



e-zborník vedeckých príspevkov

Zborník doktorandských príspevkov je parciálnym výstupom projektu KEGA
č. 009KU-4/2023 *Vokálna intonácia v praxi základných a základných umeleckých škôl.*

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

ARS ET EDUCATIO X.

e-zborník vedeckých príspevkov



Ružomberok 2025

© VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku

Editor

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

Recenzenti

doc. Renáta Kočišová, PhD.,

Prešovská univerzita, Filozofická fakulta

doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.,

emeritný docent

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

Akadémia umení Banská Bystrica, Fakulta múzických umení

Sadzba

Ing. Miloslav Korba

Logo a obálka

doc. akad. mal. Pavol Rusko, ArtD.

Forma publikácie: online

Za jazykovú a štylistickú stránku príspevkov zodpovedajú autori.

VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku

Hrabovská cesta 1A, 034 01 Ružomberok

verbum@ku.sk

ISBN 978-80-561-1194-9

OBSAH

Predhovor

Kompozícia zvukovej mapy: Inkluzívny prístup v hudobnom vzdelávaní

Rodem Aktaş, Vartan Agopian 7

Optimálny výber repertoáru pre sláčikové súbory na základných umeleckých školách: Ciele, chyby a vyučovacie stratégie

Jana Csámpaiová..... 14

Problematika komponovania pre organ vo svetle súčasných skladateľských prístupov

Ľuboš Gabčo 22

Ivan Hrušovský a jeho Musica Paschalis pre organ

Kristína Gabčová..... 27

Varhanní tvorba Jana Vlašimského

Lukáš Koblása..... 33

Ozvěny frenštátských skladatelů – přijímání a úloha hudebního díla zapomenutých skladatelů v hudební pedagogice

Boris Nykl 39

Predhovor

Pre mladých začínajúcich vedcov, študentov tretieho stupňa vysokoškolského štúdia, je výbornou príležitosťou na overenie výsledkov vlastných vedeckých bádání účasť na vedeckých konferenciách. Treba pochváliť aktivity Katedry hudby Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku, že pri pravidelnom organizovaní vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou *Ars et educatio*, je jedna sekcia venovaná aj študentom doktorandského štúdia. Na jej XI. ročníku, ktorý sa konal 19. – 20.11.2024, sa tejto sekcii zúčastnilo celkom šesť študentov. Ich príspevky mali rôznorodé tematické zameranie, pričom vo väčšine prípadov zaznamenali dobrú, či dokonca veľmi dobrú vedeckú úroveň. Určite nie je bez zaujímavosti, že zo šiestich príspevkov sú tri venované problematike organu. Možno konštatovať, že všetky predstavujú dobrú pozíciu pre vypracovanie doktorandskej dizertačnej práce. V záujme zachovania redakčnej následnosti číslovania doktorandského zborníka vychádzajú príspevky z XI. ročníka konferencie v zborníku *Ars et educatio* X. Pretože v predchádzajúcom ročníku konferencie bolo doktorandských príspevkov málo, boli publikované vo vedeckom časopise.

Ťažiskom príspevku spoluautorov Rodemy Aktaš a Vartana Agopiana je skúmanie, ako kompozičný prístup založený na zvukovej mape podporuje skupinovú tvorivosť a inkluzívnosť v hudobnom vzdelávaní. Jana Csámpaiová sa vo svojom príspevku venuje základným kritériám tvorby repertoáru pre sláčikové komorné súbory pôsobiace na základných umeleckých školách. V príspevku cítiť jej vlastné skúsenosti s vedením podobných súborov. Ľuboš Gabčo sa vo svojom príspevku dotkol problematiky kompozičných smerovaní skladateľov 20. a 21. storočia v tvorbe pre organ. Zaujímavosťou je, že si všíma aj osobitosti niektorých nových organov postavených v poslednom období na Slovensku. Kristína Gabčová sa vo svojom príspevku tiež venuje organu, keď stredobodom jej záujmu je organová skladba slovenského skladateľa Ivana Hrušovského Musica Paschalis. Lukášovi Koblásovi je evidentne blízka nedávna hudobná história, čoho dôkazom je jeho príspevok o skladateľovi českého pôvodu Janovi Vlašimskom, pôsobiacom hlavne v Chorvátsku. Autor prináša mnohé zaujímavé, doteraz neznáme informácie. Stojí za zmienku, že ťažiskom príspevku je skladateľova organová tvorba. Boris Nykl vo svojom príspevku prezentoval predovšetkým stav výskumu o zabudnutom skladateľovi Janovi Thenym. Už doteraz dosiahnuté výskumné výsledky dávajú tušiť úspešné vypracovanie dizertačnej práce.

Všetkým doktorandom želáme úspešnú účasť na ďalších vedeckých konferenciách s trendom zvyšujúcej sa vedeckej úrovne ich príspevkov, a hlavne úspešné ukončenie doktorandského štúdia korunované úspešnou obhajobou ich dizertačných prác.

doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.

Kompozícia zvukovej mapy: Inkluzívny prístup v hudobnom vzdelávaní

Soundmap Composition: An Inclusive Approach in Music Education

Rodem Aktaş, Vartan Agopian

Abstrakt

Táto štúdia skúma, ako kompozičný prístup založený na zvukovej mape podporuje skupinovú tvorivosť a inkluzívnosť v hudobnom vzdelávaní. Vychádza zo zásad univerzálneho plánu pre vzdelávanie a ponúka rozmanité spôsoby zapojenia, reprezentácie a vyjadrenia. Žiaci z rôznych prostredí zbierali zvukové inšpirácie z reálneho sveta a potom spolupracovali na tvorbe finálnych hudobných diel. Presunutím dôrazu z individuálnych hudobných zručností umožnila táto aktivita inkluzívnejšiu účasť, podporila experimentovanie a aktívne prispievanie. Spätná väzba odhaľuje zvýšenú angažovanosť a radosť, čo podčiarkuje potenciál flexibilnej pedagogiky založenej na kontexte. Zistenia podporujú prísľub kombinovaných metód, ktoré prekonávajú bariéry v oblasti zručností a vytvárajú inkluzívnejšie a tvorivejšie prostredie v hudobných triedach.

Kľúčové slová: Zvuková mapa. Hudobná kompozícia. Inklúzia. Univerzálny dizajn učenia. Zvuková krajina. Hudobná pedagogika.

Abstract

This study explores how a soundmap-based composition approach promotes group creativity and inclusivity in music education. Drawing on Universal Design for Learning principles, it offers varied means of engagement, representation, and expression. Pupils from diverse backgrounds collected real-world sound inspirations, then collaborated to create final musical pieces. By shifting the focus away from individual musical skills, the activity enabled more inclusive participation, encouraging experimentation and active contribution. Feedback reveals heightened engagement and enjoyment, underscoring the potential for flexible, context-based pedagogy. The findings support the promise of collaborative methods that transcend skill barriers, creating a more inclusive and creative environment in music classrooms.

Key words: Soundmap. Music composition. Inclusivity. Universal Design for Learning. Soundscape. Music pedagogy.

Introduction

Inclusivity in education has increasingly attracted the attention of scholars, emphasizing the importance of flexible environments where all pupils can actively participate, regardless of their abilities, skills, or backgrounds. While inclusivity in music education has traditionally focused on pupils with disabilities, its scope now includes diverse skills and learning preferences (UNESCO, 2015). In this article, the term “inclusivity” refers to the active engagement of all pupils rather than a focus on disability.

This study centers on a 90-minute soundmap-based composition activity with 20 pupils aged 11–12 in Prague. Grounded in Experiential Learning Theory (Kolb, 2014), the activity used soundscape applications as tools for musical inspiration, aiming to connect environmental sounds with music creation. Rather than focusing on environmental activism, the goal was a practice of inspiration. Facilitator's observations and post-activity questionnaires indicated strong pupil enjoyment and further demand for the activity. These outcomes are discussed further in the forthcoming article, “Soundmaps to Tunes: Inspiring Music through Experiential Learning,” submitted to the Učme se dívat a zpívat (2024) conference. The questionnaire revealed that pupils most enjoyed collaborating with peers. This, along with high participation levels, prompted deeper exploration of the collaborative aspects. Group work enabled pupils to contribute in ways that aligned with their individual skills and openness, supporting an inclusive atmosphere without requiring equal expertise. This article re-examines the methodology and findings through the lens of “Universal Design for Learning (UDL)”. UDL aims to foster inclusive learning by broadening teaching materials without advocating for “hyper-individualized support (Sanger, 2020)”. The soundmap activity, viewed through this framework, demonstrates how simplified and broadened pedagogical practices can support inclusive music-making for all pupils, regardless of prior experience or disability.

UDL and Inclusivity in Music Education

Research on UDL and inclusive education highlights the educator's role in addressing diversity by providing varied and flexible learning methods. Derived from the architectural concept of “universal design” (Story et al., 1998), UDL was developed by the Center for Applied Special Technology (CAST) to remove barriers to learning (Meyer et al., 2014). Its three core principles—multiple means of engagement, representation, and expression—encourage flexible lesson design using diverse tools for all pupils. Aligned with these principles, the soundmap-based composition activity supports participation regardless of backgrounds.

UDL has been successfully applied in various music education contexts, including choral and instrumental classrooms (Armes et al., 2022), the Orff-Schulwerk method (Salmon, 2016), and gamified music platforms (Sever et al., 2024). Its principles have also proven effective in outdoor learning, promoting experiential, pupil-led activities (Kelly et al., 2022), and in overcoming physical and cognitive barriers to music learning (Roman et al., 2024). These findings highlight the value of grounding educational tasks in *real-world contexts*—reflected in this study's use of familiar soundscapes, i.e. a local nature park and mall.

Research in music education highlights *collaboration* as a key factor in promoting inclusivity (Walkup-Amos, 2020) and a sense of belonging and engagement among diverse pupils (Hall, 2021). Thus, collaborative music composition proves relevant to both cognitive and social development. These findings underscore UDL's broad relevance in active, inclusive participation and reinforce this study's focus on accessible, proactive music education.

Findings and Discussion

The findings of the soundmap composition activity are evaluated in terms of the UDL principles: engagement, representation, and action and expression. They demonstrate how inclusivity is facilitated.

Over the featured soundmap-based collaborative composition activity, pupils first learned about soundmapping and environmental inspiration through an in-class presentation by the facilitator. They were shown various examples of soundmaps (visual sensory exposure) and music samples (auditory sensory exposure) inspired by environmental sounds. Samples included *Vivaldi's Four Seasons*, *Smetana's Vltava* (connection to their cultural background), *Blackbird* by *The Beatles*, and *Revolutions* by *Jean-Michel Jarre*, showcasing natural and industrial soundscapes in music. Discussions on the link between sound and music followed, providing an interactive experience. This combination of visual, auditory, and participatory elements reflects UDL's "multiple means of representation," addressing diverse learning styles.

Pupils then created their own soundmaps by visiting two *familiar* locations—a nearby mall and a nature park. Familiarity was intended to ease the engagement. Pupils chose their own groups (3–5 members), promoting ownership and personal relevance. These aspects reflect UDL's "multiple means of engagement," emphasizing autonomy, relevance, and familiarity. Afterwards, pupils brainstormed with their own group to create musical ideas for the final stage where they performed a short music composition—based on those musical ideas – in front of the whole classroom. From the beginning to the end, the last principle of UDL "multiple means of action and expression" was the most significant. Because all parts were designed to accommodate different styles of expression, namely:

- For soundmaps, instead of relying solely on drawings of sound resources, pupils could represent sounds using text, rhythmic patterns, melodic ideas, or symbolic annotations; thus, talent for painting was not required.
- For brainstorming, since pupils could choose how to express their ideas, whether by suggesting rhythms, melodic patterns, instruments to imitate certain sounds or simply describing observed sounds, all were able to contribute to the compositions. After getting verbally encouraged a few times, passive pupils also joined the brainstorming and offered different musical ideas. They increasingly talked, moved and smiled more.
- For music composition, pupils chose how to participate in the performance, whether by vocal or instrumental sound effects, body percussion, recitative, singing a melody, playing a melody with an instrument. Notably, a pupil with spinal muscular atrophy type 1, who required constant assistance, also actively participated by contributing to the final music performance by making vocal sounds. This was followed by her increased movement and laughter.

This approach exemplifies how inclusive design allows all pupils, regardless of physical or musical background, to find personally relevant and collaborative ways to engage, interpret and express their auditory experiences.

Methodological Considerations

Data collection relied on the facilitator's personal observations, pupils' soundmaps¹, a post-activity questionnaire, and insights from the school teacher; standardized tests weren't conducted due to time constraints. With more time available, pupils could have expanded opportunities to plan and rehearse their compositions, as well as potentially gather more rigorous data. During the group brainstorming, several pupils — particularly shy ones —

¹ For illustration, three scans of these soundmaps are included in Appendix A. They showcase the inclusive opportunities in expression. These images were previously included and analysed in depth in the author's previous work (Aktaş, 2024).

initially hesitated to share ideas. This situation helped highlight a successful case of repeated verbal encouragement in including quieter pupils more actively because they were then able to speak up and share musical suggestions, and they seemed happier and more energetic from then onwards.

Although further methodological details are described in a forthcoming publication, the activity itself adhered to a rather freely structured schedule. Approximately 10 minutes were used for the initial introduction to soundmapping, 15 minutes each for the mall and nature park soundwalks, 14 minutes for group formation and brainstorming, 7 minutes for composition planning, and around 16 minutes total for group performances. The facilitator repeatedly reminded pupils that “even the smallest idea” could be valuable, which seemed to boost peer collaboration and activity.

Future Directions

While the current project focused on lower secondary pupils, I plan to replicate and refine this activity in different contexts, such as teacher candidates at the university level who may have minimal musical experience. Potential enhancements include extending the creation period to a few weeks, integrating digital audio-editing tools, and incorporating more robust data-collection methods—such as longitudinal and/or creativity assessments. Such changes could offer richer insights into how diverse groups engage with soundmap-based composition, while also addressing the limitations present in this initial study.

Conclusion

In conclusion, the soundmap-based composition, thanks to its collaborative aspect, shifts the focus away from individual musical skills and highlights the power of group creativity. By offering multiple ways to utilize the inspirations collected during the soundmap activity, pupils of different levels and backgrounds can all contribute meaningfully to the final piece. This approach aligns with the Universal Design for Learning principles, as it emphasizes varied means of *engagement*, *representation*, and *expression*. The result is an inclusive environment where pupils feel encouraged to experiment, share ideas, and shape the music together. Feedback from participants underscores the success of this flexible and context-based pedagogy, confirming that integrating real-world soundscapes into music lessons fosters deeper engagement and enjoyment. Overall, the soundmap-based activity paves the way for innovative, collaborative methods in music education—ones that help overcome individual skill barriers and promote creativity as a shared experience.

Bibliography

- Aktaş, R. (2024). *Facilitating experiential learning through soundmapping in music education* (Unpublished master’s thesis). Charles University, Prague.
- Allen, A.S. and Dawe, K. (2016). *Current directions in ecomusicology: Music, culture, nature*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315752938>
- Armes, J.W. et al. (2022). Implementing universal design principles in music teaching. In: *Music Educators Journal*, 109 (1): 44–51. <https://doi.org/10.1177/00274321221114869>

- Hall, S. (2021). Using picture books as a tool for creating a culturally inclusive elementary music classroom. In: *General Music Today*, 34 (2): 19–25. <https://doi.org/10.1177/1048371320961378>
- Kelly, O. et al. (2022). Universal Design for Learning – A framework for inclusion in Outdoor Learning. In: *Journal of Outdoor and Environmental Education*, 25 (1): 75–89. <https://doi.org/10.1007/s42322-022-00096-z>
- Kolb, D.A. (2014). *Experiential learning: Experience as the source of learning and development*. FT Press. ISBN 978-0-13-389240-6.
- Meyer, A. et al. (2014). *Universal design for learning: Theory and practice*. Wakefield, MA: CAST. ISBN 978-0-9898674-2-9.
- Meyer, A. et al. (2005). *The universally designed classroom: Accessible curriculum and digital technologies*. Cambridge, MA: Harvard Education Press. ISBN 978-1-89179-263-2.
- Roman, T.A. et al. (2024). Supporting music literacy for pupils with special needs in the elementary general music classroom: A design case of a digital tool. In: *TechTrends*, 68 (5): 962–972. <https://doi.org/10.1007/s11528-024-00984-9>
- Salmon, S. (2016). How the Orff approach can support inclusive music teaching. In: *Exceptional music pedagogy for children with exceptionalities: International perspectives*, 1–30. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190234560.003.0003>
- Sever, G. et al. (2024). Investigation of Duolingo-Music in terms of Universal Design for Learning and gamification components. In: *The Journal of Limitless Education and Research*, 9 (3): 463–518. <https://doi.org/10.29250/sead.1525496>
- Story, F.S. (1998). *The universal design file: Designing for people of all ages and abilities*. Raleigh, NC: North Carolina State University.
- UNESCO (2015). *Education 2030: Incheon declaration and framework for action: Towards inclusive and equitable quality education and lifelong learning for all* [online]. Paris: UNESCO, 2015. [cit. December 23, 2024] Available at: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000245656>
- Walkup-Amos, T. (2020). Creating inclusive music classrooms through peer-assisted learning strategies. In: *Teaching Exceptional Children*, 52 (3): 138–146. <https://doi.org/10.1177/0040059919891185>

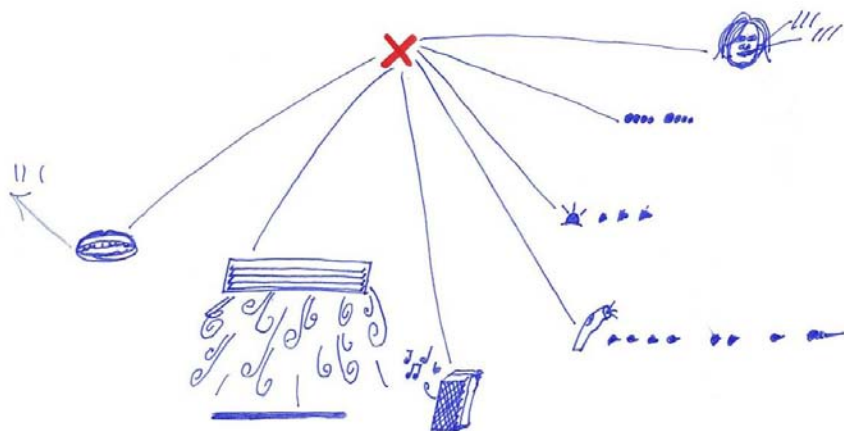


Figure A3: Sample Soundmap 3 (Aktas, 2024).

Mgr. Rodem Aktaş

Katedra hudební výchovy, Pedagogická fakulta, Univerzita Karlova

Magdalény Rettigové 4, 116 39 Praha 1

e-mail: rodemakts@gmail.com

školitel': prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr.

Mgr. Vartan Agopian, Ph.D.

School of Psychology, University of New York in Prague

Londýnska 41, 120 00, Prague 2

e-mail: vagopian@unyp.cz

Optimálny výber repertoáru pre sláčikové súbory na základných umeleckých školách: Ciele, chyby a vyučovacie stratégie

Optimal Repertoire Selection for String Ensembles in Primary Art Schools: Objectives, Mistakes and Teaching Strategies

Jana Csámpaiová

Abstrakt

Štúdia systematizuje kľúčové kritériá pre optimálny výber repertoáru určeného pre sláčikové súbory na základných umeleckých školách. Primeraný výber skladieb výrazne ovplyvňuje umelecký zážitok z verejného vystúpenia a má zásadný význam pre dlhodobý rozvoj hudobných zručností a motiváciu účinkovať v školských zoskupeniach. V príspevku identifikujeme časté chyby, ktorých sa učitelia pri výbere skladieb dopúšťajú a analyzujeme ich negatívny vplyv na edukačný proces. Prezentujeme sedem univerzálnych cieľov pre sláčikové súbory, zameraných na zlepšovanie intonácie, súhry, dynamiky, správnej artikulácie a budovanie interpretačnej sebadôvery.

Kľúčová slova: Sláčikové súbory. ZUŠ. Koncertný repertoár. Hudobné zručnosti.
Univerzálne ciele.

Abstract

The article systematizes the key criteria for the optimal selection of repertoire for string ensembles in elementary art schools. Appropriate selection of compositions significantly influences the artistic experience of public performance and is essential for the long-term development of musical skills and motivation to perform in school ensembles. In this article, we identify common mistakes that teachers make when selecting compositions and analyse their negative impact on the educational process. We present seven universal objectives for string ensembles aimed at improving intonation, harmony, dynamics, correct articulation, and building performance confidence.

Key words: String Ensembles. Primary Art School. Concert Repertoire. Musical Skills.
Universal Objectives.

Teoretické a metodologické východiská

Výber optimálneho koncertného repertoáru pre sláčikové súbory predstavuje komplexnú a metodologicky náročnú úlohu, ktorá presahuje rámec bežnej pedagogickej praxe a vyžaduje syntézu umeleckých, technických a didaktických dimenzií. Správna voľba

repertoáru významne ovplyvňuje kvalitu verejných vystúpení, úroveň interpretačných schopností žiakov, ako aj ich dlhodobú motiváciu k súborovej hre. Pri tvorbe dramaturgie sa dirigenti a pedagógovia usilujú identifikovať nové diela, ktoré spĺňajú požiadavky primeranej technickej obtiažnosti a zároveň disponujú adekvátnou umeleckou hodnotou (Brown, 2015, s. 78; Lüsted, 2011, s. 35).

Napriek rastucemu záujmu o túto problematiku, dokumentovanému najmä v súčasných štúdiách (Bronstein a Lidor, 2021; Lugović, 2022; Munro a kol., 2022; Nwokenn a kol., 2022), zostáva otázka výberu repertoáru pre súbory na základných umeleckých školách relatívne málo systematizovaná. Analýza praxe ukazuje, že jednou z najčastejších chýb pedagógov je dramaturgické rozhodovanie vedúce k nadmernému technickému zaťaženiu žiakov, ktoré nie je vždy v súlade s ich aktuálnou interpretačnou úrovňou (Hopkins, 2013, s. 74). Hoci je snaha o podporu technického a interpretačného rastu legitímna, koncertné diela nie sú primárne komponované s didaktickým cieľom, čo spôsobuje nesystematické rozvrstvenie technických nárokov a môže viesť k fragmentácii edukačného procesu.

Významným ukazovateľom primeranosti zvoleného repertoáru je schopnosť žiakov už pri prvom kontakte s partitúrou rozpoznať jej štruktúru a zvládnuť fundamentálnu interpretáciu (Apfelstadt, 2000; Rotjan, 2021). Pri zostavovaní dramaturgie preto pedagógovia musia reflektovať nielen na technickú náročnosť diel, ale aj na veľkosť a zloženie orchestra (Titze a Maxfield, 2017), špecifiká publika či charakter pripravovaných vystúpení. Kým súťažné prezentácie si vyžadujú dôraz na umeleckú hodnotu a štýlovú autenticitu, školské koncerty umožňujú experiment s menej tradičnými žánrami alebo prezentáciu alternatívnych hudobných štýlov (Nielsen, 2023).

Metodologický rámec štúdie je založený na analýze a syntéze odbornej hudobnopedagogickej literatúry, komparácii aktuálnych teoretických a empirických poznatkov, ako aj na reflexii pedagogickej praxe autorky. Tento prístup umožnil konfrontovať vedecké poznatky s praktickými potrebami edukačného prostredia a formulovať odporúčania priamo využiteľné v kontexte základných umeleckých škôl.

Ciele príspevku boli stanovené nasledovne:

- identifikovať kľúčové kritériá pre optimálny výber koncertného repertoáru pre sláčikové súbory,
- pomenovať najčastejšie chyby pedagógov pri jeho zostavovaní a analyzovať ich dôsledky,
- definovať sedem univerzálnych výkonových cieľov súborovej hry (technika, rytmus, tón, intonácia, artikulácia, dynamika a frázovanie, hudobný prejav),
- predstaviť metodické postupy a didaktické otázky, ktoré môžu pedagógovia využiť v edukačnej praxi,
- zdôrazniť význam optimálneho výberu repertoáru pre rozvoj hudobných i sociálnych kompetencií žiakov.

Takto koncipované ciele vytvárajú základ pre systematizovanú analýzu problematiky a pre formulovanie praktických odporúčaní, ktoré môžu podporiť harmonický umelecký aj osobnostný rozvoj žiakov základných umeleckých škôl.

Ciele a úlohy vyučovania

Pedagóg zohráva kľúčovú úlohu pri vedení žiakov k zvládnutiu koordinácie základných hudobných prvkov, ktoré sú nevyhnutné pre umelecké vyjadrenie a presnú interpretáciu skladateľovho zámeru (Laycock, 2021, s. 31–33). Hlavné ciele výučby

koncertnej hudby sme koncipovali do siedmich výkonnostných cieľov, ktoré sú aplikovateľné na všetky vekové kategórie a úrovne zručností, od začiatočníkov až po pokročilých hráčov: (1) technika súboru (schopnosť spolupracovať ako súbor prostredníctvom koordinácie pohybov, neverbálnych pokynov a synchronizácie hry na dosiahnutie jednotného prejavu); (2) rytmus súboru (interpretácia presných rytmických štruktúr v rámci synchronizovaného pulzu a hudobne konzistentného tempa); (3) tón súboru (zjednotenie váhy sláčika, jeho rýchlosti, tlaku na struny a kontaktného bodu s cieľom dosiahnuť homogénny a harmonicky vyvážený súborový tón a jednotnú farbu zvuku); (4) intonácia súboru (úprava individuálnej intonácie s cieľom dosiahnuť dokonalé ladenie so spoluhráčmi); (5) artikulácia súboru (zosúladenie techniky sláčika, artikulácie a štýlu hry tak, aby boli jednotné v rámci sekcie a konzistentné s celkovým hudobným prejavom); (6) dynamika a frázovanie súboru (používanie dynamiky, ktorá harmonizuje s členmi sekcie, pričom zachováva vyváženosť medzi jednotlivými sekciami a podporuje súladné frázovanie); (7) hudobný výraz súboru (schopnosť spoločne vyjadrovať konzistentné, jasné a hudobne výrazné interpretácie vrátane charakteru, štýlu, intenzity a nálady).

Technika súboru

Pre efektívny pedagogický prístup je kľúčové systematicky budovať technické zručnosti prostredníctvom špecificky zameraných cvičení a etud (Pazdera, 2008, s. 348–349). Tento metodický prístup umožňuje efektívne rozvíjať napr. nové prstové vzory, rytmiku, intonáciu a orientáciu v polohách. Dôsledná príprava šetrí čas a znižuje pravdepodobnosť vzniku zlozvykov (Hopkins, 2018, s. 217). Proces výučby by mal byť systematicky rozčlenený v dvoch fázach: (1) orientácia na rozvoj technicko-inštrumentálnych zručností prostredníctvom cielene vybraných kompozícií; (2) kultivácia umeleckého prejavu a zdokonaľovanie hudobného výrazu (Selby, 2021).

V prvej časti hodiny sa sústreďujeme na rozvoj individuálnej, interpretačnej techniky, ktorá umožňuje optimálnu fyzickú prípravu pre interpretáciu hudobného konceptu. V druhej časti hodiny učíme žiakov prispôbiť svoj individuálny prejav tak, aby bol v súlade s potrebami celého súboru. Nasledujúce otázky môžu pomôcť žiakom sústrediť sa na techniku súboru v zameraní na detaily a koordináciu, ktoré sú nevyhnutné pre efektívne súborové hranie (Alexander, 2008).

- *Je sklon nástroja vášho partnera v súlade s potrebami súboru?*
- *Uvoľňuje váš partner ľavý palec na krku nástroja, aby sa zabránilo napätiu?*
- *Dýchate spolu so svojim partnerom v okamihu pred začatím frázy?*

Rytmus súboru

Žiaci sa individuálne učia čítať, analyzovať a interpretovať rytmické štruktúry v stabilnom pulze. V súborovej hre je nevyhnutné koordinovať tempo a interakčné auditívne vnímanie, aby rytmické prvky jednotlivých sekcií vytvorili hudobne kompaktný celok. Rozvoj „*ansámblového čítania*“ sa posilňuje aktívnym počítaním a počúvaním iných nástrojových sekcií, predovšetkým v priebehu dlhých tónov a tichých pasáží (Hopkins, 2018, s. 162). Rytmická presnosť a kolektívna spolupráca predstavujú kľúčové atribúty ansámblovej interpretácie, ktoré možno efektívne rozvíjať prostredníctvom cielene formulovaných otázok. (McPherson, 2005, s. 5–35).

- *Ako si počítate dĺžku taktu počas pauzy?*
- *Akú melodickú linku počúvate počas pauzy, aby ste pri nástupe udržali tempo?*
- *Kedy máte nastúpiť vy?*

- *Kde a prečo dochádza k zrýchľovaniu?*

Tón súboru

Po zvládnutí techniky tvorby silného a charakteristického tónu na svojom hudobnom nástroji, ktorý dobre preniká akustickým priestorom, sa žiaci zameriavajú na zosúladienie súbornej interpretácie (Pazdera, 2008, s. 154). Dobre zladený súborový tón rezonuje plnšie a harmonickejšie než nesúrodé tóny. Pre dosiahnutie požadovanej rezonancie musia žiaci prispôbovať rýchlosť, váhu a kontaktný bod sláčika tak, aby tónovo splývali s ostatnými členmi sekcie (Edwards, 1985). Kľúčovým aspektom optimálne vyváženého zvuku v súbore je dosiahnutie rovnováhy medzi jednotlivými sekciami. Zvukové celky znejú optimálne, keď sa vyššie registre harmonicky integrujú s nižšími (Selby, 2021, s. 6-7). Uvádzame otázky, ktoré pomáhajú žiakom sa sústrediť na kvalitu súborného tónu:

- *Aký charakter tónu – jemný, plný, alebo ostrý by mal byť použitý v tejto časti hudby?*
- *Ako možno dosiahnuť takýto tón?*
- *Aký tón vytvára váš vedúci sekcie? Koľko sláčika používa?*
- *Dokážete zladať svoj tón tak, aby plynulo splýval s tónom vašej sekcie?*

Súborná intonácia

Pre dosiahnutie súbornej intonácie je nevyhnutné, aby každý člen súboru upravil individuálnu intonáciu tak, aby harmonizovala s ostatnými hudobníkmi. Na začiatku nácviku je pri ladení strún vhodné používať techniku krížového ladenia¹. Tento postup umožňuje vzájomné ladenie žiakov v unisonách, oktavách a kvintách, čo podporuje rozvoj sluchovej citlivosti a intonačnej presnosti (Smith, 1994). V technickej časti nácviku kladíme dôraz na cvičenia zahŕňajúce prstové vzory, prechody do polôh a stupnice. Predstavujú efektívne nástroje na zdokonalenie intonačnej presnosti a súčasne prispievajú k rozvoju hmatovej istoty (Pazdera, 2008, s. 330). Pre korigovanie intonačných problémov v koncertných skladbách sa odporúča výrazne znížiť tempo a inštruovať žiakov tak, aby hrali v strednom dynamickom spektre, čo im umožní vnímať seba aj ostatných. Keď sa intonácia v súbore zlepší, tempo sa môže postupne zrýchľovať. Ak nie je dostatok času na riešenie všetkých intonačných problémov pred vystúpením, je pravdepodobné, že daná skladba bola pre súbor príliš náročná (Selby, 2021). Pre rozvoj intonačného sluchu sú užitočné nasledujúce otázky:

- *Počujete intonačný základ pri ladení nástroja?*
- *Na koho tón sa sústredíte, keď hráte určitú notu?*

Artikulácia v súbore

Cieľom správnej artikulácie je zjednotiť individuálnu techniku sláčika, artikulácie a štýlu tak, aby korešpondovala s ostatnými členmi sekcie a celého súboru (Hopkins, 2018, s. 59). Učitelia využívajú rôzne cvičenia na to, aby žiakov naučili správne interpretovať rôzne

¹ Krížové ladenie predstavuje metodický postup, pri ktorom hudobníci neladia len podľa jednej referenčnej struny alebo tónu, ale postupne porovnávajú výšku tónu v rôznych intervalových vzťahoch (najčastejšie v unisone, kvintách a oktavách) naprieč jednotlivými nástrojmi. Tento prístup podporuje rozvoj sluchovej citlivosti, presnejšie vzájomné prispôbenie intonácie a vytvára kompaktný základ pre ansámblovú súhru.

druhy artikulácie, ako sú staccato, legato, detache² a spiccato³ (Brenner, 2021, s. 46-51). Výsledkom je, že žiaci synchronizujú techniky sláčika a artikulácie, čím dosahujú čistejší a jasnejší tón. Problémy s ťahom sláčika sú ľahko identifikovateľné jednoduchým sledovaním partitúry. Zvýšená pozornosť venovaná jednotnosti ťahu sláčika a artikulácie v sekcii pomáha žiakom lepšie porozumieť týmto aspektom hry. Nasledujúce otázky môžu slúžiť ako efektívny nástroj na precvičovanie artikulácie v súbore:

- *Akou časťou sláčika začal hrať vedúci sekcie tento tón?*
- *Kde tón uvoľnil?*
- *Akú časť sláčika používa váš spoluhráč?*
- *Druhé husle, váš rytmus sa zhoduje s rytmom prvých huslí, ale spôsob hrania sláčíkom je odlišný. Môžete to korigovať?*

Dynamika a frázovanie

Vyváženosť zvuku v súborovej hre dosahujeme prostredníctvom jednotnej dynamiky a frázovania. Je dôležité, aby sme v rámci vystavby hudobného diela presne zadefinovali dynamické nuansy na zdôraznenie a frázovanie melodických línií, aby sa interpreti zjednotili nielen vo výške a hĺbke tónu, ale aj na tempe crescendo a decrescendo, ktoré budú spoločne vykonávať (Pazdera, 2008, s. 154). V kontexte vzdelávania o dynamike a frázovaní je využitie jednoduchých inštrumentálnych úprav tradičných chorálov pre žiakov veľmi užitočné (Selby, 2021, s. 9). Pomáhajú rozvíjať zručnosti v oblasti intonácie a precíznosti v hre, a to najmä v súvislosti s výškou, hĺbkou a dôrazom na jednotlivé tóny. Vo svojej harmonickej čistote vytvárajú možnosť bezprostredne vnímať neúmyselné zmeny v dynamike alebo akcentoch. Nasledujúce otázky môžu pomôcť sústrediť pozornosť žiakov na dynamiku a frázovanie v súbore:

- *Kde sa nachádza vrchol frázy a akou intenzitou by mala sekcia hrať?*
- *Aký má byť priebeh crescendo alebo decrescendo – náhly alebo plynulý?*
- *Kto hrá melódiu a akou dynamikou by mala znieť?*
- *Kto hrá sprievodnú melódiu a akú úroveň dynamiky by mal mať?*
- *Pri opakovaní frázy by sme mali hrať hlasnejšie alebo tichšie?*

Hudobný prejav súboru

Cieľom súborovej interpretácie je dosiahnuť prezentáciu, ktorá vykazuje konzistentnosť, jasnosť a hudobnú výraznosť. Správna interpretácia zahŕňa charakter, štýl, krásu, intenzitu, náladu a emócie, čím definuje umelecký prejav súboru. Sólisti majú čiastočne voľnosť interpretovať hudbu podľa vlastného uváženia, avšak členovia súboru musia dosiahnuť jednotu v hudobných koncepciách, ktoré chcú vyjadriť (Laycock, 2021, 30-38). Je dôležité sa zamyslieť nad tým, aké hudobné myšlienky alebo emócie sa snažil skladateľ sprostredkovať prostredníctvom nôt a rytmu v partitúre. *Hudba je formou komunikácie a naším konečným cieľom je naučiť žiakov sa prostredníctvom nej vyjadriť* (Šebesta, 2002). Žiaci reagujú pozitívne na otázky, ktoré skúmajú pocity, výraz a dej v skladbe:

² Detache je základná technika hry na sláčikové nástroje, pri ktorej sú jednotlivé tóny hrané oddelene, bez akéhokoľvek viazania, pričom sa využíva celý alebo čiastočný ťah sláčika. Výsledkom je čistý a jasne artikulovaný tón.

³ Spiccato je technika hry krátkych a pružných tónov, pri ktorej sláčík odskakuje od strún. Využíva sa najmä v rýchlejších tempách a prináša ľahký, brilantný zvuk.

- *Akými slovami by ste opísali emócie, intenzitu a štýl tejto hudby?*
- *Aký príbeh táto hudba rozpráva?*
- *Ako chceme túto skladbu začať a akým spôsobom ju chceme rozvíjať a ukončiť?*

Rozvoj hudobných a sociálnych zručností

Pri výbere notového materiálu pre súborovú hru je kľúčové zvážiť škálu zručností, ktoré si žiaci osvojujú počas vyučovacieho procesu. Ak sa však sústredíme výlučne na základné hudobné zručnosti hrozí, že výučba sa zredukuje len na nácvik notového zápisu a rytmiky. Ťažkosti so zvládnutím notového zápisu môžu negatívne ovplyvniť schopnosť žiakov sústrediť sa na samotnú hru čo v závere determinuje ich radosť z hudby ((Nielsen et al., 2023). Tento aspekt zdôrazňuje dôležitosť optimálneho výberu repertoáru, ktorý by mal reflektovať na tieto otázky: *Aké sú naše pedagogické ciele? Na čo sa zameriame počas príprav na koncertné vystúpenia?*

Zjednodušenie technických požiadaviek umožňuje žiakom sústrediť sa na súhru, rytmickú presnosť a zvukovú súdržnosť. Vedieť samostatne sledovať rytmus a počúvať spoluhráčov sú kľúčové schopnosti, ktoré rozvíjame v priebehu nácvikov. Týmto spôsobom podporujeme hudobníkov k väčšej zodpovednosti za vlastný prínos v súbore, čím u nich rozvíjame schopnosti líderskej a pracovnej zodpovednosti. Aj keď nedokážeme ovplyvniť žiakov prirodzený talent, môžeme zlepšovať jeho schopnosť sústredenia sa na hudobnú interakciu. Jednou z najefektívnejších stratégií na podporu súhry je tréning hry bez dirigenta (Selby, 2021. s. 10). Cvičenie bez dirigenta⁴ je technikou a cenným prostriedkom na rozvoj vzájomného počúvania a koordinácie. Počas nácvikov odporúčame žiakom postaviť sa tak, aby mali jasný výhľad na notový zápis a ostatných spoluhráčov (Woomert, 2021, s. 95). Členovia sekcie sa učia pohotovo reagovať na gestá prvého hráča, čím získavajú lepšiu predstavu o dynamike, frázovaní a rýchlych zmenách tempa. Táto metóda umožňuje pedagógovi efektívnejšie sledovať celý súbor.

Záver

Predložená štúdia priniesla systematizovaný pohľad na problematiku výberu optimálneho koncertného repertoáru pre sláčikové súbory na základných umeleckých školách so zreteľom na technické, umelecké a pedagogické kritériá. Analýza odbornej literatúry a reflexia pedagogickej praxe umožnili identifikovať kľúčové faktory dramaturgického rozhodovania a zároveň identifikovať riziká vyplývajúce z neadekvátne zvoleného repertoáru, ktoré môžu negatívne determinovať edukačný proces i umelecký výsledok.

V rámci štúdie boli formulované univerzálne výkonové ciele súborovej hry – technika, rytmus, tón, intonácia, artikulácia, dynamika a hudobný prejav – ktoré poskytujú metodický rámec rozvoja interpretačných kompetencií žiakov na všetkých stupňoch pokročilosti. Tento rámec je ďalej podporený návrhmi metodických postupov a otázok, využiteľných pri praktickej práci pedagógov, čím sa otvára priestor pre cielenejšiu a systematickejšiu prípravu ansámbovej výučby.

Zistenia zároveň potvrdili, že vhodne zvolený repertoár má zásadný význam nielen pre technický a umelecký rast, ale aj pre formovanie sociálnych kompetencií, tímovej

⁴ Cvičenie bez dirigenta je metodický postup v ansámbovej výučbe, pri ktorom žiaci hrajú bez vizuálneho vedenia pedagóga. Táto stratégia posilňuje schopnosť hudobníkov počúvať sa navzájom, reagovať na gestá vedúceho hráča sekcie a preberať väčšiu zodpovednosť za kolektívnu interpretáciu.

spolupráce a interpretačnej sebadôvery žiakov. Výber repertoáru sa tak ukazuje ako kľúčový predpoklad harmonického rozvoja osobnosti a zároveň ako podmienka dosiahnutia vysokokvalitného umeleckého výkonu.

Možno konštatovať, že stanovené východiská a zámery štúdie sa podarilo naplniť v plnom rozsahu. Predložený príspevok ponúka nielen teoretický rámec, ale aj prakticky aplikovateľné odporúčania, ktoré môžu prispieť k skvalitneniu pedagogickej praxe a predstavujú základ pre ďalší výskum v oblasti hudobnej pedagogiky a ansámbovej interpretácie.

Bibliografia

- Apfelstadt, H. (2000). First things first selecting repertoire: finding quality, teachable repertoire appropriate to the context, compatible with the national standards, and interesting to play is an achievable goal. In: *Music Educators Journal*, 87 (1): 19-46. <https://doi.org/10.2307/3399672>
- Alexander, M. (2008). Teaching tuning to the string orchestra: classroom procedures for beginning to advanced students. In: *American String Teacher*, 58 (4): 20-26.
- Brinson, B. A. (1996). *Choral Music Methods and Materials: Developing Successful Choral Programs (Grades 5 to 12)*. New York: Schirmer Books, 319 s.
- Bronstein, J. and Lidor, D. (2021). Motivations for music information seeking as serious leisure in a virtual community: exploring a Eurovision fan club. In: *Aslib Journal of Information Management*, 73 (2): 271-287. <https://doi.org/10.1108/AJIM-06-2020-0192>
- Brown, E. (2015). *A Dictionary for the Modern Conductor*. United States: Rowman & Littlefield Publishers, 432 s. ISBN 978-0810884007.
- Hopkins, M. (2013). Programming in the zone: repertoire selection for the large ensemble. In: *Music Educators Journal*, 99 (4):69-74. <https://doi.org/10.1177/0027432113480184>
- Hopkins, M. (2018). *The Art of String Teaching Spiral-bound*. Chicago: GIA Publications, Inc., 668 s. ISBN 978-1622773381.
- Lüsted, M. (2011). *Entertainment (Inside the Industry)*. Minnesota: Abdo publishing Company, 112 s. ISBN 978-1617147999.
- Madsen, C. K. and Moore, R. S. (1978). *Experimental Research in Music: Workbook in Design and Statistical Tests*. Raleigh: Contemporary Publishing Company of Raleigh, 172 s. ISBN 978-08-989-2017-8.
- Mick, J., Brenner, B., Laycock, M., Selby, Ch., Woomert, J. et al. (2021). *Teaching Music through Performance in Orchestra – Volume 4*. Chicago: GIA Publications, Inc., 600 s. ISBN 978- 1622775323.
- Munro, K., et al. (2022). DJing as serious leisure and a higher thing; characteristics of the information behaviour of creative DJs. In: *Journal of the UK Branch of the International Association of Music Libraries*, 59 (1): 1-18.
- McPherson, G. (1993). Evaluating improvisational ability of high school instrumentalists. In *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 119: 11-20.
- Nwokenna, E. N., et al. (2022). Educational Information Need of Undergraduate Music Students. In: *Library Philosophy & Practice article*. 1-13.
- Pazdera, J. (2008). *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*. Praha: Akadémia múzických umění, 381 s. ISBN 978-80-7331-117-9.
- Phillips, K. H. (2004). *Directing the Choral Music Program*. Oxford: Oxford University Press, 420 s. ISBN 9780195132823.

- Robson, A. a Robinson, L. (2013). Building on models of information behaviour: linking information seeking and communication. In: *Journal of Documentation*, 69 (2): 169-193. <https://doi.org/10.1108/00220411311300039>
- Rotjan, M. (2021). Deciding for or deciding with: student involvement in repertoire selection. In: *Music Educators Journal*, 107 (4): 28-34. <https://doi.org/10.1177/00274321211013879>
- Šebesta, O. (2002). *Tvorivá interpretácia komornej hudby*. Banská Bystrica: Akadémia umení, 124 s. ISBN 80-89078-03-6.
- Titze, I. R. and Maxfield, L. (2017). Acoustic factors affecting the dynamic range of a choir. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, 142 (4): 2464-2468. <https://doi.org/10.1121/1.5004569>

Mgr. Jana CSÁMPAIOVÁ, DiS. art.

Katedra hudby, Pedagogická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa
Dražovská 4, 949 01 Nitra
e-mail: jana.csampaiova@gmail.com
školiťel': doc. Dana Šašinová, ArtD.

Problematika komponovania pre organ vo svetle súčasných skladateľských prístupov

Issues of Composing for Organ in the Light of Contemporary Compositional Approaches

Ľuboš Gabčo

Abstrakt

V 20. storočí sa vývoj organového umenia zrkadlí v dielach organistov a skladateľov, ako Marcel Dupré, Olivier Messiaen, Maurice Duruflé, Jean Guillou a iní, ktorí posunuli kompozičné, zvukové, interpretačné i improvizračné možnosti organu do jedinečných a dovtedy nepoznaných možností. Cieľom príspevku je definovať najvhodnejší kompozičný prístup, ktorý by mal skladateľ zvoliť pri tvorbe organových diel, so zreteľom na aktuálnu situáciu organových nástrojov na Slovensku a ich technické a zvukové možnosti. V ostatných rokoch na Slovensku vzniklo niekoľko organov, ktoré spĺňajú najvyššie nároky a slúžia ako koncertné nástroje: Katedrála sv. Martina (2010), Slovenská filharmónia (2012), kostol Panny Márie Snežnej (2024). Otázka novej organovej tvorby je preto mimoriadne aktuálna a má značný potenciál vytvoriť významný segment hudobnej kultúry na Slovensku.

Kľúčová slova: Organ. Kompozícia. Skladateľ. Organová tvorba. Elektronika. Metodika.

Abstract

In the 20th century, the development of organ art is reflected in the works of organists and composers such as Marcel Dupré, Olivier Messiaen, Maurice Duruflé, Jean Guillou, and others, who pushed the compositional, sound, interpretative, and improvisational possibilities of the organ into unique and previously unknown realms. The aim of this paper is to define the most suitable compositional approach that a composer should choose when creating organ works, taking into account the current situation of organ instruments in Slovakia and their technical and sound capabilities. In recent years, several organs have been built in Slovakia that meet the highest standards and serve as concert instruments: St. Martin's Cathedral (2010), the Slovak Philharmonic (2012), and the Church of Our Lady of the Snows (2024). The issue of new organ compositions is therefore highly relevant and has significant potential to create an important segment of musical culture in Slovakia.

Key words: Organ. Composition. Composer. Organ repertoire. Electronics. Methodology.

Úvod

Súčasná organová hudba sa vyznačuje bohatou variabilitou štýlov, experimentálnych prístupov a nových možností hudobného vyjadrenia. Cieľom tohto príspevku je poukázať na vývoj organovej tvorby v 20. a 21. storočí, s dôrazom na technické, zvukové a interpretačné možnosti organu a ich vplyv na kompozičný proces. Zároveň sa príspevok zameriava na možnosti, ktoré moderné nástroje poskytujú súčasným skladateľom. Medzi hlavné otázky patrí: Akým spôsobom má skladateľ pristupovať k procesu komponovania pre organ? Aký kompozičný jazyk zvoliť? Čím sa inšpirovať od významných autorov minulosti a súčasnosti? Vo výskume boli použité metodické postupy, zahŕňajúce analýzu problematiky organu ako nástroja, ako aj prístup ku komponovaniu pre organ so zreteľom na kompozičnú poetiku Oliviera Messiaena a Jeana Guilla v ich organových dielach. Tento prístup umožnil systematicky posúdiť technické, zvukové a interpretačné aspekty organu a ich vplyv na kompozičný proces.

Historický kontext a vývoj organu

Koncept symfonického zvuku a snaha napodobniť ho predstavovala v 19. storočí hlavné východisko, ktorého dôsledkom bolo pre organ ako taký stále bohatšie a rozmanitejšie zastúpenie registrov, vznik žalúziového stroja a valca, čo malo vplyv na dynamiku, možnosť *crescenda* a *decrescenda*, zväčšujúca sa šírka a veľkosť zvuku, hierarchia jednotlivých manuálov, využitie spojky apod. Toto všetko je charakteristické pre organársku dielňu francúzskeho organára 19. st. Cavaillé-Colla, ktorý tak ovplyvnil C. Francka, Ch. Tournemira, Ch. M. Widora, M. Duprého, L. Vierna a mnohých ďalších. „*Francúzsky récit mal od dôb Francka pozoruhodný žalúziový účinok na celkový zvuk organa, avšak až v 20. storočí dostal ono bohaté registrové obsadenie, ktoré ho urobilo v organovom svete legendárnym: batériu plenových jazykových hlasov, bombardy v 16, 8' a 4' polohe. Tento nový prvok využili, samozrejme, skladatelia aj interpreti.*“ (Klinda, 1983). V 20. a 21. storočí na tento vývoj organového umenia nadviazali skladatelia a organisti ako Marcel Dupré, Olivier Messiaen, Jean Guillou a iní, ktorí doviedli kompozičné, zvukové, interpretačné či improvizované možnosti organu do jedinečných, dovtedy nepoznaných možností. V našom geografickom priestore zohrávajú v tejto oblasti významnú úlohu skladatelia ako Štefan Németh-Šamorínsky, Jozef Grešák, Ilja Zeljenka, Juraj Beneš a Jozef Podprocký, ktorých diela majú významné miesto v organovej literatúre. Z radov súčasných tvorcov treba spomenúť Zuzanu Ferjenčíkovú, dlhoročnú spolupracovníčku Jeana Guilla, významnú organistku a skladateľku, ktorá svojou tvorbou nadväzuje na bohatú tradíciu organového umenia a prináša do tejto oblasti nové impulzy vo svetle súčasných skladateľských prístupov, ktoré zahŕňajú nové harmonické a modálne priestory vrátane mikrotonality; experimenty s rytmom a časom – polyrytmy, nepravidelné metrá, aleatorika; nové textúry a farby – využívanie neobvyklých zvukových efektov a *extended techniques*; minimalizmus a repetitívne postupy; elektronickú a elektroakustickú hudbu; a integráciu priestoru a akustiky – komponovanie so zreteľom na konkrétny priestor alebo nástroj.

Technické a zvukové možnosti organu

Zvukový koncept vychádzajúci z ideálu symfonického zvuku sa na Slovensku nachádza napr. v Slovenskej filharmónii, Dóme sv. Martina, alebo v Sielnici. Toto všetko zároveň priamo súvisí s technickými dispozíciami, ktoré skladateľ musí reflektovať pri komponovaní pre organ. Každý organový nástroj má špecifiká, ktoré sa nelíšia. Najcharakteristickejším prvkom organu je statickosť zvuku: Dĺžka znenia - rovnako dôležitý

je začiatok tónu a aj jeho koniec, s tým je spojená zvýšená dôležitosť artikulácie a agogiky, tón nezaniká a nie je zvukovo limitovaný či už dychom alebo sláčikom. Na jednom tóne je tak možné vytvoriť *crescendo* a *decrescendo* od *ppp* po *fff* pomocou žalúziového stroja resp. registrácie. Tieto dynamické efekty sa dajú zároveň vytvoriť pomocou manuálových prechodov, ktoré by boli ale zvukovo menej plynulé. V súčasnosti je bežnou praxou pri stavbe nových organov využívať tzv. *setter*, ktorý pomáha pri registrácii tým, že registráciu celej skladby je možné uložiť do pamäte, čím sa stáva interpret zvukovo slobodnejší a môže využiť veľké množstvo zvukových kombinácií.

V súvislosti s problematikou artikulácie musí skladateľ prihliadať na technické možnosti nástroja: napríklad, akú má organ traktúru: mechanická traktúra je úplne presná, ale môže mať ťažší chod klávesov a tým môže vzniknúť obmedzenie pri technicky brilantných úsekoch. Naopak pneumatická traktúra má ľahší chod, ale tóny zaznievajú o niečo oneskorene, čo má priamy vplyv na artikuláciu, resp. jej zreteľnosť. Okrem spomenutého je nemenej dôležité si uvedomiť úlohu akustiky a jej vplyv na zreteľnosť zvuku. Na organe dĺžka znenia tónu nezávisí od dĺžky stlačenia klávesy. „*Tón sa na organe tvorí sprostredkované, cez traktúru, ktorá pri stlačení klávesu otvára tónový ventil pod píšťalou. Tým sa dáva impulz na vypúšťanie vzduchu zo vzdušnice do jednotlivých píšťal. Kvalitu tónu však úderom podstatne neovplyvníme.*“ (Dzemjanová, 2013). Začiatok znenia a trvanie tónu sú realizované výlučne pomocou registrou, pričom priestorová akustika – reverberácia a rezonancia miestnosti – ovplyvňuje vnímanú dĺžku a farbu tónu.

Toto všetko zároveň úzko súvisí s praktickým aspektom uvádzania nových organových diel: konkrétne spôsoby artikulácie, od spôsobov ako sú *staccato*, *legato*, *portato*, až po možnosti repetícií a *glissanda*. Tieto atribúty organových kompozícií môžu predstavovať prekážku pri ich uvádzaní, pretože často vyžadujú vysoký stupeň technických možností, ktoré nie všetky organové nástroje spĺňajú. Navyše, realizácia týchto diel môže byť veľmi náročná z dôvodu technického stavu niektorých nástrojov, čo obmedzuje ich použitie na interpretáciu náročnejšej a modernej organovej literatúry.

Mimoriadnou výhodou je možnosť dosiahnuť *legato* v širokej sadzbe na princípe tichej výmeny. Tento princíp však prináša určité tempové obmedzenia, ktoré skladateľ musí zohľadniť. Kompozícia si preto vyžaduje pomalšie tempo, aby bolo možné plne využiť túto technickú prednosť organu a zabezpečiť plynulosť hudobného prejavu.

Organ v kontexte komornej a orchestrálnej hudby

Výhodou organu je jeho schopnosť skombinovať sa s inými nástrojmi, či už v rámci komornej hudby alebo vo väčších hudobných obsadeniach, ako sú orchester či zbor. Táto univerzálnosť umožňuje organu zaujať významné miesto v rôznorodých hudobných produkciách a obohacovať ich zvukovú paletu. Na jednej strane teda zvuková statickosť vs. orchestrálna plasticosť. Messiaen sám využíva často komplikovanú a bohatú orchestráciu, a ako sám píše „neočakávané organové registrácie“. (Messiaen, 2016) Táto „organová vlastnosť“ je veľmi často využívaná v rôznych skladbách, v ktorých sa organ vyskytuje, najmä ako zvukové spektrum, ktoré vytvára farbu. V súčasnosti sa do popredia stále viac dostáva organová hudba spojená s elektronikou a možnosti využitia organového zvuku a jeho farieb sa tak neustále prehlbujú.

Súčasný skladateľský prístup a inovácia

Organ poskytuje skladateľovi jedinečné možnosti na preukázanie jeho kompozičných schopností. Odhliadnuc od majstrov minulých epoch, ako boli Bach, Franck

a mnohí ďalší, otvára organ priestor na tvorbu celkom novými spôsobmi, ktoré reflektujú súčasné estetické a technické výzvy. Spomeňme si na Messiaena, ktorý dokázal vytvoriť organové diela jedinečnej umeleckej hodnoty, čerpajúc z rozmanitých inšpiračných zdrojov. Jeho práca s rytmom zahŕňa nielen augmentácie a diminúcie, ale aj neobrátiliteľné rytmy, polyrytmus a rytmické ostináta. V oblasti harmónie vyvinul vlastný systém 7 módov, experimentoval s polymodalitou, atonálnou hudbou, štvrtónovou hudbou a inými modernými prístupmi. Svoj hudobný jazyk obohatil prvkami vtáčieho spevu, synestézie a gregoriánskeho chorálu, čím vytvoril diela s mimoriadne originálnou a hlbokou umeleckou výpoveďou. Messiaen význam rovnako spočíva vo využití zvukových možností, ktoré organ poskytuje. Hoci sa opiera o tradíciu francúzskej organovej tvorby, rozširuje ju a neskôr otvára nové perspektívy zvukového uplatnenia organového tónu a registrov využívajúc všetky atribúty tónu. „*Hudbu netvorila len zvuky (t.j. výška tónu), ale aj intenzita a hustota (t.j. dynamický poriadok), timbre a spôsob hry (t.j. fonetický poriadok) a predovšetkým čas, zadelenie času, čas a hodnoty (t.j. kvantitatívny poriadok).*“ (Klinda, 1983).

Na tieto prvky neskôr nadviazal Jean Guillou, ktorý bol žiakom významných organistov Marcela Duprého, Maurica Duruflého a Oliviera Messiaena. Guillou obohatil organovú literatúru o vlastné originálne prvky, ktoré kombinovali virtuozitu, výraznú rytmickú energiu a zvukovú komplexnosť. Jeho diela sú príkladom tvorivého posunu, kde tradícia nadobúda novú podobu v kontexte moderných estetických a technických možností. „*Ako interpret revolucionizoval umenie organovej hry, ako improvizátor fascinoval celé generácie návštevníkov koncertov, ako skladateľ otvoril repertoár, kráľa nástrojov oblastiam, ktoré boli dovtedy považované za nepredstaviteľné...*“ (Štrbák, 2024). Jean Guillou, sám vynikajúci organista, vytvoril množstvo skladieb pre organ, s ktorým bol priam bytostne zžitý. Jeho skladateľský rukopis možno charakterizovať slovami ako originalita, nekonvenčnosť, rozmanitosť, rôznorodosť a farebnosť. Tieto atribúty odrážajú jeho schopnosť odvážne preskúmať nové zvukové možnosti a prinášať do organovej literatúry jedinečné umelecké diela, ktoré sú dodnes inšpiráciou pre organistov a skladateľov na celom svete.

Analýza ukázala, že súčasní aj slovenskí skladatelia majú k dispozícii organové nástroje s nesmiernou rozmanitosťou možnosťami, ktoré umožňujú kombinovať tradičné a moderné techniky, experimentovať s registráciou, dynamikou, artikuláciou a elektronickými prvkami. Zároveň sa potvrdila hypotéza, že vývoj organovej literatúry a technológií organov vyžaduje od skladateľov dôslednú reflektáciu technických a zvukových možností nástroja.¹ „*Zvukové stvárnenie diel tzv. novej hudby tvorí špecifickú, veľmi diferencovanú oblasť, pretože požiadavky každého jedného skladateľa, ba každého jedného diela sa odlišujú, a po druhé, želané narábanie so zvukom často prekračuje pojem registrácie. Pri predvedení sa napríklad požadujú zmeny tlaku vzduchu nové techniky hry*

¹ Tvrdenie, že skladateľ má „reflektovať stav organov na Slovensku“, môže byť problematické, pretože by mohlo naznačovať, že tvorba organovej hudby by mala byť obmedzená iba technickými a akustickými možnosťami konkrétnych nástrojov dostupných v našej krajine. Takýto prístup by však mohol zúžiť tvorivú slobodu skladateľa a brzdiť inovatívny prístup. Skladateľ môže samozrejme brať do úvahy technické možnosti organov, ako sú traktúra, registrácia, akustika či dostupnosť moderných nástrojov, ale jeho úlohou nie je prispôbovať kompozíciu prísne konkrétnym nástrojom, ak nie je komponovaný pre konkrétny organ. Aj spomínaní skladatelia, ako Messiaen a Guillou, komponovali svoje diela pre konkrétne organy vo svojich pôsobiskách (kostol Najsvätejšej Trojice a kostol sv. Eustacha v Paríži), čo sa prejavuje registračnými predpismi, rozsahom klaviatúry, tempovým označením a podobne.

apod. Takmer každá skladba kladie nové, osobitné požiadavky, ktoré netvoria jednotu alebo systém, ale sa označujú ako techniky, ktoré buď skladatelia obšírne popisujú v skladbách, alebo celkom ponechávajú na ľubovôľu výkladu interpreta. Improvizačný charakter, nesystematickosť a nemožnosť generalizovania prednesových postupov zatiaľ nedovoľujú zhrňujúci ani hodnotiaci pohľad na zvukové stvárnenie tzv. novej hudby“ (Klinda, 1983).

Záver

Vyhodnotenie cieľov príspevku však potvrdzuje, že organ je nástroj, ktorý aj v súčasnosti ponúka nekonečné možnosti pre tvorbu, interpretáciu a experiment. Verím, že tento príspevok prispeje k ucelenejšiemu obrazu o prístupe skladateľa k organovej tvorbe a k organu ako nástroju, ktorého možnosti sú v našom prostredí stále nenaplnené.

Bibliografia

- Dzemjanová, E. (2013). Metodika hry na organe. Košice: C-PRESS 2013, s. 14. ISBN 978-80-970294-2-5
- Klinda, F. (1983). Organová interpretácia. Bratislava: Opus 1983, s. 396. a 402. ISBN 978-80-972541-31
- Messiaen, O. (2016). Technika môjho hudobného jazyka. Bratislava: Hudobné centrum, 2016, s. 5. ISBN 978-80-89427-25-3
- Štrbák, M. (2024). Bulletin ku koncertu 17. 3. 2024. Bratislava: Slovenská filharmónia, 75. koncertná sezóna 2022/2023, Organové koncerty, Cyklus O s. 7.

PaedDr. Mgr. art. Ľuboš Gabčo

Katedra skladby a dirigovania,
Hudobná a tanečná fakulta Vysoké školy múzických umení v Bratislave,
Zochova 1, 811 03 Bratislava
e-mail: lubos.gabco@gmail.com
školiťel': doc. Lucia Papanetzová, ArtD.

Ivan Hrušovský a jeho Musica Paschalis pre organ

Ivan Hrušovský and his Musica Paschalis for organ

Kristína Gabčová

Abstrakt

Príspevok je zameraný na osobnosť slovenského skladateľa Ivana Hrušovského a jeho dielo Musica Paschalis, ktoré sa skladá z piatich častí a je určené pre sólový organ. Príspevok bude približovať skladateľov život a jeho organové dielo, ktorého následná hudobná analýza bude charakterizovať skladateľov hudobný jazyk. Cieľom tohto príspevku je zoznámiť verejnosť s významným slovenským autorom a taktiež sa pokúsi priblížiť jeho organové dielo z hľadiska organovej interpretácie.

Kľúčové slová: Ivan Hrušovský. Organ. Kompozícia. Skladateľ. Organová tvorba. Analýza. Interpretácia.

Abstract

The article focuses on the personality of the Slovak composer Ivan Hrušovský and his work Musica Paschalis, which consists of five parts and is intended for solo organ. The article will present the composer's life and his organ work, the subsequent musical analysis of which will characterize the composer's musical language. The aim of this article is to introduce the public to the important Slovak author and, also, to try to present his organ work from the point of view of organ interpretation.

Key words: Ivan Hrušovský. Organ. Composition. Composer. Organ works. Analysis. Interpretation.

Úvod

Ivan Hrušovský, ktorý sa narodil 23. 2. v Bratislave, bol slovenský skladateľ, teoretik, pedagóg, muzikológ a v neposlednom rade jeden z najaktívnejších hudobných osobností 20. storočia. Skladateľ predstavuje významnú osobnosť hudobnej kultúry, ktorej prínos presahuje oblasť organovej tvorby a zasahuje do širšieho spektra v oblasti kompozície a pedagogického pôsobenia. Cieľom príspevku je priblížiť jeho osobnosť v kontexte umeleckej a spoločenskej činnosti, poukázať na šírku jeho tvorivého záberu a zdôrazniť trvalý význam jeho diela pre rozvoj hudobného života. Hlavným ťažiskom príspevku je analýza organovej skladby Musica Paschalis, ktorá reprezentuje tvorivé postupy skladateľa, a zároveň odhaľuje osobitosti jeho umeleckého rukopisu.

Zo života skladateľa

Jeho otec bol významný slovenský spisovateľ Ján Hrušovský, takže v rodine mal zaiste vytvorené umelecké a kultúrne zázemie. Počas štúdia na gymnáziu v Žiline, ktoré ukončil v roku 1947, udržoval kontakt s evanjelickým kňazom, Fedorom Ruppeldtom alebo

so svojím bratrancom, Igorom Hrušovským, ktorý bol filozof, čo malo vplyv na jeho vývoj intelektuálnych schopností, ktoré mali význam v jeho pedagogickej a teoretickej činnosti.

„Po absolvovaní gymnázia v Žiline študoval hudobnú vedu, filozofiu a estetiku na UK (1947-52) a kompozíciu u prof. A. Moyzesa, najprv na bratislavskom konzervatóriu (1947-52), neskôr na VŠMU (1952-57)“ (Zvara, 1998, s. 125). Vo svojej záverečnej práci na Univerzite Komenského sa venoval slovenskému hudobnému folklóru v dielach slovenských skladateľov. Keďže bol poslucháčom aj umeleckej školy a aj muzikológie zároveň, bol to predpoklad k vynikajúcim umeleckým, ale aj pedagogickým a teoretickým schopnostiam.

Neskôr pôsobil na Vysokej škole múzických umení v Bratislave (1953-1990) aj ako pedagóg v hudobno-teoretických predmetoch, ako napríklad hudobná história a teória hudby. Ivan Hrušovský získal v roku 1968 docentúru v odbore Hudobnej teórie na Vysokej škole múzických umení v Bratislave a v roku 1984 obdržal titul profesora skladby na tej istej inštitúcii. Po roku 1989 pôsobil ako pedagóg aj na Univerzite Mateja Bela v Banskej Bystrici a to na katedre hudobnej výchovy a estetiky (Zvara, 1998, s. 125).

Hudobná reč Ivana Hrušovského

Hudobná reč Ivana Hrušovského bola z veľkej časti ovplyvnená jeho dlhoročným profesorom, skladateľom Alexandrom Moyzesom, čo sa prejavilo v tradicionalizme, odmietaní novej hudby a vyznávaní tradičného spôsobu komponovania spojeného s bezpodmienečnou dôverou študenta voči pedagógovi a vyžadovaním disciplíny. To sa prejavilo v dobrom slova zmysle v absolútnom zvládnutí klasickej harmónie, foriem, zmyslu pre tektoniku diela a vzťahu k historickým prameňom. Jeho diela z tohto obdobia, ako napríklad Pastorálna suita z roku 1955 alebo Tatranská poéma (1960) sa vyznačujú konzervatívnym kompozičným prístupom a s tradičným nazeraním na zvukovú koncepciu v kontexte symfonického orchestra.

Ďalším vplyvom v jeho hudobnej tvorbe bola oblasť literatúry. Pretože bol jeho otec prozaik, Ivan Hrušovský sa vo svojom živote zaoberal aj touto umeleckou oblasťou, čo ho intelektuálne formovalo. K napísaniu kantáty ho inšpirovala báseň Hirošima od Rudolfa Skukáleka. Kantáta z cyklu Proti smrti bola určená pre recitátora, koloratúrny soprán, miešaný zbor a orchester a je značná istým štýlovým posunom oproti jeho skorším dielam.

Neskôr prišiel s ambíciou spoznávať aj súčasnú európsku hudbu a etablovať ju na našom území. Zmena poetiky jeho hudby vo využívaní sonorizmu, seriálovej techniky a rozvíjaní nových zvukových možností nastala v skladbe *Combinazioni sonore* z roku 1963, pričom zanechal väzby na tradičné kompozičné postupy a vplyv A. Moyzesa.

Nasledujúca tvorba zo 70. až 90. rokov by sa dala charakterizovať ako spojenie rôznych skladateľských štýlov, ktoré na prvý pohľad pôsobia nespojiteľne. V roku 1983 ho silno zasiahla smrť syna Romana. Môžeme tu pociťovať zmenu hudobného jazyka na subtilnejšiu hudbu s prejavom vzťahu k Bohu, vzniká 1. sláčikové kvarteto venované synovi.

Po roku 1989 svoj vzťah k Bohu prejavoval naďalej aj tým, že začal komponovať na námety s náboženskou tematikou, ako je napríklad aj organový cyklus *Musica Paschalis* z roku 1992.

„Hrušovského tvorba si získala viacero ocenení: Cenu J. L. Bellu – 1965 (za cyklus *Proti smrti*), 1. cenu v súťaži k 30. výročiu SNP – 1974 (za *Cestu k svetlu*), 1. cenu v súťaži *Prix de musique folklorique de Radio Bratislava* – 1976 (za skladbu *Za milým*) a 1981 (za skladbu *Okolo janských ohňov*; zároveň 2. cenu za skladbu *Omilienci chodia*) a i. Roku 1986

mu bol udelený titul zaslúžilý umelec“ (Zvara, 1998, s. 125). Ivan Hrušovský zomrel 5. októbra 2001 v Bratislave. V roku 2012 bol Ivan Hrušovský zaregistrovaný in memoriam v Zlatej knihe SOZA, in memoriam, 2012 za významný príspevok k rozvoju slovenskej hudobnej kultúry.

Organový cyklus Musica Paschalis

Musica Paschalis je organový cyklus, ktorý je tematicky zameraný na Veľkú noc a pozostáva z piatich častí: 1. Agnus Dei, 2. Crucifixus, 3. Sabbatum Magnum, 4. Resurrectio, 5. Agapé. Ide o kompozične rozsiahle dielo, pri ktorom skladateľ uvádza čas trvania približne 24 minút. Všetky časti tohto organového cyklu sú samostatnými, oddelenými a vzájomne kontrastnými časťami, pričom po časti Sabbatum Magnum má nasledovať časť Resurrectio attacca, čiže má pokračovať hneď bez prerušenia.

(Cantus Catholici, 1700)

Baránku, čo hriechy sveta sni — máš, sniľuj sa ma — mi
a vyslyš ma's! Na — še zlo — stí, ma'se nepro — vo — stí
odpusť nám a prij — mi ma's do mi — lo — stí!

[Malá harmonická variácia na tému duchovnej piesne - prelúdium]

Lento (♩ = 54-58)

Manual 4 b

legatissimo

Obr. 1: Ivan Hrušovský: Musica Paschalis: Agnus Dei, str. 1

Organový cyklus začína časťou Agnus Dei, kde skladateľ uvádza, že ide o malú harmonickú variáciu na tému duchovnej piesne z Cantus Catholici (1700), pričom túto melódiu aj uvádza v úvode skladby. Agnus Dei je pomalá časť takmer neustále plynúca vo zvukovom rozmedzí piana s malými dynamickými zmenami, pri ktorých sa len na chvíľu dostaneme do mezzoforte. Charakteristické pre túto časť je *legatissimo*, ktoré skladateľ sám predpisuje. Nakoľko ide zväčša o akordickú sadzbu, je tu veľmi dôležitá práca so správnym prstokladom a tichou výmenou, ktorá je kľúčová pre dosiahnutie legata. „Tichou výmenou rozumieme zámenu prstov na stlačenom klávese, teda počas nepretržitého znenia tónu“

(Dzemjanová, 2013, s. 44). Ide o rozsahom najkratšiu časť cyklu, ktorá svojou subtilnou atmosférou správnym spôsobom uvádza veľkonočný cyklus.



Obr. 2: Ivan Hrušovský: Musica Paschalis: Crucifixus, str. 1



Obr. 3: Ivan Hrušovský: Musica Paschalis: Crucifixus, str. 3

Po Agnus Dei nasleduje kompozične rozsiahlejšia časť Crucifixus, ktorá je po interpretačnej stránke viac rozmanitá a vyžaduje výborné technické zvládnutie interpreta. Môžeme tu sledovať najmä dva protipóly, na jednej strane bohatá akordická sadzba, ale tentokrát v rýchлом tempe, čo je pre interpreta omnoho náročnejšie a na druhej strane jednohlas v rýchlych hodnotách, ktorý má neustále artikulačne znieť v non legate, teda s miernym oddel'ovaním každej noty.

Časť Crucifixus je okrem iného aj dynamicky veľmi odlišná ako predchádzajúce Agnus Dei. Pohybujeme sa neustále v hlasnej dynamickej škále s výnimkou záveru časti, kde sa postupným, ale rýchlym zoslabovaním dostaneme do pianissima, ktoré pripraví charakteristicky opäť kontrastnú časť Sabbatum Magnum.

Sabbatum Magnum je charakteristická tým, že ju skladateľ zamýšľal poňať improvizácie a sám píše, že nie je potrebné striktne dodržať tempo a že celá časť musí mať trochu improvizatívny charakter. To dáva interpretovi značnú slobodu, ktorá by sa mala prejaviť v koncepcii tejto časti a vo zvukovom vyjadrení a obsiahnutí atmosféry veľkej soboty, ktorá je práve predzvesťou zmŕtvychvstania vo veľkonočnom tajomstve. To sa snažil pravdepodobne vyjadriť aj skladateľ v cykle Musica Paschalis, kde do subtilného a pomalého plynutia pianissima attacca vpadne časť Resurrectio svojou majestátnosťou

a plenovým zvukom. “Používame ich v závažných úvodných či záverečných úsekoch diel, v polyfonických častiach, v dynamických vrcholoch a všeobecne na miestach s potrebou silného zvuku” (Klinda, 1983, s. 200).

Okrem technicky a interpretačne veľmi náročných miest sa v Resurrectio nachádza aj trojhlasná fúga. Môže to byť už spomínané spojenie nových kompozičných techník, harmónie a foriem spojených s tradičným kompozičným postupom, respektíve formou akou je fúga.

Obr. 4: Ivan Hrušovský: Musica Paschalis: Resurrectio, str. 12

Časť Resurrectio je kompozične a interpretačne najrozmanitejšia, nakoľko sa niekoľkokrát mení tempo, dynamika a teda pre interpreta sa tu otvára veľa možností, akým spôsobom uchopiť koncepciu celej časti a zároveň vyjadriť radosť, ktorá má byť určite obsahom veľkonočného zmŕtvychvstania.

Záver organového cyklu Musica Paschalis patrí časti Agapé, ktorá sa dynamicky pohybuje v trojdielnosti, teda začína pianissimom, graduje až do fortissima a následne prichádza opäť zvukové upokojenie až do pianopianissima, v ktorého nálade sa uzavrie celý cyklus. V tejto časti môžeme nachádzať istú syntézu rôznych prvkov, ktoré sa objavili v predchádzajúcich častiach. Je to opäť značný priestor pre interpreta, akým spôsobom tu pracovať s gradáciou, následným upokojením hudobného toku, tempovými zmenami a vyjadrením charakteru skladby, v neposlednom rade s uchopením koncepcie celého organového cyklu.

Dielo Musica Paschalis Ivana Hrušovského predstavuje kompozíciu so sakrálnym nábojom, ktorej formová výstavba je založená na kontraste meditatívnych a expresívnych úsekov. Skladateľ tu pracuje s motívmi, ktoré prostredníctvom variácií a imitácií nadobúdajú nový výraz a zabezpečujú vnútornú súdržnosť celku. Hudobné myšlienky sa v transformovanej podobe v skladbe vracajú, čím vytvárajú dojem súdržnosti. Hudobná gradácia vrcholí v záverečných častiach, kde sa zvukové a harmonické napätie uvoľňuje do jasnejšej, radostnej atmosféry. Takto skladba symbolicky odráža veľkonočné posolstvo – prechod od utrpenia k oslavnému víťazstvu života.

Záver

Veľkonočný cyklus Ivana Hrušovského Musica Paschalis je interpretačne a technicky náročné dielo, ktoré si vyžaduje aj adekvátny nástroj, avšak zároveň veľmi atraktívne nielen pre interpreta, ale aj pre poslucháča. Je to dielo, ktoré je určite kompozičným prínosom v oblasti organového umenia na Slovensku v 20. storočí a určite si zaslúži pozornosť nielen v podobe ďalších analýz, ale aj v podobe častejšej interpretácie a prítomnosti v dramaturgiách koncertov. Príspevok sa usiloval priblížiť skladateľovu tvorbu v širších súvislostiach a poukázať na jej významné kvalitatívne aspekty.

Bibliografia

- Dzemjanová, E. (2013). *Metodika hry na organe*. Košice: C-PRESS. ISBN 978-80-970294-2-5
- Hrušovský, I. *Musica Paschalis*. Bratislava: Musica Slovaca [hudobnina].
- Klinda, F. (1983). *Organová interpretácia*. Bratislava: Opus 1983, s. 396. a 402. ISBN 978-80-972541-31
- Zvara, V. (1998). Ivan Hrušovský. In: Jurík, M. – Zagar, P. *100 slovenských skladateľov*. Bratislava: Národné hudobné centrum. ISBN 80-967799-6-6.

MgA. Mgr. Kristína Gabčová

Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta
 Pedagogická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci
 Žižkovo nám. 5, 779 00 Olomouc
 kristina.gabcova131@gmail.com
 Školiteľ: prof. MgA. Petr Planý

Varhanní tvorba Jana Vlašimského

The organ work of Jan Vlasimsky

Lukáš Koblása

Abstrakt

Jan Nepomuk Vlašimský byl významným českým skladatelem, dirigentem a pedagogem působícím v chorvatské Virovitici. Příspěvek pojednává o jeho životě, díle a uměleckém působení v Chorvatsku.

Klíčové slová: Varhany. Chorvatsko. Česká republika. Všeň. Virovitica.

Abstract:

Jan Nepomuk Vlasimsky was a prominent Czech composer, conductor and teacher active in Virovitica, Croatia. This article discusses his life, work and artistic activity in Croatia.

Key words: Organ. Croatia. The Czech Republic. Vsen. Virovitica.

Úvod do problematiky

Česko-chorvatský hudební skladatel, dirigent a sbormistr Jan Vlašimský se řadí mezi více než 400 dalších českých hudebníků, kteří od 1. poloviny 19. století emigrovali v rámci Rakouska-Uherska do balkánských zemí. Jak uvádí Kylic (2008), v té době existující konzervatoře a varhanické školy vzdělávaly mnoho studentů a následně daní absolventi nenacházeli své uplatnění na našem území. Ideální možností pro ně byla cesta do jihoslovanských zemí, kde měli možnost získat místo kantora, učitele či hudebníka. Příspěvek si klade za cíl přiblížit jeho život a dílo, představit jeho kompoziční techniku, a především rozšířit povědomí o varhanní tvorbě a jeho přínosu pro hudební dědictví Virovitice a širšího regionu.

Jan Vlašimský – život a dílo

Jak uvádí Herout (2017), Vlašimský se narodil 22. května 1862 v české Všeni a umírá 13. dubna 1942 v chorvatské Virovitici. Po absolvování místní základní školy a střední školy v Turnově odchází studovat hru na housle a dřevěné nástroje na vojenskou školu Pavlis v Praze. Od roku 1880 se stal díky svému výjimečnému hudebnímu umění houslistou, klarinetistou a zástupcem kapelníka v 52. pluku Rakousko-Uherské armády. V roce 1883 se přestěhoval do maďarské Pécsi (Pětikostelí), kde působil jako ředitel a dirigent orchestru *Koncertní hudby*. Zanedlouho poté, v roce 1886, se společně s manželkou přestěhovali do chorvatské Virovitice, kde se natrvalo usadili.

Tam se dostal díky tomu, že daný rok bylo vypsáno výběrové řízení na pozici kapelníka městské hudby. Vzhledem k velké konkurenci (42 uchazečů) dokázal, jak zdatný a nadaný hudebník je. V důsledku vyhraného konkurzu se stal sbormistrem smíšeného sboru *Rodoljub*, dirigentem tamburašského orchestru *Mladost* a především ředitelem Hudební

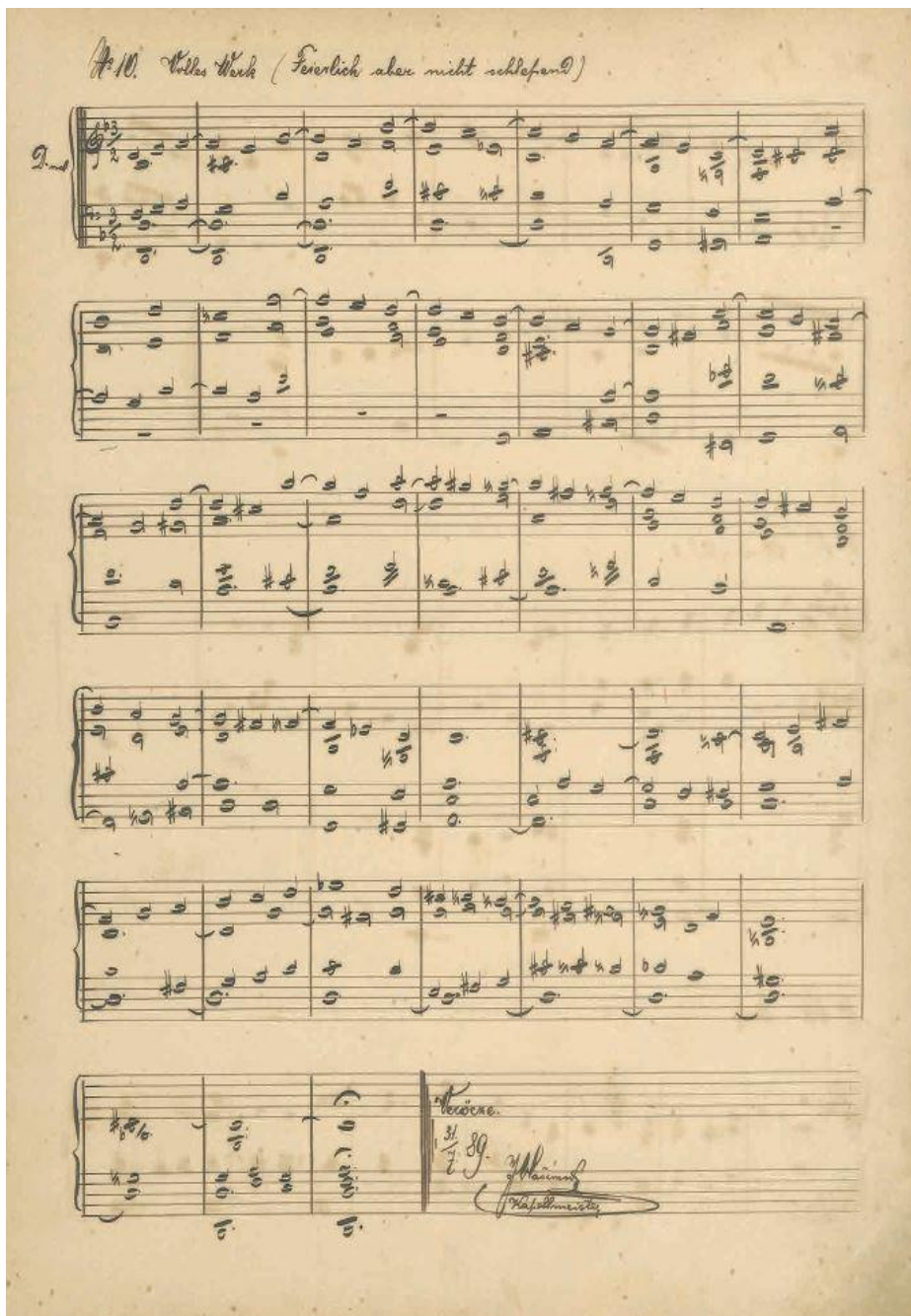
školy (*Glazbena škola*). V té vyučoval hudební teorii, hru na housle a smyčcový orchestr. Zároveň působil i jako varhaník v tamním kostele sv. Rocha, kde měl k dispozici nástroj české firmy Rieger (II/20). Byl hlavním organizátorem veškerých hudebních aktivit ve Virovitici a celém okolí. Ročně byl schopen uvést až 121 koncertů, na kterých uváděl nejen díla významných autorů, ale především svoji tvorbu. V roce 1919 zakládá Českou besedu a zároveň se stává jejím předsedou. Z hudebního prostředí odchází v roce 1936, přesně po 50 letech usilovné a soustavné práce. Vzhledem k nestálému platu za hudební činnost mu od města nebyl přiznán důchod a musel pracovat i v pokročilém věku. Teprve v roce 1939 mu rada města přiznává důchod ve výši 800 dinárů. Umírá v dubnu roku 1942 na rakovinu.

Kompoziční technika

První kompozice pochází z roku 1878, kdy mu bylo 16 let a studoval hudební školu v Praze. Jedná se o pochod pro sólové housle a doprovod. Stěžejními kompozicemi jsou písně (pro sóla či sbor), orchestrální tvorba, ale i drobné kusy pro různé nástroje. Jeho skladby jsou komponovány v tradiční i moderní harmonii. Vlašimský brilantně ovládal harmonii, hudební formy i nástrojovou instrumentaci. Byl značně ovlivněn chorvatskými skladateli, především Ivanem Zajcem a Fortunatem Pintarićem. Z důvodu velkého obdivu Bedřicha Smetany komponoval stylizované tance. Velmi úzce spolupracoval s významným chorvatským etnomuzikologem Franjem Kuhačem a i díky tomu byla jeho tvorba založena na chorvatském folkloru. Veškeré informace o svých kompozicích (název, datum, obsazení, ...) si Vlašimský zapisoval do svého deníku, který byl bohužel po druhé světové válce ztracen.

Preludiji (1889–1896)

Sbírku 91 varhanních skladeb Vlašimský zkomponoval/přepsal v letech 1889–1896, tedy krátce po příchodu do Virovitice. Cyklus byl objeven při analýze hudebního archivu tamního kostela sv. Rocha. Varhanní skladby v manuskriptu byly založeny v neúplné knize „*Předehry a dohry ve všech moderních i starých tóninách*“ Karla Václava Strnada. Do 46. skladby se s největší pravděpodobností jedná o autorovy kompozice. Vychází se i z poznatku, že zbylé skladby autor řádně popsal a uvedl, od koho je přepsal a upravil pro varhany. Vzhledem k různým hudebním formám se nejspíše jedná o kompozice věnované svým studentům – ať již hry na varhany, či výuce hudebně-teoretických předmětů.



Obr. 1: Preludium č. 10 ze sbírky *Preludiji*

Vlašimského kompozice jsou uvedeny v tabulce č. 1, kde je u každé skladby uvedena tónina, takt, dynamika/tempo a počet taktů. Díky formální analýze bylo zjištěno, že skladby 1.–4. jsou kadence, 5. fugato, 6. preludium, 7.–9. kadence, 10. preludium, 11.–15. kadence, 16.–18. chorálové přede hry, 19. dvě kadence, 20. fuga, 21.–39. závažnější a rozsáhlejší díla v různých tóninách (fugata, fugy, preludia), 40. Večerní modlitba, 41. Ranní modlitba, 42.–46. preludia.

Tab. 1: Varhanní sbírka *Preludiji* Jana Vlašimského

Skladba	Tónina	Takt	Tempo/dynamika	Počet taktů
No. 1	C dur	3/4	Hässig	8
No. 2	G dur	3/4	Volle Orgel	17
No. 3	e moll	3/4	Sanft	18
No. 4	C dur	C	Hässig (Starck)	14
No. 5	a moll	C	Starck	16
No. 6	c moll	C	Feierlich	17
No. 7	h moll	3/4	Sanft	15
No. 8	As dur	3/4	Sanft	12
No. 9	A dur	C	Stark	7
No. 10	d moll	3/2	Feierlich aber nicht schleppen	38
No. 11	f moll	3/4	Sanft	11
No. 12	E dur	3/4	---	10
No. 13	b moll	3/4	Stark	8
No. 14	Des dur	C	Entschlossen und stark	12
No. 15	A dur, G dur	2/4, C	Sanft und langsam, Moderato	9, 4
No. 16	C dur	C	Lento	24
No. 17	F dur	C	Lento	14
No. 18	G dur	C	Mf	17
No. 19	c moll, g moll	C	Moderato, Allegro	5, 4
No. 20	C dur	C	---	53
No. 21	G dur	C	Moderato	28
No. 22	a moll	C	Maestoso	17
No. 23	C dur	2/4	Andante	32
No. 24	F dur	3/8	Andante	35
No. 25	G dur	6/8	Moderato	34
No. 26	c moll	C	Moderato	65
No. 27	D dur	C	---	24
No. 28	c moll	3/4	---	62
No. 29	B dur	C	Andantino	28
No. 30	Es dur	C	Andante	28
No. 31	F dur	3/4	Andante	46
No. 32	c moll	3/4	Andante	53
No. 33	e moll	6/8	Andante	32
No. 34	d moll	C	Allegretto	28
No. 35	A dur	C	Andante	27
No. 36	B dur	C	Andantino	35
No. 37	As dur	3/4	Andante	55
No. 38	f moll	C	Andante	33
No. 39	C dur	C	Allegro	45
No. 40	C dur	3/4	Andantino	24
No. 41	C dur	C	Andantino	27
No. 42	G dur	3/4	Andante	16
No. 43	G dur	C	Andante	8
No. 44	D dur	C	Largo	6
No. 45	B dur	C	Andante religioso	16
No. 46	C dur	C	Adagio sostenuto	29

Vlašimský ve svých kompozicích využívá jak tradiční, tak i moderní harmonii. Ve svých skladbách, vyjma drobných akordických kadencí, četně užívá chromatismů, rozkladů akordů, stupnicových běhů apod. Fugy píše většinou ve 3–4 hlasech s prokomponovaným pedálem.

Ve druhé části sbírky se nacházejí přepisy nejen varhanních skladeb, ale i děl pro různé instrumentace, viz tabulka č. 2. Ty Vlašimský zaranžoval pro varhanní využití.

Tab. 2: Varhanní sbírka *Preludiji* Jana Vlašimského

Skladba	Autor	Dílo
No. 47	Adolf Kirchl	Preludium Es dur
No. 48	William Schwarz	Adagio ze Sonáty op. 1
No. 49	Ivan pl. Zajc	Andante Es dur
No. 50	Bonifaz Stöckl	bez označení
No. 51	Václav Novák	kadence E dur
No. 52	Ivan pl. Zajc	Preludium Es dur
No. 53	Vatroslav Kolander	Preludium e moll
No. 54	Václav Novák	Preludium A dur
No. 55	Jan Hus	chorál
No. 56	biskup Vojtěch Slavík	bez označení
No. 57	bez označení	bez označení
No. 58	Franjo Dugan	Preludium F dur
No. 59	Franjo Dugan	kadence G dur
No. 60	Franjo Dugan	kadence Es dur
No. 61	Franjo Dugan	kadence B dur
No. 62	Georg Friedrich Händel	bez označení
No. 63	Christoph Willibald Gluck	bez označení
No. 64	Ludwig van Beethoven	Gottes Macht und Vorsehung
No. 65	Franz Abt	Sebet
No. 66	César Malan	Harre meine Seele
No. 67	Johann Sebastian Bach	chorál
No. 68	Moritz Hauptmann	žalm
No. 69	Ferdinand Hassler	Sebet
No. 70	o. Fortunat Pintarić	Preludium
No. 71	Lidová	Česká píseň
No. 72–91	Vatroslav Kolander, Hans Kindler	přepisy drobných skladeb ze sborníku „ <i>Kantuale</i> “

Rukopisy jsou ve vlastnictví archivu tamního kostela, správu má i Česká beseda Virovitica, jejíž předsedkyní je Ing. Jasna Berger. Díky navázané spolupráci by mohlo v budoucnu dojít k přepsání a publikování těchto skladeb, čímž by došlo k propagaci

a rozšíření povědomí o dalším českém skladatelovi, který působil na území dnešního Chorvatska.

Závěr

Příspěvek se zabývá varhanní sbírkou *Preludiji* významného česko-chorvatského skladatele Jana Vlašimského. Zároveň je představen jeho život a dílo, hudební působení ve Virovitici a především Vlašimský jako skladatel pro varhany.

Jednotlivé skladby jsou analyzovány a důsledně popsány v tabulce č. 1 a č. 2. V tab. č. 1 jsou díla zkomponovaná J. Vlašimským a každá má své pořadové číslo, tóninu, tempo/dynamiku a počet taktů. Ve druhé tabulce jsou skladby od různých autorů přepsané pro varhany.

Jeho dílo je příkladem kulturní syntézy mezi dvěma národy, což přispělo k vzájemnému obohacení. Pedagogická činnost Vlašimského navíc inspirovala další generace hudebníků a jeho odkaz je nejen v regionu Virovitice stále živý.

Závěrečnou otázkou může být, zda napsal pro varhany pouze jednu sbírku z raného Virovitického působení? Je značně pravděpodobné, že vzhledem ke svému bohatému uměleckému působení napsal více varhanních kompozic, které se bohužel nedochovaly, či byly zničeny.

Bibliografie

- Herout, V. (2017). *Jan Nepomuk Vlašimský*. Česká beseda Vitovitica. ISBN 978-953-58105-1-3.
- Kylic, L. (2007). *Hudební křižovatky – Čechy, Morava a balkán* [Musical Crossroads – Bohemia, Moravia and the Balkans]. Harmonie.
- Vlašimský, J. (1896). Jan Nepomuk Vlašimský: *Preludiji* [hudebnina]. Virovitica: Pjevački arhiv župne crkve Virovitica, 1896. 74 s.

Mgr. Lukáš Koblása

Hudební katedra,
Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta
Rokitanského 62, 500 03 Hradec Králové
e-mail: lukaskoblasa@seznam.cz
školitel: prof. PhDr. MgA. František Vaniček, Ph.D.

Ozvěny frenštátských skladatelů – přijímání a úloha hudebního díla zapomenutých skladatelů v hudební pedagogice

Echoes of Frenštát Composers - the reception and role of the music of forgotten composers in music pedagogy

Boris Nykl

Abstrakt

Príspevok je zaměřen na problematiku obnovy hudebního díla s důrazem na adventní a vánoční tvorbu zapomenutého skladatele Jana Thenyho a potenciálního přínosu pro oblast hudební pedagogiky. V rámci příspěvku je představen aktuální stav výzkumné činnosti, tedy jednak výsledky práce s dochovanými hudebními prameny a vzdělávacím materiálem, zároveň je představeno výzkumné šetření a jeho výsledky v oblasti pedagogické interpretace a vnímání díla.

Klíčové slova: Jan Theny. Hudební dějiny. Adventní hudba. Hudební pedagogika. Pedagogická interpretace.

Abstract

The paper focuses on the issue of the recovery of musical works with an emphasis on the Advent and Christmas works of the forgotten composer Jan Theny and their potential contribution to the field of music pedagogy. The paper will present the current state of research activities, i.e. on the one hand, the results of work with extant musical sources and educational material, while at the same time the research investigation and its results in the field of pedagogical interpretation and perception of the work will be presented.

Key words: Jan Theny. Music history. Advent music. Music pedagogy. Pedagogical interpretation.

Úvod

České hudební dějiny lze obecně charakterizovat jako velmi bohatou a pestrou kapitolu národní historie. Značná část této oblasti je stále neprobádána a zejména regionální hudební archivy nejsou dokonale zpracovány. V současnosti se však bádání v archivech a zkoumání hudebních pramenů věnuje stále více pozornosti. Vystává tak potenciální využití v rámci hudební pedagogiky. K těmto účelům je však potřeba vzdělávacích materiálů, jež mohou být vhodnými prostředky k pedagogickému výzkumu.

Adventní a vánoční tvorba ve Frenštátě pod Radhoštěm z období tzv. kantorské školy je téma, kterému se aktivně věnuji již několik let. Václav Mýtný a Jan Theny jsou dva skladatelé, kteří zde působili na přelomu 18. a 19. století a zanechali za sebou hudební odkaz.

Valašská mše jitřní Václava Mýtného je v dnešní době poměrně známé a provozované dílo, latinsky psaná adventní a vánoční tvorba Jana Thenyho dochována ve frenštátské farnosti však dle dostupných informací všeobecně známá ani koncertně realizována není. Právě této oblasti Thenyho tvorby se v rámci příspěvku, který je zároveň publikačním výstupem realizovaného grantového projektu, věnuji především.

Cíle řešeného projektu

Hlavním cílem projektu bylo obnovení a zpřístupnění zapomenuté Thenyho tvorby a následné zhodnocení přijímání a vnímání hudebního díla. V rámci řešení projektu byly stanoveny tyto dílčí cíle:

- 1) Realizace transkripce, spartace a modernizace vybraných hudebních pramenů adventní tvorby Jana Thenyho, stejně tak i realizace zvukových nahrávek vybraných děl. Získané notové materiály a nahrávky umožní vytvořit vzdělávací materiál, který bude prostředkem pro pedagogický výzkum.
- 2) Vznik volně dostupného vzdělávacího materiálu, který je nezbytným prostředkem pro následný pedagogický výzkum. Součástí vzdělávacího materiálu jsou získané notové materiály a realizované nahrávky.
- 3) Pedagogický výzkum formou online dotazníkového šetření a rozhovorů ve vybraných pěveckých sborech a na vybraných středních pedagogických a vysokých školách.

Badatelská činnost a práce s hudebními prameny

Pro splnění prvního dílčího cíle byla potřeba práce s dochovanými hudebními prameny, které se dochovaly ve formě rukopisných opisů. Pro účely této práce byla vybrána Thenyho díla *Offertorium Pastorale*, *Alma Redemptoris Pastorale*, *Pange Lingua Pastor* a především výběr z Thenyho *Vánočních nešpor*, konkrétně část *Magnificat*, kterou Theny rozdělil na další tři části. U výše zmíněných děl byla realizována transkripce, modernizace a spartace. V některých případech bylo nutné též provést korekci dochovaných opisů, ať už z důvodu chybějící části notového zápisu daného partu nebo velmi pravděpodobně chybného přepisu z původních rukopisů. Všechny korekce tvorby budou uvedeny v rámci zpracování disertační práce, nejsou ovšem předmětem tohoto příspěvku.

Realizovaná spartace a modernizace zápisu umožnila další práci s Thenyho hudebním odkazem, ať už možnosti transponování do pěvecky přístupnějších tónin, tvorbu klavírního výtahu pro zpřístupnění do pedagogické praxe, uvedení do koncertní praxe a stejně tak i vznik hudebních nahrávek, které lze využít v pedagogické praxi i v rámci výzkumného šetření. Transkripce byla uskutečněna za použití volně dostupného notačního programu Musescore, což umožnilo vznik cvičných nahrávek jednotlivých hlasů ve sborových partech, klavírních či orchestrálních doprovodů, které byly dále využity pro tvorbu vzdělávacího materiálu. Všechny materiály jsou nyní veřejně přístupné.

Vzdělávací materiál

Modernizace notových zápisů analyzované adventní a vánoční latinsky psané tvorby skladatele Jana Thenyho byla nezbytným prostředkem zpřístupnění daného materiálu pro co nejširší možnost využití v rámci školské i zájmové pedagogiky. Tvorba zjednodušených klavírních doprovodů k vybraným skladbám, které by nahradily orchestrální doprovody, jež jsou v rámci běžné výuky nedostupné, byla rovněž nezbytná pro uvedení do praxe. Pro co nejširší možnost využití a uchopení daného tématu bylo potřeba vytvořit jasný, stručný

a přehledný vzdělávací materiál, jehož prostřednictvím se respondent, ať už se jedná o žáka, učitele, odborníka v oblasti hudební pedagogiky či o zcela náhodného návštěvníka koncertu, může dozvědět základní informace o skladateli, o jeho dochované tvorbě nebo o kantorské tvorbě vůbec. V případě zájmu lze ve vzdělávacím materiálu dohledat odkazy na modernizované notové materiály, cvičné zvukové ukázky, nahrávky Thenyho tvorby a zároveň odkazy na odborné publikace zaměřené na komplexní analýzu vybraných Thenyho děl.

Jako forma tohoto vzdělávacího materiálu, jehož hlavním cílem byla popularizace dané tvorby s potenciálním výhledem na využití v rámci hudebně-pedagogických aktivit, byla zvolena interaktivní prezentace, která je volně dostupná na webových stránkách www.nyklband.cz, oficiální stránkách frenštátského pěveckého sboru, který se dlouhodobě věnuje koncertnímu provedení díla Jana Thenyho. Právě na těchto webových stránkách byla prezentace doplněna o odkazy na odbornou literaturu, zvukové ukázky a modernizované notové materiály, a všechny tyto materiály tak jsou veřejně volně dostupné pro veřejnost.

Důkladné studium této prezentace je časově náročnější a při realizaci pilotního výzkumu a rozhovory s kolegy z hudebního oddělení Střední pedagogické školy a Střední zdravotnické školy sv. Anežky České v Odrách byla časová náročnost pro podrobné seznámení se s prezentací minimálně 15 minut. Vzhledem k tomu, že hodnocení tohoto vzdělávacího materiálu je pouze jednou z částí následného dotazníkového šetření a časová náročnost tohoto šetření by byla velmi vysoká a mohla by tak vést k odrazení respondentů, bylo vytvořeno kratší instruktážní video, které respondenty s prezentací seznámí v rámci přibližně 4 minut.

Metodologie výzkumného šetření

Výzkumná činnost této práce je zaměřena na uchopení adventní a vánoční tvorby zapomenutého frenštátského skladatele Jana Thenyho z období 18. a 19. století a specifikace jeho významu či možnost využití jeho tvorby v rámci hudební pedagogiky. Jelikož jsem se Thenyho tvorbě a celkově i frenštátské farní hudební sbírce již dříve věnoval v rámci předcházejícího studia, prvotní zhodnocení některých jeho vánočních děl a stejně tak i celkového přínosu Jana Thenyho jakožto skladatele bylo učiněno. (NYKL, 2021).

Avšak i přes snahu o objektivní zhodnocení a reflexi tvorby z odborného pohledu se bezpochyby jedná o převážně subjektivní názor jednotlivce, který je jistě i ovlivněn v rámci individuálního vnímání hudebních preferencí. Vzhledem k faktu, že se v současnosti a ani nedávne minulosti dle dostupných informací Thenyho tvorbě a jeho rozboru kromě mě nikdo aktivně nevěnuje, byl tento subjektivní názor jednotlivce ve své podstatě ojedinělým materiálem pro objektivní stanovení hypotéz. Pro účely tohoto projektu byly stanoveny tyto hypotézy:

- 1) Dílo Jana Thenyho má význam především pro region, v němž skladatel působil.
- 2) Thenyho dílo ve srovnání s dalšími skladateli dané doby není nikterak výjimečné.
- 3) Seznámení se se zapomenutým regionálním hudebním skladatelem a jeho dílem je možné skrze vzdělávací materiál realizovaný formou interaktivní prezentace, a je tak možná jeho následná pedagogická interpretace.
- 4) Tvorba zapomenutých hudebních skladatelů by měla být součástí výuky především v rámci daných regionů.

Z výše uvedených hypotéz je jasné, že pro realizaci šetření je potřeba velký výzkumný vzorek. Pro validitu výzkumu je potřeba zohlednit veškeré zkoumané jevy a jejich specifika. Z toho důvodu je pro výzkum vhodné využít kvantitativní metody, v tomto případě bylo vybráno online dotazníkové šetření prostřednictvím aplikace Google Forms. K potvrzení hypotéz formou dotazníkového šetření bylo potřeba zvolit adekvátní cílovou skupinu a vhodný výzkumný vzorek. Pro validitu výzkumu byl potřeba dostatečný počet respondentů a zachovat v co největší míře jejich náhodný výběr. Anonymního dotazníkového šetření se proto zúčastnili interpreti i posluchači Thenyho díla různých věkových skupin pocházející z různých regionů s odlišnou úrovní hudebního vzdělání. Šetření bylo realizováno mezi žáky a pedagogy také na vybraných základních, středních a vysokých školách v ČR. Forma online dotazníkového šetření umožnila široké rozšíření a zajištění objektivnosti hodnocení.

Specifikace cílové skupiny

Dotazníkové šetření bylo realizováno mezi interprety a posluchači Thenyho tvorby, která zazněla v průběhu roku 2024 na dvou koncertech Komorního sboru Nyklband ve Frenštátě pod Radhoštěm, dále pak na koncertech novojičínského koncertního a komorního sboru Ondrášek v nedalekých obcích ve Veřovicích a Hodslavicích, a dále na koncertu Moravských Madrigalistů v Kroměříži. Do šetření se zapojili pedagogové a žáci z mnoha školských institucí, zejména frenštátské mateřské, základní i střední školy, základní umělecké školy z Frenštátu a Nového Jičína, dále frenštátské pěvecké sbory Garrendo (gymnaziální sbor), Kamile (středoškolský sbor), Komorní sbor Nyklband (studentský sbor), novojičínské sbory koncertní sbor Ondrášek a Komorní sbor Ondrášek, oderský dívčí pěvecký sbor Datio a studenti a pedagogové ze Střední pedagogické a Střední zdravotnické škola sv. Anežky České v Odrách, v Kroměříži pak smíšený sbor Moravští madrigalisté složený z dospělých zpěváků s bohatými hudebními zkušenostmi. Osloveny byly rovněž pedagogické fakulty s hudebním zaměřením v Ostravě, Brně a Praze, taktéž studenti dirigování z akademie v Bánské Bystrici (Slovensko). Díky online formě dotazníkového šetření se do výzkumu zapojili respondenti, dle uvedených odpovědí, z různých částí republiky, často sbormistři či hudební pedagogové z různých pedagogických institucí v ČR i ze zahraničí (Slovensko, Polsko). Cílem bylo dosáhnout rovněž vyrovnaného zastoupení respondentů všech věkových skupin a s různým dosaženým vzděláním.

Průběh dotazníkového šetření

Dotazníkové šetření probíhalo s ohledem na téma adventní a vánoční tvorby v prosinci roku 2024 online prostřednictvím aplikace Google Forms. V listopadu téhož roku proběhl pilotní výzkum v menším výzkumném vzorku, který zohledňoval specifika cílové skupiny, tedy v rámci pilotního výzkumu byli zastoupeni respondenti z různých regionů, všech věkových skupin, různých profesí a rozdílného stupně dosaženého vzdělání. Jednalo se o účastníky z řad interpretů, studentů či posluchačů Thenyho hudby. Již při konstrukci dotazníku bylo dbáno na dodržování veškerých zásad vhodných pro tvorbu dotazníku. Vzhledem k faktu, že výzkumný vzorek měl být složen z respondentů různého věku, velmi pestré škály v rovině hudebního vzdělání, zároveň byl dotazník určen jak pro interprety, tak i náhodné posluchače, musel být koncipován tak, aby nebyl příliš podrobný, aby pomoci jasných a stručných otázek zjistil kýžené odpovědi od různé skupiny respondentů. Ve snaze o co největší využití dotazníkového šetření bylo vytvořeno i instruktážní video, které bylo součástí dotazníku. Zároveň byly vytvořeny audiovizuální ukázky Thenyho tvorby, kde

kromě znějící hudby může respondent pozorovat přímo modernizovaný notový zápis. To vše s cílem, aby se respondent mohl věnovat přímo dotazníku a bez větších komplikací měl všechny potřebné informace rovnou v rámci dotazníku, jehož vyplnění nemělo přesáhnout 20 minut včetně poslechu ukázek a instruktážního videa.

Výzkumné šetření probíhalo ve všech výše zmíněných institucích buďto formou koncertního vystoupení, kde byly informace o zapomenutém skladateli Janu Thenym zmíněny a návštěvníkům koncertu byly předány tištěné QR odkazy odkazující na dotazníkové šetření, nebo formou přednášky ve výuce. Některé přednášky jsem vedl osobně, další pak byly realizovány dalšími vyučujícími, kteří vycházeli právě ze vzdělávacího materiálu. Dále bylo dotazníkové šetření šířeno pomocí mailových zpráv či přes sociální sítě, kdy byli respondenti odkázáni právě na informace, které získali v rámci dotazníkového šetření, z prezentace či z instruktážního videa.

Výsledky výzkumného šetření

Do dotazníkového šetření se zapojilo za měsíc prosinec celkem 268 respondentů, z čehož 33,6 % se o dotazníkovém šetření dozvěděli díky přednášce či hodině ve škole, 17,5 % dotazovaných jsou interpreti Thenyho tvorby, 12,7 % respondentů pochází z řad návštěvníků koncertů, zbývajících 36,2 % se o dotazníkovém šetření dozvěděli skrze mailovou komunikaci nebo na doporučení či z doslechu. Respondenti jsou tedy rovnoměrně zastoupeni na třetiny (přednáška/aktivní kontakt s hudbou na koncertě/mail či doporučení). 67,5 % respondentů bylo ženského pohlaví, což je logickým vyústěním většího počtu studentek ženského pohlaví jak na středních pedagogických školách, v ženských a stejně tak i ve smíšených pěveckých sborech. Polovina respondentů byla ve věku 16-19 let, v součtu 78,7 % dotazovaných pak byla v rozmezí 11-30 let, což odpovídá výzkumu na základních, středních a vysokých školách. Zároveň i interpreti Thenyho tvorby byli primárně z řad studentských sborů. Zbývá pětina dotazovaných byla rovnoměrně rozdělena ve věkovém rozmezí 31 a více let. Přibližně třetina respondentů pochází nebo žije ve Frenštátě pod Radhoštěm či jeho blízkém okolí, dalších cca. 40 % uvedla jako původ či své bydliště ve vzdálenějších oblastech okresu Nový Jičín nebo Moravskoslezského kraje. Zbýlých cca. 15 % respondentů jsou z různých částí ČR či zahraničí. 78,4 % dotazovaných byli v danou chvíli aktivními studenty, přičemž největší skupina byla z řad studentů středních škol zaměřena na všeobecné vzdělávání (31 %), dále pak studenti středních pedagogických škol (24,3 %) nebo studenti vysokých škol (11,9 %). 70,9 % účastníku výzkumu nebyli pedagogičtí pracovníci a ani neměli dřívější pedagogické zkušenosti. Zúčastnění pedagogové byli rovnoměrně zastoupeni z řad učitelů v mateřských školách (14), základních školách (12), základních uměleckých školách (22) a středních pedagogických škol (12). Do výzkumu se také zapojilo 9 sbormistrů, 5 vedoucích farních sborů a 16 vedoucích zájmových kroužků.

V rámci dotazníkového šetření byl zkoumán rovněž obecný vztah k hudbě, což může ovlivnit celkový vztah k Thenyho tvorbě. Odpovídající volili na škále 1 (min.) až 10 (max.), přičemž průměrné hodnocení činilo 8,93. 51,5 % dotazovaných dokonce ohodnotilo svůj vztah k hudbě maximem (10 body). Lze tedy předpokládat všeobecně pozitivní vztah dotazovaných k hudbě. Pomocí stejné škály hodnotili též svůj vztah k duchovní hudbě. Zde byly odpovědi rozdílnější a jednotlivá bodová hodnocení se pohybovala v rozmezí 6,3 % (6 z 10) po 14,9 % (10 z 10). 63 % respondentů uvedlo svůj vztah k duchovní hudbě jako neutrální či pozitivní (5 až 10). Průměrný výsledek je v této otázce 5,92. Z těchto výsledků lze vyčíst velmi rozdílný vztah k duchovní hudbě. Podobné výsledky nabídla otázka vztahu

k lidové písni. Zde 21,6 % respondentů uvedlo spíše negativní vztah k lidové písni, zatímco 65,6 % jej označilo za spíše pozitivní (6 až 10 bodů z 10). Odpovědi týkající se vztahu k umělému hudbě dosáhly stoupající křivky v rozmezí 5,6 % (1 z 10 bodů) až po 16,8 % (10 z 10 bodů). Průměrná známka zde byla 6,53. Následovaly otázky doplňující, které umožní sledovat další souvislosti mezi jednotlivými otázkami. 69 % respondentů uvedlo, že zpívalo či zpívá v pěveckém sboru, 53,4 % dotazovaných jsou věřící. 52,3 % účastníků dokončilo I. nebo II. cyklus na základní umělecké škole, dalších 22,8 % se hudbě věnovalo na konzervatoři, vysoké škole nebo mimo institucionální vzdělávací systém. 22 % dotazovaných nemá vůbec žádné hudební vzdělání.

Další otázky byly zaměřeny na hudbu Jana Thenyho a vzdělávací materiál, s nímž se alespoň zčásti seznámilo 73,9 % respondentů, přičemž pouze 15,3 % uvedlo, že se s prezentací ani formou videa nesetkalo vůbec. 76,1 % dotazovaných se o skladateli Janu Thenym dozvědělo až v návaznosti na dotazník. V otázce týkající se hodnocení Thenyho díla a obecného tvrzení „*Jak na Vás hudba Jana Thenyho působí?*“ bylo výsledné průměrné hodnocení ze škály 1 (nezajímavá, nelíbí se mi) až 10 (velmi zajímavá, udělala na mě dojem) 6,29. 66,1 % odpovědi bylo navíc spíše pozitivních (6-10), přičemž nejčastější odpovědi byly 5 až 8 (dohromady 66,1 %). Nejčastější odpovědi bylo hodnocení 7 (20,9 %). Respondenti měli možnost vyjádřit se k Thenyho tvorbě také slovně, přičemž bylo možno vybírat z přiložené slovní nabídky a také doplnit vlastní návrhy. Nejčastější odpovědi byly „zdobná“ (142), „radostná“ (114), „zajímavá“ (109), nebo „veselá“ (80). Čtvrtina odpovědí rovněž ale byla „těžká“ či „nudná“. 66 % dotazovaných též uvedlo, že by se rádi dozvěděli více o Thenyho tvorbě, pouhých 16 % by tak ale učinilo z důvodu zájmu o Thenyho hudbu, ostatní by motivovala pouze zvědavost. 18,7 % respondentů hudba vůbec nezaujala. 74,3 % dotazovaných si netroufalo hodnotit Thenyho dílo ve srovnání s dalšími skladateli dané doby, přičemž dalších 17,9 % odpovědi označilo jeho dílo za nikterak výjimečné. Zajímavé výsledky byly zjištěny v rámci otázky „*Domníváte se, že význam skladatele Jana Thenyho je zejména regionální (Frenštátsko a okolí), nebo je význam autora a možnosti jeho uplatnění daleko větší?*“ 47,4 % respondentů uvedlo, že nedokáže danou problematiku posoudit. 20,9 % dotazovaných označilo význam skladatele za přesahující region, oproti tomu 28,7 % tvrdí, že je význam pouze regionální. Pouhé 3 % získaných odpovědí označily Thenyho dílo za zcela nedůležité téma. Účastníci výzkumu dále uvedli, že uplatnění Thenyho díla by mohlo být zejména ve sborovém zpěvu (192 odpovědí), v církevních institucích (168), školách (114) středních školách s hudebním zaměřením (171) či na vyšších odborných školách hudebního zaměření (131) a základních uměleckých školách (122). Na možnosti uplatnění Thenyho nebo obecně regionálních hudebních skladatelů přímo ve výuce odpovídalo 255 respondentů, kteří uvedli nejvíce předmět hudební výchova (242 odpovědí), dějepis (120), etická výchova či náboženství (91), český jazyk, občanskou výchovu či výtvarnou výchovu.

Další otázky se týkaly vzdělávacího materiálu, kdy dotazovaní ohodnotili interaktivní prezentaci, webovou stránku věnovanou danému tématu a podpůrné materiály jako dostatečně přehledné a přístupné pro samostudium (81,3 %). 67,9 % označilo materiály za využitelné v pedagogické praxi. Mezi hlavní nedostatky respondenti uváděli hlavně grafické zpracování nebo neatraktivní grafický design. Zároveň ovšem uváděli velmi jasnou přehlednost a velmi snadno uchopitelné uživatelské rozhraní, což do jisté míry spolu souvisí. 85,4 % dotazovaných považuje za důležité věnovat se v rámci výuky všeobecným regionálním specifikům (lidové tradice; historie města, kde studujete; regionální umělci apod.), 74,7 % se rovněž domnívá, že téma regionálních hudebních skladatelů by mělo být

součástí výuky vždy daného specifického regionu. 69,4 % respondentů uvedlo, že téma zapomenutých frenštátských hudebních skladatelů považuje za všeobecně přínosné, přičemž 83,6 % jej považuje za přínosné pro region. Dotazovaní v závěru dotazníku na škále hodnotili zajímavost daného tématu (obnova díla zapomenutých skladatelů), což vyústilo v průměrné hodnocení 7,4. Dále se shodli, že nově získané informace považují za přínosné a obohacující (73,6 %).

Závěr

Na základě získaných odpovědí lze konstatovat, že Thenyho dílo rozhodně význam má především pro region, v němž skladatel působil. Dílo Jana Thenyho dotazovaní hodnotili kladně. Ve srovnání s dalšími skladateli dané doby jej ovšem neoznačili za nikterak výjimečné, což potvrzuje mé dosavadní tvrzení, že se jedná o zdařilé kompozice, avšak příliš nevybočující z kompozičních technik dané doby. Zároveň došlo k potvrzení hypotézy, že uvedený vzdělávací materiál je dostatečným prostředkem k seznámení a následné pedagogické interpretace tvorby zapomenutého skladatele, což je téma, které by dle respondentů mělo být součástí výuky především v rámci daných regionů. Tento projekt č. 155922 byl realizován za financování GA UK.

Bibliografie

- Komorní sbor Nyklband, z.s., 2024 *Ozvěny frenštátských skladatelů* [online]. Dostupné z: <https://nyklband.cz/ozveny-frenstatskych-skladatelu/> [cit. 31. prosince 2024].
- Nykl, Boris, 2021. *Frenštátští skladatelé – ozvěny minulosti v současné hudební výchově*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/20.500.11956/125875> [cit. 31. prosince 2024].

Mgr. Boris Nykl

Katedra hudební výchovy, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Magdalény Rettigové 4, 110 00 Nové Město, Praha, Česká Republika
e-mail: borisnykl@gmail.com
školitel: prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr.

Ars et educatio X.

e-zborník vedeckých príspevkov

Editor

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

Recenzenti

doc. Renáta Kočišová, PhD.

doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.

doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc.

Poradie vydania	prvé
Rok vydania	2025
Počet strán	46
Počet autorských hárkov	2,8 AH
Forma publikácie:	online

Vydavateľstvo

VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku

Hrabovská cesta 5512/1A

034 01 Ružomberok

<http://ku.sk>, verbum@ku.sk

