1961) *Václav Kálík – obraz života a díla českého skladatele*. Ostrava, Česká republika: Krajské nakladatelství.

Pozůstalost Václava Kálíka (Oddělení Muzikologie, Slezské zemské muzeum v Opavě)

Nahrávky skladeb Václava Kálíka (archiv Českého rozhlasu, archiv Supraphonu, a.s.)

Mgr. Barbora Bortlová

Katedra hudební výchovy,
Pedagogická fakulta, Ostravská univerzita
Fráni Šrámka 3, Ostrava-Mariánské hory
e-mail: barborabortlova@seznam.cz
školitel: prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.

¹⁶ První sbory „Čtyři nokturna“ pro mužský sbor. 1. Večer (na slova E. Mikhaila), 2. Slezské lesy (na slova P. Bezruče). 3. Květnový večer (na slova J. Rokyty), 4. Večer v lukách (na slova lidové poezie moravské).

¹⁷ Skladba má podtitul „Letní den“. I. Ráno - pro tenor a klavír na slova lidové poezie moravské, II. Odpoledne na mezi - pro housle a klavír, III. Večer - pro tenor a klavír na vlastní slova.

¹⁸ Všechny čtyři části Suity mají své podtituly: I. fuga (Práce je údělem člověka; je těžká, ale nakonec sladká), II. fuga (Večerní rozjímání), III. fuga (Vzpomínky na hory, kraj mého dětství), IV. Variace (Co jest nad vámi, jiskřící hvězdy? – Hluboká noc – a žádná odpověď).

Umění s environmentální tematikou a výtvarná výchova

Environmental Themes in Art and Art Education

Irena Carkovová

Abstrakt

Příspěvek se věnuje disertačnímu projektu Umění s environmentální tematikou a výtvarná výchova, jehož cílem je zjistit, jaký vliv má výuka výtvarné výchovy zaměřená na environmentální umění na utváření hodnotových postojů žáků druhého stupně vybraných základních škol v Ústeckém kraji. Dále příspěvek přiblíží principy tvorby vybraných umělců a možnosti jejich zapojení do výuky a nabídne i pohled na některé výukové jednotky realizované v tomto duchu.

Klíčová slova: Výtvarná výchova. Environmentální výchova. Environmentální umění. Hodnotové postoje.

Abstract

The paper is devoted to the dissertation project Art with environmental themes and art education. The aim is to find out what influence has the environmental art and its teaching on the formation of pupils' values. Furthermore, the paper introduces the principles of the work of selected artists and the possibilities of their implementation in art assignment during art education. It also offers a description of selected teaching units using this approach.

Key words: Art education. Environmental education. Environmental art. Personal values.

Úvod

Příspěvek se věnuje disertačnímu projektu Umění s environmentální tematikou a výtvarná výchova, jehož cílem je zjistit, jaký vliv má výuka výtvarné výchovy zaměřená na umění s environmentální tematikou na hodnotové postoje žáků a jak ovlivňuje jejich výtvarný projev, například při volbě média, formátu, materiálu nebo samotného tématu jejich výtvarné práce. Výzkumný vzorek se bude skládat ze žáků druhého stupně vybraných základních škol v Ústeckém kraji. Ústecký kraj je zvolen nejen z důvodu osobního vztahu k místu (působím zde jako učitelka a doktorandka na Katedře výtvarné kultury), ale i protože se jedná o oblast Sudet s dlouholetou historií vykořenění obyvatel, ztráty vztahu k místu a silně znečištěného životního prostředí, také protože zde probíhají rozsáhlé snahy o revitalizaci krajiny po těžbě.

Teoretická východiska projektu

Reflexe stavu životního prostředí nebo vztahu k místu se objevuje v umění již od 60. let 20. století a v určitých intervalech se do něj stále vrací. Tak to můžeme pozorovat i v současném umění, ať už ve volbě témat, šetrných přístupů při tvorbě děl nebo v seberefektivním přístupu některých institucí při počítání své uhlíkové stopy, například Galerie Rudolfinum v Praze v roce 2020 realizovala výstavu Unplugged, jejíž hlavním konceptem bylo minimalizovat využití energií na přepravu děl, svícení atd. Dalším příkladem může být výstava Ceny Jindřicha Chalupického 2019, na které u všech děl byla informace o uhlíkové stopě, kterou realizace díla zanechala. Můžeme to chápat jako výzvu nebo jako vyjádření stanoviska k tématu environmentální krize, které je neustále aktuální, a přesto stále bagatelizované.

Pokud je nějaké téma takto dlouho přítomné ve světě umění, výtvarná výchova by měla být schopna ho reflektovat. Již v roce 1995 byla ve Finsku formulována environmentální výchova založená na umění¹, jejíž patronkou je Meri-Helga Mantere, která tak umožnila přirozené propojení výtvarné a environmentální výchovy a zároveň dokázala, že obě výchovy mají některé cíle společné. Jan van Boeckel ve svém výzkumu z 90. let 20. století upozorňuje na neschopnost žáků plně vnímat své okolí, reflektovat své smyslové vjemy, na fragmentaci naší pozornosti a neustálou nutnost selektovat vjemy, které nás ze všech stran obklopují (Van Boeckel, 2009). Po třiceti letech je situace ještě horší a masa vjemů intenzivnější, i díky neustálému připojení na sociální sítě. AEE může být vhodným přístupem k realizaci tohoto disertačního projektu k naplňování společných vzdělávacích cílů výtvarné a environmentální výchovy, jako jsou cíle zaměřené na prožitek z místa, tvorbu vztahu k místu, estetické hodnocení krajiny, které najdeme u obou výchov (Navrátil, 2014). Tento přístup vychází z předpokladu, že správně rozvíjené smyslové vnímání a tělesné resonance z kontaktu s přírodou vytváří nejlepší základ pro pozitivní vztah k životnímu prostředí.

Nástroje, které nám mohou pomoci lépe si vyjasnit cíle a proměnné při měření vztahu k přírodě, vztahu k místu nebo individuálních environmentálních postojů, najdeme v článku *Metodika pro hodnocení environmentální výchovy pro starší školní věk a střední školy* (Činčera, 2013). Toto měření proběhne před zahájením tříměsíční série výtvarných zadání reflektujících environmentální témata a další měření proběhne po sérii těchto zadání, následně proběhne porovnání výsledků obou měření a bude vyvozen závěry, jak se série výtvarných zadání projevila na environmentálních postojích vybraných žáků. Dalším zdrojem dat budou výtvarné práce žáků, na nichž bude analyzována volba tématu, materiálu, média i formátu. Tato analýza bude probíhat v rámci společné reflexe a diskuze se žáky nad jejich výtvarnými pracemi.

S jakými umělci pracovat?

Svůj výběr umělců a metod pro výtvarná zadání nepodmiňuji příslušnosti k nějaké skupině, hnutí nebo směru (landart, eco-art, environmentální umění apod.), ale podle typu znečištění — vzduchu, půdy, vody, světlené a hlukové. Toto rozdělení slouží jako tematický rámec jednotlivých výukových bloků. Při první ověřovací fázi jsme se žáky navštívili výstavu *Nechte to Zemi* (2017) v Domě umění Ústí nad Labem, která se věnovala různým přístupům umělců k environmentální problematice (klimatická krize, hladomor, konzumerismus, krize smyslu a další). Již z názvu může být patrné, že se tento blok zaměřoval na znečištění půdy a na to, jaký vliv má na naše životy. Nejsilněji na žáky zapůsobilo dílo Zdeny Kolečkové *Made in Ghetto*, které reflektovalo průmyslové znečištění Předlic (vyloučená lokalita Ústí nad Labem s chemickou). Dle formální stránky dílo působilo jako představení nového designu lokálních produktů (víno, olej, kosmetika, bylinný čaj) v bio kvalitě. Aha moment nastal až po bližším zkoumání vystavených artefaktů. V některých byly patrné zbytky odpadků, u některých byly k dispozici chemické rozbor, z kterých bylo patrné, že obsahují těžké kovy a jedovaté látky, které se do jednotlivých složek produktu dostaly z půdy stále silně znečištěné místním chemickým průmyslem. Mohli bychom říci, že čím více se dílo snažilo vypadat vizuálně a emočně neutrálně jako čistý produktový design, tím větší byl dopad samotného obsahu díla na diváka. Nebylo třeba dílo ani výstavu nějak s žáky výtvarně reflektovat. Žáci měli spíše potřebu bavit se o samotném problému znečištění dané lokality a o tom, že náprava tohoto problému je nepředstavitelně dlouhá při srovnání, jak málo je třeba k vytvoření ekologického problému.

Podobně proběhl i výukový blok zaměřený na znečištění ovzduší se žáky, kteří už byli dříve seznámeni s prací *Project Dust* (2015) Brother Nuta, čínského umělce a performer, který ním chtěl upozornit na kritický stav ovzduší v Pekingu. Po dobu 100 dní chodil po ulicích a vysával vzduch průmyslovým vysavačem a z jeho obsahu následně vytvořil cihlu. Na tyto informace jsme navázali představením výstavy *Vzducho-prach(y)* umělce Adama Hudce v Pragovka Gallery (2021). Celá výstava je ke shlédnutí online, takže jsme ji mohli navštívit i během covid opatření. Žáci si samostatně výstavu prošli a následně jsme společně debatovali o vystavených dílech a o tom, které je nejvíce zaujalo a proč. Všichni se shodli na díle 18 kg prachu, což je množství, které vdechneme za život. Toto množství prachu bylo na výstavě fyzicky přítomno v prosklené nádobě, a tak ho divák mohl vnímat i vzhledem k měřítku svého těla a obrovského množství prachu. Dílo měly tedy podobný

¹ originální název Art based environmental education, dále v textu jako AEE

dopad jako práce Zdeny Kolečkové. Nejčastěji padaly názory, že tyto typy znečištění nejsou na první pohled patrné, a přesto nás neskutečně ovlivňují, že tato díla jim více pomohla se na dané problémy zaměřit. Adam Hudec také nabízel možnost zaslání materiálů na měření kvality ovzduší. Chtěl tak umožnit divákům aktivní podílení se na vnímání a reflektování stavu ovzduší v jejich lokalitě. To žáky zaujalo nejvíce a bylo to i přímým impulzem k dalšímu zájmu o problematiku životního prostředí, nejen z teoretického hlediska, ale i prostřednictvím aktivního bádání. Tím se plynule dostáváme k principům práce, které vyplynuly z analýzy rozhovorů a děl vybraných umělců. Tyto principy slouží jako metody aktivizace, trénink smyslů a jsou součástí výtvarných zadání pro žáky.

Rozvíjení smyslové citlivosti podle umělců

Analýza vychází z rozhovorů a monografií umělců, kteří ve svém díle reflektovali environmentální témata – Miloš Šejn, Václav Cigler, Milan Maur, Miloslav Sonny Halas, Alan Sonfist, Olga Karlíková, Zdena Kolečková, Agnes Danes, Olafur Eliasson, Vladimír Havlík, Michal Kindernay, Dagmar Šubrtová, Richard Loskot, Adam Hudec, další budou doplněni postupem času. Tyto umělce pojí silný vztah k přírodě už od dětství a s tím spojená silná smyslová zkušenost a přímá zkušenost s přírodou. V jejich dílech se projevují badatelské a mystické přístupy k tvorbě nebo zpracování tématu, tyto přístupy se nijak navzájem neruší a spíše se doplňují. Charakterizuje je sběratelství různých přírodních materiálů nebo zvuků a jejich kategorizace, pečlivé vedení deníků, rituály v přírodě, haptická zkušenost, pozorování různých jevů a jejich evidence a reflexe atd.

Z toho nám pro práci se žáky vyplynulo několik metod, které používáme při výtvarných výukových blocích k rozvíjení smyslové citlivosti. Těmito principy jsou chůze skrze environment (procházky městem, krajinou a jejich reflexe), soustředěné pozorování (minutu se soustředit na jedno místo, pomalé otáčení se v krajině dle Miloše Šejna), hluboký poslech, mapování (tvorba klasické mapy, text, chůze a její záznam, fotografie). Chůze se nám může zdát jako banální metoda k rozvíjení smyslů, ale během stání a obyčejné chůze se naše vnímání liší. „Pokud přijdete do nového údolí, jako byste přišli do nové krajiny, máte určitý výhled. Pokud stojíte, krajina vám nutně neříká, jak velická doopravdy je. Nesdělujte vám, na co se ve skutečnosti díváte. V momentě, kdy se začnete pohybovat, hory se začínou hýbat s vámi“ (Řepa, 2020).

Těmito přístupy se nesnažíme díla ani umělce nějak zprostředkovávat nebo je interpretovat, slouží nám jen jako metody k rozvíjení našich smyslů. Například u principu chůze jsme se žáky vyšli na procházku městem Dubí, ve kterém se škola nachází. Po návratu jsme debatovali o tom, jaké to bylo a co nás překvapilo příjemně i nepříjemně. Výsledkem byla nespokojenost s bezpečností pro chodce (nedostatek přechodů a chodníků, neustála nutnost přebíhat silnici), nedostatek klidných zón (park v přílišné blízkosti silnice). Žáci a tento zážitek reagovali psaním haiku. Během cvičení soustředěného pozorování jsme vycházeli z postupu, který volí Miloš Šejn na svých workshopech v krajině (v upravené formě pro žáky 6. ročníku). S žáky jsme šli na školní zahradu, postavili jsme se do kruhu a co nejpomaleji jsme se otáčeli kolem své osy a snažili se udržet zrak na horizontu. Žáci po aktivitě sdělili, jak jim u toho bylo, co jim nejvíce utkvělo v paměti. Reakce byly vesměs negativní (neustála přítomnost hmyzu, slunce v očích, příliš teplo), a tak je chtěli takto zachytit i ve výtvarné reflexi (Obraz 1). I když byl zážitek původně negativní, po třech měsících chtěli opět žáci na zahradu a tuto aktivitu zopakovat.



Obraz 1: Výtvarná reflexe soustředěného pozorování na zahradě školy — většina žáků se snažila zachytit objekty, které se jim líbily nebo jim vadily. Jen jedna žačka zachytila smyslový vjem rozmazávání okolí (Zdroj: vlastní fotoarchív)

Další z otestovaných zadání bylo zaměření na imaginaci a vztah ke krajině. Výuka probíhala se staršími žáky a navazovala na teoretickou hodinu o romantismu a jeho základních motivech. Žáci nejdříve diskutovali o možných vztazích k přírodě (pozitivní, negativní, lhostejný, strach a další) a o tom, jak se dají zachytit pomocí výtvarného jazyka. Následně je sami výtvarně zpracovali (Obraz 2).



Obraz 2: Výtvarné zpracování tématu vztah člověka k přírodě. Názvy děl zleva doprava: Strom (magie, respekt, snovost), Růžové brýle (zkreslené vnímání přírody, strach a krása), Jak na život (ideální způsob života je v přírodě), Paranoia (strach, monstra, sledování, světlo jako záchrana), Depresivní podzim (mystická postava/silueta z kamene a mlhy). (Zdroj: vlastní fotoarchív)

Závěr

Tento příspěvek nastínil jednu z možností, jak pojmout environmentální témata v hodinách výtvarné výchovy. Další principy (hluboký poslech, mapování) budou ještě testovány a analyzovány v následujícím období. Z dosavadních poznatků vyplývá, že u některých děl (Made in Ghetto, Vzducho-prachy) je lepší zůstat v teoretické rovině a důsledně se o nich pobavit, než ihned přejít k tvořivé reflexi díla. Naopak u hodin zaměřených na rozvíjení smyslové citlivosti a site-specific přístupy se více osvědčilo jen čisté zaměření na výtvarné aktivity a smyslové vjemy a jejich reflexi bez uměleckého kontextu.

Během následujícího zkušebního období budou vyzkoušeny a zanalyzovány další metody a principy ve výuce výtvarné výchovy, aby se zjistila jejich vhodnost nebo nevhodnost pro ostrou fázi výzkumu.

Seznam bibliografických odkazů

- Činčera, Jan, 2013. Metodika pro hodnocení environmentální výchovy pro starší školní věk a střední školy. *Envigogika*. 8(5). ISSN 1802-3061.
- Kolečková, Zdena, 2006. Made in Ghetto. In: *Artlist* [online]. Praha, 2012 [cit. 2021-11-19]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/made-in-ghetto-109629/>
- Navrátil, Ondřej, 2017. Zelené ostrovy: české umění ve věku environmentalismu 1960-2000. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. ISBN 978-80-210-8883-2.
- Nechte to Zemi. In: *Dům umění Ústí nad Labem* [online]. 2017 [cit. 2021-11-19]. Dostupné z: <https://duul.cz/nechte-to-zemi/>
- Řepa, Karel, Aleš POSPÍŠIL, Zuzana DUCHKOVÁ a Michal FILIP, 2020. Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově. I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním. ISBN 978-80-904268-5-6.
- Van Boeckel, Jan, 2009. Arts-based environmental education and the ecological crisis: Between opening the senses and coping with psychic numbing. In: *Metamorphoses in children's literature and culture*. Turku, Finland: Enostone, s. 145-164. ISBN 9789519036823.

Mgr. Irena Carkovová

Katedra výtvarné kultury,
Pedagogická fakulta, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně,
České Mládeže 8, 400 01 Ústí nad Labem
e-mail: irena.carkovova@kaveka.cz
školitelka: doc. Mgr. Jitka Géringová, Ph.D.

K 105. výročiu narodenia hudobného skladateľa Zdenka Mikulu

To the 105th Anniversary of the Birth of the Composer Zdenko Mikula

Simonetta Hladká

Abstrakt

Autorka sa vo svojom príspevku zaoberá Zdenkom Mikulom – významnou osobnosťou hudobnej scény druhej polovice 20. storočia. Pripomína významné životné dáta Zdenka Mikulu a vykresľuje jeho skladateľský, dirigentský a hudobno-pedagogický profil. Konkretizuje zásadné obdobie jeho dlhého tvorivého života a následne sa sústreďuje na vybrané významné charakteristické opusy jeho inštrumentálnej a zborovej tvorby.

Kľúčové slová: Zdenko Mikula. Hudobný skladateľ. Dirigent. Pedagóg. Skladateľská tvorba.

Abstract

In her contribution, the author deals with Zdenko Mikula – an important figure of the music scene of the second half of the 20th century. It recalls the important life data of Zdenko Mikula and depicts this compositional, conducting and musical pedagogical profile. She specifies the essential period of his long creative life and consequently focuses on selected significant characteristic opuses of his instrumental and choral works.

Key words: Zdenko Mikula. Composer. Conductor. Pedagogue. Composition.

Detstvo Zdenka Mikulu

Hudobný skladateľ, dirigent, zaslúžilý umelec a pedagóg Zdenko Mikula sa narodil 27. novembra 1916 vo Vyhniach (okres Žiar nad Hronom). Narodil sa ako posledné tretie dieťa Kolomana Mikulu a Márie rodenej Krivdovej. Pokrstili ho 16. decembra vo Vyhniach ako Kálmána (Kolmana) Zoltána. V roku 1942 mu upravili jeho krstné meno na Zdenko Koloman. Jeho krstnými rodičmi boli Anton Mikula a Emília Krivdová. Mal dve staršie sestry. Najstaršia sestra sa volala Valéria (1907) a druhá sestra Kornélia (1909).

Rodinu Mikulovcov postihla nešťastná udalosť 24. augusta 1921, kedy zomrela vo veku 40 rokov Zdenkova mama Mária na črevný zápal. Otec sa s deťmi presťahoval v roku 1920 do Banskej Bystrice. V roku 1921 sa Zdenkov otec oženil s Máriou rod. Majerovou. O rok neskôr sa im v Banskej Bystrici narodila dcéra Mária. Tieto zmeny doľahli aj na starších súrodencov Valériu, Kornéliu a Zdenka. Po narodení ich nevlastnej sestry Márie ich zväzoval ešte hlbší súrodenecký vzťah.

Študentské časy Zdenka Mikulu

Banská Bystrica bolo mesto, ktoré malo rozhodujúci vplyv na hudobný talent a formovanie osobnosti Zdenka Mikulu. V rokoch 1932 - 1936 študoval na Štátnom učiteľskom ústave v Banskej Bystrici. Ľudmila Červená (2006, s. 145) uvádza vo svojej knihe, že najtalentovanejší absolventi Učiteľského ústavu v Banskej Bystrici – Andrej Očenáš (1911 – 1995), Šimon Jurovský (1912 – 1963), Zdenko Mikula (1916 – 2012) a Tibor Andrašovan (1917 – 2001) zostali po štúdiách na bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémii pôsobiť v hlavnom meste Slovenska, v Bratislave a v

tomto kultúrnom prostredí rozvíjali aj svoju tvorbu podobne, ako aj banskobystriický rodák Ján Cikker (1911 – 1989), výrazná osobnosť slovenskej a európskej opernej tvorby a autor zvučky pre Slobodný slovenský vysielač v Banskej Bystrici v roku 1944. Po ukončení štúdia pôsobil dva roky ako učiteľ v Rakovnici a Štítniku. Na vysokoškolské štúdium mu žiaľ, rodičia nevedeli poskytnúť finančné prostriedky, a preto sa rozhodol pre povolanie vojaka a vojenského hudobníka. Mikula sa venoval hudbe aj napriek zložitým spoločensko – politickým a vojnovým časom.

Fudra a Gallová (1996, s. 6) informujú, že v odbornom hudobnom školení pokračoval v Štátnom konzervatóriu v Bratislave rokoch 1941 – 1946. Kompozíciu absolvoval u prof. Eugena Suchoňa a dirigovanie u prof. Kornela Schimpla. Jeho pedagógom na konzervatóriu bol aj známy slovenský skladateľ Ján Cikker.

Pôsobenie Zdenka Mikulu

Po ukončení konzervatória sa stal Zdenko Mikula šéfdirigentom orchestra Vojenského umeleckého súboru v Bratislave. Hudobné prostredie a kvalitné telesá mimoriadne inšpirovali Mikulu a pre zbor začal komponovať a aranžovať vlastné diela a skladby iných autorov, ale aj spracovávať rôzne ľudové piesne.

V roku 1959 ho prepustili z armády. M. Pazúrik a Ľ. Nechalová (2011, s. 7) uvádzajú, že pracoval ako tvorivý tajomník Zväzu slovenských skladateľov (1959 – 1966), neskôr ako jeho vedúci tajomník (1974 – 1978), šéf hudobného vysielania Československého rozhlasu (1966 – 1974) a ako tajomník Československého zväzu skladateľov v Prahe (1977 – 1987). Vo svojej práci bol veľmi aktívny. Venoval sa aj pedagogickej práci, kde externe vyučoval na Štátnom konzervatóriu, neskôr na VŠMU (1963 – 1970) a Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Popritom viedol aj Vysokoškolský umelecký súbor a spolupracoval aj s umeleckým súborom Lúčnica.

Cesty medzi Prahou a Bratislavou

V roku 1978 aj napriek dlhodobému odlúčeniu od svojej rodiny a detí prijal ponuku pôsobiť ako tajomník federálneho Zväzu československých skladateľov v Prahe. S jeho pozíciou súviseli pracovné cesty nielen v rámci republiky, ale aj v zahraničí. Svoju kariéru tajomníka ukončil v roku 1987, kedy odišiel do dôchodku. Počas pôsobenia Zväzu československých skladateľov sa zúčastňoval na rôznych hudobných podujatiach a koncertoch. Organizátori rôznych zborových festivalov a súťaží ho čoraz viac pozývali ako skúseného člena odborných porôt a ako priateľa, ktorý ako dirigent, zbormajster a organizátor vždy ochotne poradil. Pravidelne navštevoval zborové festivaly a súťaže ako napríklad: Zborový festival Viliama Figuša - Bystrého v Banskej Bystrici, Akademická Banská Bystrica, Trnavské zborové dni v Trnave, Mládež spieva v Prievidzi, Zemplínske slávnosti zborového spevu v Humennom, Adventné koncerty vo Veľkom Kýre, sympóziu o zborovej tvorbe Cantus choralis slovac v Banskej Bystrici, Vranovské zborové slávnosti vo Vranove nad Topľou, Svätky písní v Olomouci, Festival vokální tvorby v Jihlave, Medzinárodný festival akademických sborů IFAS Pardubice a mnoho ďalších. Marianna Bárdiová a kol. (2015, s. 26) uvádza, že po tridsiatich dvoch rokoch života v Prahe a neustáleho cestovania sa Zdenko Mikula v roku 2008 natrvalo vrátil do Bratislavy.

Rodinné zázemie Zdenka Mikulu

Zdenko Mikula sa 21. augusta v roku 1945 zosobášil s Máriou rod. Tvrdoňovou, očnou lekárkou. Žili spolu v Bratislave, ale po viacročnom manželstve sa rozviedli. S manželkou Máriou nemal deti.

V roku 1961 v lete sa zoznámil s vysokoškoláčkou Evou, ktorá študovala fyziku a chémiu na Prírodovedeckej fakulte UK v Bratislave. Bola od neho o dvadsaťšesť rokov mladšia. Vystriedala viacero zamestnaní, kde nechýbala ani jej pedagogická činnosť na rôznych školách. Eva Mikulová a Zdenko Mikula vychovávali spolu dve deti. DCéra Zuzana študovala na VŠMU v Bratislave filmovú a divadelnú vedu a syn Peter študoval na FAMU v Prahe odbor umelecká fotografia.

V roku 1978 nastala pre rodinu Mikulovcov zložitá situácia, kedy skladateľ odišiel pracovať do Prahy a striedavo žili v Bratislave. Rodina sa snažila spolu tráviť čo najviac času, keď to bolo možné. Spoločne spoznávala rôzne krajiny a ich kultúry.

Od roku 2008 mal Zdenko Mikula vážne zdravotné problémy. Jeho veľkou oporou mu bola počas jeho posledných rokov života manželka Eva. Zdenko Mikula zomrel 31. októbra 2012 v Bratislave.



Obr 1: Hudobný skladateľ Zdenko Mikula

Tvorba Zdenka Mikulu

Pre skladateľa Zdenka Mikulu sú charakteristické tri tvorivé obdobia:

1. 1944 – 1971 vyznačuje sa tvorbou pre umelecké súbory,
2. 1959 – 1971 dôraz kladie na zborovú tvorbu,
3. od roku 1972 sa venuje inštrumentálnej tvorbe.

Vo svojom prvom hudobnom období (1944 – 1971) kladol dôraz na úpravy a inštrumentácie iných autorov, kde nadobudol obrovské množstvo skúseností. Veľký vplyv malo na skladateľa predovšetkým jeho vojenské pôsobenie.

Igor Fudra, Dana Gallová (1996, s. 8) uvádzajú, že Mikulove hľadanie a experimentovanie podporené hlbokým štúdiom kompozičných techník, pretavené do tvorivej autorskej práce, najmä v zborovom žánri, sa naplno prejavovalo v druhom období, v rokoch 1959 – 1971. Z umelej tvorby si vyberal rôznych slovenských básnikov. Skladby sa vyznačovali témami ako vrelý vzťah k prírode, láske k žene, k svojej domovine, vlasti, k ľuďom, deťom i rodine.

Juraj Potúček (1991, s. 53) uvádza rozhovor Heleny Tarkó s Mikulom, v ktorom rozpráva o svojich prvých hudobných začiatkoch. V poslednom, treťom období (1972 – 2009) skladateľ rozčleňuje svoju tvorbu. V rokoch (1972 – 1976) sa venoval zborovým a piesňovým žánrom. Roky (1977 – 1991) sú venované dielam, ktoré sa vyznačujú vojnovými časmi a neľahkými skladateľskými výpoveďami. V poslednom treťom období Zdenko Mikula rozvíja farebnosť a novátorskú zvukovosť, kompozičné postupy a techniky zveľadil aj o aletoriku, čo sa prejavilo v jeho piesňovom cykle *Jesenná láska*. Neustále hľadal nové zvukové možnosti v rôznych hudobných nástrojoch ako basklarinet a klavír, husle, gitara a marimba alebo hoboje, gitara a fagot. Samozrejme nezanavrel ani na slovenské tradície a ich ľudové piesne či slovenskú a českú poéziu.

Zborová tvorba

Zdenko Mikula mal vrúcny vzťah k zborovej hudbe a ľudovej piesni. Za najvýznamnejší moment skladateľa v jeho kompozičnom smerovaní v oblasti vokálnej tvorby môžeme považovať

blízky vzťah s JUDr. Štefanom Klimom, s najznámejším a najviac interpretovaným dielom *Lúčne hry*. Bola špeciálne napísaná pre scénické stvárnenie Spevákkeho zboru Lúčnica. Vďaka interpretácii Lúčnice je veľmi známy cyklus *Ozývaj sa, hora* alebo cyklus *Moja rodná*.

Marianna Bárdiová a kol. (2015, s. 36) sa zmieňuje, že Štefan Klimo, najväčší znalec Mikulovho zborového diela, spomína na spoločnú umeleckú cestu so Zdenkom Mikulom nasledovne: „... Čo nás vlastne po tie mnohé roky spájalo, v čom sme sa akosi našli na jednej ceste? Bola to predovšetkým láska k rodnému Slovensku, k jeho prírode, k mladým ľuďom, záujem o medziludské vzťahy, o vzťah muža a ženy. Na tejto báze napokon prebiehajú i naše rozmýšľania pri občasných našich stretnutiach v Bratislave, stretnutia v skutku milé. No tým najhlavnejším pojítkom bola spoločná práca umelecká, blízke estetické názory, láska k ľudskému hlasu, k speváckemu zborovému hnutiu. Začalo to všetko v roku 1952 na zasadnutí umeleckej rady Lúčnice, kde sme spoločne obhajovali vtedy celkom nový prístup ku spracovávaniu a interpretácii ľudovej piesne...“

S neskutočným entuziazmom pristupoval Zdenko Mikula k zborovému umeniu. Z jeho tvorby je cítiť ako nadšene a citlivo pristupoval ku komponovaniu pre spevácke zbory.

Inštrumentálna tvorba

Prvé inštrumentálne dielo skladateľa Zdenka Mikula sa nazývalo *Fuga in d* pre klavír. Napísal ho v roku 1944. Jeho inštrumentálna tvorba sa niesla v duchu lásky. Motívom je láska vo vzťahu k žene, k domovine, vlasti, k umeniu, deťom, rodine. Igor Fudra, Dana Gallová (1996, s. 9) uvádzajú v knihe, že motívy z cyklu *Štyri piesne milostné* uplatnil Zdenko Mikula vo svojom významnom komornom diele – sláčikovom kvartete *Ave Eva*. Pri spracovaní vlastnej témy vtipne využil zrkadlový obraz mena svojej manželky, ktorej je dielo tiež venované.

Opísať poslucháčom skladateľove diela je nesmierne náročné. Jeho tvorbu treba vnímať, prežívať a počúvať. Jeho typickou črtou pre kompozíciu inštrumentálnych diel je podriaďovať sa voľbe hudobno - výrazových prostriedkov celkovému zámeru skladby. Potúček Juraj (1991, s. 76) uvádza príspevok Michala Palovčíka, kde vyzdvihuje viaceré Mikulove cenné umelecké diela. Pri svojej práci bol vždy v kontakte s interpretmi a dirigentmi a veľa s nimi aj diskutoval. Veľmi si vážil ich profesionalitu a nadšenie pri ich tvorbe. Marianna Bárdiová a kol. (2015, s. 55) spomína v knihe, že Zdenko Mikula hovoril: „Viem byť šťastný, ak vidím to nefalšované, úprimné stotožnenie sa interpretov s mojou tvorbou.“

Záver

Významná skladateľská osobnosť, Zdenko Mikula, bol obrovským prínosom hudobnej kultúry nielen u nás na Slovensku, ale aj v Čechách či zahraničí. Je neodmysliteľným príkladom pre dnešnú generáciu umelcov. Ako osobnosť bol nesmierne aktívny, talentovaný, tvorivý, usilovný, inovačný a chcem podotknúť, že bol veľmi láskavý k ľuďom, čo sa odrazilo aj v jeho skladateľskej tvorbe. Aj v dnešnej dobe sa zachovalo nemalé množstvo diel, ktoré sú veľkým prínosom pre rozvoj hudobnej kultúry. Som presvedčená, že práve tvorba Zdenka Mikula môže pozitívne ovplyvniť výchovnú, vzdelanostnú, kultúrnu a sociálnu úroveň mladej generácie.

Zoznam bibliografických odkazov

- Bárdiová, Marianna a kol., 2015. *Zdenko Mikula, Rád som žil a tvoril*. Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici. ISBN 978-80-89555-62-8.
- Červená, Ľudmila, 2006. *Hudobná kultúra v Banskej Bystrici v rokoch 1945 - 2000*. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied UMB. ISBN 80-8083-306-0.
- Fudra, Igor - Gallová, Dana, 1996. *Zdenko Mikula*. Banská Bystrica: Literárne a hudobné múzeum Banská Bystrica. ISBN 80-85548-17-8.
- Nechalová, Ľubica, 2011. *Zdenko Mikula a jeho podiel na formovaní česko - slovenskej hudobnej kultúry*. Dizertačná práca. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci - Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy.

Pazúrik, Milan – Nechalová, Ľubica (ed.), 2011. *Zdenko Mikula: zborník príspevkov z odborného seminára k 90. výročiu narodenia*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bella, Štátna vedecká knižnica, Literárne a hudobné múzeum. ISBN 978-80-557-0104-2.
Potúček, Juraj, 1923. *Zdenko Mikula. Slovenská hudba a zborová tvorba*. Bratislava: vl.n. 1991.

Zdroj obrázka

Zdenko Mikula - hudobný skladateľ [online]. 2021. [cit. 18. novembra 2021]. Dostupné z: <https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe/osobnost-detail/536-mikula-zdenko>

Mgr. art. Simonetta Hladká, DiS. art.

Katedra hudební výchovy,
Pedagogická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci,
Žižkovo náměstí 5, 771 40 Olomouc
e-mail: hladsi00@upol.cz
školiteľ: prof. PaedDr. Jiří Luska, CSc.

Responzóriový žalm v kontexte súčasnej slovenskej liturgickej hudby

Responsorial Psalm in the Context of Contemporary Slovak Liturgical Music

Jozef Horvát

Abstrakt

Príspevok predstavuje spevník responzóriových žalmov, ktorý bol v roku 2020 vydaný na Katedre hudby Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku. Ide o priekopnícke dielo v oblasti súčasnej slovenskej liturgickej tvorby, a to najmä pre novú koncepciu usporiadania nápevov, ktorej autorom je Rastislav Adamko. Autor prostredníctvom ukážok nových kompozícií predstavuje princípy tejto koncepcie, popisuje základné rozdiely oproti Liturgickému spevníku II a iným alternatívnym nápevom.

Kľúčové slová: Žalm. Spevník. Liturgický spevník. Liturgia. Sakrálna hudba.

Abstract:

The article presents a hymnbook of responsorial psalms, which was published in 2020 at the Department of Music, Faculty of Education of the Catholic university in Ružomberok. It is a pioneering work in the field of contemporary Slovak liturgical music, especially for the new concept of arrangement of psalm tunes by Rastislav Adamko. The author presents the principles of this concept through examples of new compositions, describes the basic differences compared to the Liturgický spevník II and other alternative tunes.

Key words: Psalm. Hymnbook. Liturgický spevník. Liturgy. Sacred music.

Význam žalmu a spevníky používané v súčasnej omšovej liturgii

V rímskokatolíckej liturgii svätej omše má významné miesto hudba v rôznych podobách – spev kňaza, veriaceho ľudu, speváckeho zboru či sólistu alebo hra na organe a iných nástrojoch. K špecifickým prvkom každodenného slávenia Eucharistie patrí aj spev žalmu po prvom čítaní. Responzóriový žalm je „*integrálnou časťou liturgie slova a má veľký liturgický a pastoračný význam, pretože napomáha rozjímanie o Božom slove*“ (Všeobecné smernice Rímskeho misála, 2021, čl. 61, s. 26). Hlavnou funkciou responzóriového žalmu je teda meditatívna funkcia, prostredníctvom ktorej podnecuje veriacich k rozjímaniu. Z toho prirodzene vyplýva aj potreba, aby bol žalm prednášaný spevom. „*Je správne responzóriový žalm spievať, aspoň responzóriom, ktoré prislúcha ľudu. Preto žalmista, čiže spevák žalmu, prednáša verše žalmu z ambóny alebo z iného vhodného miesta. Celé zhromaždenie sedí a počúva, ba zvyčajne sa na ňom zúčastňuje spievaním responzória*“ (tamže).

Počas dejín Cirkvi sa vyvinuli rôzne spôsoby spevu žalmov (antifonálny, responzoriálny, *in directum*). Na Slovensku sa v pokoncilovej liturgii udomácnila responzoriálna forma, pri ktorej sólista prednáša verše žalmu a ľud odpovedá spevom *refrénu* (niekde aj *responzóriom*, *responzum*) (Lexmann, 2015, s. 415).

V rímskokatolíckej liturgii na Slovensku používame pri prednese responzóriových žalmov počas nedeľ a sviatkov **Liturgický spevník II** (1999). Pri tvorbe tohto spevníka boli použité najmä gregoriánske žalmové tonusy a nápevy skladateľov domáceho aj zahraničného pôvodu. Samotné usporiadanie týchto nápevov však nevykazuje známky konkrétnej koncepcie. Napríklad na jeden z nápevov Ladislava Tomaška sa spievajú žalmy č. 8, 17 aj 45; podobne je to aj s inými nápevmi, ktoré

boli použité nielen v rámci jedného žalmu, ale aj vo viacerých – odlišných – žalmoch. Je však pravdou, že situáciu v oblasti slovenskej liturgickej hudby po Druhom vatikánskom koncile charakterizovalo minimum vhodných spevov, preto išlo o dôležitý spevník, ktorý znamenal veľký progres v porovnaní s primitívnymi univerzálnymi nápevmi, na ktoré bolo síce možné „adaptovať“ akýkoľvek text, avšak bez ohľadu na jeho charakter a celkové vyznenie.

Na „nedeľný“ liturgický spevník nadväzujú ďalšie dva doplnkové spevníky, v ktorých sa nachádzajú žalmy na adventné a vianočné obdobie (**Liturgický spevník IIb**, 1995) a tiež pôstne a veľkonočné obdobie (**Liturgický spevník IIc**, 1997). K týmto zväzkom môžeme priradiť aj **Liturgický spevník III** (1993), ktorý obsahuje spevy na Popolcovú stredu, Kvetnú nedeľu, Veľký týždeň, Veľkonočné trojdnie a Veľkonočný pondelok. V spevníku dominujú omšové spevy prôpria (úvodný spev, spev na prijímanie a pod.), avšak obsahuje aj responzóriové žalmy na konkrétne slávenia.

Žalmy vo všedných dňoch Cezročného obdobia

Veľká skupina responzóriových žalmov však ostala bez vlastného nápevu, a to najmä žalmy na všedné dni (férie) Cezročného obdobia. Že ide o početnú skupinu spevov, je zrejmé na prvý pohľad, pretože samotné liturgické obdobie Cez rok má dva cykly, v rámci nich 34 týždňov a v nich šesť dní v týždni (pondelok až sobota). Hovoríme teda celkovo o 408 responzóriových žalmoch. Samozrejme, mnohé texty sa počas liturgického roka opakujú, preto bol počet žalmov bez nápevu o niečo menší. Zostavovateľ Liturgického spevníka II Juraj Lexmann konštatuje, že „v spevníku sú uvedené síce len medzispevy na nedele a sviatky, avšak vieme, že uvedené žalmy, responzá a verše sa vo veľkej miere používajú aj v omšiach pri iných príležitostiach: pri vysluhovaní sviatostí, vo všedných dňoch a pod.“ (Lexmann, 1999, s. 7). Pri žalmoch na všedné dni Cezročného obdobia sa ponúkalo niekoľko hudobných riešení:

- 1) Spievať ich na univerzálne melodické schémy uvedené v závere príslušného Lekcionára. Tieto simplexné nápevy však často nevyhovujú špecifickej povahe (charakteru, sémantike) žalmového textu, a tak sa ich prednes stáva čisto mechanickou záležitosťou bez hlbšieho prepojenia hudby a slova.
- 2) Inou alternatívou, v prípade že konkrétny refrén a žalm už bol zhudobnený v niektorom diele Liturgického spevníka, je jednoduchá adaptácia predpísaného textu na existujúcu melódiu. Často išlo len o doplnenie niekoľkých žalmových veršov.
- 3) Ďalšou možnosťou bolo (a stále ostáva) nové zhudobnenie refrénov a žalmov, ktoré doposiaľ svoj nápev nemali.

Práve posledný bod – tvorivá práca na nových nápevoch – predstavuje oblasť súčasnej slovenskej liturgickej hudby s najväčším potenciálom. V poslednom desaťročí v tejto súvislosti zohral dôležitú úlohu portál **zalmy.spevy.sk** (dnes už pod názvom **gospel.spevy.site**), ktorý sa stal užitočnou pomôckou pre rímskokatolíckych organistov naprieč celým Slovenskom. Autor projektu, organista Juraj Kubek, sa k počiatkom vlastnej kompozičnej činnosti vyjadril takto: „Zalistoval som si na koniec Lekcionára, aj na koniec Liturgického spevníka, kde bol (a stále je) návod, ako tvoriť žalmové spracovania. (...) Pripravené žalmy som si spočiatku nezaznamenával. Systémovo som to začal robiť asi od roku 1993. Dnes by sa povedalo, že to bola 'hybridná' práca: textová kostra na písacom stroji, do toho vlepene výstrižky z notového papiera.“ (Elektronická komunikácia, 18.11.2021). Týmto spôsobom nakoniec spracoval aj mnohé feriálne žalmy na Cezročné obdobie, ku ktorým dokoňoval chýbajúce refrény. Podstatným sa však stalo zverejnenie týchto kompozícií: „Internet sa v druhej polovici 90. rokov už začínal rozmáhať. Vo svetle týchto súvislostí už bolo logickým dôsledkom, že využijem svoje profesijné znalosti na zverejnenie 'súkromnej zbierky' žalmov. Pustil som sa do programovania, zaregistroval som doménu a v roku 2010 som spustil web stránku **zalmy.spevy.sk**“ (tamže).

Nová koncepcia – jedinečné nápevy pre každý žalm

Špecifickú koncepciu usporiadania nápevov rezponzóriových žalmov formuloval Rastislav Adamko, pedagóg na Katedre hudby Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku. Podstatným princípom sa stala jedinečnosť v sémantike, atmosfére a charaktere každého jedného zo 150 biblických žalmov. V súlade s tým by aj zhudobnenie žalmu malo byť špecifické výlučne pre každý jeden žalm.

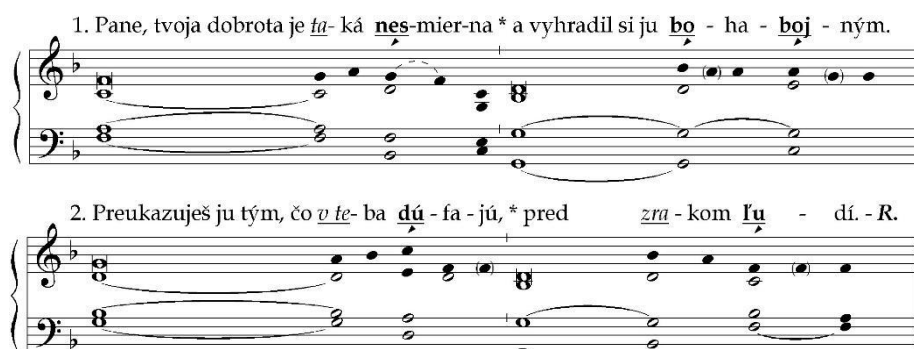
Podľa týchto východísk začal kolektív skladateľov a liturgických hudobníkov, sústredený na Katedre hudby PF KU v Ružomberku, postupne zhudobňovať niektoré žalmy na všedné dni Cezročného obdobia – teda tie, ktorých nápevy doposiaľ absentovali. Hotové kompozície boli aj spolu s príslušnými žalmovými veršami publikované na pokračovanie v časopise *Adoramus Te* (roč. 2009 – 2012). Nové kompozície vytvorili Rastislav Adamko, Matej Bartoš a Stanislav Šurin. Týmto spôsobom sa podarilo načrtnúť spôsob, ktorým by sa v budúcnosti mohli zhudobniť všetky chýbajúce spevy.

Projekt zhudobnenia žalmov sa podarilo obnoviť po takmer desaťročí v roku 2018 a jeho výsledkom je nový spevník **Responzóriové žalmy na všedné dni Cezročného obdobia (I. cyklus)** (Verbum, 2020). K vyššie spomenutým skladateľom sa pridali aj vtedajší študenti Katedry hudby: Peter Pekarčík, Marek Jamrich a Jozef Horvát. V spevníku boli okrem nových kompozícií použité aj „existujúce a v praxi dobre prijaté žalmové nápevy zo skoršie publikovaných častí *Liturgického spevníka*“ (Adamko, 2021, s. 3), pričom editori zámerné nepoužili gregoriánske žalmové tonusy, ktoré „boli pôvodne vytvorené pre slávenie Liturgie hodín, a tam by sa mali aj naďalej používať“ (Tamže).

Komponovanie nových nápevov sa riadilo viacerými zásadami. Pri refréne, ktorý je určený na spev celého zhromaždenia, sa autori snažili o rytmickú pravidelnosť a jednoduchšiu – ľahko zapamätateľnú – melódiu (pozri obr. 1). Samotné verše žalmu sú naopak ozdobnejšie a zložitejšie, keďže ich prednáša sólista (obrázok 2). Zároveň platí, že refrén by mal mať odlišnú melodickej líniu ako verše žalmu, a že medzi oboma segmentami musí jestvovať tonálna jednota, prinajmenšom príbuznosť.



Obr. 1 Ukážka refrénu k žalmu č. 31 (Pondelok, IV. týždeň), hudba: R. Adamko.



Obr. 2 Ukážka žalmu č. 31 (Pondelok, IV. týždeň), hudba: R. Adamko.

Zverejnenie nového spevníka začiatkom roka 2021 a možnosť jeho okamžitého používania v liturgii katolíckej organisti prijali s nadšením. V celoslovenskej skupine, ktorá združuje takmer tisícku organistov na platforme Facebook, sa objavili pozitívne reakcie naznačujúce potrebu

obdobného diela v slovenskej liturgickej praxi a radosť nad jeho publikovaním (Organ a liturgická hudba, online).

Najbližšia úloha, ktorá na editorov spevníka čaká, je práca na feriálnych žalmoch II. cyklu Cezročného obdobia. V záujme pestrosti jednotlivých spevov editori oslovili aj ďalších skladateľov a liturgických hudobníkov (Vladimír Kopec, František Herman), ktorí sa pridajú k vyššie spomenutým autorom a svojimi kompozíciami doplnia chýbajúce nápevy.

Záver

Responzóriový žalm patrí medzi menlivé časti svätej omše so špecifickou funkciou – podporiť rozjímanie o prednesenom čítaní zo Svätého písma. Aj preto je potrebné navrhnuť jeho dôstojné a kvalitné zhudobnenie. Zároveň je to spev, pri ktorom sa strieda sólista a zhromaždenie, a tak je potrebné vysporiadať sa so špecifickými požiadavkami na charakter refrénu a žalmových veršov. Jednotlivé zväzky Liturgického spevníka, ktoré boli doposiaľ vydané, nie vždy reflektovali jedinečnosť každého jedného žalmu, a okrem toho ani zďaleka nepokrývali všetky potrebné spevy. Aj preto sa kolektív pod vedením prof. Rastislava Adamka z Katedry hudby Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku rozhodol chýbajúce spevy na všedné dni I. cyklu Cezročného obdobia zhudobniť a vydať ich v samostatnom spevníku. Ten má predovšetkým ambíciu ponúknuť organistom alternatívu, ktorú podľa nášho názoru charakterizuje bohatšie melodické a harmonické vypracovanie jednotlivých žalmových kompozícií. A to s jediným cieľom – aby bol prednes responzóriového žalmu ozdobnejší, a tak prítomným veriacim pomohol v rozjímaní nad spievaným Slovom.

Zoznam bibliografických odkazov

- Adamko, R. 2020. Úvod. In Adamko, R. – Horvát, J. (eds.) *Responzóriové žalmy na všedné dni Cezročného obdobia (I. cyklus)*. Ružomberok : Verbum, 2020. ISMN 979-0-68509-007-6, s. 3.
- Duchovné spevy*. [online]. Dostupné na <<https://gospel.spevy.site/>>. Elektronická komunikácia s Jurajom Kubekom zo dňa 18.11.2021.
- Franzen, P. (ed.). 1995. *Liturgický spevník IIb. Medzispěvy na adventné a vianočné obdobie*. Spišské Podhradie : Kňazský seminár biskupa Jána Vojtaššáka, 1995. 22 s. ISBN 80-7142-034-4.
- Franzen, P. (ed.). 1997. *Liturgický spevník IIc. Medzispěvy na pôstne a veľkonočné obdobie*. Levoča : Polypress, 1997. 43 s. ISBN 80-88704-13-8.
- Lexmann, J. (ed.) 1999. *Liturgický spevník II. Medzispěvy na nedele a sviatky*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 1999. 263 s. ISBN 80-968279-0-1.
- Lexmann, J. 2015. *Teória liturgickej hudby*. Bratislava : vl. nákladom, 2015. 578 s. ISBN 978-80-972049-4-5.
- Liturgický spevník III. Spevy na Popolcovú stredu, Svätý týždeň a Veľkú Noc*. 1993. Bratislava : Slovenská liturgická komisia, 1993. 43 s. ISBN 80-900452-7-8.
- Organ a liturgická hudba*. [online]. Dostupné na <<https://www.facebook.com/groups/2672267869658852>>.
- Všeobecné smernice Rímskeho misála. In *Rímsky misál*. Tretie typické vydanie. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 2021, s. 15 – 68.

Mgr. Jozef Horvát

Katedra hudby,
Pedagogická fakulta, Katolícka univerzita v Ružomberku,
Nám. A. Hlinku 56, 034 01 Ružomberok
e-mail: horvatjozo@gmail.com
školiť: prof. ThDr. Rastislav Adamko, PhD.

Uplatnenie „Moravskej ľudovej poézie“ Leoša Janáčka v pedagogickej praxi

Application of "Moravian Folk Poetry" Leoš Janáček in Pedagogical Practice

Kristína Magátová

Abstrakt

Piesňový cyklus Moravská ľudová poézia v piesňach Leoša Janáčka je vďaka svojej rôznorodosti bohatým zdrojom materiálu, s ktorým môžu pedagógovia pracovať vo svojej pedagogickej praxi. Zámerom príspevku je stručne predstaviť toto dielo, a vybranou piesňou Svadba komárov poukázať na využitie tohto piesňového materiálu na hodinách spevu a hudobnej výchovy či náuky, a ponúknuť návrh využitia tejto piesne v pedagogickom procese.

Kľúčové slová: Moravská ľudová poézia. Leoš Janáček. Pieseň. Svadba komárov. Pedagogická prax. Modul.

Abstract

The song cycle Moravian Folk Poetry in the Songs of Leoš Janáček is, thanks to its diversity, a rich source of material with which teachers can work in their pedagogical practice. The aim of the article is to briefly present this work, and to point out the use of this song material in singing and music education lessons with the selected song Mosquito Wedding, and to offer a proposal for the use of this song in the pedagogical process.

Key words: Moravian Folk Poetry. Leoš Janáček. Song. Mosquito Wedding. Teaching practice. Modulus.

Úvod

„Moravská ľudová poézia v piesňach“ Leoša Janáčka je zbierkou 53 moravských ľudových piesní rôzneho charakteru, obsadenia, náročnosti a hudobného spracovania s klavírnym sprievodom. Vďaka svojej rozmanitosti sú pre pedagógov bohatým zdrojom materiálu, ktorý môžu využiť vo svojej pedagogickej praxi, či už v oblasti individuálneho alebo skupinového vyučovania na základných umeleckých a základných školách, a taktiež na stredných a vysokých školách s hudobným zameraním. Zámerom tohto príspevku je poukázať na ich didaktický potenciál, a konkrétnou piesňou predstaviť návrh využitia na hodinách spevu a hudobnej výchovy alebo náuky. Skladateľ sám pôsobil dlhé roky ako učiteľ hudby na učiteľskom ústave. To, že sa Leoš Janáček zaujímal o pieseň tkvelo práve v jeho pedagogickej činnosti. V spevackej učiteľskej praxi často a rád uplatňoval národné, moravské piesne i piesne slovanských národov vôbec. Neboli to len ľudové piesne, ktorých znalosť požadoval, ale tiež celkové poňatie školského spevu – intonácia, hlasové cvičenia, rytmika, metrika, dynamika a príprava k dvojhlasu. Vychádzal z názoru, že základom hudobného myslenia je vo všetkých sférach piesňové jadro (Štědroň, 1976, s. 25). Využitím týchto piesní v súčasnej pedagogickej praxi možno nadviazať na pedagogický odkaz Leoša Janáčka vychádzajúci z prirodzenosti a bohatstva ľudového prejavu. Ani dnes sa situácia nemení. Ľudová pieseň i naďalej zostáva nositeľom najväčšej prirodzenosti.

Cyklus “Moravská ľudová poézia v piesňach”

Cyklus vznikol v roku 1902 ako výber zo zbierky *Kytice národních písní moravských* Františka Bartoša a Leoša Janáčka. Janáček vyberal piesne svedomito. Snažil sa nimi poslucháčom priblížiť tradície nielen moravskej ľudovej hudby a spevu, ale i života (Štědroň, 1986, s. 3). Pôsobivosť týchto piesní sa zakladá na bohatom toku nápevov a prostote ľudového prejavu. Moravské nárečie, v ktorom sú zložené sa veľmi málo líši od spisovného českého jazyka, takže im je schopný porozumieť každý. V najhojnejšom počte sú zastúpené piesne milostné, ďalej elegické, vojenské, z prírody či zo života. Forma piesní je strofická, v prípade niekoľkých, len s malými obmenami v jednotlivých slohách. Janáček vždy zachováva rovnaký sprievod vo všetkých slohách a takmer nikdy nepridáva predohry, medzihry a dohry. Práve čistota prameniaca z prostoty ľudových melódii, ktorú Janáček v piesňach zachoval, z nich robí paradigmatický príklad známeho výroku „v jednoduchosti je krása“. Jednoduchosť v tomto prípade však nie je vnímaná ako ľahkosť či nenáročnosť, práve naopak, piesne ponúkajú širokú škálu riešenia rôznych technických a interpretačných požiadaviek a svojou rozmanitosťou sú vďačným materiálom pre učiteľov hudobnej výchovy či náuky. Cyklus je vyplývajúci z textu naplnený piesňami pre rôzne obsadenia. V najhojnejšom počte sú obsiahnuté piesne pre ženy, ďalej pre mužov či duetá a v neposlednom rade ponúka i piesne univerzálneho charakteru. Štylizácia klavírných sprievodov sa vyznačuje štýlovou rôznorodosťou (Magátová, 2021, s. 23).

Vzorom na pedagogickú aplikáciu sa nám stala veľmi efektná a hravá pieseň *Svatba komáří* – *Svadba komárov*. Už na prvýkrát zaujme svojou melodickosťou, veselosťou, textom a hudobným spracovaním. Text je i napriek moravskému nárečiu zrozumiteľný a ľahko zapamätateľný. Prvým krokom k správne uchopeniu piesne je porozumenie textu. Česká výslovnosť, tak ako všetky cudzie jazyky, má svoje vlastné špecifiká. Okrem nárečových výrazov je to práve „české ř“, ktoré je kameňom úrazu i pre dospelého interpreta. Výhodou je v tomto prípade blízka príbuznosť českého a slovenského jazyka. Stavba textu veľmi jednoducho umožňuje preklad, ktorý sa len málo odkláňa od pôvodnej verzie textu. Materinský jazyk je predsa len prirodzenejší, a tým pádom je jednoduchšia i práca s piesňou, ako pre žiaka, tak i pre pedagóga. Ponúkame teda dve verzie textu, s ktorými je možné pracovať. V tomto momente je už na zhodnotení pedagóga, či sú žiaci, resp. žiak schopní moravskému textu porozumieť alebo siahne po slovenskom preklade.

Svatba komáří

Leoš Janáček
(1854-1928)

Andante

1. M - m - m - m ko - má - re sa že - ni - li,
2. M - m - m - m pri - le - tel k nim slá - vi - ček,
3. M - m - m - m ko - má - re sa o - pi - li,
4. M - m - m - m ko - má - re le - ží v ko - mo - re
5. M - m - m - m ne - plač muš - ka, čo ti je?

m - m - m - m troš - ky ví - na ne - ma - li,
m - m - m - m nie - sol ví - na ži - dli - ček,
m - m - m - m až ko - má - ra za - bi - li,
m - m - m - m muš - ka pla - če na dvo - re,
M - m - m - m eš - te ko - má - re o - ži - je.

Obr. 1: Prepis piesne Svatba komáří do slovenského jazyka (preklad autora)

Tab. 1: Text piesne v pôvodnom moravskom nárečí a jeho slovenský preklad

Pôvodný text piesne:	Slovenský preklad textu:
<i>Mmmm komári se ženili, mmmm trošky vína neměli.</i>	<i>Mmmm, komáre sa ženili, mmmm, trošku vína nemali.</i>
<i>Mmmm přiletěl tam slaviček, mmmm přines vína židliček.</i>	<i>Mmmm, přiletel tam sláviček, mmmm, niesol vína židliček.</i>
<i>Mmmm komári se opili, mmmm až komára zabili.</i>	<i>Mmmm, komáre sa opili, mmmm, až komára zabili.</i>
<i>Mmmm komár leží v komoře, mmmm muška plače na dvoře.</i>	<i>Mmmm, komár leží v komore, mmmm, muška plače na dvore.</i>
<i>Mmmm neplač, muško, co ti je? Mmmm ešte komár ožije.</i>	<i>Mmmmm, neplač, muška, čo ti je? Mmmm, ešte komár ožije</i>

Pieseň pôvodom z Kopřivnice je inšpirovaná prírodou. Keďže spracováva námet zo života ľudí, môžeme ju teda označiť ako svadobnú pieseň so žartovným charakterom, aj keď v Bartošovej zbierke piesní „Kytice“ odkiaľ ju Leoš Janáček prevzal, je súčasťou kategórie milostných piesní.¹ Spracovanie textu je vďaka znázorneniu komárieho bzučania „mmmm“ veľmi hravé. Keďže sa bzučanie opakuje na začiatku každého verša, ide o anaforu, jednu zo slovných figúr. Táto zvukomalba podčiarkuje hravosť a rozprávkové pozadie piesne, a taktiež ju hudobne dotvára a obohacuje. Text je rozčlenený do piatich izosylabických dvojveršových strof so združeným rýmom aabb.

Hudobný materiál postupuje v 2/4 takte s tempovým označením *Andante* a má modálny mixolydický charakter. Využitie onomatopoeje v texte, štylizácia klavírneho sprievodu nesúca v sebe motív gajdošskej kvinty a vedenie melodickéj línie dodávajú piesni spomínanú detskú hravosť. Z hľadiska formy je pieseň riešená ako malá jednodielna forma s dvoma rovnakými štvortaktovými polovetami rozšírená o štvortaktovú dohru.

Tab. 2: Formová štruktúra piesne

A
<i>a + a + dohra</i>
<i>4t + 4t + 4t</i>

Praktická aplikácia vybranej piesne z cyklu

A) Individuálne vyučovanie spevu

Uznávaná slovenská speváčka a vokálna pedagogička Mária Smutná-Vlková, autorka Metodiky spevu, ktorej súčasťou je prehľad literatúry spevu pre konzervatóriá so zreteľom na technický posun vývoja hlasu sama odporúča piesne z tohto cyklu v kategórii českých a moravských ľudových piesní pre I. a II. ročník, ako prostriedok budovania speváckych schopností (Smutná-Vlková, 1981, s. 88). Odporúčania Márie Smutnej-Vlkovej sú však staré štyridsať rokov. Spoločenská situácia sa za tie roky výrazne zmenila. Vymoženosti vedy a techniky silne ovplyvnili vývoj detí a mládeže. To, čo bolo možné aplikovať kedysi na mládež vo veku 15 – 17 rokov, čo zodpovedá prvým rokom štúdia na konzervatóriu, je dnes možné aplikovať už zhruba od 12. roku života. Súčasná mládež jednoducho dospieva skôr, a preto sa domnievame, že je možné zaradiť tieto piesne do speváckych repertoárov aj v základných umeleckých školách. Samozrejme, vyspelejší jedinec uchopí interpretáciu

¹ Hlavná myšlienka piesne hovorí o svadobnej oslave komára a mušky. Vypili viac vína ako sa patrí a došlo k nešťastiu. Komár bol zabitý. Muška plače žiaľom za svojim ženichom. I keď možno slová naznačujú, že komár bol zabitý, skutočnosť, že „ešte ožije“ dokazuje, že v komore zrejme len spí omámený alkoholom. V konečnom dôsledku vlastne vôbec nejde o takú tragédiu. Napokon môžeme povedať, že text v sebe skrýva mravné poučenie. Neumiernené požívanie alkoholu vedie k nezhodám, nešťastiam a smútku. Námet textu je inšpirovaný bežnou životnou situáciou. Spracovaný je však rozprávko. Pripisovanie ľudských činností a vlastností zvieratám je personifikáciou. Komár je vlastne muž, muška žena, komáre a slávik sú svadobčania.

inak, no práve v tom spočíva bohatstvo tohto cyklu. Mnohí v ňom nájdu to, čo hľadajú (Magátová, 2021, s. 11).

Melodický rozsah speváckeho partu je v ambite septimy, v rozmedzí tónov $g^1 - f^2$. Vokálny part začína zvukomalebným brumendom „Mmmm“, ktoré symbolizuje bzučanie komárov. Práve toto brumendo môže byť pre speváka istou technickou komplikáciou. Nie každý spevák je schopný spievať brumendo technicky správne, na dychu, s ľahkosťou a dostatočným uvoľnením fonačného ústrojenstva. Pred nácvikom piesne je preto vhodné v rámci hlasovej rozcvičky zaradiť medzi zahrievacie cvičenia brumendo, kedy bude mať spevák priestor pre nácvik jeho správneho technického prevedenia. Ďalšou alternatívou je zámena samohlásky „m“ za citoslovce „bz“, ktoré by plnilo rovnakú funkciu, v prípade detského interpreta dokonca hravejšiu a zaujímavejšiu. Melodická línia piesne je na prvý pohľad veľmi jednoduchá, no jej intervalová stavba môže spôsobovať určité intonačné ťažkosti. Klavírny sprievod však plní vynikajúcu opornú funkciu. Zvukomalebný vstup strieda spomínaná intervalová melódia, ktorá môže okrem intonačných odchýlok spevákovi spôsobovať i isté technické komplikácie. Ide tu totiž o pomerne široký ambitus jej najnižšieho a najvyššieho tónu, čím dochádza k zmene hlasovej polohy, resp. k prevahe jedného z registrov. Podobne ako v prípade brumenda môže byť vhodným riešením preklenutia registrových zlomov využitie tohto melodického postupu v rámci hlasovej rozcvičky v kontrastných tempách a dynamike s využitím vokálov obsiahnutých v jednotlivých frázach. Pri našťudovaní textu piesne je nutné, v prípade českého textu, nacvičiť si správnu výslovnosť českej spoluhlásky „ř“, ktorá sa okrem tohto slovného spojenia objavuje v piesni ešte niekoľkokrát, a taktiež dbať na precíznu artikuláciu z dôvodu zrozumiteľnosti textu. Ďalším elementom týkajúcim sa výslovnosti je zachovanie dĺžňov, čo prispeje k legatovému vedeniu krátkych melodických fráz, resp. plynulej kantilény, a tým pádom aj stabilnejšej intonácii a registrovej súhre. Z harmonického hľadiska možno povedať, že v priebehu celej skladby zaznievajú hlavné harmonické funkcie, dominanta a tonika v už spomínanej štylizácii gajdošskej kvinty, čo možno vnímať ako ľudovú hudbu, ktorá bývala často súčasťou svadobných osláv.

Nasledujúca fráza je identickým zopakovaním predchádzajúceho hudobného materiálu. Opakujúce sa hudobné stvárnenie si vyžaduje odlíšenie v ďalších zložkách hudby. V tomto prípade je vhodným prvkom práve práca s dynamikou či artikuláciou, no najväčší priestor sa interpretovi otvára vo výrazovej a prednesovej rovine. Všetky ďalšie slohy opakujú hudobný materiál klavírneho sprievodu i vokálneho partu postupujú rovnakým spôsobom. Technické postupy v podstate zostávajú zachované. Aby spevák predišiel monotónnosti svojho prejavu, je vhodné obohatiť prednes piesne o drobnú hereckú akciu. Farebnosť jednotlivých nálad možno vyjadriť i zmenou hudobnej artikulácie. V prípade skúsenejšieho speváka je možné využiť jemné zafarbenie hlasu a prácu s dynamikou, čo dôvernejšie vykreslí jednotlivé charaktery. U mladších spevákov je to práve herecká etuda.

Pieseň spadá do kategórie univerzálnych piesní, keďže je interpretom príbehu rozprávač bez stanovenia pohlavia. Rozprávkové spracovanie námetu a jeho hudobné stvárnenie z nej robí veľmi hravú detskú pieseň. Vhodná je teda ako pre deti vo veku od 8 rokov, či mladšie spĺňajúce požiadavku hlasového rozsahu, tak pre dospelého interpreta, ktorý môže z piesne jej obohatením o hereckú akciu vytvoriť naozaj veľmi efektný koncertný kus. Po technickej speváckej stránke ponúka možnosť zlepšenia sa v oblasti vedenia krátkych melodických fráz a ich plynulého spájania, upevňovania vyššej hlasovej polohy a zmiešaného registra, zdokonalenia sa v oblasti spievania technikou brumenda, vyrovnávania vokálov, udržania čistej intonácie či práce s dynamikou a agogikou. Práca s textovou predlohou piesne ponúka široký tvorivý priestor pre uchopenie pútavého prednesu jeho obohatením o drobnú hereckú akciu. Efektne pôsobí kolorizovania jednotlivých fráz využitím rôznych odtieňov hlasu speváka. Tento postup však odporúčame u starších interpretov s prihliadnutím na úroveň ich speváckych schopností.

B) Skupinové vyučovanie

Okrem individuálneho vyučovania je možnosť uplatniť piesne z tohto rozsiahleho cyklu i v oblasti skupinového vyučovania na hodinách hudobnej výchovy či hudobnej náuky rôznym spôsobom. Jednou z možností je využitie piesní ako súčasť repertoáru posluchových skladieb skladateľov 20. storočia. Ďalšou možnosťou je nimi žiakom priblížiť etnomuzikologickú činnosť Leoša Janáčka, či jeho skladateľskú osobnosť v rámci dejín hudby a napokon využiť vybranú skladbu ako prostriedok nadobudnutia konkrétnych vedomostí z oblasti hudobnej teórie – rytmus, takt, tónina, modalita, stupnice, intervaly, dynamika, metrum a ďalšie. V nasledujúcom texte prinášame návrh

využitia piesne *Svadba komárov* v skupinovom vyučovaní. Keďže ide o kolektívne vyučovanie, volíme prácu so slovenským textom, pretože dosah na kontrolu správnej českej výslovnosti je v prípade vyššieho počtu žiakov komplikovaný.

Téma: Svadba komárov – 2/4 takt.

Cieľová skupina: žiaci primárneho stupňa vzdelávania.

Organizačná forma hudobno-výchovného procesu: kolektívna forma práce.

Forma motivácie: drevené komáre, zatvorená truhlica, hodiny.

Hudobné činnosti: vokálno-imitačné, hudobno-inštrumentálne, hudobno-dramatické, hudobno-pohybové.

Prvky hudobnej reči: rytmus, tempo, metrum, melos, tonalita.

Miera aktivity: reprodukcia, produkcia.

Vyučovacie metódy: rozhovor, vysvetľovanie, praktické činnosti, improvizácia, vokálna imitácia, tvorenie rytmického sprievodu k piesni, hra.

Didaktické prostriedky: drevené štipce, učebnica HN/HV, tabuľa, kriedy, ľahkoovládateľné nástroje, truhlica, hodiny, prehrávač.

Hudobno-vzdelávacie ciele

Intelektovo-kognitívne schopnosti:

- ❖ reprodukovať- zapamätať si ľudovú pieseň *Svadba komárov* Leoša Janáčka,
- ❖ identifikovať 2/4 metrum,
- ❖ identifikovať 2/4 takt v notovom zápise,
- ❖ reprodukovať a tvoriť rytmicko-melodický sprievod k piesni,
- ❖ vedomosť o moravskom skladateľovi Leošovi Janáčkovi,
- ❖ zhodnotiť spoločne vytvorený hudobný celok.

Socio-afektívne, resp. psychosociálne schopnosti:

- ❖ stíšiť a skoncentrovať sa v úvodných aktivitách,
- ❖ rozvíjať schopnosť spolupráce v tvorení spoločného hudobného celku v nástrojovej improvizácii,
- ❖ rozvíjať schopnosť spolupráce s kolektívom a pedagógom,
- ❖ vnímať a prežívať hudbu v hudobných aktivitách s dôrazom na hudobno-inštrumentálne a vokálno-intonačné činnosti,
- ❖ vnímať a reflektovať vlastné prežívanie hudby v hudobnom procese,
- ❖ vnímať pravidelný rytmus,
- ❖ rozvíjať vokálno-imitačné, vokálno-intonačné a hudobno- inštrumentálne schopnosti,
- ❖ hodnotiť – oceniť vlastný postoj v reflexii.

Senzoricko-motorické schopnosti (zmyslovo-pohybové):

- ❖ rozvíjať spôsobnosť čistého intonovania melódie piesne,
- ❖ rozvíjať zručnosť správnej hry na ľahkoovládateľné nástroje,
- ❖ rozvíjať zručnosť udržať pulz a tempo piesne,
- ❖ rozvíjanie schopnosti žiakov koordinovať a spájať viaceré úkony,
- ❖ rozvíjať schopnosť prejať rytmus pohybom,
- ❖ rozvíjať schopnosť stvárať pieseň pohybom.

Afektívny cieľ (výchovný):

- ❖ kooperácia žiakov a vzájomné rešpektovanie sa.

Priebeh vyučovacej hodiny:*Motivačná časť*

Pri vstupe do triedy sa každému žiakovi pripne na odev z dreveného štipca vyrobený komár. Na komároch sú napísané krstné mená žiakov, a okrem toho štvrt'ové, polové a osminové noty.

Obr. 2: Maketa dreveného komára**Obr. 3:** Maketa dreveného komára

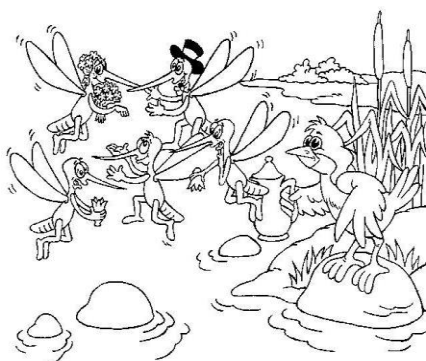
Učiteľ žiakov usmerní, aby so štipcami nemanipulovali. Kým žiaci zaujmú svoje obvyklé miesta, učiteľ spieva pieseň *Svadba komárov* a pravidelne v pulze piesne kráča po triede. Počas kráčania po triede vyzve žiakov poklepaním po ramene (v pulze piesne) k tomu, aby sa k nemu pridali. Kolektív spoločne pochoduje priestorom učebne v štvrt'ových hodnotách a spieva túto pieseň. Žiaci na čele s učiteľom vytvoria kruh. Uprostred kruhu stojí zatvorená truhlica s ľahkoovládateľnými nástrojmi. Každý si vyberie ľubovoľný nástroj a spoločne improvizujú. Po ukončení improvizácie vrátia nástroje do truhlice. Učiteľ žiakov vyzve, aby prezradili niečo, čo ich na piesni zaujalo. Učiteľ vytiahne z truhlice hodiny. Čo môžu mať hodiny spoločné s hudbou? Žiaci opäť s učiteľom diskutujú. Učiteľ upriami pozornosť na sekundovú ručičku. Tak ako plynie čas plynie aj hudba. V hudbe pohyb sekundovej ručičky nazývame rytmus a sekundy môžeme nazvať doby. Učiteľ poukáže na pravidelnú pulzáciu v predchádzajúcej aktivite. Vnímali si žiaci túto pulzáciu? Boli presní ako hodiny? Stali na chvíľu sekundovými ručičkami?

Expozičná časť

Na rad prichádzajú štipce pripnuté na odeve žiakov. Žiaci zistia, že na štipci je ich meno a noty. Noty, ktoré majú na štipcoch píšu v určitom poradí po vyzvaní učiteľom na tabuľu do notovej osnovy. Zopakujú si, na koľko dôb sa počítajú tieto noty a podpíšu pod ne ich hodnotu. Mená napísané na štipcoch spoločne vytlieskajú a určia, na koľko dôb je konkrétne meno. Učiteľ vyzve žiakov, aby vybrali zo skupiny len mená v trvaní dvoch dôb. Aj v hudbe, podobne ako na hodinách, sú čísla, ktoré nám ukazujú, ako plynie čas. Učiteľ zapíše označenie 2/4 taktu na začiatok rytmického príkladu do notovej osnovy. Žiaci v učebniciach hľadajú v notách tento zápis. Následne žiaci rozdelia rytmický model taktovými čiarami. Hotový rytmický príklad žiaci vytlieskajú. Ide o rytmický model piesne *Svadba komárov*.

Záverečná časť

Po vysvetlení učiva sa žiaci pochodovaním a spevom, podobne ako na začiatku hodiny, presúvajú k truhlici. Poznatky, ktoré nadobudli si vyskúšajú v praxi. Žiaci hrajú na ľahkoovládateľných nástrojoch a popritom spievajú pieseň *Svadba komárov*. Vnímajú rozdiel medzi muzicírovaním na začiatku a teraz? Spev a muzicírovanie žiakov v závere doplní hra s drevenými komármi. Žiaci na záver hodiny spoločne s komármi tancujú na jeden z Lašských tancov Leoša Janáčka v 2/4 takte – Požehnaný, Čeladenský, ako na svadbe, alebo spievajú pieseň *Svadba komárov* (podľa výberu žiakov). Manipulovaním s drevenými štipcami napodobňujú tanec komárov. Žiaci môžu pri odchode dostať od učiteľa omaľovánku.



Obr. 4: Vzor omaľovánky, čistý vyfarbený(<https://cz.pinterest.com/pin/272678952422231023/>)



Obr. 5: Vzor omaľovánky, (<https://cz.pinterest.com/pin/272678952422241377/>)

Záver

Cyklus moravských ľudových piesní z pera Leoša Janáčka je naozaj takmer „bezodnou“ studnicou materiálu, po ktorom môžu siahnuť nielen učitelia spevu, ale aj učitelia skupinových hudobných predmetov. Konkrétnym návrhom využitia jednej z nich sme len potvrdili ich umeleckú a didaktickú hodnotu uplatniteľnú v pedagogickej praxi. Našou víziou je preniesť tieto piesne z papiera do vyučovacieho procesu, a tak ich oživovať širokej verejnosti.

Zoznam bibliografických odkazov

- Magátová, Kristína. 2021. Výber piesní z piesňového cyklu „Moravská lidová poezie v písních“ Leoša Janáčka očami začínajúceho hlasového pedagóga. [diplomová práca]. Ružomberok: Katolícka univerzita.
- Smutná - Vlková, Mária. 1981. *Metodika spevu a prehľad literatúry spevu*. 2. prepr. a dopl. vyd. Bratislava: VŠMU, 1981.
- Štědroň, Bohumír. 1976. *Leoš Janáček. K jeho lidskému a uměleckému profilu*. Praha: Panton – vydavatelství Českého hudebního fondu, 1976.
- Štědroň, Bohumír. 1986. Moravská lidová poesie v písních. In: Janáček, Leoš. *Moravská lidová poesie v písních*. [hudobnina]. 3. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1986, s. 3 – 4.

Zdroj obrázkov

Ženíšková, Alžběta. 2021. *Vzor omaľovánky - čistý (online)*. ©2021, [07.11.2021]. Dostupné na: <https://cz.pinterest.com/pin/272678952422231023/>.

Ženíšková, Alžběta. 2021. *Vzor omaľovánky - vyfarbený (online)*. ©2021, [07.11.2021]. Dostupné na: <https://cz.pinterest.com/pin/272678952422241377/>.

Mgr. Kristína Magátová, DiS. art.

Katedra hudby,
Pedagogická fakulta, Katolícka univerzita v Ružomberku,
Námestie A. Hlinku 56, 034 01 Ružomberok
e-mail: kristina.magatova696@edu.ku.sk
školiťel': prof. ThDr. Lic. Rastislav Adamko, PhD.

Chôdza ako podnet k tvorbe didaktiky umelecko-výchovných predmetov v učebných osnovách predmetov základnej školy prostredníctvom optiky konkrétnych filozofov, spisovateľov a vizuálnych umelcov

Walking as a Stimulus to Creating Didactics of Art-educational Subjects in the Curriculum of the Primary School Subjects through the Lens of Specific Philosophers, Writers and Visual Artists

Erika Miklóšová

Abstrakt

Príspevok sa zaoberá chôdzou ako podnetom k didaktickým inováciám v rámci obsahu predmetov Prvouka a Výtvarná výchova na primárnom stupni. Na základe rôznych tém je možné previazať kurikulum Prvouky s trendmi v súčasnom umení. Príspevok poukáže na tento spoločný prístup, ktorým je činnosť chôdze.

Kľúčové slová: Výtvarné umenie. Pedagogický proces. Výtvarný proces. Súčasné umenie. Chôdza. Prvouka. Základné školstvo. Filozofia.

Abstract

The contribution deals with walking as a stimulus of didactic innovations within the content of the subjects Primary and Art Education at the primary level. On the basis of various themes, it is possible to interweave the curriculum of Primary Education with trends in contemporary art. The contribution demonstrates this common approach, which is the activity of walking.

Key words: Art. Educational process. Art process. Contemporary art. Walking. Elementary Realia. Primary school. Philosophy.

Úvod

Technológie prevyšujú ľudské schopnosti a čas stráca svoju veličinu. Epoque, v ktorej žijeme je charakteristická svojou tekutosťou v online priestore a neustálou premenlivosťou. Článok sprostredkúva „spomalenie“ tempa „ducha doby“ (zeitgeist) a poukazuje na to, ako spomaliť, aké sú podoby činnosti chôdze. Zároveň tematiku autorka konkretizuje pre predmety Prvouka a Výtvarná výchova v rámci obsahu kurikula pre základné školstvo.

Definícia a prehľad druhov chôdze

Definícia chôdze aktéra je snaha/pokus dať myšlienkam vizuálny tvar, farby, city, chute, vône, zážitky (Solnit, 2014, s. 35).

Podľa umelca Allana Kaprowa chôdza ako umelecký akt, upozorňuje na najjednoduchšie aspekty aktu: spôsob akým vidiecka chôdza meria telo a zem navzájom; spôsob akým chôdza v meste vyvoláva nepredvídateľné spoločenské stretnutia. A k tomu najkomplexnejšie: bohaté potenciálne vzťahy medzi myslením a telom; akým spôsobom človek koná, môže byť pozvánkou

k predstavivosti druhého; spôsob akým si možno každé gesto predstaviť ako krátku a neviditeľnú sochu; spôsob akým chôdza pretvára svet, tak, že ho mapuje, vytvára v ňom cesty, zbližuje sa s ním; spôsob akým reflektuje a znovu objavuje kultúru v krajine, v ktorej sa odohráva (Solnit, 2014, s. 70).

Chôdza sa v rámci účelu delí na: turistickú, prechádzkovú (oddychovú), liečebnú, púťovú, účelovú (kde sa presúvame z bodu A do bodu B za nejakým účelom), športovú a teraz už málokedy využívanú, ale predsa existujúcu z dejín literatúry túlavú či potulnú.

Chôdzu rozlišujeme podľa toho v akom priestore sa odohráva na rurálnu (prírodnú) či mestskú. Chôdza v 21. Storočí je zdanlivo jednoduchá činnosť, ktorá je vykonateľná úplne všade, a hlavne je to činnosť taká banálna, že väčšina z nás si ani neuvedomuje, že ju vykonáva. Najskôr z dôvodu, že sme zaneprázdnení úlohami, na základe ktorých si nevšímame, že chôdza je naozaj prítomná všade a vždy. Chôdza bola vždy prítomná v rámci ľudskej činnosti, predchádza jej spomalenie a je nutné vôbec mať čas, aby ste si ho všimli, či spozorovali.

Prečo výber činnosti chôdze a čo znamená pre vývoj žiaka v kurikule základného školstva?

Chôdza je nadčasová a univerzálna téma, ktorá ponúka veľa možností ako aktívne zapojiť žiaka do pedagogického a kreatívneho procesu. Činnosť chôdze ponúka veľa potenciálnych tém, ktoré dokážu prepojiť študijné oblasti pedagogiky, filozofie, výtvarného umenia (kreatívne témy), environmentálne témy a témy z literatúry. Chôdza dokáže aktívne zamestnať všetky zmysly žiaka (hmat, čuch, zrak, sluch, chuť).

Oblasť tvorivosti dieťaťa je ďalší aspekt, ktorý má široký potenciál, preto je dôležité detské myslenie podnietiť smerom k činnostiam, ktoré podporujú kreativitu. Sem patria činnosti: pozorovať, napodobňovať, počúvať, vnímať, myslieť, porovnávať, predstavovať si, interpretovať, vymýšľať, tvoriť, overovať si, spoznávať, chodiť.

Chôdza má v rámci vývoja rôzne podoby a bola, je a bude súčasťou ľudskej činnosti. V podobe pútnictva sa objavuje už od 9. storočia, v literatúre romantikov v 19. storočí, v živote nomádov je prítomná neustále, alebo je prítomná v umení plenéristov a v rámci land - artu v 70. rokoch 20. storočia. V rámci chronologického vývoja autorka článku spomenie podstatné ukážky podľa autorky Rebecca Solnit z knihy *Wanderlust*.

Chôdza je uskutočniteľná pomocou geografických označení, či prostredníctvom google maps v rámci turistiky, teda je prítomná v našom každodennom, či utilitárnom živote a nadobúda rôzny vizuálny charakter. Ďalej bola chôdza obľúbená činnosť filozofov, autorka článku spomenie len časť týchto náruživých chodcov: Kant, Nietzsche, Heidegger. Bola súčasťou túlavého života známeho spisovateľa Arthura Rimbauda. Arthur Rimbaud sa nazýval: „Som pešiak, nič viac!“ Dokonca bola súčasťou nekonfliktných politických protestov, ktoré organizoval Gandhi v Indii v 30. tých – 40. tých rokoch 20. storočia, a ktoré viedli k osamostatneniu sa Indie spod kolonialnej nadvlády Veľkej Británie. Túlavá či potulná chôdza sa prvýkrát spája s názvom flanéra, s ktorým sa stretávame v spojitosti so spisovateľom Charlesom Baudelairem, ktorý tak nazval dandyho, intelektuálneho kaviarenskeho povalača nerozlučne spätého s francúzskou kultúrou a prostredím veľkomesta.

Chôdza krajinou podľa filozofa H.-D. Thoreaua

„Človek, ktorého stretnem, ma často naučí oveľa menej ako ticho, ktoré prerušil.“
„Skôr ako začal človek hovoriť, musí vidieť.“ H. D. Thoreau

Thoreau povýšil chôdzu na činnosť, ktorú sú schopní správne vykonať iba dvaja ľudia, ktorých pozná a jeden z nich je on (Koubová, 2021). Prechádzku povýšil na umenie chôdze a človeka schopného túlať sa nazval géniom... Thoreau tuláka nenazýva povalačom, ale práve naopak, najväčším povalačom zo všetkých môže byť človek, ktorý je doma. Podľa Thoreaua tulák nie je väčším povalačom ako kľukatiaca sa rieka, ktorá si hľadá cestu k moru. Thoreau miloval prírodu a svoju lásku k jari (Gros, 2018, s. 111) vyjadril v odseku z knihy *Walden* alebo *život v lesoch*: *„Trinásteho marca, hoci som už počul spev salašníka, spevavého vrabca a drozdy, bol ľad stále ešte stopu hrubý. Počasie sa pomaly otepľovalo, ale voda ho stále výrazne neomlela, ani sa nepolámala*

po kúskoch neodplavil, ako tomu býva v riekach; pri brehu sa úplne roztopil v páse širokom asi tri yardy, uprostred však zostal deravý ako voština a nasiaknutý vodou, takže ste doň zaborili nohu, aj keď bol šesť palcov hrubý. Kým však nastal ďalší večer, možno po teplom daždi a hmle, celkom sa vyparil, zmizol spolu s hmlou, akoby ho niekto odčaroval. Jedného roku som sa prechádzal prostriedkom jazera iba päť dní pred tým, než ľad nadobro zmizol. V roku 1845 sa Walden úplne roztopil prvého apríla; roku 1846 to bolo dvadsiateho piateho marca; 1847 - ôsmeho apríla; 1851 - dvadsiateho ôsmeho marca; 1852 - osemnásteho apríla; 1853 - dvadsiateho tretieho marca; 1854 - okolo siedmeho apríla“ (Thoreau, 2020).

Chôdza krajinou podľa filozofa Martina Heideggera

Heidegger mal chatu v Schwarzwalde, kde pramení rieka Dunaj. Celý život žil a pracoval v tejto chate, kde mal skromné podmienky, ale o to bohatšie exteriéry na krátke či dlhé prechádzky, ktoré ho povzbudzovali pri písaní. Chaty v prípade Heideggera sa nazývajú „*Machines à penser*“, podľa výstavy v roku 2018, ktorá sa sústredila na architektúru chat, ktoré obývali filozofi (Adorno, Heidegger, Wittgenstein).

M. Heidegger (1953, s. 2) píše: „*Ve vzduchu polní cesty, měním se v roční dobou, dozrává vědoucí jasnost, jejíž tvář vypadá často těžkomyslně. Toto jasné vědění je ono nepotřebné, nikto ho nezíská, kto ho nemá. Ti, kdo ho mají, mají ho od polní cesty. Na její pěšině se potká zimní bouře a žňový den, střetne se živé vzrušení jara i lhostejná smrt podzimu, spatří se navzájem hra mládí a moudrost stáří. A přece je vše projasněné v jedinečném souzvuku - jeho ozvěnu s sebou nosí polní cesta sem a tam.*“ V rámci textu Heidegger interpretuje tému chôdze, ktorá je určená pre všetkých a v rámci nej je možné prísť na iné myšlienky, docieľť útechu....

M. Heidegger (1953, s. 2) ďalej píše: „*Ticho je po posledním úderu ještě tišší. Dosahuje až k těm, kdo byli během dvou světových válek obětováni. Jednoduché se stalo ještě jednodušším. Stále totéž udivuje a uvolňuje. Útěcha polní cesty je nyní zcela zřetelná. Mluví vše? Mluví svět? Mluví Bůh? Vše mluví a vzdání se totožnému. Vzdání neodnímá. Vzdání dáva. Dáva nevyčerpatelnou sílu jednoduchému. Útěcha činí vlídným dlouhé přicházení.*“

Nietzsche – Prečo som taký dobrý chodec

Friedrich Nietzsche sa zamýšľal nad chôdzou, pretože sa stala súčasťou jeho života. Je to obdobie, keď píše svoje vrcholné diela, medzi ktoré patrí napríklad Tak vravel Zarathustra.

„*Prechádzam sa rýchlym krokom priemerne šesť hodín ráno, tri hodiny popoludní, vždy tou istou cestou: je dosť pekná na to, aby ma svojou monotónnosťou nenudila*“ (marec, 1888). Raz v Mentone – „*Našiel som osem vychádzkových trás*“ (marec, 1884). Kopec mu nahradí pracovný stôl a nebo strechu nad hlavou – v januári 1881 píše: „*More a čisté nebo! Načo som sa predtým tak trýznil?*“ (Gros, 2018, s. 27).

Frederic Gros (2018, s. 27) v knihe o filozofii chôdze ďalej spomína, že Nietzsche sa stáva pustovníkom, samotárom, tulákom („*Znova som pustovníkom, osamote kráčam aj desať hodín denne*“, júl 1889). „*Chôdza pre Nietzscheho nie je – ako pre Kanta – odtrhnutím sa od práce, minimálnou hygienou, vďaka ktorej si opätovne zotaví zhrbené a napoly prehnuté telo. Pre Nietzscheho je chôdza podmienkou tvorby. Nielenže si vďaka nej oddýchne, nielenže ho všade sprevádza, chôdza je jeho živlom*“ (Gros, 2018, s. 27).

Nietzsche sa v texte spätne vracia k svojim študentským rokom a spomína: „*Ach, ako rýchlo kto ako k svojim myšlienkam dospel, či posediačky, nad kalamárom, so stlačeným bruchom, hlavou sklonenou nad papierom: ach a ako rýchlo sme s jeho knihou hotoví! Stlačené črevá sa prezradia, na to sa môžete spoľahnúť, rovnako ako sa prezradí zatuchnutý vzduch, nízky strop, úzka izba.*“ Ďalej pokračuje: „*Je to aj vec hľadania iného svetla. Knižnice sú vždy príliš pochmúrne.*“ Myslieť chodiť, chodiť myslieť, a písanie nech je len ľahká pauza, tak ako telo odpočíva tým, že chodí – kontempluje voľnú prírodu (Gros, 2018, s. 30). U Nietzscheho to znamená chválu nôh. Nielen moja ruka píše... Dobré píšeme iba „*nohami*“. Nohy sú dokonalé, možno tí najistejší svedkovia. Treba vedieť, či prsty na nohách počas čítania „*zbystria sluch*“ - lebo nohy u Nietzscheho načúvajú, ako čítame v Druhej tanečnej piesni Zarathustru: „*Moje päty sa vzopáli, načúvali moje prsty počas čítania sa chvejú od*

rozkoše, vyzvané do tanca, k odchodu, k vonkajšku“ (Gros, 2018, s. 30). Tu chváli hudbu od Wagnera. „Chôdza to je pre Nietzscheho hlavne výstup, lezenie, stúpanie. V Sorente roku 1876 si na svoje každodenné prechádzky vyberal najmä horské chodníky za mestom“ (Gros, 2018, s. 30).

V Nice s obľubou stúpал strmým chodníkom smerom k malej dedinke Éze, s krkolomným výhľadom na more. Zo Sils Maria sa vyberal trasami vedúcimi k vysoko položeným údoliam. Z Rapallo stúpал k Monte Allegro – „*najvyššiemu vrchu regiónu*” (Gros, 2018, s. 31).

U Nietzscheho je vzduch ostrý, a predovšetkým priehľadný a suchý. Mysel' je prenikavá, telo oživené, rozochvené. Nevyvoláva spomienky, ale usudzuje, diagnostikuje, objavuje, analyzuje a rozhoduje.

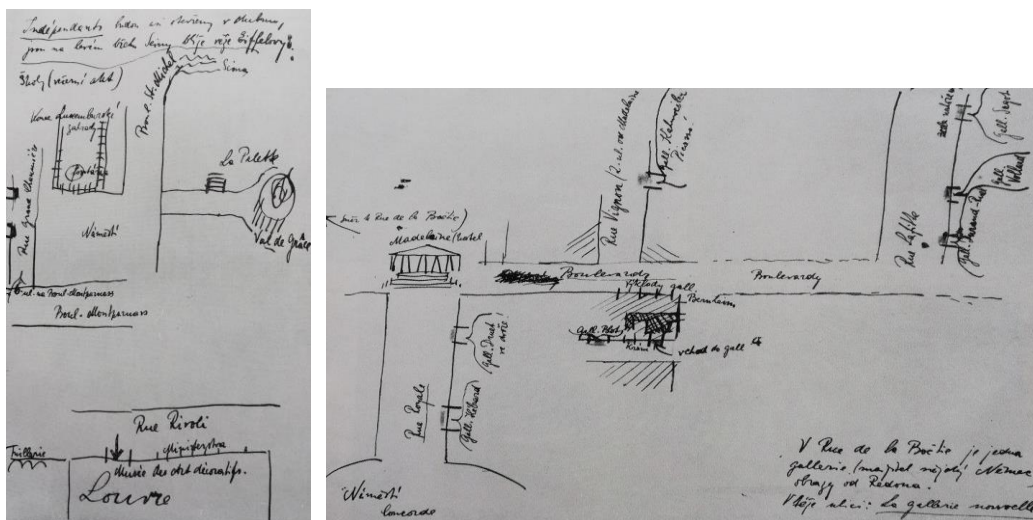
Stúpajúce telo vynakladá úsilie, je v stálom napätí. Pomáha myslí v jej prieskumoch: ešte o kúsok ďalej, ešte o trochu vyššie. Neslobodno ochabnúť, ak chceme ísť ďalej, treba zmobilizovať všetky zásoby energie, kráčať pevne a dvíhať telo, udržať rovnováhu.

To isté platí pre myslenie: povznesené je ešte neuveriteľnejšie, neslýchané, nové. „6000 stóp mimo ľudí a času. Na dnešnej prechádzke som išiel cez lesy pri jazere Silvaplana; zastal som pri jednom mohutnom pyramídovito sa týčiacom skalnatom bloku neďaleko Surlej. A tam sa zrodila tá myšlienka” (Gros, 2018, s. 32). Aby sme mohli myslieť ďalej ako ostatní, potrebujeme nenútenú slobodu. A potom, počas dlhých prechádzok, vždy prideme k priesmyku, odkiaľ sa rozprestiera celkom nový výhľad. Je tu námaha, úsilie, výstup, a potom sa telo obráti, a vidí pod nohami rozďavenú priepasť. Alebo za zákrutou cesty niečo celkom iné: horskú reťaz, očakávanú nádhru.

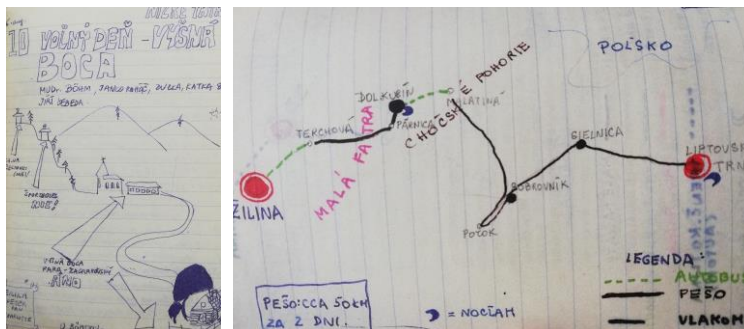
Ešte treba spomenúť, že chôdzi za veľa vďačí Nietzscheho myšlienka Večného návratu. Súlad dvoch prítomností, dvoch strán, ktoré spolu ladia, vibrujú a živia sa jedna druhou je ako nekonečné obnovovanie. Myšlienka Večného návratu je rozvinutím týchto dvoch afirmácií v kruhu nepretržitého opakovania, kruhovej premeny vibrovania dvoch prítomností. Nehybnosť chodca tvárou v tvár krajine, táto intenzita spoluprítomnosti plodí nekonečnú cirkuláciu výmeny: „pozorujúc krajinu, vždy som bol a budem pustovník zo Sils“ (Gros, 2018).

Výber rôznych vizuálnych máp na didaktické cvičenia pre žiakov

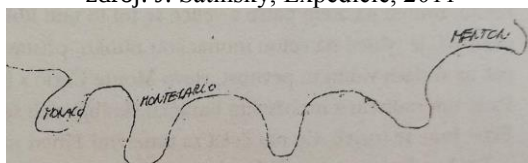
V rámci týchto ukážok autorka textu poukazuje na špecifiká, ako výtvarníci a literáti ilustrovali text, či krajinu, v ktorej sa nachádzali. Od jednoduchých detských kresieb po zobrazenie mapy prostredníctvom google maps. Vo všetkých obrazových prílohách je nosná línia - trasa. Obrazová príloha je radená chronologicky: bratia Čapkovci v 20. rokoch 20. storočia; Július Satinský, Expedície, v 70. rokoch 20. storočia; Aleš Votava, Synovy zvesti, 1989; Zuzana Janečková, 2019; Erika Miklášová 2021; detské kresby v rámci dielne v Galérii Jula Bindera, 2021; Ateliér Médea. Cesta z mesta 2021.



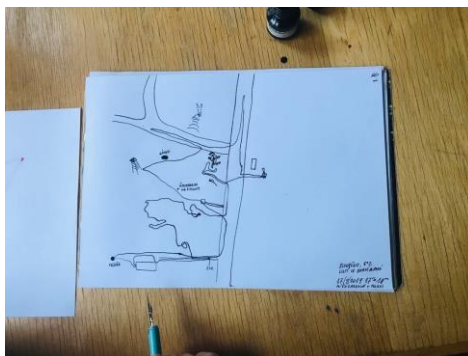
Obr. 1 a 2: Kresba máp od bratov Josefa a Karla Čapkovcov, v 20. rokoch 20. storočia, študijný pobyt v Paríži, zdroj: J. Binder, *Dvojitý osud*, 1980



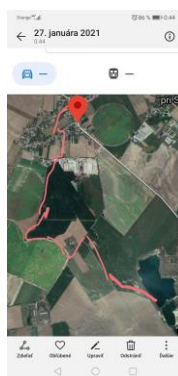
Obr. 3 a 4: Kresba máp od autora Júliusa Satinského, v 70. rokoch 20. storočia, zdroj: J. Satinský, Expedície, 2011



Obr. 5 a 6: Kresba mapy od autora Aleša Votavu, v roku 1989, zdroj: B. Votavová, Synovy zvěsti, 2001



Obr. 7 a 8: Kresba mapy a foto terénu od autorky Zuzany Janečkové, Mustarinda rezidencia vo Fínsku, 2019, zdroj: <https://www.facebook.com/zuzu.janeckova>



Obr. 9 : Google maps, projekt Thinking like a mountain, Erika Miklóšová, 2021, zdroj: archív autorky



Obr. 10 a 11 : Detská kresba mapy, dielne v Galérii Jula Bindera v Banskej Štiavnici, 2021, zdroj: <https://www.facebook.com/galeriajulabindera>



Obr. 12, 13 a 14 : Cesta z mesta, detská keramika - mapy, SZUŠ Ateliér Médea, Nitra, 2021, zdroj: <https://www.facebook.com/Ateli%C3%A9r-M%C3%A9dea-695603723939053>

Záver

André Breton sa pýta Alberta Giacomettiho: „Čo pre teba znamená tvoj ateliér?“ Giacometti odpovedal: „Dve nohy, ktoré idú.“ (Lord, 1980, s. 45).

Chôdza je zdanlivo jednoduchá činnosť vykonateľná úplne všade, a hlavne je to činnosť taká banálna, že väčšina z nás ani nevie, že ju vykonáva. Najskôr z dôvodu, že sme zaneprázdnení úlohami, na základe ktorých si nevšimame, že je naozaj prítomná všade a vždy. Pre tých, ktorí chcú spomaliť neexistuje nič lepšie ako chôdza. Na chôdzi stačia dve nohy. Netreba nič viac (Gros, 2018). Ľudská chôdza je mierka, ktorá nás rámcuje. V rámci jej dôsledkov (stopy, dráhy, cesty, línie, čiary, cestovný itinerár, mapy) poznáme naše nadobudnuté nové fyzické skúsenosti a ich limity. Na základe tohto prirodzeného a univerzálneho aktu dokážeme vtiahnuť a aktivovať všetky ľudské zmysly, vrátane tých žiackych.

Zoznam bibliografických odkazov

- Gros, F. 2018. Filosofie chůze. Bratislava: Hronka, 2018. 246 s. ISBN 978-80-898-75-092.
- Heidegger, M. Polní cesta, 1953. [cit. 18. novembra 2021]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/fss/podzim2014/ENS210/um/51272721/Heidegger_Polni_cesta_2.pdf
- Chůze v okřídlených sandálech, 2021. [cit. 10. novembra 2021]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2021/01/29/chuze-v-okridlenych-sandalech/>
- Koubová, A. Myšlení v chodu o chůzi za chůzi se čtyřmi filozofy, 2021. [cit. 17. novembra 2021]. Dostupné z: https://vltava.rozhlas.cz/mysleni-v-chodu-o-chuzi-za-chuze-se-ctyrymi-filozofy-rozmlouvapetrsourek8123747?fbclid=IwAR00qEM8VXyPp8yWEsUMsm1no_onYwypVh2zhNtI_dEmRF1KsTjLquyivxw
- Lord, J. 1980, A Giacometti portrait. New York: Farrar Straus Giroux. 1980. 117 s. ISBN 10 0374161992.
- Machines á penser, 2018. [cit. 10. októbra 2021]. Dostupné z: <https://www.anothermag.com/art-photography/10944/an-exhibition-recreating-the-isolated-huts-that-philosophers-worked-in>
- Satinský, J. 2011. Expedície. Bratislava: Slovart. 2011. 163 s. ISBN 978-80-556-0490-9.
- Solnit, R. 2014. Wanderlust. Great Britain: Granta, 2014. 326 s. ISBN 978-1-78378-0-396.
- Thoreau, H.- D. 2020. Walden alebo Život v lese, Bratislava: Brak, 2020. 346 s. ISBN 978-80- 89921-28-7.
- Večera s Havranom, Chvála prechádzky, 2021. [cit. 19. novembra 2021]. Dostupné z: <https://www.rtvs.sk/televizia/archiv/14084/266118#0>
- Votavová, B. 2001. Synovy zvěsti, Bratislava: vlastné náklady, 2001, 54 s. Nepredajné.

Mgr. art. Erika Miklóšová

Katedra výtvarnej výchovy,
Pedagogická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave,
Račianska 59, 813 34, Bratislava I
e- mail: erika21miklosov38@gmail.com
školiťka: doc. Mgr.art. Xénia Bergerová, ArtD.

Prínos českých organových škôl pre súčasnú organovú prax

The Contribution of Czech Organ Schools to Current Organ Practice

Alžbeta Popad'áková

Abstrakt

V príspevku prinášame analýzu štyroch organových škôl. Ich autormi sú českí pedagógovia (Josef Föörster, František Zdeněk Skuherský, Josef Krejčí, Josef Cyril Sychra), ktorým záležalo na skvalitňovaní organovej hry u začiatočníkov. Materiály zároveň slúžili aj ako príprava pre kantorov. Učebnice ako didaktické materiály pre organistov priniesli širokú škálu postupov a cvičení – manuálových, pedálových a krátkych kompozícií zameraných na súčasnú hru manuálu a pedálu.

Kľúčové slová: Organová škola. Manuálová hra. Pedálová hra. Didaktický materiál. Českí pedagógovia.

Abstract

In this paper we present an analysis of four organ schools. Their authors are Czech teachers (Josef Föörster, František-Zdeněk Skuherský, Josef Krejčí, Josef Cyril Sychra), who cared about improving the quality of organ playing among beginners. The materials also served as preparation for the cantors. Textbooks as didactic materials for organists brought a wide range of methods and exercises – manual, pedal and short compositions focused on the current game of manual and pedal.

Keywords: Organ school. Manual playing. Pedal playing. Didactic material. Czech pedagogues.

Úvod

Organová škola bola vždy dôležitým materiálom pre začínajúcich organistov. Platilo to aj pri vyučovaní hry na organe na učiteľských ústavoch na prelome 19. a 20. storočia. V Čechách mala svoju tradíciu Varhanická škola (1830 – 1890). Z radu českých pedagógov prichádzali diela, ktoré sa venovali organovej hre, vychádzali z pedagogickej praxe učiteľov a všímali si u študentov pri hre nedostatky a prvky, na ktorých bolo potrebné viac pracovať. Na tomto základe postavili organové didaktické materiály.

Historické organové školy sú možno častokrát odsúvané na okraj z dôvodu nevedomosti o organovej učebnici. Poodkryť ich obsah znamená vyniesť na povrch častokrát nepoznané dielo súvisiace s organovou praxou, prípravou a výchovou organistov.

Praktický návod ku hře na varhany op. 15

Autorom organovej školy je Josef Föörster¹ (1833 – 1907).

Vydavateľstvo, rok vydania: Robert Veit, Praha, 1862.

Jazyk: čeština, němčina

Počet strán: 60

¹ Bol český hudobný pedagóg, skladateľ a organista. Štúdiu hudby sa venoval na Varhanickej škole v Prahe. Ako organista pôsobil na viacerých miestach, v kláštore vo Vyššim Brodě, v Kostole sv. Vojtěcha, sv. Mikuláša, Najsvätejšej Trojice v Prahe; riaditeľ chóru v Chráme sv. Víta na Pražskom hrade. Vyučoval hudbu na učiteľskom ústave, Varhanickej škole. Bol profesorom zborového spevu na pražskom konzervatóriu a neskôr i teórie hudby. Napísal učebnicu *Nauka o harmonii*, ktorá predstavuje dodnes hodnotný materiál.

V podtitule stojí poznámka *od prvých začátků až k úplnému vycvičení. Příruční kniha pro začátečníky i učitele.*

V učebnici sú vytvorené tri tematické celky: Hra na manuáli; Hra na pedáli; Spojenie manuálovej a pedálovej hry. Obsah cvičení v jednotlivých kapitolách mal za cieľ sprevádzať organistov začiatocníkov a pomáhať pri štúdiu a osvojovaní si jednotlivých špecifik.

*Hra na manuáli*² sa začína dvojhlasnými cvičeniami pre obidve ruky s vypísanou registráciou Princípál 8'. V rámci podkapitol sa autor zameriava na nehybné polozenie ruky v päťprstovej polohe (1 – 10) a cvičenia pri zmenenej polohe ruky (11 – 23)³. Nasleduje cvičenie 24 s názvom figurovaný chorál, ktorý prináša hru na dvoch manuáloch s vyznačenou registráciou. Pri ďalšom cvičení (25) sa venuje vysvetleniu staccata a jeho interpretácii na organe.⁴ Dvojhlasné cvičenia pre každú ruku zvlášť majú detailne rozpísaný prstoklad a riešia tichú výmenu⁵ (pravá r. 26 – 35 a ľavá r. 36 – 45). Trojhlasné cvičenia (46 – 52) sú opäť zamerané na nehybné polozenie ruky a sú doplnené o Krátke trojhlasné skladby s požiadavkou na registráciu⁶ (54 – 77), po nich nasleduje figurovaný chorál (78). Štvorhlasné cvičenia obsahujú cvičenia s akordami v úzkej a širokej sadzbe (79 – 85), dve chorálové predohry (86 – 87), cvičenie v prekladaní akordov⁷ (88), nácvik viachlasných skladieb (89 – 91) a tri predohry na spôsob fúgy (92 – 95). Kapitulu zakončuje skladbou *Fuga* (96)⁸, ktorej autorom je Josef Leopold Zvonař.

V kapitole *Hra na pedáli* hneď upresňuje značenie: *s* (sinistra) – ľavá noha, *d* (destra) – pravá noha. Obsahuje 171 príkladov krátkych pedálových cvičení. Josef Förster hneď na začiatku upozorňuje na hru cvičení v pomalom tempe, až keď žiak dosiahne presný tón, vtedy je potrebné tempo zrýchliť. V podkapitole prekladanie a podkladanie nôh sa nachádza 60 krátkych cvičení, ktoré sú výlučne pedálové. Pokračuje okruhmi tiché striedanie nôh (na celých, polových, štvrtových hodnotách), hlasné striedanie nôh (štvrtové, osminové, šestnásťtinové noty). Na upevnenie legátovej hry v pedáli je zameraná podkapitola používanie špice a päty s cvičeniami v sekundových postupoch. Do tejto kategórie zaradil i hru stupníc, konkrétne diatonické durové a molové, tvrdé a mäkké a chromatickú stupnicu. Zakončuje 20 príkladmi s oktavovými postupmi. Pri všetkých pedálových cvičeniach je aplikatúra vypísaná.

Kadencie, modulácie, chorály, predohry a fúgy je kapitola, ktorá sa venuje spájaniu manuálovej a pedálovej hry. Autor radí, aby si študent prehral najprv samostatne manuál a pedál. Po odohratých cvičeniach z predchádzajúcich kapitol, by v týchto krátkych kompozíciách nemal byť pre študenta problém vytvoriť si prstoklad v rôznych tóninách (1 – 26). Zaradil tu aj tri kadencie v starých tóninách, 16 modulácií a 3 chorály. Po tejto časti autor uvádza poznámku, že žiak sa má vrátiť k trojhlasným a štvorhlasným cvičeniam z manuálovej časti a priradiť k nim pedál (od cvičenia 56)⁹. V rámci tretej kapitoly autor zaradil aj 10 krátkych prednesov s názvom Predohry a fúgy autorov: J. L. Zvonař, J. Séeger, C. F. Pitsch, J. S. Bach, W. J. Tomaschek, P. Černohorský a F. Brixi.¹⁰ Organová škola má logicky definovanú štruktúru. Josef Förster stavia v učebnici jasnú metodiku, kde je potrebné najprv prejsť manuál, pokračovať pedálom, až napokon prechádzať k spoločnej hre manuálu a pedálu. Nesmie sa zabúdať na dodržiavanie prstokladu. Je taktiež nesmierne dôležité súčasne sa zdokonaľovať v hre klavírnej a v hre na organe.

² Názvy kapitol a jednotlivých podkapitol uvádzame v slovenčine – presnosť prekladu dopĺňame nemčinou.

³ Poznámava, že veľkou pomocou pre študentov je, ak sa pri cvičeniach 11, 12, 15 a 16 venujú aj transpozícií do všetkých tónin.

⁴ Tón stráca približne štvrtinu jeho hodnoty.

⁵ Tento pojem autor v diele nepoužíva.

⁶ Napr. jasné 8' hlasy, silné hlasy, jemné hlasy, plným strojom, temné hlasy.

⁷ Tichá výmena v akordoch.

⁸ Zamerané na výmenu prstov rovnakého tónu.

⁹ Na s. 50 a 51 sa nachádza vypracovaná pedálová aplikatúra k týmto cvičeniam.

¹⁰ V úvode a autor poznamenal, že prednesy sú použité z diela „*Museum für Orgelspieler*“.

Theoreticko-praktická Škola na varhany op. 56

Autorom organovej školy je František Zdeněk Skuherský.¹¹ (1830 – 1892). Dielo pozostáva z teoretickej (op. 56) a praktickej časti v dvoch dieloch¹².

Vydavateľstvo, rok vydania: Em. Wetzler, Praha, 1884.

Jazyk: čeština

Počet strán: 39

Učebnica bola schválená ministerstvom pre učiteľské ústavy. Zo dňa 22. augusta 1884 č. 15781. Sám autor definuje určenie organovej školy „...především pro chovance ústavu ku zvelebení církevní hudby. Jest v ní však obsaženo také vše, co by chovancům učitelských průpraven bylo na prospěch“ (Skuherský, 1884, s. 2).

Úlohou školy bolo kvalitne zaškoliť organistov podľa osvedčenej metódy Františka Zdenka Skuherského. Autor v učebnici opisuje, akými vedomosťami (aj teoretickými) má organista disponovať.

V prvej časti *Hra manualní* v teoretickom úvode autor upresňuje spôsob hry na organe, držanie tela, prácu s tónom – stisk klávesy a spresňuje rozdiel medzi klavírnou a organovou hrou. Autor odporúča začať hrou na organe vo veku 12/13 rokov alebo neskôr (kým študent dosiahne telesnú spôsobilosť pre hru na pedáli). Upozornil na samostatnosť prstov, zvlášť 4. a 5. a následne uviedol praktické jednotaktové príklady. Pripomenul dôležitosť stupníc a ich neustále technické zdokonaľovanie „...všech forem, hrajme je vázaně, rychle a vyrovnaně“ (Skuherský, 1884, s. 5). Podkategória *O výměně prstů* obsahuje cvičenia pre pravú a ľavú ruku, ktoré je potrebné cvičiť, aby sa prsty stali samostatné a osvojili si daný spôsob hry. V súčasnej terminológii ide o tichú výmenu (cvičenie 2). Po nich nasleduje 20 dvojhlasných cvičení, dvanásť z nich má vyznačený prstoklad (3 – 14) a pri nasledujúcich cvičeniach (15 – 22) je úlohou žiaka odohrať ich na základe získaných návykov a riešenia prstokladov konzultovať s učiteľom. Pri trojhlasných a viachlasných cvičeniach sa realizuje výmena prstov v oboch rukách (24 – 26). Pokračuje cvičeniami (27 – 30), kde sa venuje problematike opakovaných tónov.

V podkategórii *O vzájemné výpomoci prstů* sú uvedené krátke príklady (31 a – e, 35 – 40), kde sa motív môže rozdeliť medzi ľavú a pravú ruku a následne pripája krátke cvičenia (32, 33, 41 – 43) pre praktickú realizáciu.

Druhá časť *Hra pedální* sa rovnako začína teoretickým úvodom, kde sú opísané zlé návyky pedálovej hry. Aby bolo dosiahnuté legato, je potrebné využívať pri pedálovej technike nielen špicu, ale aj päť a členok. Dôležitý je aj priestor pre pedál. Zvyčajne sa ľavá noha pohybovala predovšetkým vo veľkej oktáve a pravá noha v malej a jednočiarkovanej, ale nie je to striktné pravidlo. Môžu sa pohybovať aj v nižšej a vyššej polohe a nebrániť si pre hre navzájom, ak si to skladba vyžaduje. Spôsoby hry na pedáli:

a) *Hraní špičkou* – značka $\wedge$.¹³ V tejto podkategórii sú zaznamenané štyri druhy poznámok ku hre špicou¹⁴. *Hlasitá výměna* je aj s vysvetlením riešená v cvičení 53.

b) *Hraní patou*. Opäť v teoretickom úvode zdôvodňuje tento spôsob hry. „Jedině špičkou ku provádění hudebních figurací nevystačíme.“ (Skuherský, 1884, s. 24) Hra päťou sa v hre samostatne nevyužíva, vždy iba s použitím špice. Päť sa značila polokruhom.¹⁵

c) *Hraní chodidlem* má špecifické značenie. Kvôli legátovej hre sa používa vnútorná a vonkajšia časť chodidla (obr. 1) pravej a ľavej nohy (značky pod a nad sústavou).

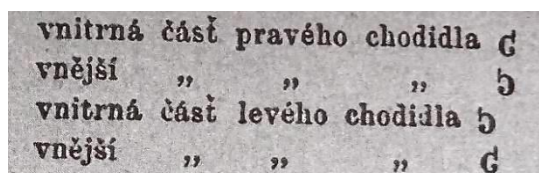
¹¹ Bol český hudobný skladateľ, pedagóg a teoretik. Študoval na Varhanickej škole u J. Pitscha a J. B. Kittla. Dvanásť rokov pôsobil v Innsbrucku. Po návrate do Prahy sa stal riaditeľom Varhanickej školy (1866-1890). Bol riaditeľom chóru v Kostole sv. Haštala a Najsvätejšej Trojice. Venoval sa komponovaniu duchovných skladieb a kompozíciám pre organ.

¹² I. diel praktickej časti: 24 *lehounké přehry op. 48*; 30 *přehry v církevních tóninách op. 44*; *Studie op. 25*; 30 *přehry v církevních tóninách op. 45* (sešit I a II); *Studie op. 26*. II. Diel praktickej časti: 6 *trii op. 57*; 6 *fugy op. 58*; 3 *fugy s úvodom op. 59*.

¹³ Pre pravú nohu je značka vypísaná nad osnovou, pre ľavú nohu pod osnovou alebo je vypísané l = ľavá, p = pravá.

¹⁴ 1. sekundové postupy (vrchný tón pravá, spodný tón ľavá noha). 2. väčšie intervaly (cvičenia študovať po jednotlivých taktach alebo po logických častiach). 3. podkladanie a nadkladanie nohy bez použitia päty (diatonické a chromatické postupy). 4. Výmena špičky (vysvetlenie spôsobu hry).

¹⁵ Nad notovou osnovou bolo značenie pre pravú nohu, pod notovou osnovou pre ľavú nohu. Druhou možnosťou bola spona pod osnovou alebo nad osnovou, ktorá sa používala pri dvoch, troch a viacerých tónoch pre päť a špicu jednej nohy (cvičenie 54).



Obr. 1: Značenie pre hru chodidlom v poradí: vnútorná a vonkajšia časť pravej nohy; vnútorná a vonkajšia časť ľavej nohy (zdroj: Theoreticko-praktická škola na varhany op. 56 F. Z. Skuherského)

d) *Svedení špičky*. Tento spôsob hry sa realizoval prenesením špice nohy z vrchnej klávesy na spodnú.

Vícehlasá hra pedální obsahuje oktávy alebo dva samostatne vedené hlasy v pedáli.

Poslednou časťou je *Spojení manuálu s pedálem*. Prvé cvičenia v tejto podkapitole sú zamerané na súhru ľavej ruky s pedálom, lebo ako sám autor upozorňuje, je to najčastejším miestom, kde študent naráža na problém a najradšej vykonáva rovnaký pohyb ruky s nohou, preto je potrebné osvojovať si tento návyk a poctivo cvičiť. Dodatok organovej školy tvoria stupnice.¹⁶

František Zdeněk Skuherský položil hodnotný základ pre organovú hru. Prvá časť organovej školy op. 56 je kvalitne spracovanou teóriou s praktickými krátkymi príkladmi. Poctivé naštudovanie organovej školy s cvičeniami bolo pre študenta hodnotnou prípravou pre vtedajšiu organovú prax. Autor v úvode tiež pripomína a zdôvodňuje postupnosť pri cvičení. Okrem rúk je veľmi dôležité venovať sa podrobnému a dôraznému cvičeniu pedálu, aby žiak dokázal čisto a umelecky interpretovať všetko, čo skladateľ napísal. Preto je nevyhnutné venovať sa týmto obidvom „predmetom“ zvlášť, najprv manuálovej hre a až potom hre pedálovej (F. Z. Skuherský, 1884).

Praktičtí základové nauky o hře na varhany op. 4, op. 5, op. 6

Autorom je Josef Krejčí¹⁷ (1821 – 1881).

Vydavateľstvo, rok vydania: Schalek a Wetzler, Praha, 1891.

Jazyk: čeština a němčina.

V podtitule úvodnej strany je uvedené „...jež především k potřebě Pražské školy varhanické.“ Publikácia sa skladá z troch zošitov (op. 4, 5, 6). Ku každému zošitu autor v úvode podáva inštrukcie k cvičeniam, aby bol žiak oboznámený s obsahom (registrácia a dynamika, používanie pedálu v spôsobe zdvojenia basových manuálových tónov – hlbší tón hrá ľavá noha, vyšší tón pravá noha, tóniny) a s grafickým značením (vypísaný prstoklad, pedálová aplikatúra).

Prvý zošit obsahuje 24 krátkych nenáročných cvičení, kde je potrebné najprv s istotou nacvičiť manuál, potom pridať pedál, ale iba hru špicou. Cvičenia sú písané s postupnou náročnosťou, s cieľom zjednocovať a upevňovať štvorhlasnú hru na manuáli. Autorovým zámerom bolo, aby si študent osvojoval hru na pedáli a vytváral tak návyk, ktorý sa pre neho stane bezproblémovým. Zároveň chcel u žiaka prehĺbiť rytmické čítanie pre polyfónnu hru.

Druhý zošit sa skladá z 24 rozsiahlejších cvičení. Opäť je potrebné upriamiť pozornosť na manuálovú hru a začať cvičiť v pomalom tempe. Z pedálovej techniky tu Josef Krejčí zaradil prekladanie a podkladanie nohy, výmenu nôh na rovnakom klávese (*lp*, *pl*) a používanie špice a päty jednej nohy. Cieľom je viesť študenta k novým praktickým vedomostiam z organovej hry a upevneniu poznatkov z 1. zošita.

Tretí zošit obsahuje 24 predohier a v úvode opäť prináša zhrňujúce informácie. Pridáva značku pre používanie päty a špice jednej nohy (ak nasledujú 3 noty po sebe). S dynamickými značkami vysvetlil konkrétnu registráciu pre manuál a pedál a upozorňuje aj na obsahovo náročnejšiu pedálovú časť. Z ponúkaných skladieb autor odporúča zvoliť si pri štúdiu na začiatku menej náročné kompozície a postupovať systematicky (nemusi sa striktnie držať číselného poradia).

¹⁶ Stupnice tvrdé: a) v oktávach, b) v terciách a decimách, c) v sextách, d) střídavě v decimách a sextách, e) střídavě v sextách a decimách, f) v protipohybu. Stupnice měkké způsobu melodického. Stupnice pedálové: a) tvrdé, b) měkké.

¹⁷ Bol český hudobný pedagóg a skladateľ. Absolvoval Varhanickú školu, súkromne študoval u F. Chládky, J. Vitáska, J. Prokscha. Pôsobil ako organista a riaditeľ chóru v Kostole sv. Františka z Assisi a v Kostole sv. Jakuba v Prahe. V istom období bol aj na poste riaditeľa Varhanickej školy (od r. 1858) a pražského konzervatória (od r. 1866). Založil a bol redaktorom hudobného časopisu *Caecilie* v rokoch 1848 – 1849.

Materiály Josefa Krejčího majú inak stavanú formu i obsah. Materiály neobsahujú dielčie cvičenia z organovej techniky, ale študent má možnosť sa s nimi stretnúť priamo už v krátkych kompozíciách s odstupňovanou náročnosťou.

Populárni škola na varhany

Autorom je Josef Cyril Sychra¹⁸ (1859 – 1935).

Vydavateľstvo, rok vydania: Karel. J. Barvitijs, Praha, 1918.¹⁹

Jazyk: čeština

Počet strán: 23

Josef Cyril Sychra sa snažil zhrnúť cvičenia a špecifiká organovej hry s cieľom „...co najrychleji připravit žáka ku hře na varhany, zejména ku hře kostelních písní. Průprava jest tedy nesjtručnejší.“ (Sychra, 1918, s. 2) Podmienkou pre štúdium tejto školy je ovládanie základnej hry na klavíri. Pred samotným začiatkom cvičení ešte nachádzame autorovu poznámku, kde upozorňuje, aby študent každý príklad cvičil najprv zvlášť, až potom spolu. Stručným spôsobom sa prechádza manuálovými cvičeniami a upevňovaním manuálovej hry: 3 cvičenia v päťprstovej polohe (1 – 3), cvičenia s predznamenaním (4 – 8) s názvom *Odvozené tóny – posuvky*, roztahovanie a sťahovanie ruky (*přesahování prstem*),²⁰ (9 a 10), posúvanie ruky (11) a podkladanie a prekladanie²¹ prstov (12). Samostatná podkapitola je venovaná aj stupniciam²² (13 – 35). Pred nástupom dvojhmatov sú ešte dve cvičenia so stupnicovým charakterom. Okruh *Dvojhmaty* obsahuje cvičenia zamerané na hru legata s vypísaným prstokladom s dvoma hlasmi v pravej alebo ľavej ruke (38 – 46). Princíp výmeny prstov²³ je najprv vysvetlený na celých a polových notách (47 – 50), po nich nasledujú krátke prednesové cvičenia s výmenou prstov (50 – 56), chromatická stupnica a štvorhlasné cvičenia s poznámkou *krátke přede hry* (60 – 69). V prvej kapitole je prstoklad pri cvičeniach vypísaný a spolu obsahuje 69 cvičení. V kapitole *Hra na pedále* nenachádzame teoretické vysvetlenie k spôsobu hry, iba vysvetlenie značiek s grafickým znázornením. Podkapitola hra pravou a ľavou nohou (špičkou) obsahuje iba 5 štvortaktových cvičení, kde je samostatný pedál v sekundových postupoch (poltóny/celé tóny). Pokračuje v spojení pravej ruky s pedálom (6, 7, 16) a následne ľavej ruky s pedálom (8, 9, 17). V cvičení 18 ponúka hru trojhlasu.²⁴ V podkapitole s názvom prekladanie a podkladanie nohy sú zaradené najprv samostatné cvičenia pre vysvetlenie a nácvik nového spôsobu hry (19 – 29). Ďalej autor ponúka dve cvičenia (30, 31) pre súčasnú hru manuálu a pedálu. V pedálovej technike aj naďalej pokračuje hrou špicou, ale prechádza na výmenu nôh cez špicu (33, *pl* a *lp*²⁵). Až v závere učebnice rozširuje pedál o hru špicou, päťou a okrajom chodidiel (39 – 48) s rôznymi kombináciami využitia pedálu (hra jednou nohou päťou a špicou, tichá výmena jednej nohy, hra bokmi chodidiel²⁶). V závere Josef Cyril Sychra zaradil liturgické piesne (Pro své svaté drahé rány; Ježíši, Pane můj!; Skrytý Bože; Narodil se Kristus Pan; Svatý Václave).

Pre prípravu vtedajšieho kantora bola táto publikácia dobrým „skráténym“ príkladom organovej hry. Nachádzajú sa v nej rozoberané špecifiká, ale absentujú praktické príklady, keďže malo ísť o stručnú prípravu k organovej hre.

Organová škola a súčasná organová prax

České organové školy (4) prinášajú prierez manuálovou a pedálovou technikou vtedajšieho obdobia, zvlášť sú zamerané na prípravu organistov. Každý autor ponúka vo svojej publikácii riešenie organových špecifik v predstavených cvičeniach. Pedagogická prax a ich vlastná kantorská prax im prinášala isté skúsenosti a poznatky, ktoré považovali za dôležité odovzdávať ďalej. Keďže im veľmi

¹⁸ Bol český skladateľ, pedagóg a zbormajster. Absolvoval Pražskú varhanickú školu u F. Z. Skuherského. Pôsobil ako organista a riaditeľ chóru (Mladá Boleslav) a viedol spevácke spolky Václav, Boleslav. Skomponoval približne 450 diel prevažne duchovnej tvorby.

¹⁹ Ako pokračovanie k tejto škole súčasne vyšlo: *125 snadných předeher na varhany*.

²⁰ Jednoduché cvičenia s väčším rozsahom pre ruku.

²¹ V dnešnej terminológii používame pojem nadkladanie prstov.

²² Sú tu zastúpené všetky stupnice s vypísaným predznamenaním v rovnom pohybe a protipohybe.

²³ Ide o tichú výmenu.

²⁴ V husľovom kľúči je vypísaný hlas pre pravú ruku, v basovom kľúči vrchný hlas patrí ľavej ruke, spodný hlas hrá pedál.

²⁵ Pravú špičku nohy vymením bez pustení klávesu za ľavú špičku nohy a opačne.

²⁶ V súčasnej terminológii ide o glissando z čiernej klávesy na čiernu.

záležalo na kvalitnej organovej príprave, rozhodli sa pre napísanie diel s jasne definovanou metodikou.

Metodické nastavenie učebníc pozostáva z troch celkov - manuálová hra, pedálová hra, spojenie manuálu s pedálom (J. Förster, F. Z. Skuherský) a z manuálu a pedálu u J. C. Sychru. Výnimku tvoria materiály J. Krejčího, ktoré majú inú formu ako klasická organová škola. V jeho zošitoch sa nenachádza kategorizácia jednotlivých špecifik organovej hry, ale spojenie viacerých prvkov (napr. legátovej hry a tichej výmeny) už v konkrétnych kompozíciách. Riešenia špecifik organovej hry sú nastavené na rovnaký cieľ, preto nedochádza k veľkým odchýlkam v praktických príkladoch. Rozdielnosť vzniká v rozsahu, do akej miery sa autor organovej školy venuje jednotlivým špecifikám a vo výbere, ktoré prvky sa do organovej školy rozhodol zaradiť.

Metodika organovej hry je vysvetlená v organovej škole F. Z. Skuherského. Práve z tohto dôvodu učebnica predstavuje hodnotný materiál, kde autor rozoberá podstatné a kľúčové informácie pre začínajúceho organistu. Ide o kvalitné polozenie základov. V diele sa prelína teória s praktickými príkladmi. Čo sa týka konkrétnych špecifik u J. Förstera, F. Z. Skuherského a J. C. Sychru, prienik vzniká v oblasti legátovej hry, tichej výmeny (manuál a pedál), hry päťou a špicou, podkladania a nadkladania nôh. Autori sa tiež zhodujú v hre stupníc a v prstoklade, ktoré umiestňujú do svojich diel. Zaradenie týchto prvkov do výučby je len potvrdením ich dôležitosti i v organovej praxi.

K rozdielom dochádza v otázke registrácie, čiastočne ju uvádza iba J. Förster. Hru oktáv v pedáli rieši F. Z. Skuherský, J. Förster, glissando v pedáli F. Z. Skuherský, nadkladanie a podkladanie prstov J. C. Sychra. Spojenie manuálu s pedálom si študenti môžu cvičiť i cez interpretáciu prelúdií a duchovných piesní v organovej škole J. Förstera a J. C. Sychru.

Organové školy sú prínosné svojím obsahom i pre súčasného organistu. České organové školy sú potvrdením nemenných pravidiel, bez ktorých sa organová hra nezaobíde. Rozdiely nachádzame v terminológii ktorá prešla vývojom. Zo spôsobov hry nepoužívame v súčasnosti pri legátovej hre iba samostatnú hru špicou a bokmi chodidiel. Zo súčasných pojmov máme možnosť stretnúť sa v českých organových školách so špecifikami organovej hry (Dzemjanová, 2000):

- A) Technika manuálovej hry: spôsob hry, legatová hra, podkladanie a nadkladanie prstov, tichá výmena, opakované tóny.
- B) Technika artikulácie: staccato.
- C) Špecifické problémy: hra na dvoch manuáloch súčasne.
- D) Technika pedálovej hry: hra špicou a päťou, súčasná hra manuálu a pedálu, tichá výmena, glissando, dvojité pedál.

Zoznam bibliografických odkazov

- Černušák, G. 1965. František Zdeněk Skuherský. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: SHV, svazek druhý M – Ž, 1965.
- Černušák, G. 1965. Josef Cyril Sychra. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: SHV, svazek druhý M – Ž, 1965.
- Dzemjanová, E. 2000. *Organová škola*. [hudobnina]. Košice: Hudobná spoločnosť Hemerkovcov, 2000. 168 s. ISBN 80-968239-5-7.
- Förster, J. 1862. *Praktický návod ku hře na varhany op. 15*. [hudobnina]. Praha: Robert Veit, 1862. 60 s.
- Krejčí, J. 1891. *Praktičtí základové nauky o hře na varhany op. 4*. [hudobnina]. Praha: Schalek a Wetzler, 1891. 10 s.
- Krejčí, J. 1891. *Praktičtí základové nauky o hře na varhany op. 5*. [hudobnina]. Praha: Schalek a Wetzler, 1891. 11 s.
- Krejčí, J. 1891. *Praktičtí základové nauky o hře na varhany op. 6*. [hudobnina]. Praha: Schalek a Wetzler, 1891. 15 s.
- Skuherský, F. Z. 1884. *Theoreticko-praktická Škola na varhany*. [hudobnina]. Praha: Em. Wetzler, 1884. 39 s.
- Sychra, J. C. 1918. *Populární škola na varhany*. [hudobnina]. Praha: Karel J. Barvitius, 1918, 23 s.
- Štědroň, B. 1963. Josef Förster. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: SHV, svazek první A – L, 1963.

Štědroň, B. 1963. Josef Krejčí. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: SHV, svazek první A – L, 1963.

Mgr. Alžbeta Popad'áková

Katedra hudby,
Pedagogická fakulta, Katolícka univerzita v Ružomberku,
Nám. A. Hlinku 56, 034 01 Ružomberok
e-mail: alzbeta.popadakova995@edu.ku.sk
školiťka: doc. PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková, PhD.

Analýza kurikula predmetu Hudobná výchova v školských vzdelávacích programoch na základných školách

An Analysis of the Curriculum of Music education in School Educational Programmes at Primary Schools

Jarmila Jurášová Šteigerová

Abstrakt

Cieľom príspevku je prezentovať prebiehajúci prieskum s možnosťami riešenia problematiky. Predmetom skúmania sú školské vzdelávacie programy a štátny vzdelávací program so zameraním sa na predmet hudobná výchova, ktorá tvorí významnú časť edukácie. S narastajúcimi požiadavkami na školu a vedomosti žiaka, do popredia vstupujú otázky obsahu vzdelávania, nových metód, inovatívnych postupov, koncepcií vzdelávania a s ním súvisiace vedecko-technické poznatky (IKT, digitalizácia). Implementovanie digitálnych technológií do hudobnej výchovy súvisí nielen so získavaním kompetencií v oblasti informačno-komunikačných technológií, ktoré by sa mali nadobudnúť aj cez kurikulum hudobnej výchovy, ale aj s využívaním pre hudobné aktivity. V školských vzdelávacích programoch jednotlivých základných škôl sme sa zamerali na implementovanie štátneho kurikula do školských vzdelávacích programov. Cieľovou oblasťou je vyučovací predmet hudobná výchova na primárnom stupni základnej školy. Rešpektovanie štátneho kurikula, jeho transformácia premietajúca sa do školského kurikula je výrazom pedagogickej autonómie, ako aj zodpovednosti celej školy za spôsob a výsledky vzdelávania.

Kľúčové slová: Štátny vzdelávací program. Školský vzdelávací program. Obsahová analýza. Hudobná výchova.

Abstract

The aim of this paper is to present ongoing research with possible solutions when comparing educational programmes of schools with that of state educational programmes with a specific focus on the subject of Music, which forms a significant part of both education programmes. With the growing demands on schools to keep up with the increasing knowledge base of students, issues of educational content, new methodologies, innovative procedures, educational concepts and related scientific and technical knowledge (ICT, digitalisation) come to the fore. The implementation of digital technologies in Music education is related not only to the acquisition of competencies in the field of information and communication technologies, which should also be acquired through the music education curriculum, but also to the use for music activities. In the school curricula of individual primary schools, we focused on the implementation of the state curriculum in school curricula. The target area is the subject of Music education at the primary school level. Respect for the state curriculum and its transformation into the school curriculum is an expression of pedagogical autonomy, as well as demonstrating the responsibility of the whole school for the way students are educated and the final results they achieve.

Keywords: State educational program. School educational program. Content analysis. Music education.

Úvod

Hudobná výchova (Hv) na základnej škole tvorí ideálne miesto pre hudobné vzdelávanie (v širšom slova zmysle), realizovaná ako povinný predmet v 1. – 8. ročníku, s časovou dotáciou 1 hodina týždenne. Podieľa sa na rozvíjaní nielen kľúčových kompetencií, ktoré chápeme predmetovo, (kľúčové kompetencie v oblasti: hlasových činností, inštrumentálnych činností, perцепčných činností, hudobno-pohybových činností, hudobno-vizuálnych činností a hudobno-dramatických činností), ale aj všeobecných (nadpredmetových) kompetencií ako dôležitej súčasti kurikula.

Štátny vzdelávací program (z roku 2015), pre primárne vzdelávanie ich vymedzuje ako „Všeobecné ciele výchovy a vzdelávania“ (ŠPÚ, 2015, s. 4).

Skutočnosťou je, že k rozvíjaniu hudobných kľúčových kompetencií prispieva vzdelávací obsah, organizačné formy a metódy, klíma a prostredie školy, integrácia školského a mimoškolského učenia sa.

Súčasný stav a úroveň Hv je neustále v centre záujmu nielen v odborných kruhoch, ale aj širokej verejnosti z rôznych uhľov pohľadu; postavenie Hv medzi ostatnými všeobecno-vzdelávacími predmetmi, časová dotácia predmetu, úroveň vyučovania Hv, plnenie štandardov najmä na I. stupni ZŠ z hľadiska odborných učiteľských kompetencií.

Zavedením dvojúrovňového modelu vzdelávania a v súvislosti s obsahovou transformáciou na školách sa učitelia stali tvorcami školského kurikula. Pozitívom je, že učitelia sa nemusia striktne riadiť učebnými osnovami, ale majú možnosť podľa svojich preferencií dotvárať, špecifikovať ciele, zameranie školy s konkretizovaním a modifikovaním stanoveného obsahu vzdelávania v rámci svojho školského vzdelávacieho programu (ŠkVP). Štátny vzdelávací program (ŠVP) tvorí „iba“ východisko k osvojovaniu a rozvíjaniu kompetencií žiakov s vyčlenením minimálneho základného učiva.

Napĺňanie požiadaviek ŠVP s následnou transformáciou kurikula premietajúceho sa do školských vzdelávacích programov sú výrazom pedagogickej autonómie, ako aj zodpovednosti celej školy za spôsob a výsledky vzdelávania.

Predmetom skúmania v našom príspevku je hudobná výchova. Výskumný problém je zameraný na implementovanie štátneho kurikula do ŠkVP jednotlivých základných škôl.

Problematikou implementácie kurikulárnej reformy v procese projektovania a realizácie ŠkVP v základnej škole sa zaoberali viacerí autori (napr. Porubský, 2017; Rehúš, 2018; Kosová & Trnka, 2018). V rámci výskumov podobného charakteru, vzniklo niekoľko štúdií k problematike vyučovacieho predmetu Hv na základných školách (ZŠ). Zaoberajú sa analýzou kurikulárnej reformy a dokumentov ŠVP, štandardmi vzdelávacej oblasti Umenie a kultúra vyučovacieho predmetu Hv, vzdelávaním učiteľov v rámci profesijného rozvoja učiteľov v oblasti Hv, kľúčovými kompetenciami Hv (Zeľeiová, 2006; Boroš, 2016; Černá, 2016; Fridman, 2020; atď.).

Výskumný problém

Predmetom výskumného problému je vyučovací predmet hudobná výchova na I. stupni v ŠVP a ŠkVP vo vybraných ZŠ. Výskumný problém je zameraný na implementovanie štátneho kurikula do ŠkVP jednotlivých ZŠ.

Problematiku predmetu skúmame na úrovni:

- 1: Projektovaného kurikula (ŠVP) – skúmame inovovaný ŠVP s účinnosťou od 1.septembra 2015. Zámerom skúmania je teoretické vymedzenie pojmov, identifikácia, opis a sumarizácia požiadaviek.
- 2: Implementovaného kurikula (ŠkVP) – v rámci jednotlivých vybraných 10 základných škôl plánujeme sledovať, ako sú tvorené ŠkVP na základe kurikula, (identifikujeme nad rámec minima ŠVP, originálnosť, inovatívnosť).
- 3: Realizovaného kurikula – ako modifikáciu dokumentov ŠkVP konkrétnymi učiteľmi Hv, (využívanie učebných osnov ŠkVP, tematických plánov).

Cieľ skúmania

Skúmanie je zamerané na identifikovanie odlišností a špecifik jednotlivých ŠkVP v súvislosti s implementovaním vyučovacieho predmetu Hv vo svojich ŠkVP.

Stanovené čiastkové ciele majú podobu:

1. Analyzovať obsahovú stránku ŠkVP so zameraním sa na hudobnú výchovu.
2. Komparácia ŠkVP z hľadiska implementovania požiadaviek štátneho vzdelávacieho programu do ŠkVP.

V nadväznosti na 1. čiastkový cieľ sme si stanovili výskumné otázky:

1. *Ako sú rozpracované učebné osnovy Hv v ŠkVP?*
2. *Ako uvádzajú tvorcovia školského kurikula prierezové témy vo svojich ŠkVP?*
3. *Akým možnostiam rozvoja hudobnej gramotnosti žiakov venujú pozornosť ŠkVP?*
4. *Aký spôsob hodnotenia žiakov vyučovacieho predmetu Hudobná výchova uvádzajú ŠkVP pre I. stupeň základných škôl?*

Pri analýze sa sústreďíme na ŠkVP ako celok, (charakteristika školy, ciele a poslanie výchovy, stratégie), no špecifickú pozornosť sme venovali aspektom ako sú: kľúčové kompetencie, prierezové témy, záujmová činnosť, časová dotácia, hodnotenie žiaka, materiálno-technické vybavenie pre realizáciu výučby Hv.

V nadväznosti na 2. čiastkový cieľ sa zameriavame na:

- špecifiká dokumentov jednotlivých ZŠ (špecifické podmienky škôl)
- výnimočnosť – vlastný vklad inovácií ZŠ do ŠkVP
- podobnosť ŠkVP jednotlivých škôl (podobnosť hodnotenia žiakov, učebných osnov)

Holistickým spôsobom chceme porozumieť vlastnostiam, okolnostiam a podmienkam vplyvujúcim na proces transformácie štátneho kurikula (ŠVP) do ŠkVP so zameraním sa na hudobnú výchovu. Domnievame sa že cesta, ktorá nás privedie k splneniu cieľa, je kvalitatívna metodológia výskumu. Kvalitatívny výskum, ako uvádza Švaříček, Šed'ová (2014, s. 17) „*je proces zkoumání jevů a problémů v autentickém prostředí s cílem získat komplexní obraz těchto jevů založených na hlubokých datech a specifickém vztahu mezi badatelem a účastníkem výzkumu*“. Ako uvádzajú Miles a Creswell, Huberman, Bogdan, Biklen (In: Hendl, 2016, s. 47), hlavnou úlohou je pochopiť aktuálne dianie, vytvoriť podrobný popis a získať integrovaný pohľad na predmet štúdie.

Komplexné poznanie súvislostí medzi identifikovateľnými parametrami hudobného kurikula v ZŠ, výučby Hv a mimoškolských aktivít žiakov, umožní odhaliť a porozumieť faktorom vplyvujúcim na proces transformácie ŠVP do ŠkVP.

Výskumné metódy

V našom prieskume uplatníme metódu obsahovej analýzy textov. Po preštudovaní relevantnej literatúry sa domnievame, že cesta, ktorá nás k privedie k splneniu stanovených cieľov, je postup podľa kvalitatívnej obsahovej analýzy. Snažili sme sa presne špecifikovať ciele skúmania, aby sme mohli obsahovú analýzu realizovať konceptuálne.

Kvalitatívne skúmanie

V rámci prieskumu sme sa zamerali na skúmanie kurikulárnych dokumentov. Kurikulárne dokumenty sú podľa Gavoru (2015, s.351) hotové materiály, ktoré vznikli mimo pôsobenia výskumníka. Ten ich preberá a analyzuje. Ide o textový komunikát a Krippendorff (2004) zdôrazňuje, že „*komunikáty nevznikli ani nefungujú vo vzduchoprázdne, ale v konkrétnom kontexte. Kontext je dôležitý, pretože pridáva komunikovanému obsahu ďalší význam. Niekedy dokonca bez poznania kontextu nie je možné komunikát pochopiť*“. (In: Gavora 2015, s. 351). Podľa Šveca (1998), obsahová analýza kurikulárnych dokumentov „*je významným metodickým prostriedkom v empirickom poznávaní a praktickom pretváraní reality*“ (In: Prokša, Held, 2008).

Objasnenie výskumnej metódy obsahová analýza

Obsahová analýza textov je metóda, ktorá pracuje so slovom (prepis z interview, analýza dotazníkov, protokol z pozorovania atď.) Môžeme ju uplatniť pri všetkých výskumných postupoch, avšak predstavuje aj osobitnú výskumnú metódu na analýzu textových dokumentov. Obsahová analýza edukačných dokumentov je podľa Šveca (1998) významným metodickým prostriedkom v empirickom poznávaní a praktickom pretváraní reality. Obsahová analýza bola pôvodne iba kvantitatívnu výskumnou metódou. Podľa Schreierovej a Mayringovej, (In: Gavora, 2015, s. 346), vplyvom nástupu kvalitatívnej metodológie sa jej obsahová analýza otvorila a obohatila. Na obsahovú analýzu možno v súčasnosti nazerať kvantitatívnym a kvalitatívnym spôsobom (alebo ich kombináciou).

Výskumný súbor

Analýzu uskutočňujeme zámerným výberom súborov textov desiatich základných škôl v Bratislavskom kraji. V nadväznosti na hlavný a čiastkové výskumné ciele, výskumnú stratégiu a voľbu techniky zberu dát sme si zvolili výskumnú vzorku podľa Straussa a Corbinovej (1999). Naša konštrukcia vzorky pre obsahovú analýzu dokumentov má nestochastický, presnejšie intencionálny výber, pretože sme vyberali školy podľa určitých kritérií, aby sme mali pocit, že ďalšie nové relevantné významové kategórie sa už neobjavia.

Kritériami boli: vyučovací jazyk slovenský, sídlo školy (zastúpenie na úrovni hlavného mesta, krajského mesta a na úrovni obce s plnoorganizovaným a neplnoorganizovaným vyučovaním v triedach), zastúpenie hudobnej výchovy v škole (hudobná výchova je/nie je v popredí záujmu). Reprezentatívny súbor tvorili ŠkVP primárneho vzdelávania – 1. stupeň základnej školy s účinnosťou od 1.septembra 2015.

Realizácia prieskumu

V rámci skúmania uplatnením metódy obsahovej analýzy, sme vytvorili niekoľko okruhov a vybrali sme si analytickú jednotku, ktorá reprezentuje daný aspekt a ten sme pri obsahovej analýze sledovali vo vzdelávacích dokumentoch. Za významovú jednotku sme pokladali texty vyjadrené vetou, odstavcom v dokumentoch. Výber analytických jednotiek bol diferencovaný do niekoľkých okruhov obsahovej analýzy. Bogdan, Biklenová (1982) uvádzajú použiť nasledujúce okruhy: Prostredie, Situácie, Hľadiská participantov, Názory participantov na ľudí a veci, Činnosti, Metódy a postupy, Udalosti (In: Gavora, 2006, s. 133). V našom prieskume sme si zvolili nasledovné oblasti k výskumnému problému.

1. Oblasť: Profilácia školy - zamerali sme sa na odlíšenie škôl medzi sebou navzájom.
2. Oblasť: Kľúčové a cieľové požiadavky na žiaka - sledovali sme, akým kompetenciám žiakov sa venuje pozornosť v rámci ŠkVP a porovnali sme ich s požadovanými kompetenciami v ŠVP.
3. Oblasť: Hodnotiace procesy v ZŠ - identifikujeme kritériá a spôsoby hodnotenia žiakov.
4. Oblasť: Spolupráca ZŠ so subjektami - zamerali sme sa na možnosti angažovania sa a spolupráce subjektov na edukačnom procese školy.
 - z pohľadu vo vzťahu k žiakom – možnosti žiaka byť aktívny v rôznych školských, mimoškolských činnostiach, žiak preberá zodpovednosť za svoje učenie,
 - z pohľadu vo vzťahu k učiteľovi – možnosti kontinuálneho, odborného rozvíjania si kompetencií, podpora pre svoju prácu,
 - z pohľadu k vedeniu školy – podpora a budovanie profesijných komunít v škole, spolupráca s rodičmi, rôznych subjektov.
5. Oblasť: Učebné plány a učebné osnovy hudobnej výchovy - za analytickú jednotku zvolili slová, ktorými sú určované témy edukácie, realizované hudobnými činnosťami, ako aj aktívne slovesá v oblasti kompetencií (predpokladaný výkon).

Uplatnili sme metódu zakotvenej teórie. V procese otvoreného kódovania údaje kódujeme, kategorizujeme a konceptualizujeme, ako prvej fázy dátového materiálu skúmanej problematiky. Po ukončení otvoreného kódovania, vzniknuté kategórie a subkategórie podrobíme deskriptívnej analýze. Axiálnym kódovaním plánujeme identifikovať vzťahy medzi kategóriami. Využitím konštantnej komparácie vzniknuté dáta zo všetkých desiatich analyzovaných ŠkVP neustále porovnávame a hľadáme medzi nimi spoločné a rozdielne vlastnosti.

Stručný záver

V rámci kvalitatívneho výskumu, využitím metód obsahovej analýzy kurikulárnych dokumentov, zúčastneného pozorovania a hĺbkového interview, Denzin hovorí o metodologickej triangulácii (In: Hendl, 2016, s. 151), plánujeme dosiahnuť stanovený cieľ nášho skúmania. Prieskumom chceme zistiť, ako dokážu učitelia transformovať štátne kurikulum do svojich ŠkVP.

V prvej etape prieskumu, v rámci obsahovej analýzy sme sa zamerali na:

- úroveň spracovania ŠkVP
- špecifiká dokumentov jednotlivých ZŠ (výnimočnosť a podobnosť ŠkVP jednotlivých škôl).

Hlavné zistenia a závery analýzy dokumentov budeme interpretovať s ohľadom na skutočnosť, že obsahujú tie informácie, ktoré mali školy uvedené vo svojich ŠkVP. Výber škôl zaradených do analýzy nebol náhodný a zároveň si uvedomujeme, že ich počet je príliš malý na to, aby bolo možné na základe výsledkov analýzy vyvodzovať akékoľvek všeobecne platné výsledky.

Hlavný limit skúmania vyplýva z povahy kvalitatívneho výskumu, kedy nie je možné výsledky zovšeobecniť na širšiu výskumnú populáciu (Hendl, 2015). Cieľom nášho prieskumu nie je podať všeobecne platné tézy, ale poukázať na priestor, ktorý poskytujú inovované vzdelávacie štandardy.

To vyplýva z dvojúrovňového modelu vzdelávania, ktorý dáva učiteľom priestor pre vlastnú kreativitu a možnosť tvorivo modelovať vyučovacie hodiny hudobnej výchovy, experimentovať, muzicirovať ako aj inovovať učivo, v ktorom sa hudobné kompetencie žiakov rozvíjajú. Uvedomujeme si a poznamenávame, že kvalita vypracovania ŠkVP nezaručuje kvalitu v oblasti rozvoja hudobných kompetencií žiakov.

Našou ambíciou, prostredníctvom tohto príspevku a prebiehajúceho prieskumu, je zviditeľniť oblasť hudobného vzdelávania na školách. Realizovať a vytvárať podmienky a priestor pre ciele rozvíjanie hudobných schopností žiakov v ZŠ je veľmi prínosné a zmysluplné. Integráciu hudobnej výchovy do rovnocenného postavenia s inými povinnými predmetmi je dôležité naďalej rozvíjať a hľadať pre Hv živnú pôdu. V tomto zmysle považujeme za potrebné hľadať cesty efektívnej a kvalitnej prípravy učiteľov pre vyučovanie Hv v ZŠ.

Zoznam bibliografických odkazov

- Boroš, T. 2016. Transformácia hudobného umenia na hudobnú edukáciu. Hudobno-výrazové prostriedky v edukácii. In: *Musica viva in schola XXV*. [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2016. [cit. 16. september 2021]. Dostupné z: <https://munispace.muni.cz/library/catalog/view/859/2712/573-1/#preview>
- Fridman, L. 2020. *Kapitoly didaktiky hudby*. Banská Bystrica: Dali, 2020. 295 s. ISBN 978-80-8141-240-0.
- Gajdošíková, Z.J. 2006. *Ďalšie vzdelávanie učiteľov hudby v oblasti muzikoterapie a etnopedagogiky*. Trnava: KPŠ PdF Trnavská univerzita, 2006. [cit. 10. november 2020]. Dostupné z: <http://konference.osu.cz>
- Gavora, P. 2006. *Spríevodca metodológiou kvalitatívneho výskumu*. Bratislava: Regent, 2006. 239 s. ISBN 80-88904-46-3.
- Gavora, P. 2015. Obsahová analýza v pedagogickom dokumente: pohľad na jej súčasné podoby. In: *Pedagogická orientace*. [online]. Zlín: Univerzita Tomáše Bati, 2015. [cit. 3. november 2021]. Dostupné z: https://journals.muni.cz/pedor/article/view/3670/pdf_gavora
- Hendl, J. 2016. *Kvalitatívni výzkum*. Praha: Portál, 2016. 437 s. ISBN 978-80-262-0982-9.

- Kosová, B. a Trnka, M. 2018. Pohľady učiteľov na slovenskú reformu školstva a svoje miesto v nej. In: *Orbis Scholae*. [online]. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2018. [cit. 3. november 2021]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/329042792_Pohlady_ucitelov_na_slovensku_reformu_skolstva_a_svoje_miesto_v_nej
- Porubský, Š., Kosová, B. a kol. 2014. *Škola a kurikulum - transformácia v slovenskom kontexte*. Banská Bystrica: Univerzity Mateja Bela – Belianum, Pedagogická fakulta, 2014. [cit. 18. október 2021]. Dostupné z: <https://publikacie.umb.sk/publication/publicationFileDownload.php?ID=18652>
- Prokša, M. a Held, L. 2008. Metódy analýzy textov [online]. Bratislava: Univerzita Komenského. 2008. [cit. 10. november 2021]. Dostupné z: <https://adoc.pub/metody-analyzy-textov.html>
- Rehúš, M. 2018. *Encyklopedizmus náš každodenný*. Bratislava: Inštitút vzdelávacej politiky, 2018. [cit. 3. november 2021]. Dostupné z: <https://www.minedu.sk/data/att/13792.pdf>
- Strauss, A. a Corbinová, J. 1999. *Základy kvalitatívneho výskumu*. Brno: Albert. 1999. 196 s. ISBN 80-85834-60-X.
- Švaříček, R., Šed'ová, K. a kol. 2014. *Kvalitatívni výzkum v pedagogických vědách*. Praha: Portál, 2014. 377s. ISBN 978-80-262-0644-6.
- Štátny pedagogický ústav 2015. *Inovovaný štátny vzdelávací program*. [online]. Bratislava: ŠPÚ, 2015. [cit. 2. november 2021]. Dostupné z: <https://www.statpedu.sk/sk/svp/inovovany-statny-vzdelavaci-program/>

Mgr. art. et Mgr. Jarmila Jurášová Šteigerová

Katedra predškolskej a elementárnej pedagogiky,
Pedagogická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave,
Račianska 59, 813 34 Bratislava
e-mail: steigerova1@uniba.sk
školiťka: prof. PhDr. Mária Kožuchová, CSc.

Anglická renesanční hudba ve vokální tvorbě Thomase Campiona

English Renaissance Music in the Vocal Pieces of Thomas Campion

Lucie Strejcová

Abstrakt

Článek se zaměřuje na renesanční hudbu v Anglii v letech 1560 – 1630, na období jenž bylo často označováno jako *zlatý věk alžbětinské doby*. Představuje významné osobnosti tamější doby, kterými byli např. John Dowland, Thomas Tallis, Thomas Morley, William Byrd či Thomas Campion. Článek dále reflektuje osobnost Thomase Campiona, jeho život, celoživotní dílo a podrobně se zaměřuje na jeho třetí sbírku písní s názvem *The Third Booke of Ayres*.

Klíčová slova: Thomas Campion. Renesanční hudba v Anglii. Písňová forma ayres. Angličtí renesanční skladatelé. Třetí kniha ayres.

Abstrakt

The article focuses on Renaissance music in England in the years 1560 - 1630, a period that was often labelled *The Era of the Golden Age of the Elizabethan period*. It represents important personalities of the time, such as John Dowland, Thomas Tallis, Thomas Morley, William Byrd or Thomas Campion. The article further reflects the personality of Thomas Campion, his life, his life's work and focuses in detail on his third collection of songs called *The Third Booke of Ayres*.

Key words: Thomas Campion. Renaissance music in England. Song form ayres. English songwriters. *The Third Booke of Ayres*.

Osobnost Thomase Campiona

Thomas Campion byl anglický hudební skladatel, loutnista, básník a lékař, který žil v letech 1567–1620. Byl jedním z nejplodnějších loutníků a básníků alžbětinské doby, který ve všech svých písních uplatnil pouze své básnické texty. Za svůj život napsal více než 118 ayres, které byly publikovány celkem v pěti svazcích. Kromě psaní básnických sbírek a skládání ayres, komponoval také hudbu k tzv. maskám (psáno *Masque*)¹. Ačkoliv jsou Campionovy rytmy veršů plynulé a velmi poetické, jeho hudební zpracování bylo mnohdy kritizováno za nedostatek tvůrčí originality a hudební rozmanitosti. Velmi často byl srovnáván s jeho současníkem, kterým byl věhlasný John Dowland. Nutno však podotknout, že Campion na rozdíl od Dowlanda, komponoval veškerá svá díla jako zapálený hudební nadšenec a jeho hlavní obživou mu nebyla hudba nýbrž lékařství. S odstupem času však můžeme s jistotou konstatovat, že Campionův méně komplikovaný kompoziční sloh byl ojedinělý a originální. Mnoho Campionových písní překonalo jeho konvenční přístup a mnohé z nich se staly vynikajícími hudebními příklady loutnové a pěvecké literatury (Kimball, 2005, s. 356).

¹ Masque byla oblíbená forma slavnostní dvorní zábavy v Evropě v 16. a 17. stol.

Životní pouť Thomase Campiona

Thomas Campion se narodil dne 12. února 1567 v Londýně do rodiny soudního úředníka Johna Campiona. V roce 1576 však Campionův otec umírá a jeho matka Lucy (rozená Searle), se ještě v téže roce provdala za Augustina Stewarda, který se stává Campionovým nevlastním otcem. Velmi krátce po sňatku však umírá i Campionova matka a malý Thomas zůstává v péči svého nevlastního otce. Steward při sňatku podepsal listinu, ve které přislíbil, že v případě jeho osiření se o něho postará a zajistí mu kvalitní vzdělání. V roce 1581 posílá Campiona studovat do Peterhousu na Univerzitě v Cambridge, kde studoval obor „*gentleman – personier*“.² (Lowbury, Salter, Young, 1970, s. 15).

Po čtyřech letech studií však univerzitu opouští bez titulu, z údajného nedostatečného zájmu o onen obor. Campion se rozhodl, že se vydá cestou vlastního otce a v roce 1586 nastoupil na The Honorable Society of Gray's Inn, kde studoval právnickou školu.³ Ani tyto studia však nedokončil a až v roce 1605 získává lékařský titul na univerzitě v Cean ve Francii. Po úspěšně ukončených studiích žil a působil v Londýně jako lékař. Jeho velkým potěšením mu bylo psaní poezie, masque, skládání ayres a také napsal několik hudebně teoretických spisů. Thomas Campion neměl žádné děti a veškeré své dílo dedikoval svému celoživotnímu příteli, kterým mu byl Philip Rosseter. Za svého života byl uznávaným a vyhledávaným básníkem, což dokládají různé spisy. Díky nim s jistotou víme, že byl jinými básníky chován ve velké úctě. Campionova životní pouť byla ukončena dne 1. března 1620 v Londýně, (Lowbury, Salter, Young, 1970, s. 30).

Anglická renesanční hudba v Anglii

Anglická renesanční hudba se těšila největšímu rozmachu v 16. a počátkem 17. století. Toto období bývá také často označováno jako století rozkvětu anglické hudby. Nadřazenost Anglie nad ostatními státy a zeměmi v Evropě byla v hudebním a básnickém umění takřka nepřekonatelná. Po smrti Marie I. Tudorovny usedá na trůn její nevlastní sestra Alžběta I., která se stala královnou Anglie a Irska v letech 1558 – 1603. Kromě toho, že dokázala v roce 1588 porazit španělskou Armadu⁴, podařilo se jí také upevnit anglikánskou protestantskou církev a tím uhasit i politicko-náboženské nepokoje. Královna Alžběta I. byla velkou podporovatelkou rozvoje řemesel, obchodu, vzdělanosti ale také obdivovatelkou kultury, divadla, anglické literatury a hudebního umění. Již za svého života byla uznávanou panovnicí a po její smrti byla označována jako panovnice zlatého věku (Mařík, 1959, s. 37).

Hudba a skládání básní se tehdy staly oblíbenou kratochvílí ve všech společenských vrstvách. Skladby duchovní i světské byly běžnou součástí každodenního života. Kromě chrámové hudby se především prováděly madrigaly, což byly převážně čtyřhlasé nebo pětihlasé skladby a cappella. Velký důraz v nich byl kladen na srozumitelnost slova a textu. V tomto období také vzniká domácí hudební koncertování a provozování drobnějších komorních skladeb. Koncertní provozování hudby již neslouží pouze pro majetnou šlechtu, ale postupně se začínají dostávat i do středních společenských vrstev. Mezi další významné anglické skladatele v té době patřili John Dowland, Thomas Tallis, Thomas Morley, William Byrd, Robert Jones či Philip Rosseter (Kimball, 2005, s. 354).

Písňová forma ayres

V návaznosti na madrigalovou tradici se začínají objevovat tzv. ayres označované často také jako *lute songs*. Jednalo se o anglické písně, které byly často komponovány jako čtyřhlasé skladby. Byly psány buď pro čistě vokální seskupení, nebo pro různé kombinace s loutnovým doprovodem.⁵ Velmi běžně se však provozovaly v obsazení pro jeden sólový hlas (cantus) a doprovod (loutna). Tato tradice přetrvávala až dodnes. Písně mají strofickou formu, pěvecká linka je melodická a natolik sofistikovaná, že unese několikrát opakovaní textových předloh. Z harmonického hlediska *lute songs*

² Jeden ze studijních oborů na Univerzitě v Cambridge, student byl veden jako jeden ze strážce 40. pánů, kteří navštěvovali panovníka při státních příležitostech. V překladu znamenající jako „gentleman - důchodce“ nebo také „gentleman ve zbrani“.

³ Často označováno pouze jako Gray's Inn, jedná se o profesní sdružení pro advokáty a soudce.

⁴ Španělská Armada byla flota (loďstvo), kterou nechal postavit habsburský král Filip II. Španělský pro invazi do Anglie.

⁵ Nejčastěji byl doprovod psán pro loutnu či orpharion a violu da gamba.

neustále oscilují mezi durovým a mollovým tónorodem, avšak doprovody jsou téměř bez chromatických postupů. Z melodického hlediska jsou velmi zpěvně vystavěné a tonálně zcela ukotvené. Písň se velmi běžně transponovaly do jiných tónin a to s přihlédnutím k hlasovému rozsahu zpěváka a jeho pěvecko-technickým dovednostem. Převedení písň do jiné tóniny se nejčastěji praktikovalo tím způsobem, že si doprovodný hráč zvolil jinak laděnou loutnu. Často užívanými tóninami byly stupnice s maximálním počtem do dvou křížků a do dvou bček, což vycházelo z madrigalové praxe. Ayres nebyly určeny pro velká veřejná vystoupení, naopak byly komponovány pro domácí muzicírování a komornější koncertní provedení.

„Písň mají díky obsahu textové stránky jako výpovědní hodnota o kterékoliv době – a tedy i o kterémkoliv skladateli – zcela výsadní postavení, a interpretovi navíc přináší zcela nové možnosti a výzvy. Jejich formu i obsah tvoří stejným dílem hudba a slovo – hudba umocňuje textové sdělení, text naopak umožňuje plně rozvinutí hudebních myšlenek.“ (Kroupová, 2014, s. 7).

Ačkoliv *Lute songs* nebyly v Anglii publikovány až do konce 16. století, na kontinentu byly již dobře známé a často prováděné. První vydanou sbírkou tohoto druhu byla v roce 1597 *Booke of Songes or Ayres* od Johna Dowlanda. V návaznosti na Dowlanda začínají i jiní skladatelé vydávat své písň. V roce 1601 vydává Thomas Campion svou první sbírku *The First Booke of Ayres*, na které se významně podílel Philip Rosseter. Tradice psaní ayres přetrvávala až do 1. poloviny 17. století.

Thomas Campion - The Bookes of Ayres

Thomas Campion napsal celkem 5 písňových sbírek čítajících 118 ayres. Jednalo se o sbírky *The Songs from Rosserer's Booke of Ayres* z roku 1601 (Cantus, Bassus, Lute or Orpharion), *The First Book of Ayres* z roku 1613 (Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Lute or Orpharion), *The Second Book of Ayres* z roku 1613 (Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Lute or Orpharion), *The Third Book of Ayres* z roku 1617 (Cantus, Bassus, Lute or Orpharion) a *The Fourth Book of Ayres* z roku 1618 (Cantus, Bassus, Lute or Orpharion). První písňová sbírka byla velmi silně ovlivněná Philipem Rosseterem, což byl Campionův blízký přítel a také učitel hry na loutnu. Jelikož se v ní často objevuje Rosseterův kompoziční sloh, proto bývá také často přezdívána jako *Rosserer's Booke*. Druhá a třetí kniha ayres byly vydány o dvanáct let později a to jako dvojsvazek. Je v nich již patrný Campionův hudební rukopis a osobité kompoziční postupy. Rovněž třetí a čtvrtá kniha ayres byly vydány současně jako dvojsvazek.⁶

The Third Booke of Ayres obsahuje celkem 29 písň, které jsou napsány strofickou formou v obsazení pro sólový hlas (cantus), loutnu či orpharion a bassus. Basový part byl nejčastěji doprovázen na violu da gamba, avšak rovněž mohl být zpíván zpěvákem basistou. Campion si ke všem svým písň psal veškeré texty sám. Čerpal ze svých básnických sbírek, ve kterých s oblibou používal časoměrný (též kvantitativní) verš, který byl příznačný pro renesanční hudbu. Veškeré texty jsou psány „starou“ angličtinou, která se v mnoha ohledech může lišit s angličtinou současnou. Zatímco se Campion ve svých prvních dvou sbírkách zaměřuje na texty *Závažné a zbožné* (1. sbírka) a na *Láskyplné a odlehčené* (2. sbírka), třetí kniha ayres se opírá o milostnou tematiku. Autor se zde snaží zapůsobit na emoce posluchačů a ukázat jim, jaké všechny možné podoby může přinést láska. Jsou jimi např. žal, stesk, bolest, zklamání, radost, vášeň, touha, zamilování, potěšení, atd. Z formálního hlediska se jedná o strofické písň s opakující se malou dvoudílnou formou ab. Celkový ambitus písň je psaný od c^1 - g^2 , avšak je třeba vést v patrnosti, že písň byly běžně transponovány do různých tónin. Tento fakt ovlivňovala volba doprovodného nástroje a jeho ladění. Z hlediska pěvecko-technických dovedností nejsou písň příliš obtížné. Jejich náročnost však spočívá v pěvecké interpretaci a vyjádření obsahu textů.

Thomas Campion byl mistrem kvantitativních veršů a do svých textů dokázal nenásilnou formou vpasovat celou řadu metafor, jnotajů a aforismů. Ve svých básních nejčastěji používal časoměrný prozodický systém, neboli kvantitativní přízvuk, jehož podstatou je rozložení krátkých a dlouhých slabik.

⁶ Jelikož na titulní straně urtextu nebylo uvedené žádné datum, až do dnešních dnů se přední odborníci přou, zda byl notový materiál vydán v roce 1617 či 1618, uvádí se proto někdy obě verze.

„Slabiky jsou v textu uspořádány do pravidelně se opakujících dvou a víceslabičných útvarů, modelů (tzv. stop), veršovaného metra. Časoměrný princip pronikl z antické poezie do latiny a také ho nacházíme ve stylech renesanční nebo barokní vokální hudby“ (Hons, 2010, s. 197).

Z harmonického hlediska se jedná o vertikální způsob přemýšlení a v písních se často objevují nedoškálné akordy. Za neotřelý a originální kompoziční způsob můžeme považovat vzdálenější melodické skoky, které se objevují v pěveckém partu. Celkový ambitus skladeb se pohybuje od c^1 - g^2 .

Notová ukázka č. 1: Thomas Campion, The Third Booke of Ayres
píseň č. 10 - Breake now my heart and dye

Závěr

Hlavním cílem tohoto článku je představit čtenářům anglickou renesanční hudbu ve vokální tvorbě Thomase Campiona. Přinést bližší informace o Thomasu Campionovi, jeho životě, díle, písňové formě *ayres* a o tzv. *lute songs* - loutnových písních. Konkrétně se zaměřuje na jeho písňovou sbírku *The Third Booke of Ayres*. Článek přináší synchronní pohled na hudbu a kromě Thomase Campiona představuje další významné hudební skladatele tamější doby. Stručně popisuje politicko - historické události v Anglii v letech 1560-1630, ve kterých se anglická hudba vyvíjela. Uvádí mnohá fakta, která významně ovlivnila anglickou hudbu a její další kulturní směřování.

Seznam bibliografických odkazů

- Bělský, Vratislav. *Hudba baroka: Provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. Brno: Ediční středisko JAMU, 2009, 142 s. ISBN 978-80-86928-54-8.
- Hons, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010, 307 s. ISBN 978-80-87258-28-6.
- Kimball, Carol. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. U.S.A. Wisconsin, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2005, 585 s. ISBN-13: 978-1-4234-1280-9, ISBN-10: 1-4234-1280-X.
- Kroupová, Ludmila. *Písňová tvorba Antonína Dvořáka: Analýza vybraných cyklů*. Ústí nad Orlicí: Oftis ve spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Hradec Králové, 2014, 144 s. ISBN 978-80-7405-350-4.
- Lowbury, Edward, Timothy SALTER a Alison YOUNG. *Thomas Campion: Poet, Composer, Physician*. Great Britain, Edinburgh: Chatto&Windus London, 1970. ISBN 7011-1477-0.
- Mařík, Jan Mária. *Anglická hudba*. Praha: Knihnice hudebních rozhledů, 1959, 162 s.

Prameny

- Notová ukázka č. 1.: Thomas Campion, *Breake now my heart and dye, The Third Booke of Ayres*, Performers 107 Facsimiles, Performers' Editions 94107, U.S.A.

Mgr. Lucie Strejcová, DiS.

Katedra hudební výchovy,
Pedagogická fakulta, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem
České mládeže 8, 400 01 Ústí nad Labem
e-mail: strejcova.luci@gmail.com
školitelka: doc. PhDr. Dagmar Zelenková, Ph.D.

Významné osobnosti americké varhanní tvorby devatenáctého století

Important Personalities of American Organ Music of The Nineteenth Century

Adéla Šarmanová

Abstrakt

Po mnoho let nedovolovaly primitivní podmínky americké společnosti osmnáctého století jakoukoliv uměleckou snahu. Hudba samotná byla na území států zakázána i v některých formách bohoslužebného uctívání. Zpěv žalmů se tak stal jediným možným druhem hudebního vyjádření. V raném období převládaly na území Spojených států spíše anglické hudební praktiky, tradice i vkus a američtí hudebníci se velmi často opírali o díla svých anglických předchůdců. V liturgické praxi se později objevily i transkripce slavných děl G. F. Händela či skotských lidových nápěvů zvané jako *Scotch Airs*. Od druhé poloviny devatenáctého století strávil téměř každý americký varhaník několik let na zahraničních studiích v Evropě. Tento trend se však postupem času měnil. Američtí varhanní autoři byli ve svém oboru velmi dobře vyškoleni a jejich hudba vyzařovala velkou dávkou nadání a talentu. Na konci devatenáctého století dosáhla americká varhanní tvorba svého vrcholu. Tato sláva však byla krátká a měla být brzy vytržena úspěchem symfonických a orchestrálních skladeb. Hudba královského nástroje ustoupila do pozadí kostelů a američtí autoři zaměřili svoji pozornost na nová, populárnější média.

Klíčová slova: Dějiny hudby. Američtí skladatelé. Varhanní hudba.

Abstract

The primitive conditions of the eighteenth century prohibited most artistic experiments for many years. Music itself was also forbidden in some forms of worship. The singing of the psalms thus became the only possible way of musical expression. In that time the English musical practices, traditions and tastes predominated in The United States. American musicians very often relied on the works of their English predecessors. In liturgical practice we can find transcriptions of the famous works by G. F. Handel or Scottish folk songs called *Scotch Airs*. Since the second half of the nineteenth century almost every American organist has spent several years studying abroad in Europe. However, this trend has changed over time. American organ authors were very well trained in their field and their music showed to us a great deal of talent. At the end of the nineteenth century American organ works reached its top. Nevertheless this fame was short and was soon to be overcome by the success of symphonic and orchestral compositions. The music of the royal instrument receded into the background of churches and American composers focused their attention on new, more popular media.

Key words: Music History. American composers. Organ music.

Úvod do problematiky

Varhanní hudba ve Spojených státech amerických získávala postupem času na své vážnosti a oblíbenosti. Primitivní podmínky nové země zakazovaly po mnoho let jakékoli umělecké snahy. Vyjádření skrze hudbu bylo zakázané i v některých formách bohoslužebného uctívání. Zpěv žalmů se stal prakticky jediným druhem hudebního vyjádření, jenž byl zahrnut v puritánské víře. Pokud však

byla varhanní hra zařazena do bohoslužeb, její hlavní a někdy i jedinou funkcí byl doprovod a podpora sborového zpěvu na kůru kostela. Královský nástroj tak vždy kooperoval v souvislosti se sborovým zpěvem a jen velmi zřídka sloužil ke krátké sólové introdukci či varhanní mezihře. Varhany již ve své době byly velmi nákladným hudebním nástrojem, který vznikl v Evropě a do států se dostával přes oceán po lodích. I přes malé množství těchto původních artiklů v zemi začala při okruhu farností vznikat společenství, ve kterých byli místní hudebníci speciálně vyškoleni pro doprovázení liturgie. Farnosti episkopální církve Spojených států patřily k prvním, které naistalovaly varhany do všech svých kostelů.¹ Do roku 1800 tak můžeme v nových anglikánských modlitebnách nalézt necelou dvacítku těchto původních nástrojů.² S rozvojem nového hudebního nástroje začalo v polovině osmnáctého století vzkvétat i americké hudební vydavatelství. Většina raných autorů ovládala hru na několik hudebních nástrojů, pořádala hudební akce ve městech nebo se ve svém okolí věnovala pedagogické praxi. Mnozí z těchto hudebních nadšenců byli také varhaníci při svých farnostech. S rostoucím zájmem o hru na varhany by se dal očekávat i impozantní nárůst vlastního varhanního repertoáru nejen pro liturgické účely. Hudební vlivy na novém kontinentu však byly zcela odlišné. V raném období převládaly na území Spojených států spíše anglické hudební praktiky, tradice a vkus. Svoji oblibu si získaly krátké varhanní *voluntaries* – drobné improvizované skladby zaznívající v úvodu nebo na konci bohoslužby. Američtí hudebníci se také často opírali o díla svých anglických předchůdců (J. Stanley, W. Boyce, W. Felton a další). Mezi vůbec první publikované skladby původních amerických autorů patřily varhanní příručky, ve kterých byly zahrnuty pouze příklady pro improvizaci. **Benjamin Carr** (1769-1831) sepsal první hudební pojednání na objednávku katolické církve. Krátce poté následovalo poučení od **Thomase Louda** (zemřel r. 1834) o doprovodu liturgie episkopální církve. První svazek varhanní hudby pro praktické využití vydal v Bostonu rodák z Německa **Charles Zeuner** (1795-1857) v polovině osmnáctého století (Owen, 1994). Ve varhanní praxi později zaznívaly i transkripce slavných děl G. F. Händela či skotské lidové nápěvy zvané *Scotch Airs*. Nebývale živý zájem o varhanní hudbu projevil původem Angličan **William Selby** (Temperley, 2003, s. 12-51). Varhaník bostonské královské kaple koncertoval s několika vlastními skladbami a jako jeden z prvních autorů přispěl do sbírky amerických varhanních prvotín (Arnold, 2003, s. 283).

Během první poloviny devatenáctého století se chrámová hudba dopracovala k výraznému zlepšení, neboť došlo ke všeobecné reakci proti příliš zdobené hudbě a frivolnímu typu hudby **Williama Billinga**, jenž se vplížil do chrámové hudební praxe. **Lowell Mason** zkomponoval stovky duchovních melodií, které byly a stále jsou součástí mnoha kancionálů nejen na území Spojených států, ale doplňují stávající repertoár i některých evropských duchovních zpěvníků. Jeho zásluhy jsou veliké, a to nejen v oblasti hudby. Skladatel se věnoval hudebnímu vzdělávání dětí na veřejných školách a organizoval sjezdy učitelů. Řídil církevní sbory v Georgii a později i v Bostonu (Pemberton, 1985). V rozmezí několika let se ve Spojených státech vyrobilo velké množství nástrojů. Tato vysoká poptávka po královském nástroji však s sebou nesla problém, který spočíval v nedostatku vyškolených varhaníků.³ I přes toto omezení začaly vznikat první varhanní recitály. Zcela nový typ koncertování se skládal převážně z přepsaných melodií slavných operních árií či sborů nebo obsahoval transkripce cembalových koncertů. Velmi často také zaznívaly populární melodie z řad pochodových orchestrů či

¹ Postupem času zařadila varhanní doprovod do svých bohoslužebných obřadů také římskokatolická či luteránská církev.

² Do roku 1800 je známo osm kusů historických varhan, které byly dovezeny z Evropy nebo postaveny na objednávku přímo v Bostonu. Philadelphia a New York měla každý po pěti nebo šesti kusech nástroje. Jasnou představu nám přibližují města, jež byla svojí rozlohou jen o trochu větší než dnešní vesnice. Většina těchto původních kostelů puritánské tradice byla stále ideologicky proti využití varhan a instrumentální hudby při liturgických obřadech. Přestože však byl počet nástrojů malý, jejich zeměpisný rozsah byl daleko obsáhlejší – Charleston, Williamsburg, Salem, Newburyport a většina ostatních koloniálních měst v jižní pobřežní oblasti vlastnila jeden nebo dva nástroje. Německy mluvící Pensylvánie vlastnila značné množství varhan sloužící církvi. Varhany se také objevily v blízkých osadách podél řek Hudson a Connecticut. Tehdejší módou bohatých osadníků nebyly pouze nástroje umístěné v kostelech či modlitebnách, trend vlastního nástroje umístěného doma se rovnal počtu varhan, které sloužily při bohoslužbách. Komorní nástroj vlastnil například kapitán **William Washington**, blízký příbuzný amerického prezidenta. **John Bard**, lékař **George Washingtona**, byl majitelem tzv. *English Chamber Organ*, nyní vystavených ve *Smithsonian Institution*. Jedním z prvních zaznamenaných nástrojů před rokem 1708 byl malý, jednoduševarhanní nástroj patřící **Thomasi Brattleovi**, prvnímu pokladníkovi Harvard College. Po jeho smrti v roce 1713 byly varhany odkázány *King's Chapel* v Bostonu a staly se tak prvním kostelním nástrojem v Nové Anglii.

³ Od roku 1740 byly na území Spojených států dováženy první nástroje. Jejich výroba vznikala převážně v Anglii. Počátkem 19. století se však výrobní trend zcela změnil a varhany se začaly vyrábět v nově vzniklých firmách v okolí Pensylvánie a Bostonu. V roce 1790 postavil **David Tannenberg** varhany pro *Zion Lutheran Church* ve Philadelphii v hodnotě 1 500 liber.

improvizace na skladby tanečního parketu. Americký rodák **Dudley Buck** byl prvním prominentním koncertním varhaníkem, jehož kariéra byla založena výhradně na varhanních recitálech.⁴ Program varhanních koncertů pak zahrnoval řadu vlastních transkripcí či úprav populárních melodií – **Concert Variations on The Star Spangled Banner, op. 23** či transkripci na Rossiniho předeheru **William Tell Overture, op. 37** (Carson, 1992). Po Americké občanské válce se v duchovní hudbě a její varhanní literatuře objevila převážně improvizovaná postludia nebo krátká preludia, která byla většinou zařazovaná v úvodu či závěru bohoslužby. Transkripce slavných orchestrálních děl a koncertní recitály převážily jakoukoli snahu o vznik nových duchovních skladeb pro liturgii (Arnold, 2003, s. 285).⁵

V průběhu devatenáctého století se do Spojených států přistěhovala velká skupina německých hudebníků, která měla příznivý vliv na vývoj americké varhanní hudby. Jeden z prvních přistěhovalců byl **Karl Theodore Pachelbel**, syn známého německého skladatele Johanna Pachelbela. Do Spojených států, přesněji do Bostonu se přistěhoval roku 1732 nebo 1733. K dalším varhanním průkopníkům se řadil také německý skladatel a pedagog **John Zundel**.⁶ Do Spojených států emigroval v roce 1847 a byl silně zneklidněn technickým stavem amerických varhan a tradicí varhanních recitálů. Publikaci **Modern Organ-School**, kterou vydal roku 1860, založil na německých pedagogických modelech, které zdůrazňovaly především brilantní varhanní techniku a prosazovaly standardní literaturu německých zemí. Skladatel byl také zodpovědný za stavbu nových koncertních varhan v brooklynském kostele v Plymouthu. Od druhé poloviny devatenáctého století strávil téměř každý americký hudebník několik let na zahraničních studiích v Evropě. Obzvláště varhaníky si tato situace přinutila uvědomit, v jak špatném stavu se jejich hudba nachází. Soukromé hodiny u prestižních varhanních osobností a pedagogů hry na nástroj se tak staly pro americké hudebníky jediným možným prostředkem pro studium varhan. Koncertní varhanní umělci jako **Dudley Buck**, **John Knowles Paine**, **George Chadwick** či **Horatio Parker** této možnosti využili a zařadili se tak do prestižních varhanních tříd Charlese Widora, Ference Lizsta nebo Alexandra Guilmana (Owen, 1994).

Trend evropských studií se však postupem času měnil. V druhé polovině devatenáctého století otevřela *New England Conservatory* v Bostonu své první varhanní oddělení a již pár desítkách let po vzniku této třídy v ní působili nejprestižnější američtí varhaníci v čele s **Georgem Elbridge Whitingem**, **Eugenem Thayerem**, **Georgem Whitefield Chadwickem** nebo **Henry Morton Dunhamem**. Hudební konzervatoř v Ohiu, která byla založena o dva roky dříve v roce 1865, následovala směr bostonské konzervatoře a zanedlouho poté otevřela své první varhanní oddělení. Instituce tak vzdělávaly varhaníky napříč celým americkým kontinentem. V roce 1863 byly v *Boston Music Hall* instalovány německé koncertní varhany. Byl to jediný nástroj, který byl dovezen z německých zemí. Američtí stavitelé varhan, zejména pak bostonská firma **E & G. G. Hook & Hastings**, se však rozhodli dokázat, že jsou schopni vyrábět a produkovat koncertní nástroje stejně dobré nebo i lepší. V roce 1864 postavila tato varhanní firma koncertní nástroj srovnatelné velikosti v *Mechanics Hall* ve Worcesteru a v roce 1877 obohatila koncertní sál velkým nástrojem v *Cincinnati Music Hall* v Ohiu.⁷ Zatímco se tyto koncertní nástroje těšily velké popularitě a byly využívány převážně k varhanním recitálům, ve stejném období se hudba komponovaná pro církevní využití stávala mnohem propracovanější. Chránový sbor dobrovolníků byl v městských kostelech zcela nahrazen profesionálním vokálním kvartetem, varhanní předehery a dohry při liturgii tak získaly nový rozměr, neboť ustoupily od krátkých improvizovaných předeher. Kostelní varhaníci získali zcela

⁴ V padesátých letech devatenáctého století byl **Dudley Buck** jedním z prvních amerických varhaníků, kteří studovali v Evropě. Varhanní třída, kterou po svém návratu otevřel v roce 1867 v Hartfordu, pojímala varhany menší velikosti. O rok později vydal vlastní učebnici, sbírku pedálových studií. V roce 1869 se přestěhoval do Chicaga a jako varhaník prestižního kostela *St. James' Church* vybudoval impozantní studio s nástrojem od varhanní firmy **William A. Johnson**. Po skvělém startu však přišel strmý pád. O tři roky později zničil požár nejen kostel, ale i studovnu a knihovnu, která byla považovaná za nejlepší soukromou hudební knihovnu v Americe. Skladatel se posléze stěhoval do Bostonu a New Yorku, kde se věnoval stále více vlastní kompozici. Ve výuce varhan však pokračoval až do konce svého života.

⁵ **Dudley Buck**, **John H. Willcox** nebo **George W. Chadwick** se řadili mezi nejznámější americké koncertní varhaníky. Do svých sólových vystoupení obvykle zařazovali slavné orchestrální transkripce, a především vždy koncert ukončili mohutnou, dramatickou improvizací na populární melodii ze slavných a populárních skladeb své doby.

⁶ **John Zundel** (1815–1882) německý skladatel a pedagog, známý především luteránským hymnem s názvem *Beecher*, který byl poprvé publikovaný ve zpěvníku *Christian Heart Songs* z roku 1870.

⁷ Koncertní varhany postavené předními americkými koncerny – **Hook and Hastings**, **Johnson and Son** nebo varhanní firmou **Hilborne Roosevelt** se nejčastěji objevovaly ve velkých městech a v západním Chicagu během 60. až 80. let devatenáctého století.

novou možnost prokázat své virtuózní nadání. Výsledkem tohoto snažení bylo umístění zcela nových nástrojů do sakrálního prostoru. Varhany instalované do těchto farností se co do velikosti podobali nástrojům koncertním. Jeden takový nástroj můžeme nalézt v Plymouth Church v Brooklynu (postaven v roce 1866). Město tehdy nevlastnilo žádný koncertní sál, a tak byly varhany nainstalovány pro koncertní užití právě do kostela. Po mnoho let byla farnost dějištěm týdenních varhanních recitálů. Varhanní improvizace, i když v poněkud ambicióznějším měřítku, byla i nadále součástí koncertních večerů a nabízela populární melodie s podtituly *The Thunder Storm* či *Midnight Fire Alarm*. Hlavní složkou varhanních koncertů však nebyla jen improvizací melodie, ale i transkripce orchestrálních děl a skutečná varhanní díla evropských mistrů.⁸ Původní americké kompozice se objevily nedlouho poté. **Horatio Parker**, profesor University of Yale, byl jedním z nejvýraznějších amerických autorů varhanní hudby (Smith a Oliver, 1930, s. 153-169). Převážná většina skladeb nese charakterové tituly s názvem *Wedding Song* či *Triumphal March*. Tento kompoziční vliv a jistou hudební podobnost lze přisuzovat oblíbenosti děl evropských současníků – Felixe Mendelssohna nebo Josefa Rheinbergera. Na přelomu dvacátého století se romantické klíše používalo nejen ve skladbách samotného Parkera, ale i u stovek dalších varhanních transkripcí, prepisů a levné pseudovarhanní hudby, jež vznikaly v chrámovém prostředí či pro koncertní využití. Po mnoho let se tak americká varhanní literatura stala symbolem přelázaných, snadno zapamatovatelných melodií. Skladby se však těšily velké oblibě především u domácího publika (Arnold, 2003, s. 285).⁹

Závěrem

Americké varhanní osobnosti z konce devatenáctého století i přes svá studia v Evropě, která v některých případech mohla mít za následek spíše hudební handicap, vyvinuly zcela jedinečný, idiomatický varhanní styl. Tento způsob hudebního vyjádření vznikl na základě dispozic královského nástroje a prostředí, ve kterém byla hudba na území Spojených států varhaníky provozována. Evropské hudební osobnosti, kterými byli například César Franck či Max Reger, pojaly varhanní skladby jako vznešené a reprezentativní, s respektem k velkým nástrojům a prostorům, ve kterých byly tyto nástrojové skvosty umístěny. Bouřlivé pasáže Regerových varhanních kompozic měly za těchto okolností zcela zvláštní význam. Poznání ideálního nástroje s vhodným akustickým prostředím ohromilo mnohé americké interprety, kteří se navraceli do své vlasti k malým anglikánským nástrojům z 18. století a do prostorů, kde je víceméně akustika zcela mrtvá. Tímto impozantním zážitkem se celý dojem ze stavu, ve kterém se americká varhanní hudba nacházela, ještě více ujasnil. I ty nejbohatší americké církve neposkytovaly svým akustickým prostorem takový hudební zážitek jako pařížská katedrála Notre Dame. Jako dobří a praktičtí řemeslníci si američtí skladatelé brzy uvědomili, že se musí přizpůsobit stávajícím podmínkám a zároveň s tímto vědomím povzbuzovali americké stavitele varhan k přijetí novějších evropských mechanických zařízení s pestrou škálou barevných registrů. Hudba amerických varhanních skladatelů druhé poloviny devatenáctého století je však navzdory své evropské inspiraci výjimečná a originální. Stejně tak jako obdivujeme francouzská či německá díla a jedinečný zvuk evropských nástrojů, můžeme americké varhanní skladby nejlépe posoudit na jejich původních nástrojích a prostředí. Tento hudební odkaz je po mnoho desetiletí pečlivě obnovován a zanechá tak odkaz dnešním mladým hudebníkům (Owen, 1994).

⁸ V sérii programů uvádějících nové varhany v *Boston Music Hall* byly zahrnuty například Bachova preludia a fugy spolu s Mendelssohnovými varhanními sonátami a současnými díly francouzského skladatele Louise Lefebure-Welyho.

⁹ Z dochovaných záznamů a korespondence vyplývá, že populární melodie a transkripce slavných děl se u amerického obecnstva těšila velké oblibě. Důkazem toho jsou písemné záznamy o průběhu koncertu či recenze posluchačů. Nejednou se stávalo, že oblíbená melodie vyvolala bouřlivé ovace a hlasité poťukávání nohou v auditoriu některé prameny popisují jako zemětřesení v koncertním sále.

Seznam bibliografických odkazů

- Arnold, Corliss R. *Organ Literature a Comprehensive Survey: Volume I: Historical Survey*. 3. Lanham: The Scarecrow Press, 2003, 391 s. ISBN 0-8108-4697-7.
- Carson, Ian. Hyperion Records. *Hyperion-records.co.uk: Concert Variations on 'The Star-Spangled Banner', Op 23*. [online]. London: Hyperion Records, 1992, 1992 [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/66605-B.pdf>
- Owen, Barbara. *Nineteenth-century American Concert Organ Music: Fugues, Fantasia & Variations, Nineteenth-century American concert organ music by Dudley Buck, W. Eugene Thayer, Horatio Parker, John Knowles Paine, and George E. Whiting* [CD]. 1. New York: New World Records, 1994. Dostupné z: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.731.5458&rep=rep1&type=pdf>
- Pemberton, Carol A. *Lowell Mason: his life and work*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, c1985. ISBN 0835716503
- Smith, David a W. Oliver STRUNK. A Study of Horatio Parker. *The Musical Quarterly* [online]. Oxford University Press, 1930, 16 (2), 153-169 [cit. 2021-06-30]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/738442>
- Temperley, Nicholas. Bound for America: Three British Composers. *Bound for America: Three British Composers: William Selby* [online]. 1. Illinois: University of Illinois Press, 2003, s. 12-51 [cit. 2020-04-17]. ISBN 0252075951. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt2ttdh8>

Mgr. Adéla Šarmanová

Katedra hudební výchovy,
Pedagogická fakulta University Karlovy,
M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1
e-mail: adela.sarmanova@seznam.cz
školitel: prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr.

Hudobné vzdelávanie v Štátnom učiteľskom ústave v Modre v rokoch 1870–1918

Music Education et the State Teacher Training Institute in Modra (1870–1918)

Erika Tavaliová

Abstrakt

Štúdia dokumentuje na základe analýzy primárnych prameňov genézu a vývoj učiteľského vzdelávania v Modre v prvej etape jeho existencie v období Rakúsko-uhorskej monarchie. Zameriava sa na hudobné vzdelávanie a praktizovanie hudby v Štátnom učiteľskom ústave od jeho vzniku v roku 1870 až po rok 1918. Prináša profily hudobných pedagógov pôsobiach na pôde tejto pedagogickej inštitúcie a hodnotí vplyv ich činnosti na kvalitu hudobného vzdelávania.

Kľúčové slová: Modra. Hudba. Vzdelávanie. Štátny učiteľský ústav. Ján Stankovič. Viliam Terpinszky.

Abstract

Based on the analysis of primary sources, the study follows the genesis of teacher education in Trnava. It focuses on research of teaching and practicing music in the teacher education institute, since was established in 1857 until his closure in 1953. It maps music personalities, which worked in teacher education institute and their influence on the quality of music education.

Key words: Modra. Music. Education. State Teacher Training Institute. J. Stankovič. V. Terpinszky.

Otázkou vzdelávania učiteľov pre potreby ľudových škôl sa systematicky začalo zaoberať až Ratio educationis (1777), podľa ktorého sa pri normálnych školách mali otvárať troj až šesťmesačné učiteľské kurzy. Následná prax však ukázala, že niekoľkomesačná príprava nebola dostačujúca. Táto skutočnosť podnietila vznik prvých učiteľských ústavov, ktorých iniciátorom boli cirkevné inštitúcie. Na území Slovenska boli od roku 1819 založené dvojročné *preparandie* a neskôr trojročné *cirkevné učiteľské ústavy* v Spišskej Kapitule, v Košiciach, v Banskej Bystrici, Trnave a v Bratislave. Rakúsko-uhorské vyrovnanie (1867) a následné vydanie školského zákona v roku 1868 (§81 sa priamo venoval reforme učiteľských preparandií), prispeli k založeniu prvých *štátnych učiteľských ústavov*. V roku 1869 vznikol ako prvý Štátny učiteľský ústav v Lučenci, nasledovali ústavy v Kláštore pod Znievom (1870), v Leviciach (1870), v Modre (1870), v Spišskej Novej Vsi (1871) a Ženský štátny učiteľský ústav v Bratislave (1871) (Michalička, 2002, s. 1 – 32).

Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre bol slávnostne otvorený 3. októbra v roku 1870 (VS 1872/73, s.4). Bol to trojročný mužský učiteľský inštitút, kde podmienkou prijatia chlapcov bol vek 15 a viac rokov a absolvovanie aspoň štyroch nižších ročníkov gymnázia alebo reálnej školy (§86 zákonného článku XXXVIII z roku 1868). V prvých rokoch existencie využíval učiteľský ústav priestory bývalého evanjelického gymnázia. Nová budova sa začala stavať v roku 1884 a dokončená bola pre účely vyučovania v roku 1888, kedy bola 7. októbra aj slávnostne otvorená (VS, 1888/89, s. 45).



Nová budova Uhorského kráľovského štátneho učiteľského ústavu (Dostupné na <https://www.facebook.com/staramodra/photos>)

Štátny učiteľský ústav v Modre pripravoval na učiteľské povolanie iba chlapcov, preto sa hudobné vzdelávanie zameriavalo nielen na pedagogickú prax na ľudovej škole, ale aj na výchovu nových organistov a regenschorich pre potreby jednotlivých cirkví. Medzi povinné vyučovacie predmety, uvádzané v 38. článku uhorského školského zákona z roku 1868, patrili hudobné predmety *spev*, v rámci ktorého sa vyučovala tiež hudobná náuka a *hudba*, ktorá zahŕňala hru na husliach a hru na klavíri, ktorá bola vo vyšších ročníkoch nahradená hrou na organe (HLAVA VII, §88).

V prvom roku existencie učiteľského ústavu vyučoval *hru na husliach* riaditeľ ústavu Ján Benisch, *hru na klavíri*, *spev* a *hudobnú náuku* učil Karol Lenhardt (VS 1872/73, s. 5). Už v nasledujúcom školskom roku však prebral vyučovanie všetkých hudobných predmetov **Ján Stankovič**, ktorý predtým pôsobil 14 rokov ako učiteľ na miestnej meštianskej škole. V školskom roku 1874/75 rozpracoval podrobné učebné plány z hudobných predmetov (VS 1874/75, s. 48), podľa ktorých sa vyučovali *hudba* a *spev* v prvom ročníku 5 hodín týždenne. Výučba sa zameriavala hlavne na osvojenie základných poznatkov z *hudobnej náuky*, *hry na klavíri* a *spevu*. Hra na husliach sa v tomto ročníku nevyučovala. *Hudobná náuka* obsahovala znalosť notového písma v husľovom a basovom kľúči s predznamenaním. V *hre na klavíri* sa postupovalo od úplných základov, ktoré zahŕňali správne držanie tela a tvorenie tónu, cez jednoduché rytmické a melodické cvičenia v rozsahu piatich tónov každou rukou osobitne, neskôr súčasnou hrou oboma rukami. *Spev* obsahoval nácvik hlasových cvičení a piesní v rozsahu oktávy. V druhom ročníku bolo pre vyučovanie *hudby* a *spevu* vyčlenených znova 5 hodín týždenne. V *klavírnej hre* sa pokračovalo nácvikom rytmických a melodických cvičení v rozsahu oktávy, durových a molových stupníc s prihliadnutím na správny prstoklad a pridala sa aj štvorročná hra. *Spev* zahŕňal nácvik piesní v durových a molových tóninách v trojhlasných úpravách. Okrem *spevu* a *hry na klavíri* sa v tomto ročníku pridala aj *hra na organe* a *hra na husliach*. *Hra na organe* sa zameriavala na nácvik trojhlasných predohier a dohier k cirkevným piesňam, v *hre na husliach* sa postupovalo od základov, ako bolo správne držanie nástroja a oboznámenie sa s technikou hry až ku nácviku jednoduchých technických cvičení. Hudobné predmety v treťom ročníku mali k dispozícii už len 4 hodiny týždenne a zameriavali sa hlavne na hudobnú prax. V *hre na organe* sa venovala pozornosť nácviku štvorhlasných predohier a dohier k cirkevným piesňam, pridala sa aj pedálová hra. Praktizoval sa *spev* cirkevných piesní vo viachlasných úpravách a *hra na husliach* sa orientovala najmä na nácvik sprievodu k detským piesňam pre vyučovanie *spevu* na ľudových školách.

Ako vyplýva zo zachovaných učebných plánov, Stankovič používal pri vyučovaní učebnice od I. Bartalusa: *Klavírne cvičenia*, *Príručku vyučovania spevu pre učiteľov základných škôl 1. a 2. časť* (1874) a *Úvod do hry na klavíri a organe* (1871).

Zjavné rozpory medzi učebnými osnovami a nárokmi, ktoré boli kladené na absolventa učiteľského ústavu v oblasti hudobných zručností v praxi, viedla Stankoviča ku koncipovaniu hĺbkovej správy, ktorú adresoval na ministerstvo školstva so snahou vyvolať všeobecnú diskusiu na túto tému (VS 1875/76, s. 47). Učiteľ ľudovej školy by nemal podľa neho vykonávať žiadnu vedľajšiu funkciu, pretože práca učiteľa bola sama o sebe veľmi náročná. V Uhorsku sa však od absolventa očakávalo aj plnenie kantorských povinností, ba dokonca v reálnej praxi väčšinu svojho platu získaval učiteľ práve z tejto činnosti. Chudobnejšie komunity nemali totiž potrebné prostriedky na financovanie dvoch samostatných pracovných pozícií. Preto bolo prirodzené, že si pri voľbe učiteľa vyberali iba jednotlivcov, ktorí spĺňali kritéria pre obidva posty. Stankovič vo svojej správe ďalej poukazoval na

konceptiu učebných osnov z predmetov hudba a spev, ktoré umožňovali nadobudnúť študentom iba všeobecné hudobné vzdelanie a rozhodne neposkytovali dostatočný priestor pre získanie špecifických hudobných zručností, aké sa vyžadovali v kantorskej praxi každej cirkevnej denominácie. Často sa stávalo, že aj tí najlepší študenti, ktorí absolvovali učiteľský ústav v Modre s vynikajúcim prospechom, boli pri konkurzoch na pozíciu učiteľa odmietnutí, pretože nepreukázali dostatočnú znalosť v hre na organe a v cirkevnom speve. Vzhľadom na tieto skutočnosti nemohli podľa Stankoviča absolventi štátnych učiteľských ústavov konkurovať absolventom cirkevných učiteľských inštitútov a ťažko hľadali svoje uplatnenie v pedagogickej praxi. Základný rozdiel medzi vzdelávaním hudby a spevu v cirkevných a štátnych učiteľských ústavoch totiž spočíval v tom, že kým napríklad na Cirkevnom učiteľskom inštitúte v Trnave (1857 – 1896) boli pri prijímacích pohovoroch uprednostňovaní kandidáti, ktorí mali skúsenosti v hre na hudobnom nástroji, v Štátnom učiteľskom ústave v Modre sa hudobné dispozície a zručnosti nezisťovali (VS 1875/76, s. 54). Aj keď sa počet vyučovacích hodín v oboch typoch inštitútov podstatne nelíšil - v Trnave to bolo napríklad 6 hodín týždenne v každom ročníku - v cirkevných inštitútoch sa väčšia časť hudobnej praxe venovala hre na organe a cirkevnému spevu. Ďalším dôležitým aspektom bola skutočnosť, že na Cirkevnom učiteľskom ústave v Trnave boli hodiny hudby a spevu špecificky zamerané iba na nácvik hudby pre katolícku liturgiu. Do pozície učiteľa hudby a spevu boli preto obsadzovaní skúsení hudobníci, ktorí zároveň zastávali aj pozíciu regenschoriho v miestnom katedrálnom chráme a kde kandidáti často vypomáhali aj pri kantorskej praxi (Tavalyová, 2020, s. 685). V Štátnom učiteľskom ústave v Modre sa žiadne vierovyznanie nepreferovalo a hudobné vzdelávanie sa tak muselo zamerať aj na nácvik liturgickej praxe rôznych denominácií. Pre hudobného pedagóga bolo obsiahnutie tak širokého záberu nereálne.

Stankovič však nezostal iba pri kritických konštatáciách, ale predložil aj návrh na transformáciu hudobného vzdelávania na štátnych učiteľských ústavoch (VS 1875/76, s. 48). Navrhoval, aby sa počet hodín hudby a spevu zvýšil v 1. ročníku na 6 hodín *hry na klavíri* a 2 hodiny *spevu a hudobnej teórie* týždenne, v 2. ročníku na 3 hodiny *hry na klavíri*, 3 hodiny *hry na organe*, 1 hodinu *spevu* a 1 hodinu *hry na husliach* týždenne a nakoniec v 3. ročníku na 6 hodín *hry na organe*, 1 hodinu *spevu* a 1 hodinu *hry na husliach* týždenne. Praktizovanie liturgickej hudby teda malo tvoriť zásadnú súčasť hudobného vzdelávania hlavne v treťom ročníku a malo sa dopĺňať vypomáhaním kantorom svojej denominácie. Taktiež požadoval, aby sa kantorská hudobná prax zaradila medzi jeden z predmetov kvalifikačnej skúšky na učiteľskom ústave, z ktorej mohli byť oslobodení iba tí študenti, ktorí nepreukázali hudobné schopnosti.

Uvedené požiadavky však neboli do vyučovania hudby a spevu v nasledujúcich rokoch zapracované. Z výročných správ z roku 1777/78 a 1888/89 zisťujeme, že sa počet hodín hudby a spevu nezmenil. Stankovič totiž okrem hudobných predmetov vyučoval tiež kreslenie a pracovnú výchovu a jeho celkový úväzok bol 25 hodín (VS 1888/89, s. 49). Ak by boli zohľadnené zmeny, ktoré navrhoval, tvoril by iba úväzok z hudobných predmetov 24 hodín. Od školského roku 1884/85 sa vzdelávanie na učiteľskom ústave síce rozšírilo na 4 roky, počet hodín vyučovania hudobných predmetov sa však nenavýšil, iba rozdelil z pôvodných 14 hodín týždenne v troch ročníkoch (5/5/4) na 14 hodín v štyroch ročníkoch (3/3/4/4). K navýšeniu hodín a ani k navrhovaným zmenám teda neprišlo.

V roku 1772 vlastnil učiteľský ústav jeden organ, päť klavírov, dve harmóniá pre účely cvičenia a štyridsaťšesť kusov huslí (VS 1872/73, s. 13). V školskom roku 1874/75 pribudlo ešte jedno violončelo (VS 1874/75, s. 33). Tento stav sa nezmenil až do roku 1888/89, kedy z dôvodu zvýšenia počtu ročníkov a následne aj študentov už nebolo nástrojové vybavenie dostatočné. Vedenie učiteľského ústavu teda požiadalo ministerstvo školstva o ďalšie dva klavíry a jedno pedálové harmónium, ktoré aj obdržali (VS 1888/89, s. 47).

V školskom roku 1909/10 prišlo na pozíciu učiteľa hudby a spevu ku zmene. Po 38 rokoch pedagogickej služby odišiel Ján Stankovič do dôchodku. Na jeho miesto nastúpil 1. februára 1910 hudobník a skladateľ **Viliam Terpinszky** (1860 – 1927). V rokoch 1872 – 1880 študoval na gymnáziách v Szegede a Temešvári, kde pokračoval aj v štúdiu na miestnom konzervatóriu. Dvadsať rokov pracoval ako učiteľ ľudovej školy, od roku 1886 bol členom temešvárskeho symfonického orchestra a dirigentom mládežníckeho zboru. V roku 1909 ukončil aj trojročné štúdium na Hudobnej

akadémii v Budapešti (Regiovilág évkönyv, s. 126). Na modranský učiteľský ústav nastúpil na miesto učiteľa hudby a spevu vo všetkých 4 ročníkoch (VS 1909/10, s. 14).

Ako pedagóg mal na svojich študentov vysoké nároky. Hneď v prvých rokoch jeho pôsobenia môžeme sledovať prísne hodnotenie z hudobných predmetov. V 1. ročníku, kde bolo prijatých 40 žiakov, udelil v predmete spev známku *výborný* (1) iba trom a v predmete hudba iba piatim študentom. V jeho hodnoteniach prevládala známka *dobrý* (3), avšak nevyhýbal sa ani známke *dostatočný* (4), ktorú v speve a aj v hre na nástroji udelil až 11 študentom. Dokonca v jednom prípade nachádzame aj známku *nedostatočný* (5) (VS 1910/11, s. 19).

Pri vyučovaní používal ako učebnice materiály špeciálne vytvorené a určené pre vyučovanie hudby a spevu na učiteľských ústavoch. V nižších ročníkoch to boli inštruktívne školy od B. Sztankóa: *Škola spevu pre učiteľské ústavy* (1906) a od M. Zoltaia: *Teoretická a praktická klavírna škola s najnovšími učebnými osnovami pre učiteľov a učiteľské ústavy* (1909) a *Teoretická a praktická husľová škola s najnovšími učebnými osnovami pre pedagogické a školiace inštitúcie* (1908). Vo vyšších ročníkoch sa pridávala aj *Klavírna škola* od F. Beyera a A. Menicha (1850), *Organová škola pre učiteľské ústavy* od D. Kovácsa (1912) a *Husľová škola* od H. Hohmanna (1895). Hudobná náuka a viachlasný spev sa vyučovali z učebníc od A. Menicha: *Hudobná teória a harmónia* (1903) a O. Sárudyho: *100 Maďarských zborových mužských piesní* (1904). Návod k vyučovacej praxi poskytovala metodika od A. Menicha: *Učivo a pokyny k výuke spevu na ľudových školách* (1906) (VS 1914/15, s. 34).

Absolventi *Uhorského kráľovského štátneho učiteľského ústavu* v Modre sa počas prvého obdobia jeho existencie (1870 – 1918) uplatňovali v praxi predovšetkým ako učitelia na ľudových školách, hudobne disponovaní študenti sa však presadili aj ako organisti vo farnostiach. Svojou činnosťou tak prispievali k dvíhaniu vedomostnej a kultúrnej úrovne hlavne na vidieku.

Zoznam bibliografických odkazov

- Michalička, V. – Vaněková, D. – Zacharová, E. 2002. *Dejiny najstarších učiteľských ústavov na Slovensku*. In: Zborník Múzea školstva a pedagogiky. Bratislava: Ústav informácií a prognóz školstva, 2002. s.1–32
- Regiovilág évkönyv 2012. Fundația Diaspora Timișoara 2012. Dostupné z: http://www.diasporatm.ro/regi/upload/files/Regiovilag_Evkonyv_2012.pdf
- Štátny archív v Bratislave- pobočka Modra, Uhorský štátny učiteľský ústav v Modre:
- A modori magyár király állami tanítóképezde értesítvénye az 1872/73 tanév végen.*
- A modori magyár király állami tanítóképezde értesítvénye az 1874/75 tanév végen.*
- A modori magyár király állami tanítóképezde értesítvénye az 1875/76 tanév végen.*
- A modori magyár király állami tanítóképezde értesítvénye az 1888/89 tanév végen.*
- A modori magyár király állami tanítóképző- intézet ertésítője az 1909/1910 tanévről.*
- A modori magyár király állami tanítóképző- intézet ertésítője az 1910/1911 tanévről.*
- A modori magyár király állami elemi népiskolai tanítóképző- intézet ertésítője az 1914/1915.*
- Tavalyová, E. 2020. *Hudobné vzdelávanie v Učiteľskom ústave v Trnave*. In: Zborník MMK, ročník XI, 2020. s.684–692.
- XXXVIII. zákonný článok z roku 1868 o vyučovaní v národných školách.

PaedDr. Erika Tavalyová

Katedra hudby,
Pedagogická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa,
Dražovská cesta 4, 949 74 Nitra
e-mail: pianohv@gmail.com
školiťka: doc. Mgr. art. Alena Kručayová, PhD.

Dôležitosť podpory žiackej činnosti vo výtvarnom vzdelávaní

The Importance of Supporting Student Agency in Art Education

Dominika Weissová

Abstrakt

Anglickým termínom „student agency“, teda žiacka činnosť, označujeme možnosť žiakov ovplyvniť proces svojho vzdelávania a prevziať za neho zodpovednosť. V našom príspevku sme sa pokúsili bližšie rozobrať tento termín a popísali sme aké výhody má podpora žiakov ako činiteľov vlastného vzdelávania. Zosumarizovali sme akým spôsobom môžeme podporiť žiacku činnosť na hodinách výtvarnej výchovy. Vysvetlili sme prečo je dôležité, aby žiaci na hodinách výtvarnej výchovy prejavovali svoj vlastný hlas a načrtli sme akým spôsobom im môžeme na hodinách poskytnúť možnosť voľby.

Kľúčové slová: Žiacka činnosť. Voľba. Výtvarné vzdelávanie. Žiak. Kontrola.

Abstract

The term student agency describes the student's ability to influence the process of their learning and to take responsibility for their learning. In our study, we have attempted to analyze the term student agency and describe how students benefit from being agents of their learning. We summarized how we can support student agency on visual art lessons. We explained, why it is important for students to express their voice during their art lessons and we also talked about the ways we can give more choices to our students.

Key words: Student agency. Choice. Art education. Student. Control.

Úvod

Student agency je termín, ktorým sa v zahraničnej pedagogickej literatúre označuje žiacka činnosť. V slovenskom jazyku, sa nenachádza presný preklad slova agency. No slovo agent, môžeme preložiť ako činiteľ. Vychádzajúc z toho, sme sa rozhodli v našom texte ako ekvivalent slovného spojenia student agency používať slovné spojenie žiacka činnosť.

Žiacka činnosť označuje schopnosť žiakov byť aktívnou súčasťou svojho vzdelávania. Vagn (2021) považuje za najvšeobecnejšiu definíciu žiackej činnosti schopnosť žiakov zadefinovať svoje ciele a konať podľa nich.

Teória žiackej činnosti vychádza z koncepcie human agency, ktorú zaviedol kanadský psychológ Bandura. Ten uvádza, že agency, teda činnosť, umožňuje ľuďom vlastným pričinením ovplyvniť chod ich života a zohrávať významnejšiu rolu pri ich sebarozvoji, adaptácii a sebaobnove (Bandura, 2001). Definuje tiež rolu agenta, alebo činiteľa, hovorí, že byť agentom znamená zámerne dosiahnuť ciele svojím vlastným konaním (Bandura, 2001).

Žiacka činnosť je relatívne nová koncepcia, ktorá ešte nie je úplne preskúmaná. No v súčasnosti je v zahraničí veľmi diskutovaná, menej v slovenskom prostredí. Na fakt, že žiacka činnosť je koncepcia, ktorú začína podporovať rastúce množstvo krajín, poukazuje aj projekt OECD Future of Education and Skills 2030. Cieľom tohto projektu je „vytvoriť spoločné ponímanie žiackych vedomostí, schopností, postojov a hodnôt, ktoré potrebujú v 21. storočí“ (OECD, 2018). Žiacka činnosť má v tomto dokumente centrálnu postavenie a je definovaná ako „schopnosť žiakov stanoviť si cieľ, reflektovať stanovený cieľ a zodpovedne konať k dosiahnutiu cieľa“ (OECD, 2018).

V našom príspevku by sme chceli popísať to, aké prínosy má podpora žiackej činnosti vo výtvarnej výchove. Tiež sme chceli poukázať na to, že aj na Slovensku máme priestor podporiť žiacku činnosť na hodinách výtvarnej výchovy.

Žiacka činnosť a výtvarná výchova

Koncepcia žiackej činnosti vedie k vyučovaniu, ktoré je orientované na žiaka, nie na učiteľa. Vyučovanie, ktoré túto koncepciu podporuje, umožňuje žiakom vyjadriť nie len svoje myšlienky a nápady, ale aj svoju identitu. Vzhľadom na to, že aj v Inovovanom štátnom vzdelávacom programe je jedným z cieľov vyučovania výtvarnej výchovy podporovať uplatnenie fantázie a predstavivosti žiakov a podporovať sebarealizáciu žiakov (ŠVP, 2015), je podpora žiackej činnosti vo vyučovaní výtvarnej výchovy vhodná.

Jedným zo znakov podpory žiackej činnosti vo vyučovaní je to, že žiaci môžu na vyučovaní prejsť ich hlas. Hlasom je myslené to, že žiaci nie sú pasívni účastníci vyučovania, ale popri učiteľoch môžu aj oni ovplyvniť vyučovací proces.

Ak vychádzame z definície umenia ako jedného z nástrojov komunikácie, môžeme povedať, že výtvarná výchova je dobrý prostriedok na vyjadrenie žiackeho hlasu. Aj Valachová (2012) popisuje umenie ako istú komunikačnú výpoveď umelca cez svoje dielo, o svojom svete, svojich predstavách, svojich zážitkoch a skúsenostiach...“(Valachová, 2012 s.9) Z toho môžeme vyvodiť, že výtvarná výchova by mohla dávať žiakom priestor vyjadriť sa a zlepšiť svoje komunikačné schopnosti. Výtvarná výchova nie len že žiakom umožňuje prejsť sa rôznymi spôsobmi, ale tiež byť vypočutý (Bushati, 2018). Zaujímavé je, že vďaka žiackej činnosti a aj podpore žiackych hlasov, sa môžu prejsť i študenti, ktorí by sa na tradičných hodinách neprejavili (Cook- Sather, 2020).

Vďaka vhodným zadaniam by na hodinách výtvarnej výchovy mohli učitelia dať žiakom priestor vyjadriť sa, to znamená prejsť svoju identitu, svoj pôvod, kultúru a záujmy (Vaugn, 2021). Cez umenie žiaci môžu spoznať kto sú, spoznať svojich spolužiakov a zlepšiť svoje komunikačné schopnosti.

Ak by sme to chceli ilustrovať na konkrétnej situácii, príkladom prejavu žiackeho hlasu na vyučovacej hodine zameranej na osvojenie techniky asambláže, by bolo to, že by učiteľ žiakom umožnil vybrať si materiály a pomôcky s ktorými budú pracovať, vybrať si čo žiaci asamblážou zobrazia, k čomu sa ňou vyjadria alebo aj výber spolužiakov, s ktorými budú na asambláži spolupracovať.

Na podporu vyjadrovania sa žiakov na hodinách výtvarnej výchovy je určite vhodné aj zavedenie hodnotenia sa žiakov navzájom. Alebo podpora toho, aby si žiaci navzájom radili s riešeniami výtvarných problémov. Pre klasické vyučovanie je typické skôr to, že žiaci sa s otázkami ohľadom svojej tvorby obracajú na učiteľov.

Preto je potrebné tiež zvážiť to, akú rolu na hodinách zohrávajú učitelia. Vyučovanie podporujúce žiacku činnosť by malo byť orientované skôr na žiaka, nie na učiteľa. Ak chceme presmerovať pozornosť na žiakov a ich záujmy, musíme im prenechať viac kontroly nad vyučovacím procesom a stať sa skôr ich „sprievodcami“ alebo mentormi. „Sprevádzanie pomáha žiakom prechádzať umeleckým procesom bez toho, aby sme im povedali čo majú robiť a ako to majú robiť“ (McElhany, 2017, s. 30). Ako ďalej uvádza McElhany (2017) na to aby sme sa stali sprievodcami, je potrebné vytvárať otvorené zadania, ktoré ponúkajú možnosti voľby a podporujú bádanie.

Ako hovorí Bandura (1997), to, že žiaci dostanú možnosť robiť počas vyučovania vlastné rozhodnutia, vedie k zvýšeniu ich motivácie a samostatnosti. Ak si môžu vybrať médiá a techniky s ktorými budú na hodine pracovať, a teda sa sami rozhodovať o svojom výtvarnom prejave, budú tiež rásť ako umelci (Douglas, 2009). Pre to aby žiaci ako umelci rástli, je podstatné aby na hodinách výtvarnej výchovy experimentovali, objavovali a hrali sa.

Môžeme usúdiť, že pre podporu žiackej činnosti je kľúčová práca s kontrolou. Kontrolou ktorú majú učitelia nad vyučovacím procesom, žiakmi a žiackou tvorbou a kontrolou, ktorú majú v rukách žiaci. Vyvstáva však otázka, či sú učitelia pripravení prenechať žiakom kontrolu?

Ako vyplýva z výskumu *Pedagogické inovácie na Slovensku z pohľadu učiteľov a riaditeľov ZŠ*, učitelia považujú za dôležité inovovať stratégie a metódy výučby a tiež postupy práce so žiakmi. No pri zavádzaní inovácií vidia ako problém nízke finančné ohodnotenie, nedostatok metodických materiálov a aj vysoké pracovné zaťaženie (Bagálová, 2011).

Pre zvyšovanie žiackej činnosti na hodinách výtvarnej výchovy je určite potrebné dobré materiálne zabezpečenie školy, pretože ak škola nemá dostatočné prostriedky alebo pomôcky, nemôže poskytnúť žiakom možnosti voľby a výberu. Tiež je dôležitá silná motivácia učiteľov, ktorí so žiakmi pracujú a dostatok času na prípravu hodín, ktoré budú vo výsledku silne individualizované a

diferencované. Vzhľadom na to, že možnosti podpory žiackej činnosti na hodinách výtvarnej výchovy ešte v slovenskom prostredí nie sú prebádané, vidíme tu priestor na hlbšie preskúmanie danej tematiky.

Záver

Podpora žiackej činnosti na hodinách výtvarnej výchovy je podmienená podporou žiackeho hlasu, orientáciou hodín na žiaka a poskytovaním možností voľby. Ak sú tieto podmienky splnené, žiaci na hodinách výtvarnej výchovy zaangažovanejší, motivovaní a rastú ako umelci. Z nášho textu vyplýva, že pre podporu žiackej činnosti na hodinách výtvarnej výchovy je zásadná práca s úrovňou kontroly, ktorú majú učitelia nad hodinou, žiakmi a žiackou prácou a kontrolou ktorú majú žiaci. Ako uvádza Douglas (2009): „Učiteľ, ktorý má vždy kontrolu nad každým aspektom vyučovania a učenia sa, možno nikdy neuvidí čo je naozaj dôležité v životoch detí“ (Douglas, 2009, s. 91).

Zoznam bibliografických odkazov

- Bandura, A., 2001. Social cognitive theory: An agentic perspective. In: *Annual Review of Psychology Journal*. 52 (1), 1-26. Dostupné na: <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.psych.52.1.1>
- Bandura, A., 1997. *Self-efficacy: The exercise of control*. New York: WH Freeman and Company. ISBN 9780716728504
- Bagalová, Ľ., 2011. Pedagogické inovácie na Slovensku z pohľadu učiteľov a riaditeľov ZŠ – priblíženie výsledkov výskumu. Bratislava: Štátny pedagogický ústav. Dostupné na: <https://www.statpedu.sk/sk/vzdelavanie/vyskumne-ulohy/pedagogicke-inovacie-slovensku-z-pohladu-ucitelov-riaditelov-zs/>
- Bushati, A., 2018. Promoting Child Agency Through Art Education: Integrations Between Education and the Artistic Fields. (online) In: *European Journal of Multidisciplinary Studies*, 3(1), 36–45. Dostupné na: <https://doi.org/10.26417/ejms.v7i1.p36-45>
- Cook-Sather, A., 2020. Student voice across contexts: Fostering student agency in today's schools, In: *Theory Into Practice*, 59(2), 182-191. Dostupné na: <https://doi.org/10.1080/00405841.2019.1705091>
- Douglas, K. M., 2009. *Engaging Learners through Artmaking : Choice-Based Art Education in the Classroom*. New York :Teachers College Press, 2009. ISBN: 9781322450599
- Mashford-Scott, A and Church, A., 2011. Promoting children's agency in early childhood education. In: *Novitas-ROYAL (Research on Youth and Language)*. 5(1). 15–38. Dostupné na: https://www.researchgate.net/publication/293203713_Promoting_children%27s_agency_in_early_childhood_education
- Mercer, S., 2011. Understanding learner agency as a complex dynamic system. In: *System*, 39(4), 2011. 427-436. ISSN 0346-251X, Dostupné na: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0346251X11000996>
- MacKenzie, T., 2020. *How Can Teachers Nurture Meaningful Student Agency?* [online] [cit. 15.11.2021] Dostupné na: <https://www.kqed.org/mindshift/56946/how-can-teachers-nurture-meaningful-student-agency>
- McElhany, J.S., 2017. Awakening Student Ownership: Transitioning to a Student-Centered Environment. (online) In: *Art Education*, 70,(1), 29-35. Dostupné na: <http://dx.doi.org/10.1080/00043125.2017.1247567>
- OECD, 2018. *The Future of Education and Skills: Education 2030*. Paris: OECD. Dostupné na: <https://www.oecd.org/education/2030-project/teaching-and-learning/learning/student-agency/>
- Štátny pedagogický ústav, 2015. *Inovovaný štátny vzdelávací program* [online]. Dostupné na: <https://www.statpedu.sk/sk/svp/inovovany-statny-vzdelavaci-program/inovovany-svp-1.stupen-zs/>

- Thibodeaux, T., Harapnuik, D., Cummings C., 2019. Student Perceptions of the Influence of Choice, Ownership, and Voice in Learning and the Learning Environment. In: *Lamar University International Journal of Teaching and Learning in Higher Education*, **31**(1), 2019, 50-62. Dostupné na: <http://www.isetl.org/ijtlhe/> ISSN 1812-9129
- Valachová, D., 2012. *Didaktika výtvarnej výchovy v primárnom vzdelávaní*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave. ISBN 978-80-223-3215-6
- Vaughn, M., 2021. *Student Agency in the Classroom: Honoring Student Voice in the Curriculum*. New York: Teachers College Press. ISBN 978-0-8077-7974-3

Mgr. Dominika Weissová

Katedra výtvarnej výchovy,
Pedagogická fakulta, Univerzita Komenského,
Račianska 59, 813 34 Bratislava
e-mail: weissova@fedu.uniba.sk
školiťka: prof. PaedDr. Daniela Valachová, PhD.