

DEJINY A SÚČASNOSŤ HUDBY

KAROL MEDŇANSKÝ (Ed.)

2015

Editor: doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.

Recenzenti: Dr. h. c. prof. PhDr. Ladislav Burlas, DrSc.
doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.

Vydala: © Prešovská univerzita v Prešove, 2015

Vydanie: prvé, 2015

Za gramatickú, štylistickú a obsahovú stránku prednášok sú zodpovední ich autori.

ISBN 978-80-555-1268-6
EAN 9788055512686

OBSAH

ÚVOD	6
I VYJADROVACIE PROSTRIEDKY HUDBY, ŠTÝLOTVORNÉ PRVKY UMELECKEJ TVORBY A FUNKCIE HUDBY (Prof. Mgr. Art. Irena Medňanská, PhD.)	7
1 HUDBA, ŠPECIFICKÝ DRUH UMENIA	7
1.1 Vyjadrovacie prostriedky hudby	7
2 ŠTÝLOTVORNÉ PRVKY UMELECKEJ TVORBY	8
2.1 Štýlotvorné prvky umeleckej a teda aj hudobnej tvorby	8
3 ESTETIKA – (AISTHESAI)	9
3.1 Definícia a charakteristika	9
3.2 Základné estetické kategórie	10
4 VNÍMANIE HUDOBNÉHO DIELA	11
4.1 Estetické vnímanie	11
5 HUDOBNÁ SOCIOLOGIA	12
5.1 Definícia pojmu a charakteristika disciplíny	12
5.2 Sociálne funkcie hudby	12
6 HUDOBNÁ PEDAGOGIKA	13
6.1 Disciplíny hudobnej pedagogiky	13
6.2 Hudobná pedagogika, hudobná didaktika, hudobná výchova – rozdiel pojmov	14
Slovo na záver	15
Odporúčaná literatúra	15
II HISTORICKÉ HUDOBNÉ NÁSTROJE (Doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.)	17
1 STRUNOVÉ NÁSTROJE	19
1.1 Sláčikové nástroje	19
1.2 Nástroje brnkacie	21
2 DYCHOVÉ NÁSTROJE	23
2.1 Dychové nástroje drevené	23
2.2 Dychové nástroje plechové	24
2.3 Dychové nástroje viachlasé klávesové	25
3 BICIE NÁSTROJE	25
Záver	25
Odporúčaná literatúra	25
III ESTETIKA HUDBY V OBDOBÍ BAROKA (Doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.)	26
1 HLAVNÍ PREDSTAVITELIA ESTETIKY HUDBY V OBDOBÍ BAROKA	26
2 AFEKTOVÁ TEÓRIA	27
2.1 Vplyvy afektivej teórie na hudobnú reč baroka	28
3 RÉTORIKA A HUDBA	30
4 SYMBOLY V HUDBE OBDOBIA BAROKA	33
Príloha č. 1 a 2	34
Odporúčaná literatúra	35

IV	TVORBA JOHANNA SEBASTIANA BACHA	
	A HUDOBNÝ KLASICIZMUS (Doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.)	36
	Odporúčaná literatúra:	38
V	VÝVOJ SLOVENSKEJ HUDBY V 20. A 21. STOROČÍ	
	(Doc. Mgr. Art. Karol Medňanský, PhD.)	39
	1 HUDOBNÁ KULTÚRA NA SLOVENSKU ZAČIATKOM	
	20. STOROČIA	40
	1.1 Situácia v hudobnej tvorbe	40
	1.2 Vývoj na Slovensku – slovenská hudobná moderna	41
	2 VÝVOJ PO 2. SVETOVEJ VOJNE – POLITICKO-SPOLOČENSKÁ	
	SITUÁCIA	42
	2.1 Socialistický realizmus v hudbe	42
	2.2 Vznik inštitúcií	42
	3 SLOVENSKÁ AVANTGARDA – HLAVNÉ ZNAKY	43
	3.1 Počiatočný význam Ilju Zeljenku	44
	3.2 Zakladanie inštitúcií	44
	3.3 Hlavní predstavitelia slovenskej hudobnej avantgardy a ich vývoj	45
	3.4 Nové výrazové možnosti hudby	47
	3.5 Medzinárodné úspechy	48
	4 ĎALŠIE SMEROVANIE SLOVENSKEJ HUDBY	49
	4.1 Vývojové tendencie od 70. rokov 20. storočia	49
	4.2 Nekonvenčné skladateľské prejavy po roku 1989	50
	4.3 Zahraniční skladatelia pôsobiaci na Slovensku	51
	Záver	51
	Odporúčaná literatúra	51
VI	OPERA SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA	
	V BRATISLAVE (PaedDr. Mgr. art. Marta Polohová, PhD.)	52
	Literatúra	59
	Odporúčaná literatúra pre študentov UTV	59
VII	ZBOROVÉ UMENIE NA SLOVENSKU (Mgr. Tatiana Švajková, PhD.)	60
	Odporúčaná literatúra	62
VIII	HLASOVÁ VÝCHOVA V SPEVÁCKOM ZBORE	
	(Mgr. Tatiana Švajková, PhD.)	63
	Odporúčaná literatúra	67
IX	HUDOBNÝ FOLKLÓR A JEHO SÚČASNÉ PODOBY	
	(Mgr. Stanislav Baláž, PhD.)	68
	Bibliografia a odporúčaná literatúra	74
X	HUDOBNÁ TVORIVOSŤ AKO PEDAGOGICKO-PSYCHOLOGICKÝ	
	FENOMÉN (PaedDr. Jana Hudáková, PhD.)	75
	1 HUDOBNÁ TVORIVOSŤ	75
	1.1 Vonkajšie a vnútorné faktory tvorivosti	77
	1.2 Metódy motivovania k tvorivosti	78
	1.3 Fázy umeleckého tvorivého procesu	79
	2 AKTIVIZÁCIA ŽIAKA K TVORIVOSTI PROSTREDNÍCTVOM	
	HUDOBNÝCH ČINNOSTÍ	80
	2.1 Vokálne činnosti	80
	2.2 Inštrumentálne činnosti	81

2.3	Hudobno-pohybové a rytmicko-pohybové činnosti	81
2.4	Receptívne činnosti a pedagogická interpretácia hudobného diela.....	83
2.5	Hudobno-dramatické činnosti	86
	Literatúra	87
XI	INFORMAČNO-KOMUNIKAČNÉ TECHNOLOGIE	
	V HUDOBNEJ EDUKÁCII (Mgr. Stanislav Baláž, PhD.).....	88
1	PREHRÁVAČE.....	89
2	AUDIO EDITORY	90
3	NOTAČNÉ PROGRAMY.....	90
4	HYBRIDNÉ DAW – SEKVENCERY	91
	Výučbové programy	92
1	Sibelius Auralia	92
2	Sibelius Instruments.....	92
3	Sibelius Musition	92
4	Sibelius Starclass	93
5	Séria Sibelius Groovy	93
	Odporúčaná literatúra	95

ÚVOD

Milé študentky a študenti Univerzity tretieho veku Prešovskej univerzity v Prešove!

Po prvý raz Vám predkladáme učebný text v študijnom odbore *Dejiny a súčasnosť hudby*, na ktorom prednášajú interní členovia Katedry hudby Inštitútu hudobného a výtvarného umenia Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. Vzhľadom na to, že jednotliví členovia našej katedry sa vedecky a odborne špecializujú na rôzne oblasti hudobného umenia, vytvárajú tak širokospektrálnu ponuku prednášok, ktorá sa prejavila aj v našej učebnici. Naša učebnica je tak prierezom vývoja hudobného a estetického cítenia v jednotlivých etapách vývoja hudobných dejín, ako aj náhľadom do vývoja hudobných nástrojov. Možno sa v nej stretnúť aj s témami z hudobnej pedagogiky, z oblasti hudobných vyjadrovacích prostriedkov, stavu zborového umenia na Slovensku a prípravy zborového speváka. Čitateľ sa v tejto učebnici stretne aj s témou približujúcou vývoj a súčasnosť Opery Slovenského národného divadla, umeleckého stánku, ktorý vychoval celý rad svetovo uznávaných operných spevákov. Určite Vás zaujme aj otázka estetiky interpretácie folklórnej hudby, či stále aktuálnejšia problematika postavenia najmodernejších informačných technológií v edukačnej praxi.

Nie všetky prednášky uvedené v našej učebnici zaznejú aj počas vyučovania v prednáškovej sále. Týmto spôsobom však rozširujeme tematickú pestrosť, s ktorou sa stretnete počas štúdia na Univerzite tretieho veku na Prešovskej univerzite v Prešove v študijnom odbore *Dejiny a súčasnosť hudby*. Hudba, ako najabstraktnejšie umenie zo všetkých umení ponúka širokú paletu tematického spracovania od tých dotýkajúcich sa interpretačnej praxe, cez mapovanie hudobných dejín, až po tie ktoré sa pohybujú až na hranici transcendentných oblastí. Podstata hudby je len ťažko pochopiteľná a objaviteľná. A preto je hudba taká krásna...

Milé študentky a študenti, milí priatelia, želim Vám príjemné chvíle strávené na prednáškach v našom študijnom odbore a podnetné čítanie tejto učebnice. Veríme, že Vaše štúdium a táto učebnica rozšíri Vaše hudobné vedomosti a zintenzívni Váš vzťah k hudbe.

Váš Karol Medňanský – editor

I VYJADROVACIE PROSTRIEDKY HUDBY, ŠTÝLOTVORNÉ PRVKY UMELECKEJ TVORBY A FUNKCIE HUDBY

(Prof. Mgr. Art. Irena Medňanská, PhD.)

ÚVOD

Hudba je jazykom výnimočnej sily, jazykom medzinárodným. Obklopuje nás všade, znie v kanceláriách, obchodoch, v uliciach, je neodmysliteľnou súčasťou nášho každodenného života, naplňa ho a chce ho urobiť krajším. Je nositeľkou hodnôt krásy, ktorým treba rozumieť. Hudba vie vyjadriť lásku, patetickosť, zúfalstvo, dramatickosť, tragiku i komiku, smútok i radosť. Spája v sebe fyzické a duchovné, zmyslové a intelektuálne a všetko vyjadruje špecifickými prostriedkami - tónmi.

1 HUDBA, ŠPECIFICKÝ DRUH UMENIA

1.1 Vyjadrovacie prostriedky hudby

Každé umenie sa nám prihovára svojimi špecifickými umeleckými prostriedkami, vlastnými jemu samotnému. Hudba, je jedno v akom historickom čase vznikala, alebo vzniká v súčasnosti je vlastná svojimi jedinečnými vyjadrovacími prostriedkami ako sú:

- melódia
- metrum a rytmus
- harmónia
- dynamika
- agogika

Melódia (nápev) je istá usporiadaný hudobný útvar, vytvorený z tónov rôznej výšky a dĺžky. Môžeme ju hodnotiť z hľadiska:

- estetického- páči sa mi, nepáči (toto hodnotenie je ponechané
- na každého jedinca > subjekt)
- pohybového > tanečná, pochodová
- nálady > veselá smutná, lyrická, dramatická
- pôvodu > ľudová, umelá, z iných krajín
- štýlu > klasicistická, romantická, moderná, rocková
- funkcie zámeru > svetská, cirkevná

Z hľadiska hlbšej hudobnej charakteristiky ju môžeme ďalej hodnotiť podľa:

- hlasových polôh > sopránová, altová, basová, tenorová
- tóniny > durová, molová,
- hudobného usporiadania > jednoduchá, zložitá, ozdobná

Metrum a rytmus

Metrum člení časový priebeh hudby na základné jednotky, ktoré sú zoskupené podľa prízvučnosti a neprízvučnosti. Metrický priebeh býva vyjadrený taktovým delením hudobného zápisu.

Rytmus je vnútorné členenie metrických jednotiek, môže byť zhodné s metrickou pulzáciou alebo iné, ponechané na voľbe skladateľa. Metrum a rytmus spolu súvisia, preto hovoríme o metro-rytmických vzťahoch.

Harmónia má niekoľko významov, z hľadiska vyjadrovacích prostriedkov hudby znamená:

- súzvuk, akord, spájanie akordov

Dynamika- označenie pre zvukovú intenzitu skladby,

- označujeme ju talianskymi výrazmi alebo dynamickými znamienkami, napr. p – piano - slabo; f – forte - silno

Agogika

- zmeny tempa, dynamiky za účelom zvýraznenia špecifik hudobného diela a dosiahnutia originality interpretácie skladby

Všetky uvedené vyjadrovacie prostriedky hudby sú vlastnosťami hudby a menili sa podľa vývoja hudobného myslenia v jednotlivých historických obdobiach.

2 ŠTÝLOTVORNÉ PRVKY UMELECKEJ TVORBY

2.1 Štýlotvorné prvky umeleckej a teda aj hudobnej tvorby

sú „nástroje“ akými pracuje umelec, alebo skupina v istom časovom období. Sú špecifické pre každý druh umenia. Štýlotvorné prvky je súbor fungujúcich „pravidiel“ v umeleckom stvárňovaní skutočnosti.

Patria k nim:

Umelecká metóda – spôsob akým umelec vo svojej tvorivej činnosti poníma a pretvára skutočnosť do umeleckých obrazov. Tento spôsob práce je ovplyvnený sociálnymi a duchovnými hodnotami, ale i spoločensky –politickým prostredím. Umelecká metóda zahŕňa skutočnosť, ktorú umelec umelecky stvára podľa:

- vlastného svetonázoru
- vlastného využívania výrazových prostriedkov
- svojho tvorivého princípu – špecifickosť v používaní svojej umeleckej metódy

Umelecký sloh – reprezentujú umelecké diela, ktoré vykazujú rovnaké typové momenty a črty, jeden konkrétny spôsob vyjadrovania, či jeden spoločný jav.

Štýl – obsahová dimenzia, ktorá obsahuje prostriedky, ktorými umelec realizuje svoj zámer. Prostriedky majú charakteristickú špecifickosť, napr. v hudbe tóny, ktoré sú zoskupené podľa istých pravidiel.

Štýl je individuálne použitie zásad určitého *umeleckého slohu*.

Hudobný štýl je hierarchický celistvý systém so svojim podsystémami – všeobecný a národný systém.

Elschekova definícia (1984) hovorí.... „*štýl je dôležitou formou estetickéj konkretizácie hudobného diel., priesečníkom formových, štrukturálnych, hudobno-genetických, umeleckých, duchovných, filozofických, sociálnych, etických a individuálno-zážitkových faktorov.*“

Predstupňom štýlu je **smer** – užší zovšeobecňujúci pojem, patriaci do okruhu umeleckej metódy, často sa prekrýva s pojmom **prúd**.

Škola – smery, prúdy, štýly rozvíjajúce sa v jednej krajine, v jednom teritóriu.

Škola súvisí so slohom preberá od neho tvorivé princípy, prináša do umenia výrazné národné prvky.

Rukopis – špecifický výber vyjadrovacích prostriedkov na realizáciu autorovho zámeru.

3 ESTETIKA - (AISTHESAI)

3.1 Definícia a charakteristika

Umenie je súčasťou spoločnosti jej odrazom, stvárným špecifickými výrazovými prostriedkami tohto ktorého druhu umenia. Umenie je nositeľom duchovnej sily, predstavuje hodnotu, ktorú skúma **veda o kráse predmetov a javov - ESTETIKA**.

Estetika sleduje vplyv umenia na človeka, na jeho prejavy a chovanie. Estetika ako veda o krásne nesleduje len svoj vedný rámec ale stala sa súčasťou každodenného života, lebo ako veda o kráse „zodpovedá“ za pozitívnu kultúrnu atmosféru spoločnosti.

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762) ako prvý použil pojem estetika

- autor dvojdielného spisu *Asthetica* (I.1750, II.1758)

Estetika má širokospektrálny význam

- ako veda
- ako norma
- ako osobný štýl

Estetika ako vedecká disciplína je:

- širokospektrálna veda o zákonoch a podstate krásy
- syntetická veda skúmajúca estetické javy, umelecké diela
- veda o estetickom osvojovaní skutočnosti
- (od zmyslových vnemov > k zložitej myšlienkovvej činnosti)
- skúma vzťah medzi obsahom a formou umeleckého diela
- skúma vzťah medzi umeleckým dielom a spoločnosťou

Umenie = najvyššou a najsamostatnejšou formou estetického zvládnutia skutočnosti, ako spoločenský jav, umelecké dielo je spoločenský produkt > má sociálnu povahu

Predmetom estetiky sú:

- všeobecné a špeciálne oblasti umenia
- problematika vzťahu objektu a subjektu
- materiálne a duchovné stránky estetickéj činnosti

Estetika hudby sa zaoberá tým odrazom skutočnosti, ktorý je pretavený do hudobných obrazov. Má veľký význam najmä pre poznanie a interpretáciu hudobnej tvorby. Estetika hudby skúma hudobné dielo, priebeh jeho vzniku

- Predmetom hudobnej estetiky je: **hudobné dielo**
- jeho hudobná a textová interpretácia
- jeho miesto a vzťah k ľudskému bytiu

Estetická výchova je cieľavedomý, celoživotný proces, v ktorom ide o rozvoj špecifických schopností a zručností, vytvárania postojov, formovania celej osobnosti k umeniu. Jej integrálnou súčasťou je aj **hudobná výchova**.

Hudobná výchova vo svojej dvojparalelnej funkcii:

- a) výchova k hudbe,**
- b) výchova hudbou** všetkými hudobnými fenoménmi vo všeobecnom zábere prispieva k výchove harmonickej osobnosti a zaručuje kvalitu života.

3.2 Základné estetické kategórie

- odrážajú vlastnosti, vzťahy a javy skutočnosti „ukryté“ v umeleckom diele,
- v umeleckom diele sa často prelínajú napr. krásno a vznešeno, krásno a tragično (opery G. Verdiho),

Krásno

- predstavuje harmóniu (tónový a štrukturálny súzvuk) a dokonalosť celku, vyvoláva príjemné umelecké zážitky,
- hudba sama o sebe vzbudzuje estetický zážitok, a ten nie je možný bez krásna.

Vznešeno

- je stupňovaním krásna, poznaním niečoho neobvyklého, patriaceho do vyšších duchovných hodnôt city, ideály, obetavosť (táto estetická kategória sa rozlišovala v umení až v období renesancie).

Tragično

- predstavuje konflikt, napäté vzťahy a situácie, ktoré prinášajú riešenia v tragickej podobe,
- boj krásna s ošklivým,
- boj protikladov dobra - zla na hranici tragična,
- je istou formou prejavu krásneho, vznešeného.

Komično

- výsmech nedorozumení, nedostatkov a ľudských slabostí
- Zdroje komična sú:
- Karikatúra,
- Irónia,
- sarkazmus.

Vplyvom dynamického vývoja spoločnosti sa v súčasnosti v estetike etabluje aj nová kategória **škaredo**. Táto estetická kategória je odrazom podčiarknutím negatívnych a záporných stránok osoby, či javu. Zdôraznením negatívnych oblastí sa vyzdvihuje krása, jej hodnota, ktoré stoja v pozadí škaredého.

4 VNÍMANIE HUDOBNÉHO DIELA

4.1 Estetické vnímanie

Kontakt človeka s umením je komunikáciou umeleckého artefaktu s celým psychickým, fyziologickým a sociálnym ustrojením človeka. Tieto sú dôležitými faktormi pri styku jednotlivca s hudobným umením.

Vnímanie - základná kategória poznania - predpoklad pre akúkoľvek činnosť.

Estetické vnímanie umeleckého diela je zložitý psychofyziologický a myšlienkový proces, zhromaždenie estetických schopností, plné myšlienkové sústredenie a vypätie, pretože za estetické vnímanie nemôžeme označiť akékoľvek **vnímanie**.

Vnímateľ je ovplyvnený:

- výškou svojich duševných schopností,
- skúsenosťou a poznatkami,
- sociálnym aspektom a prostredím.

Vnímanie umeleckého diela sa stáva interakciou – percipient sa cez umelecké dielo dostáva do kontaktu s tvorcom, s dobou v ktorej žil. Prvé pocity zanecháva dielo vo forme estetických emócií, ktoré sú základom estetického vnímania

Estetické vnímanie si vyžaduje od jedinca byť pripraveným na akt vnímania umeleckého diela.

Vnímanie ako termín sa v odbornej terminológii nahrádza pojmami **percepcia**, **apercepcia**, **receptcia**. Aj keď ide v podstate o ten istý proces, existujú v ňom isté nuansy.

Apercepcia - celostné vnímanie dve polohy

- 1/ pozorovanie hudby
- 2/ vžívanie sa do hudby

Tieto dve základné polohy na seba úzko nadväzujú a vytvárajú u vnímateľa základňu pre hodnotenie napr. výstavby diela, použitých výrazových prostriedkov hudby a interpretácie.

percepcia - počúvanie (bežné) na ulici v supermarkete, v škole,

receptcia - uvedomené počúvanie

Estetické vnímanie hudby vo svojom procese má schopnosť vyvolávania citov, emócií prostredníctvom výrazových prostriedkov hudby, tieto sa dostávajú do vzájomného vzťahu, ktorý určuje hĺbku zážitku. Uvedomovanie tohto zážitku je subjektívne, závislé od mnohých, aj momentálne fungujúcich faktorov.

Hudobné umenie patrí do tej kategórií umení, ktoré potrebujú interpreta (sprostredkovateľa). Podľa druhu, formy to môže byť sólista (klavirista, huslista) alebo kolektív (komorné zoskupenie, orchester). „Cesta” hudobného diela k vnímateľovi - percipientovi má túto lineárnu dráhu:

A autor diela > D dielo > I interpret > V vnímateľ (percipient)

V procese estetického vnímania sa vo vedomí vnímateľa - percipienta formuje umelecký obraz ako druhotný umelecký obraz, ktorý by mal byť podobný - alebo aspoň by sa mal približovať predstave autora, ktorý je „nositeľom” prvotného umeleckého obrazu. Každý vnímateľ má iné „videnie a prežívanie” umeleckého diela.

5 HUDOBNÁ SOCIOLOGIA

5.1 Definícia pojmu a charakteristika disciplíny

Sociológia je:

- veda o spoločnosti (veda o sociálnom správaní),
- vzájomnom pôsobení ľudí, o sociálnych skupinách, o sociálnych vzťahoch, sociálnej štruktúre,
- sociológia študuje predovšetkým súčasné spoločnosti,
- zväčša ju ohraničujú hranice svojho štátu.

Hudobná sociológia je hudobno-vednou disciplínou, ktorá skúma vzťahy a funkciu hudby v spoločnosti. Analyzuje hudbu ako sociálny jav v jej procesnom historickom i súčasnom vývoji.

Hudba je sociálny fenomén s veľkou silou pôsobnosti. Zo všetkých umeleckých druhov najviac zasahuje vnímateľa - percipienta. Jej predmetom je oblasť celej hudobnej praxe, ktorú tvoria skladatelia, interpreti, muzikológovia, hudobné (profesionálne a amatérske) inštitúcie, profesijné zväzy, ich vzájomné väzby, výsledky tvorivej činnosti (hudobné diela) a ich odraz v spoločnosti - u poslucháča – vnímateľa **percipienta**.

5.2 Sociálne funkcie hudby

Vychádzajúc z historického vývoja spoločnosti, hospodárskych, politických a sociálnych premien nadobúdala hudba rôzne sociálne funkcie, ktoré môžeme rozdeliť na:

- **historické,**
- **výchovné,**
- **komunikatívne.**

Tieto uvedené funkcie sa v praxi prelínajú, vzájomne spájajú, ovplyvňujú.

Historická funkcia hudby

Spočívala na sprostredkovaní styku človeka s nevysvetliteľnými silami prírody, s neznámym dňaním vo vesmíre. Čím viac boli tieto otázky pre človeka nedostupné a neriešiteľné, tým viac zohrávala najstaršia hudba úlohu „média“ medzi ľudskou existenciou a nedosiahnuteľnými túžbami. Toto **magické** pôsobenie hudby nachádza uplatnenie v obradoch, liturgii, v ktorých prvok tajomstva vyvierajúci zo samotného obradu dával hudbe výnimočnú duchovnú silu.

V obradoch rozlišujeme nábožensko-liturgickú funkciu hudby a nenábožensko-svetskú funkciu. (Vrcholom liturgickej funkcie je svätá omša, ktorá ako najdôležitejší obrad katolíckej cirkvi - i so svojou podobou za zomrelých requiem, je dodnes „stelesnená“ v jednotlivých častiach: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus a Agnus Dei).

Svetská funkcia hudby je spojená s veľkolepými slávnosťami, zväčša za účasti veľkého počtu divákov - zahajovanie a ukončenie festivalov (Bratislavské hudobné slávnosti, filmové festivaly, športové olympiády), s tradičnými civilnými obradmi - napr. pri sobášoch zaznieva Mendelssonov alebo Wagnerov Svadobný pochod, monumentálny pochod z Verdiho opery Aida. Slávnostnú funkciu hudby naplňajú skladby vlastenecké napr. Smetana Predohra k opere Libuša, E. Suchoň: Aká si mi krásna a najmä hudobné symboly ako sú štátne hymny.

Výchovná a vzdelávacia funkcia hudby

Obsah tejto funkcie je reflektovaný v jednotlivých disciplínach hudobnej pedagogiky (pozri 6. 1), kde má vytýčené ciele, úlohy, postupy a celý proces je organizovaný v istom systéme (pozri kap. 6. 2).

Z hľadiska sociologického ide o výchovný a vzdelávací vplyv konkrétnej hudobnej produkcie, hudobných druhov, žánrov a foriem na publikum - rozdielna interakcia medzi interpretmi a publikom na koncertoch **artificiálnej** t. j. umeleckej hudby a na koncertoch **nonartificiálnej** - populárnej hudby, na diskotékach. Práve v žánrovej rozdielnosti má hudba z hľadiska svojej výchovnej funkcie pozitívny, ale i negatívny vplyv. Pozitívny výchovný vplyv je diagnostikovateľný tam, kde vzniká estetický zážitok umocnený estetickými kategóriami krásna, či vznešená. Negatívny vplyv je najmä v oblasti populárnej (nonartificiálnej) hudby na diskotékach, koncertoch veľkých „stars”, skupín rockovej a heavy metalovej hudby. Nadmerná hlučnosť týchto produkcií „zabíja” vnímanie hudby, prevažuje túžba mladých po pohybe a zbližovaní pohlaví, stráca sa jednoducho schopnosť človeka vnímať melódiu, harmóniu a farba sa stráca v nadmerných „decibeloch“.

Komunikatívna funkcia hudby

Hudba je najdôležitejším a jedným z najkvalitnejších prejavov nonverbálnej (bezslovnej) komunikácie. Jej komunikatívna sila je vo vzbudzovaní emocionálnych zážitkov a prejavov. Práve súčasná populárna hudba má preto taký trvalý úspech u mládeže, že im poskytuje priestor na stretávanie, intuitívne vyjadrovanie svojich špecifických spoločenských pocitov. Mladí sa identifikujú s populárnym žánrom a hudba spĺňa komunikačnú funkciu medzi istou spoločenskou vrstvou, v ktorej každý mladý človek (subjekt) s ňou individuálne komunikuje a zároveň napĺňa aj ďalšiu podfunkciu akou je sociálna spolupatričnosť k istej skupine. Ale nie je to len pre túto vrstvu príznačné, dychová, či ľudová hudba má tiež svojich „prívržencov”, ktorí s ňou komunikujú v jednoduchom hodnotení „mám rád ľudovú alebo dychovú hudbu”. V poslednom období sa čoraz častejšie etabluje aj **terapeutická funkcia hudby**. Dnes sa už vžil názov ezoterická hudba, ktorá pôsobí upokojujúco a má „protistresové” účinky. Hudba ale má aj hlbšie liečivé účinky rôznych psychopatologických stavov. Sú už praxou overené hudobné diela, úryvky z diel, ktoré v istom slede a časovom období pôsobia na zlepšenie psychického stavu pacienta.

6 HUDOBNÁ PEDAGOGIKA

6.1 Disciplíny hudobnej pedagogiky

Je ucelený systém prenosu (odovzdávania a prijímania) hudobných hodnôt, princípov, techník, poznatkov a skúseností medzi jednotlivcami určitého spoločenstva, z jednej generácie na druhú, z jedného kultúrneho okruhu do druhého.

Cieľom hudobnej pedagogiky je zachovať historickú kontinuitu vývinu hudby, uchovať národnú a regionálnu hudobnú integritu, zabezpečiť rozšírenie jestvujúcich a utváranie nových hudobných hodnôt.“

Hudobná pedagogika podľa Ladislava Burlasa pozostáva z týchto disciplín:

- a/ Filozofia hudobnej výchovy,
- b/ Hudobná didaktika a metodika,
- c/ Hudobná pedopsychológia,
- d/ Hudobná pedasociológia,

- e/ Porovnávacia hudobná pedagogika,
- f/ Dejiny hudobnej výchovy.

Hudobná pedagogika má väzby na všeobecné spoločenskovedné disciplíny:

všeobecná pedagogika - **hudobná pedagogika**,
didaktika - **hudobná didaktika**,
metodika vyučovania - **metodika vyučovania hudby**,
pedosociológia - **hudobná pedosociológia**.

6.2 Hudobná pedagogika, hudobná didaktika, hudobná výchova - rozdiel pojmov

Hudobná pedagogika neskúma hudbu, ale výchovu jedinca v oblasti hudby. Je vedou, ktorej predmetom skúmania je hudobná výchova a hudobné vyučovanie.

Hudobná výchova = spoločensky organizovaný **proces** hudobného rozvoja človeka, ktorého obsahom je umenie - hudobné umenie. Je to estetický proces, v ktorom nejde len o zvládnutie istej hudobnej gramatiky, ale najmä o rozvoj špecifických schopností a zručností, vytvárania postojov a formovania celej osobnosti.

Dvojvýznam pojmu „**hudobná výchova**“ znamená:

- celoživotný proces hudobného rozvoja človeka s diferencovanými cieľmi pre jednotlivé vekové stupne a typy škôl,
- konkrétny predmet v kánone povinných všeobecnovzdelávacích predmetov na základnej škole

- Hudobná výchova ako **výchovno-vzdelávací predmet** na jednotlivých typoch škôl má stanovené svoje výchovno-vzdelávacie ciele, jeho obsah je rozdelený do jednotlivých ročníkov, s aplikáciou hudobnej didaktiky i konkrétnych metodických postupov, foriem a prostriedkov pre jednotlivé hudobné činnosti. Samotná hudobná výchova je mnohoraký proces a možno ho deliť na:
 - predškolská - rodina, jasle, materské školy,
 - školská - základná škola - povinná - kolektívna výučba v predmete hudobná výchova,
 - školská - rozšírená - základná škola s rozšíreným vyučovaním Hv, povinná - kolektívna výučba,
 - mimoškolská -základná umelecká škola dobrovoľná, individuálna, alebo kombinovaná individuálno-kolektívna výučba v hudobných súboroch - speváckych zboroch, folklórnych súboroch a inštrumentálnych zoskupeniach rôzneho zamerania,
 - hudobná výchova dospelých - individuálna výučba v ZUŠ, osvetových zariadeniach, v amatérskych hudobných telesách.

Didaktika hudobnej výchovy je súčasťou štruktúry hudobnej pedagogiky. Hudobná didaktika je veda o vyučovaní hudby, ktorej cieľom je v plánovanom vyučovacom procese „sprostredkovať“ hudbu. Skúma hudobno-výchovný proces v škole, interakcia jeho troch základných zložiek učiteľ= žiak= učivo (hudba).

Didaktika hudobnej výchovy sa riadi všeobecnými didaktickými zásadami, ktoré zohľadňujú vekovú, vedomostnú a skúsenostnú úroveň žiakov. Do obsahového materiálu didaktiky hudobnej výchovy patrí aj povinná dokumentácia pre vyučovanie Hv ako sú učebné osnovy, učebný plán, harmonogram vyučovacích jednotiek a ich rozpracovaním do konkrétneho učiteľovho výkladu obsahu, interpretácie, nácviku i overenia.

Metodika hudobnej výchovy je výber adekvátnych konkrétnych vyučovacích metód, foriem a prostriedkov, s ktorými učiteľ na hodine pracuje a prispôsobuje ich schopnostiam žiakov v konkrétnej triede.

Slovo na záver

V súčasnom európskom pohybe, v čase premien a rozširovania Únie i snáh asociovaných krajín získať členstvo, je kultúra v nej aj hudobná kultúra cestou, ktorá môže práve spájať všetkých občanov. „Hoci inherentnými stavebnými blokmi bezpečnej Európy sú hospodársky úspech a politické štruktúry, rozhodujúcim faktorom hospodárskeho, sociálneho a ľudského úspechu rozvíjajúcej sa Európy je kultúrna aktivita. Ak sa nezaručí, aby bol ocenený spôsob, akým ľudia vyjadrujú svoju individuálnu identitu, pocit odcudzenia od európskych inštitúcií bude pretrvávať a ohrozovať ich budúcnosť. „*Ak má EÚ prežiť, jej občania musia v nej vidieť čosi viac, než len politické a hospodárske zoskupenie.*“ (Dillonová, 1998) Európa ako celok, nie len krajiny EÚ, stojí pred novým problémom, ako zachovať kultúrnu špecifickosť jednotlivých krajín a zároveň vytvoriť európsku súdržnosť. Kultúrna politika EÚ dnes ešte zaostáva za svojou hospodárskou politikou. Na rozdiel od hospodárskej oblasti, kultúra je citlivá oblasť, ktorá môže evokovať pochybnosti, že konečným cieľom kultúrnej politiky Európskej únie je vytvoriť zharmonizovanú paneurópsku kultúru, ktorej homogénnosť by negatívne ovplyvnila doterajšiu kultúrnu rôznorodosť. Autori Maastrichtskej zmluvy boli dosť opatrní a dali si záležať, aby hovorili o kultúrach v množnom čísle. „Spoločenstvo bude prispievať k prekvitaniu kultúr členských štátov a asociovaných krajín za rešpektovania ich národnej a regionálnej rozličnosti a súčasne bude vyzdvihovať spoločné kultúrne dedičstvo“, píše sa v zmluve, ktorá zároveň menuje oblasti, kde by členské štáty mali konať spoločne. Kultúra získala „legislatívne“ svoje miesto v EÚ až článkom 128, Maastrichtskej dohody platnej od 1.novembra 1993, s tým, že musí byť zaručená národná a regionálna rozmanitosť. Európska únia chce chrániť a propagovať širokospektrálne kultúrne dedičstvo. Kultúrna politika EÚ rieši základný princíp: prístup k vedomostiam a ku kultúre, právo človeka vyjadriť svoj názor, city, či pocity a právo účasti na tvorivej činnosti. Tieto základné princípy sú v slobodných demokratických štátoch zárukou tvorby kultúrnych hodnôt s vysokou umeleckou úrovňou. Preto oblasť kultúry a školstva nie je uspokojivo zapracovaná v Agende 2000, lebo v kultúre sa nedajú vytvoriť jednotné požiadavky pre všetky členské a asociované štáty, nedajú, ani sa nemôžu nariadiť jednotné estetické normy a umelecké kritéria platné vo všetkých štátoch. **Tieto sú jednoducho nevytvoriteľné. Je to mnohosť v jednote, ktorej paralelu môžeme v realite definovať ako kultúrnu pluralitu EÚ.**

Odporúčaná literatúra

- Albrecht, J., 1999: *Človek a umenie*. Národné hudobné centrum, Bratislava, 1999
- BURLAS, L. 2000: *Hudba - želania a rezultáty*. Prešov
- BURLAS, L. 2006: *Formy a druhy hudobného umenia*. Žilina
- BALCÁROVÁ - KALAFUTOVÁ B. 2001: *Recepcia hudby*. Prešov
- ELSCHEK, O. 1984: *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava
- KULÍKOVÁ, K. 2007: *Dejiny hudby a umenia pre školu a prax 4 CD*. Prešov: Rokus, 2007
- MAREK, V. 2000: *Tajné dejiny hudby*. Praha: Eminent
- MEDŇANSKÁ, I. 2010: *Systematika hudobnej pedagogiky*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove. 143 s. ISBN 978-80-555-0149-9

- MICHALOVÁ, E.2001: *Estetika hudby. Úvod do problematiky*. Univerzita Mateja Bela, FHV Banská Bystrica
- POLÁK, P 1974: *Hudobnoestetické náhlady v 18.storočí. Od baroka ku klasicizmu*. SAV, Bratislava,
- POLEDŇÁK, I. 2006: *Hudba jako problém estetiky*. Praha
- SCHNIERER, M. 1995: *Spoločenská funkce hudby*. České Budějovice
- ZENKL, L.1990: *ABC hudebních forem*. Supraphon Praha

II HISTORICKÉ HUDOBNÉ NÁSTROJE

(Doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.)

ÚVOD

Hudobné nástroje sú predmety rôznych tvarov a rôznej veľkosti, na ktorých sa určitou silou dosiahne rozkmitanie pružnej hmoty, alebo ohraničeného vzduchového priestoru. Výsledným javom kmitania je zvuková vlna, ktorá prichádza do nášho sluchového orgánu. Zvuky, ktoré počujeme môžu byť hudobné - tóny a nehudobné. Hudobné zvuky vznikajú na základe pravidelného chvenia pružného telesa a nehudobné vznikajú nepravidelným chvením telesa alebo hmoty. Ku vzniku - vzbudeniu - tónu treba silu, hmotu a vodivé prostredie. Sila vo forme nárazu na hmotu vzniká buď priamo (ľudská ruka, alebo výdychovým prúdom), alebo nepriamo (rôznymi mechanickými zariadeniami). Hmota, z ktorej sa vyrábajú hudobné nástroje a ich zvukotvorné súčiastky je rôzna: drevo, kov, kosť, spracovaná zvieracia koža, blany, črevá a pod. Vodivým prostredím je vzduch. Vo vzduchu sa zvuk šíri rýchlosťou 340 m za sekundu.

Každý hudobný nástroj má svoju zvukovú podstatu. Jej funkcia je podmienená **budičom rozkmitu**. Väčšina hudobných nástrojov má aj **rezonátor** zosilňujúci tón na princípe spoluznenia. Pri nástrojoch strunových sú zvukotvornou podstatou struny, pri dychových jazýčky, hrany výrezu alebo pery hráča, pri bicích kožené blany, alebo priamo hmota, z ktorej sú vyrobené. Budičom je rozochvenia je sláčik, brnkadlo (plektron), hráčove prsty, výdychový a vdychový prúd, kladivko a paličky. Rezonátorom je trup (korpus), drevená doska a vzduchový priestor ohraničený stenami nástroja.

Technika hry na hudobný nástroj a jeho tónová farba (témbr) je podmienená dôležitým činiteľom vlastnosti tónu - harmonickými spoluznejúcimi tónmi. Nazývajú sa tiež alikvotné tóny, parciálne tóny, prirodzené tóny, vyššie harmonické tóny a pod. Základným akustickým poznatkom je, že každý tón - s výnimkou ladičkového - je zloženým zvukom. Súčasne s jeho základnou výškou znejú aj ďalšie tóny. Pri tóne *C* sú *to c g c1 e1 g1 b1 c2 d2 e2 fis2 g2* atď. až po 32 alikvotný tón. Tieto alikvotné tóny sú obsiahnuté u všetkých nástrojoch rovnako. Niektoré hudobné nástroje však majú prevahu určitých vyšších harmonických tónov. To má vplyv na zvukovú farbu nástroja. Ak je prevaha nízkych alikvotných tónov, tón znie duto, pri stredných je guľatý. Vyššie harmonické tóny sa dajú hrať aj samostatne. Pri strunových nástrojoch sa im hovorí flažolety. Vznikajú ľahkým dotykom prsta na strunu - prst sa nedotýka hmatníka - v $1/2$, $1/3$, $1/4$ atď. dĺžky struny. Pri dychových nástrojoch sa dosiahnu alikvotné tóny čiastočným záchvevom vzduchového stĺpca rôznymi stupňami intenzity napätia pier a výdychového stĺpca. Až po vynález mechaniky na dychových nástrojoch, bol tento spôsob ich jediným hudobným prejavom.

Hudobné nástroje sa vo svojej podstate delia na:

1. **netransponujúce** –
 - a) notujú sa tak ako znejú
 - b) so zápisom o oktávu (8 tónov) nižším, alebo vyšším ako je výsledný zvuk
2. **transponujúce** - so zápisom iným ako je výsledný zvuk

Podľa toho ako vzniká zvuk delíme nástroje na štyri skupiny:

I. Nástroje samozvучné:

- A) s vyladeným tónom - xylofón, vibrafón
- B) s neurčitou výškou tónu - činely, tam-tam

II. Nástroje blanozvучné:

- A) s vyladeným tónom - tympany
- B) s neurčitou výškou tónu - malý bubon

III. Nástroje strunové:

- A) smykové:
 - 1. sláčikové - husle, viola, violončelo, kontrabas, staré violy
 - 2. kolesové - ninera
- B) brnkacie:
 - 1. s hmatníkom - gitara, lutna
 - 2. bez hmatníka - harfa
 - 3. s klaviatúrou - čembalo
- C) úderové:
 - 1. s klaviatúrou - klavír
 - 2. paličkové - cimbal

IV. Nástroje dychové:

- A) hranové:
 - 1. priečne - flauta
 - 2. pozdĺžne - zobcová flauta
- B) jazýčkové:
 - 1. s jednoduchým plátkom - klarinet
 - 2. s dvojitém plátkom - hobo
- C) nátrubkové:
 - 1. s lievikovitým - lesný roh
 - 2. s kotlíkovým - trubka, pozauna
- D) viachlasné:
 - 1. s klaviatúrou - organ, harmónium, akordeón
 - 2. jednoduché - ústna harmonika

Z akustického hľadiska delíme hudobné nástroje na:

- A. s doznievajúcim tónom:
 - 1. strunové brnkacie
 - 2. strunové úderové: a) klávesové
b) paličkové
c) bicie
- B. s relatívne trvajúcim tónom:
 - 1. sláčikové
 - 2. dychové

Dychové nástroje delíme aj podľa materiálu, z akého sa vyrábajú:

A. drevené:

1. hranové - aj flauta
2. plátkové

B. plechové

Nástroje samozvukné a blanozvukné označujeme aj ako nástroje **bicie**.

1 STRUNOVÉ NÁSTROJE

1.1 Sláčikové nástroje

Ich pôvod nie je celkom jasný. Pochádzajú pravdepodobne z Ázie, ale ich pôvod je mladší ako v prípade brnkacích nástrojov. Z Ázie sa dostali sláčikové nástroje do Európy pravdepodobne v 8. st. n. l. Stredoveká Európa v 10. - 11. storočí poznala dve skupiny:

1. **fiduly** s trojdíelnym trupom - vrchná doska, spodná doska a bočné luby
2. **rubeby** s dvojdielnym trupom - vrchná doska a hruškovitý trup podobný dnešnej mandolíne.

Z fidul sa koncom 15. st. vyvinuli staré violy - da braccio (da bráčo) a da gamba. Názvy vychádzajú zo spôsobu držania nástroja pri hraní:

- viola da braccio sa držala pod bradou
- viola da gamba medzi kolenami

V 14. st. splynutím rebabu - strunového nástroja arabského pôvodu - a starej lýry vznikla lira da braccio. Z lira da braccio sa začiatkom 16. storočia vyvinuli husle.

Prvým významným staviteľom huslí bol **Gasparo Bertlotti, zvaný "da Saló"**, zakladateľ husliarskej školy v Brescii (čít. Breši), kam presídlil v roku 1562. Ďalším významným predstaviteľom tejto školy bol hlavne **Giovanni Paolo Maggini** (čít. Džovany Paolo Madžíny). Táto škola zažila najväčší rozkvet v rokoch 1560 - 1621.

Najvýznamnejšou talianskou školou je cremonská (čít. kremonská) škola. Cremonskí husliari sú považovaní za najlepších husliarov v histórii husliarskeho staviteľstva. Jej zakladateľom bol **Andrea Amatti**. Popri tomto rode tu pôsobili významné husliarske rody: **Guarneri** (čít. Gvarnéri), **Ruggeri** (Rudžéri), **Rogeri** (Rodžéri). Najvýznamnejším predstaviteľom je žiak Nicola Amattiho (čít. Nikola...) **Antonio Stradivari (1649 - 1737)**, najslávnejší husliar všetkých čias. Významné postavenie mali aj jeho žiaci **Carlo Bergonzi** (čít. Karlo Bergonci) a hlavne **Allesandro Gagliano** (čít. Galiáno).

Najvýznamnejšími tirolskými husliarmi bol **Jakob Stainer** (čít. Štainer; 1621 - 1683) a rod **Klotzov** (čít. Klocov). Najvýznamnejším francúzskym husliarom je **Jean Baptiste Vuillaume** (čít. Žán Baptist Vijóm), ktorý žil v 19. storočí.

V Čechách má husliarstvo dlhú tradíciu a je považované za rovnocenné s talianskym nemeckým, nemeckým a francúzskym. V 18. storočí mali významné postavenie rody **Edlingerovcov**, **Eberleovcov** a **Hellmerovcov** - husle od Jána Jiřího Hellmera vlastnil aj Ludwig van Beethoven. V neskoršom období sú to rody **Dvořákovcov**, **Drozenovcov**, **Špidlenovcov** siahajúce svojou tradíciou od začiatku 19. storočia až do súčasnosti. V 20. storočí vynikajú hlavne vynikajú hlavne **Herlíkovci** - **Jozef Bohumil**, **Patočkovci** - **Jozef**, **Vávrovci** - **Karel**, **Zadrazilovci** - **Karel**, **Bučekovci** - **Bohumil** a predovšetkým **Pilařovci** - **Tomáš** je označovaný za Stradivariho 20. storočia. Centrami husliarskeho umenia v Čechách boli hlavne Praha - ešte v polovici 19. storočia tu v Husliarskej uličke malo dielne 180 husliarov - a Luby pri Chebe. V súčasnosti majú husliari svoje dielne v každom väčšom

meste. Na Slovensku pôsobili v minulosti predovšetkým rakúski husliari. V 20. storočí mali významné postavenie svojimi kvalitnými nástrojmi Oswald Wilmann a Ján Nosál'. Po ich úmrtí v 70. a 80. rokoch 20. storočí nepôsobí u nás významnejší husliar, ktorý by staval nové nástroje, prípadne kvalitne opravoval majstrovské nástroje.

Stavba huslí: :

a) **trup - korpus** je dlhý 35 - 36 cm: klenutá vrchná a spodná doska - obe sú spojené lubmi, vo vnútri kolík - duša - spájajúci vrchnú a spodnú dosku - veľmi dôležitý prvok: prenáša chvenie a rozkladá tlak kobyľky, na ktorej sú natiiahnuté struny; tlak strún na vrchnú dosku je asi 87 Kp. Na vrchnej doske sú f-rezonančné otvory

b) **krk** - na ňom hmatník z ebenového dreva. Krk je ukončený slimákom. pod ním je žliabok, v ktorom sú na 4 kľúčoch upevnené struny.

Sláčik mal spočiatku podobu luku. Súčasnú podobu sláčika stanovil v polovici 18. storočia francúzsky majster **Francois Tourte** (čit. Fransoa Túrt) - Stradivari sláčika. Drevo sa používa fernambukové - dováža sa z Brazílie, meno podľa oblasti - vlasy sú z konských chvostov.

Struny sa spočiatku používali črevové od 20. rokov 20. storočia a hlavne po 2. svetovej vojne kovové. Husle majú 4 struny: g d1 a1 e2. Ich rozsah od malého g po c5.

Podobnú stavbu majú aj viola: struny c g d1 a1 a violončelo: C G d a .

1.1.1 Staré violy

Staré violy, reprezentované hlavne da gambou, da braccio (čit. da bráčo), da spalla a pomposou (pompózou) zaujímali od 16. storočia také dôležité miesto, ako neskôr husle. Od konca 18. storočia ustupujú do pozadia, avšak v 20. storočí nastáva opäť ich renesancia v koncertnom živote.

Zo starých viol vari najdôležitejšie miesto zastávali **violy da gamba**. Do hudobnej praxe vstupujú už v 15 storočí, aby sa naplno rozvinuli v 17. a 18. storočí. Stavali sa do rodiny, ktoré tvorili nástroje rôznej veľkosti, svojím rozsahom tónu zodpovedajúce deleniu ľudských hlasov. Poznáme violy da gamba:

- a) sopránová, zvaná aj diskantová: d g c1 e1 a1 d2
- b) altová: G c f a d1 g1
- c) tenorová: D g c e a d1
- d) basová: A1 D G c e a (d1)

Viola da gamba sa používala na sólové hranie - hlavne tenorová viola da gamba a v 18. storočí aj sopránová ako dámsky nástroj, ale aj ako nástroj sprievodný v basse continuo (čit. base kontínuo) - hlavne tenorová a basová. Zaujímavé sú komorné súbory viol da gamb, obľúbené v 16. a 17. storočí hlavne v Anglicku, kde sa nazývali consorti (čit. konsorty). Hra na violu da gamba bola súčasťou vzdelania šľachticov. Jej tón sa považoval za najspevnejší zo všetkých hudobných nástrojov, ktorý sa najviac blížil k ľudskému hlasu. stvárňovala hlavne smutné nálady. Charakteristickým znakom stavby nástroja je vrchná klenutá doska, plochá spodná doska pri krku mierne lomená, pomerne široké luby a na hmatníku viazaných 7 práčcov z črevových strún v poltónovej vzdialenosti. Sláčik má charakter luku, až približne od roku 1720 sa používa sláčik pripomínajúci moderný sláčik na violončelo.

Z ďalších historických viol sa veľkej obľube v 18. storočí tešila viola milostná - **viola d'amore** (viola damúr). Mala tvar starých viola a bola dlhá asi 75 cm. Nad hmatníkom mala natiiahnutých 5 - 7 črevových strún a pod nimi ten istý počet kovových súznejúcich strún.

Ladenie bolo rôzne, ale väčšinou sa ladila do akordu nejakej tóniny. Najčastejšie to bola D dur tónina:

d fis a d1 fis1 a1 d2. Jej tón veľmi nežný a mäkký.

Na tom istom princípe bola postavená aj **viola bastarda**. Svojou stavbou aj ostrunením vychádzala z tenorovej violy da gamba - D g c e a d1, ale mala tiež súzvukné kovové struny.

V 17. storočí vznikla **viola da bardone** (čít. bardón), nazývaná tiež **barytón**. Tento nástroj tiež vychádzal zo stavby a ostrunení tenorovej violy da gamba, pričom mal 10 - 15 súzvukných strún. Vrcholné obdobie zažil tento nástroj v diele viedenského klasicistického skladateľa Josepha Haydna, ktorý preň napísal 169 skladieb.

Viola da spalla (ramenná) je názov nástroja husľového tvaru a o niečo väčšia ako dnešná viola. Mala 5 strún a používala sa v 17. a 18. storočí na hranie hlbších tónov. Väčšie rozšírenie však nemala.

Viola pomposa (čít. pompóza) je vlastne väčšia viola da spalla. bola postavená v roku 1724 lipským nástrojárcom Johannom Christianom Hoffmannom na podnet Johanna Sebastiana Bacha. Bol to nástroj husľového tvaru o celkovej veľkosti asi 75 cm, pričom trup mal dĺžku 45,5 cm. Mala 5 strún c g d1 a1 e2. Niektorí teoretici ho nazývajú aj violino pomposo. J. S. Bach však vo svojich dielach tento nástroj nepredpisoval. Je sporné či označenie violončelo piccolo (čít. violončelo pikolo), ktorú v Bachovom diele nachádzame nie je zhodné s pojmom viola pomposa.

1.2 Nástroje brnkacie

Oproti sláčikovým nástrojom, je pri brnkacích nástrojoch črevová alebo kovová struna rozochvievaná prstom, alebo brnkadlom. V hudobnej histórii významné miesto zaujímali hlavne **harfa, lutna a gitara**. K nim priradujeme aj veľmi dôležitý nástroj klávesový - **cembalo** (čít. čembalo).

1.2.1 Brnkacie nástroje bez hmatníku

Harfa patrí medzi najstaršie nástroje hudobnej histórie. Radíme ju ako jediného predstaviteľa do skupiny nástrojov brnkacích bez hmatníka. Jej história siaha až do starého Egypta, kde ju nachádzame zobrazenú už v dobe 2700 rokov pred n. l. Na sever sa dostala zásluhou Keltov, ktorí ju poznali na v Grécku v 3. st. pred n. l. Zo Škótska sa dostala do ostatnej Európy. V 12. - 14. storočí bola obľúbeným nástrojom trubadúrov a minnesängrov. Hra na tento nástroj sa za súčasť dvorného vzdelania. V 16. storočí ju vytlačila lutna. Do hudobnej praxe sa dostáva opäť až v polovici 18. storočia. V 17. storočí bolo známych niekoľko druhov hár. Michael Praetorius (čít. Pretórius; 1571 - 1621, nemecký skladateľ, organista a teoretik) vo svojom diele Syntagma musicum z roku 1620 - základné dielo hudobnej histórie, v ktorom získavame základné informácie o starých hudobných nástrojoch - popisuje 24 strunovú írsku harfu a 45 strunovú chromatickú harfu. Väčšinou však bola harfa ladená diatonicky do určitej tóniny, na chromatickej harfe sa hralo len s veľkými ťažkosťami pre jej veľký počet strún.

Od polovice 18. storočia prekonala harfa veľmi búrlivý vývoj až do dnešnej podoby, keď na základe komplikovaného pedálového mechanizmu sa stala chromatickým nástrojom s primeraným počtom 43 - 47 črevových strún. Pre lepšiu orientáciu sú často krát farebne odlišené.

1.2.2 Brnkacie nástroje s hmatníkom

Do tejto skupiny z historického hľadiska patria dva nástroje: lutna a gitara.

Lutna je jedným z najznámejších nástrojov hudobných dejín. Jej pôvod možno hľadať v Oriente už 2000 rokov pred n. l. Do Európy ju doviezli Arabi pri svojom vpáde do Španielska v 8. storočí. Odtiaľ sa postupne rozšírila do všetkých vtedajších kultúrnych krajín. V stredoveku bola už všeobecne rozšíreným nástrojom. Slúžila tak na sólovú hru ako aj na sprievod. Jej postavenie v hudobnej histórii je porovnateľné so súčasným postavením klavíra.

Väčší druh lutny slúžiacej hlavne na sprievod bola basová lutna, zvaná aj theorba. Od polovice 18. storočia lutna postupne ustupuje z hudobnej praxe. Jej renesancia nastala opäť až v 20. storočí, keď ožíva záujem o starú hudbu.

Lutna má veľmi zaujímavú stavbu:

- vrchná doska zo smrekového dreva je plochá, dno je polkruhového tvaru - podobá sa korytnačímu pancieru, zložené z úzkych pásikov javorového dreva
- hmatník je pomerne široký, pričom hlavica, v ktorej sú umiestnené kľúče na upevnenie strún zoviera s krkom takmer 90° uhol. Na hmatníku sú v poltónovej vzdialenosti pražce.

Lutna mala 6 - 7 črevových strún v kvartovo-terciiovom ladení, väčšinou zhodných s ladením violy da gamba:

D g c e a d1. Popri nich mala rovnaký počet súzvučných strún ladených o oktavu nižšie. V neskoršom období sa počet súzvučných strún zväčšoval.

Gitara je nástroj arabského pôvodu, pričom tie sa vyvinuli z gréckych príbuznených nástrojov. Do Európy sa podobne, ako väčšina nástrojov arabského pôvodu dostala pri vpáde Arabov do Španielska v 8. storočí, odkiaľ sa rozšírila hlavne do Francúzska a Talianska. Praetorius ju v roku 1619 označuje hlavne ako ľudový nástroj. Koncom 18. a začiatkom 19. storočia sa stáva módnym nástrojom. V tom období na ňu hrajú a pre ňu komponujú významní hudobníci - napríklad jeden z najlepších huslistov všetkých čias Nicolo Paganini (čít. Nikolo Paganíny; 1782 - 1840) bol považovaný aj za jedného z najlepších gitaristov svojej doby a napísal pre tento nástroj počet skladby.

Gitara má charakteristický tvar trupu pripomínajúci arabskú 8, pričom obe dosky - vrchná a spodná sú ploché. Vrchná doska je smreková, dno a luby z javora alebo z palisandrového dreva. Na krku sú v poltónových vzdialenostiach kovové pražce. Gitara má 6 strún - 3 črevové a 3 hodvábne opradené strieborným alebo medeným drôtikom v ladení E A d g h e1.

V druhej polovici 19. storočia obľúbenosť gitary poklesla, avšak jej renesancia nastala v 20. storočí, keď sa stáva nástrojom koncertným, ale využíva sa aj v tanečnej a džezovej hudbe. Význam nadobúda hlavne jej elektrická, či elektronická podoba, ktorá je schopná mnohých nezvyčajných zvukových efektov.

1.2.3 Brnkacie nástroje klávesové

Významným predstaviteľom tejto skupiny nástrojov je **cembalo** (čít. čembalo). Jeho korene siahajú až do 14. storočia. K rozozvučaniu strún rôznej dĺžky slúžili havranie brká, ktoré sa neskôr nahradzovali koženými alebo kovovými trňmi - v súčasnosti sú aj z umelej hmoty. Tvar čembala je podobný ako dnešný koncertný klavír a pripomína krídlo. Jeho šírka bola asi 90 cm a dĺžka mohla dosiahnuť až 270 cm - podobne ako je tomu pri koncertnom klavíri. Na dosiahnutie rôznych farebných odtieňov sa stavali dvojmanuálové nástroje - dve

klaviatúry nad sebou. Všetky čembalá mali rôzne možnosti registrácie, ktorá záležala od stavby nástroja. V baroku sa využívali hlavne tri zvukové podoby čembala: plný zvuk francúzskeho nástroja, jemnejší zvuk talianskeho nástroja a kombinovaný nemecký nástroj. Čembalo sa používalo ako sólový a sprevádzajúci nástroj. V barokovom orchestri sa používalo častokrát 2 nástroje. Čembalo bolo výlučne nástrojom svetskej hudby a cirkevné skladby sa ňom nesmeli hrať. Obľúba čembala klesá v poslednej tretine 18. storočia, kedy ho vytláča zvukovo prieraznejší klavír. Renesancia čembala nastáva, podobne ako tomu bolo v prípade všetkých starých nástrojov, v 20. storočí.

Menšia podoba čembala je spinet, ktorý vznikol z čisto priestorových dôvodov v Anglicku v polovici 17. storočia. Jemu podobný nástroj bol veľmi obľúbený virginal (čít. virdžinal).

1.2.4 Strunové nástroje úderové

Najstarším predstaviteľom tejto skupiny hudobných nástrojov je **klavichord**, ktorý sa vyvinul v 14. storočí zo štvorstrunového monochordu prebratím klávesnice z organu. Klávesy boli opatrené vyčnievajúcimi mosadznými jazýčkami nazývanými tangenty. Tie sa na rôznych miestach dotýkali mosadzných strún. Spočiatku mal klavichord jednu strunu pre viaceré tóny - hovorilo sa mu viazaný klavichord, lebo sa ňom dali hrať obmedzené kombinácie tónov. Až v roku 1725 vznikol voľný klavichord, pri ktorom mal každý tón svoju vlastnú strunu. Tento klavichord mal tónový rozsah C - g3. Doba rozkvetu klavichordu bola pomerne dlhá 1500 - 1750. Bol obľúbený pre svoj jemný a tvárny tón. Zo všetkých strunových klávesových nástrojov možno iba na klavichorde hrať vibrato, ktoré je charakteristické hlavne pre sláčikové strunové nástroje.

Hlavným predstaviteľom strunových nástrojov úderových je však **klavír**. Pri klavíri sa struna rozozvučí po stlačení klávesy úderom kladivka na ňu. Vznikol v dielni florentského nástroja Bartolomea Cristoforiho (čít. Kristoforiho) v roku 1709, avšak technickú dokonalosť dosiahol až v druhej polovici 19. storočia vďaka významným vynálezom firiem Steinway a Bösendorfer, ktoré udávajú tón výroby klavírov aj v súčasnej dobe. V 18. storočí tak po konštrukčnej stránke, ako aj po zvukovej stránke klavír ešte nebol schopný konkurovať čembalu. Napríklad W. A. Mozart takmer polovicu svojich klavírných koncertov venoval čembalu a dokonca ešte aj L. van Beethoven pri niektorých klavírných sonátach uvádzal ako alternatívny nástroj čembalo. Pojmom klavír sa totiž v 18. storočí označoval každý klávesový nástroj okrem organu. Konkrétne klavír sa označoval pojmom fortepiano (čít. fortepijáno).

2 DYCHOVÉ NÁSTROJE

V hudobnej histórii prešli dychové nástroje veľmi zložitou cestou vývoja. Ich delenie zodpovedalo súčasnému princípu. Technika hry na takmer všetky dychové nástroje vychádzala z podstaty prefukovania dp vyšších harmonických tónov. V mnohých prípadoch neboli schopné hry chromatických tónov a hrali len prirodzené rady tónov.

2.1 Dychové nástroje drevené

Drevené dychové nástroje na ceste k ich dnešnému tvaru a technickej podobe prekonali veľmi komplikovaný vývoj. Obdoba drevených dychových nástrojov bola známa už z antiky

v podobe šalmajových nástrojov s dvojitým plátkom - grécky **aulos** a rímsky **tibia**. Pišťalové nástroje však poznali aj Egypťania, Arabi, Číňania a Japonci.

Najstaršie z tejto skupiny sú nástroje flautové a to hlavne priame. Flauta priečna a nástroje šalmajové sa v Európe rozšírili hlavne zásluhou Arabov v 8. storočí. Z dvoj jazýčkových šalmajov sa vyvinuli hlavne **bomharty**, ktorých bola podľa Praetoria v 17. storočí celá skupina. Z basového bomhartu sa postupne v 16. storočí vyvinul **fagot** - ešte bol bez mechaniky a zo sopránového **hoboj**. Oba tieto nástroje potom v baroku spolu s priamymi flautami tvorili základ dychovej zložky barokového orchestra. Priame flauty v 18. storočí ustúpili **priečnym flautám**. Okrem nich sa používali aj **krivé rohy - krumhorny**. Tento nástroj mal celkom 8 dierok a mal dvojitý plátok. mali veľmi jemný tón.

Dvojplátkovým nástrojom bol aj raket, ktorý sa používal v 16. a 17. storočí. Tvarovo to bol nízky valec z tvrdého dreva, a v ktorom bolo 10 kanálikov, mal celkovo 9 dierok. Vyrábali sa v 3 veľkostiach od zvukovo basovej polohy až po diskantový dulcian.

Z jedno jazýčkového - aj jednoduchý plátok - vznikol koncom 17. storočia klarinet.

2.2 Dychové nástroje plechové

Najstaršie perové nástroje sa vyrábali z materiálov, ktoré poskytovala príroda: drevené pníky, rohy zvierat a pod.

Perové nástroje sa delili na dve skupiny :

- a) nástroje rohové
- b) trubkové.

Významný medzník nastáva v 12. storočí, keď vznikol lovecký roh, ktorý bol od 14. storočia kruhovito zatočený.

Na prelome stredoveku a novoveku sa v hudobnej praxi výraznou mierou presadzuje rodina **cinkov** alebo sa im tiež hovorí **kornet**. Spočiatku - v 15. storočí – to bol diskantový cink, neskôr k nemu pribúda tenorový a basový cink. Cinky sa používali hlavne v súborovej hre v spojení s inými dychovými nástrojmi. Mali mierne zahnutý tvar v priereze vytvárajúci šesťhran. Boli potiahnuté kožou, pretože po dĺžke sa skladali z dvoch kusov a koža ich vlastne držala pokope. Mali kovový kotlíkovitý nátrubok, menšie mali kotlíkovú dutinu priamo v nástroji. Mali príjemný nie príliš jasný zvuk. Používal ich ešte vo svojich kantátach J. S. Bach, pričom v nedávnej minulosti sa nesprávne nahrádzovali tzv. Bachovou trúbkou – bachovkou. Cink mal rozsah asi 2 a pol oktávy.

Zvláštnym druhom bol **serpent**, nazývaný podľa svojho hadovitého tvaru. Jeho tónový rozsah bol od D do a1. Bol to teda kontrabasovým cinkom.

Popri týchto nástrojoch sa používali aj **trubka a pozauny**. Používali sa vo svojej prirodzenej podobe bez mechaniky. Pozauna bola schopná hrať chromatické tóny a predstavovala jeden z najdokonalejších dychových nástrojov. Vo svojej takmer nezmenenej podobe sa používa až do súčasnej doby. V 16. a 17. storočí sa používali zbory pozaun – podobne ako violy da gamba - hlavne v chrámovej hudbe.

Trubka sa používala spočiatku ako nástroj prirodzený. Ventily pre trubku boli vynájdené až v 19. storočí. Bol to v podstate signálny nástroj.

Lesný roh sa dostal do barokového orchestra až okolo roku 1700 prvý raz vo Francúzsku. Spočiatku sa používal prirodzený lesný roh v rôznych veľkostiach a ladeniach. Lesný roh mohol hrať chromatické tóny až po zavedení ventilov v 19. storočí.

2.3 Dychové nástroje viachlasé klávesové

Najvýznamnejším predstaviteľom tejto skupiny hudobných nástrojov je **organ**. Jeho história siaha až do antiky. Za predchodcu sa považuje Panova flauta. Vývojovými medzistupňami vodný organ z 2. st. pred n. l. vynájdený v Alexandrii, vzduchový organ okolo roku 350 n.l. Pápež Ján VIII. objednal prvý organ pre Vatikán v roku 880. V 15. storočí bol vynájdený pedál, bol zväčšený rozsah a doplnené niektoré chromatické tóny. Organ v 17. storočí sa svojím zvukom už nelíši od dnešného organu. Ďalej sa už rozvíjal iba v technickom zdokonaľovaní. Je to nástroj s najväčším tónovým rozsahom: od subkontra C po c5. Na základe toho sa mu dostalo výrazného prívlastku – kráľovský nástroj.

3 BICIE NÁSTROJE

Bicie nástroje patria k najstarším nástrojom histórie. Veľmi zaujímavý je inštrumentár bicích nástrojov v mimoeurópskych krajinách.

Bicie nástroje sa do Európy dostali hlavne z Orientu.

Vzhľadom na ich veľký počet si všimneme iba niektoré.

Kotle, alebo aj **tympany** sa dostali do Európy v čase križiackych výprav. Takmer do 19. storočia sa používali k rytmickej podpore fanfárových trubiek.

Veľký bubon sa používal ako vírivý bubon hlavne v 16. storočí. Do vojenských kapiel sa však dostal až v 19. storočí.

Malý bubon sa do Európy dostal z Orientu. V 16. a 17. storočí sprevádzal kroky pochodujúcich vojakov.

Predovšetkým tieto blanozvučné nástroje sa používali v staršej hudbe. Treba však povedať, že v umelej hudbe mali takmer výsostné postavenie tympany.

Záver

Všetky historické nástroje tvorili veľmi dôležitý článok vo vývoji európskych hudobných nástrojov. Boli dôkazom vyspelosti vtedajších staviteľov hudobných nástrojov a ich dokonalej znalosti akustických zákonov. Súčasná renesancia ich využívania umožňuje prednášať hudbu minulých storočí v jej pôvodnej zvukovej podobe.

Odporúčaná literatúra

HALUŠKA, J. 2006. *Hľadanie harmónie*. Bratislava 2006

FILIP, M. 1998. *Súborné dielo II. Analýza zvuku*. Bratislava 1998

MODR, A. 1997. *Hudební nástroje*. Praha 1997

III ESTETIKA HUDBY V OBDOBÍ BAROKA

(Doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.)

ÚVOD

Estetika, ako samostatná vedná disciplína je pomerne mladá. V roku 1750 vychádza v nemeckom meste Frankfurt nad Odrou latinsky napísaná kniha od Alexandra Baumagartnera *Aesthetica*. Toto dielo je považované za prvý odborný spis svojho druhu nesúci tento názov a odborníci mu prikladajú v tomto smere historický význam. Je však prirodzené, že problematika, ktorej sa venuje nie je nová a význam tohto termínu je známy už z antiky. Analýzou vnímania umenia sa venovali už antickí filozofi a myslitelia, ako boli Pythagoras, či Aristoteles, ale aj mnohí ďalší. Pojem estetika je odvodený od gréckeho slova „aisthesis“, čo znamená vnímanie a vedná disciplína - estetika - predstavuje náuku o krásne. Je to integrujúca disciplína zahrňujúca celý rad doplňujúcich disciplín.

V minulosti bola spojená hlavne s filozofiou, teológiou, umenovednými disciplínami, prírodnými vedami a v období baroka aj s interpretačným umením, ktoré v baroku označujeme pojmom predvádzacia prax barokovej hudby. Podstatu tohto pojmu vyjadruje nemecký výraz „Aufführungspraxis“, zaužívaný v súčasnosti pre pomenovanie interpretačných zákonitostí barokovej hudby – a nie len barokovej hudby, ale hudby napísanej pred rokom 1800, označovanej ako stará hudba. V období hudobného baroka sa prejavuje ešte jeden dôležitý prvok určujúci kvalitu vnímania hudby: spojenie slova a hudby, lepšie povedané vplyv slova na hudbu. Toto prepojenie slova a hudby a ich vzájomné ovplyvňovanie sa možno označiť dokonca za hlavný znak estetiky hudby obdobia baroka. Estetika hudby obdobia baroka vychádza z predchádzajúcich vývojových etáp hudby a v nemalej miere sa opiera už o antické filozofické názory na hudbu. Môžeme dokonca konštatovať, že v niektorých smeroch neprináša nové názory, ale len niektoré staršie náhľady znovu a presnejšie pomenúva a definuje. Je len pochopiteľné, že estetika hudby v období baroka úzko súvisí s celkovým hudobným myslením tohto obdobia.

1 Hlavní predstavitelia estetiky hudby v období baroka

Charakteristickým znakom obdobia baroka je, že teoretické estetické uvažovanie sa prenáša začiatkom 17. storočia do Francúzska. Trochu odlišný vývoj je v teoretickom spracovaní hudobného myslenia tohto obdobia. To má svoje hlavné centrá v Taliansku a v Nemecku.

Estetické názory 17. storočia boli vo Francúzsku formované hlavne pod vplyvom lesku kráľovského dvora kráľa Ľudovíta XIV. Ich podstatou bola snaha o čistotu slohu pričom v popredí záujmu stojí rozum pred fantáziou. Rozum bol určujúcim nielen pre umeleckú tvorbu, ale aj pre umelecký vkus. Filozofi a myslitelia zapodievajúci sa estetickými problémami - Francois Malherbe (1555-1628) a Nicolas Boileau Despreaux - sa zaoberali predovšetkým estetickými otázkami literárnych diel. Najvýraznejšou osobnosťou, ktorá rozhodujúcou mierou ovplyvnila estetické myslenie v období baroka v oblasti bol najväčší filozof svojej doby René Descartes (1596-1650). Jeho hudobno-estetický spis *Compendium musicae* napísaný v roku 1618 (tlačou však vyšiel až v roku 1650) sa stal východiskovou pozíciou pre estetiku hudby obdobia baroka. Afektová teória priblížená v tomto spise má svoje korene už v

antike a bola prepracovaná aj v období renesancie. Descartesove názory na estetický pôžitok a podstatu estetického vnímania však v značnej miere ovplyvnili aj hudobné myslenie v období baroka. René Descartes ako jeden z prvých v dejinách estetiky požadoval exaktné skúmanie estetickkej problematiky na základe rozumu v spojení s analýzou zmyslového vnímania. Podľa neho vnímanie krásna vyvoláva príjemné vnútorné pocity. R. Descartes ďalej hovorí, že samotná krása sama o sebe neznamena nič, rozhodujúcim je náš subjektívny vzťah k predmetu vnímania. Z jeho učenia vychádza, že estetický zážitok je závislý na zmyslovom orgáne. R. Descartes sa snaží mnohé javy vnímania hudby vysvetliť čisto racionálne, pričom vo veľkej miere zdôrazňuje úlohu matematiky. Dôležitým výsledkom bádania R. Descarta je jeho teória o fyziologických procesoch.

2 AFEKTOVÁ TEÓRIA

Afektová teória predstavuje najdôležitejšie estetické učenie obdobia baroka. Jej podstata spočíva v zobrazovaní duševných stavov človeka – afektov a citového rozpoloženia človeka pomocou hudby. Hudba v zmysle afektovej teórie zasahuje celú oblasť duševného života človeka. Afektová teória má svoje korene už v antike. Pred R. Descartom sa afektovou teóriou zaoberal vo svojom diele *Dodekachordon* (1547) H. Glareanus (1488 – 1563) a G. Zarlino (1517 – 1590) v spise *Institutioni harmoniche* (1558). Celá estetika hudby obdobia baroka a jej učenie o afektovej teórii sa opierala hlavne o závery R. Descarta. Jeho dôležitým výsledkom je teória o fyziologických procesoch. Podľa neho, afekty (vášne) sú duševné hnutia, vyvolané tzv. "životnými duchmi". Tieto, ako najpohyblivejšie čiastočky krvi, sú hmotnej povahy a ako také sú schopné preniknúť do mozgu, nervov a svalstva. Descartes ďalej hovorí, že tieto čiastočky majú protikladnú tendenciu: pri radostnom vzrušení sa rozširujú, čo sa v hudbe prejavuje používaním veľkých intervalov, a pri smútku sa naopak sťahujú, v tom prípade sa uplatňujú malé intervaly. R. Descartes túto teóriu ďalej v rezonančnej teórii, keď skúma afektové pôsobenie tónu. Podľa neho zvukové vlny sú drobné častice mechanickej povahy dráždiace sluchový nerv. Zvukový pocit vzniká mechanickými nárazmi drobných častí zvukových vĺn na naše sluchové ústroje: silnejší tón vyvoláva prudšie afekty ako slabší. Aj keď mnohé formulácie R. Descarta sú v súčasnosti už prekonané, možno však povedať, že túto teóriu podporujú aj niektoré akustické zákonitosti. Vo svojej podstate súčasná moderná medicínska oblasť - muzikoterapia - vychádza zo záverov R. Descarta a sú jej blízke vzťahy v rámci afektovej teórie.

Athanasius Kircher (1660-1721) rozpoznával osem základných afektov :

1. láska
2. smútok a žal (nárek)
3. radosť a jasanie
4. šialenosť a rozhorčenie
5. ľútosť a plačlivosť
6. strach (bázeň) a útrapa
7. pôžitok a odvaha (chrabrosť)
8. obdiv (úcta).

Podobne aj Spiess vymenúva v polovici 17. storočia tiež osem afektov, ktoré hudba má vyjadriť, pričom nie je určite náhoda, že sú v mnohom podobné s afektami menovanými A. Kircherom:

1. láska
2. smútok
3. radosť
4. hnev
5. sústrast'
6. strach
7. bezočivosť
8. údiv.

V afektovej teórii badáme aj vplyvy fyzikálnych elementov ako sú zem, voda, vzduch a oheň, ako aj náukou o ľudských temperamentoch, ako ich definoval ešte v antike Hippokrates - flegmatik, sangvinik, cholerik a melancholik. Tieto súvislosti rozvádza afektová teória ešte ďalej, keď hľadá súvislosť medzi temperamentom a hviezdami - napríklad cholerika spája s planétou Mars a pod.

Afektová teória bola aktuálnym estetickým učením počas celého obdobia baroka. Neustále sa prepracovávali jej princípy a závery. V ďalšom vývine ju zdokonaľovali hlavne nemeckí a talianski teoretici: Athanasius Kircher (1660 - 1721), Angelo Berardi (1630 - 1686), Johann Kuhnau (1660 - 1722, predchodca J. S. Bacha na mieste Tomášskeho kantora v Lipsku). Posledným veľkým teoretikom zapodievajúcim sa afektovou teóriou bol Johann Mattheson (1681 - 1764). Jeho hlavným teoretickým dielom je *Vollkommenne Kapelmeister* (1739 - Dokonalý kapelník) predstavujúce komplexný pohľad na barokovú hudbu danej doby v oblasti estetiky, uvádzacej praxe, skladateľskej praxe a pod. Určite nie je bez zaujímavosti, že ešte Leopold Mozart (1719 - 1787, otec W. A. Mozarta) sa vo svojej husľovej škole z roku 1757 pridržiava princípov afektovej teórie.

Afektová teória vo svojej podstate vychádza z akustických zákonitostí, hlavne z definície konsonancie a disonancie. Životnosť afektovej teórie bola podmienená prirodzeným ladením (používa sa aj pojem didymické ladenie, pričom presnejšie by bolo označenie didymická tónová sústava), ktoré charakterizoval tzv. veľký a malý celý tón a veľký a malý poltón. Temperované ladenie zavedené koncom 17. storočia Andreasom Werckmeistrom (1645 – 1706), v ktorom sú všetky tóny a poltóny rovnocenné neposkytuje priestor na presadenie sa afektovej teórie.

2.1 Vplyvy afektovej teórie na hudobnú reč baroka

Afektová teória rozhodujúcou mierou ovplyvňovala všetky zložky hudobnej reči baroka. Jej vplyvy boli zjavné tak v melódii, polohy melódie v konkrétnej oktáve, voľbe tóniny, v harmónii, vo voľbe tempa skladieb, voľbe metra (taktu), ako aj v organizácii hudobného materiálu (forme, čo nie je presný výraz pre výstavbu barokových skladieb – tá je ovplyvnená v značnej miere aj architektúrou a preto hovoríme aj o architektúre hudobných skladieb) a voľbe hudobných nástrojov. Vo vokálnych skladbách platilo základné pravidlo, že afekt hudby bol zhodný s afektom textu. Jednota slova a hudby je charakteristickým znakom hudby obdobia baroka. Podobne významným pravidlom bola jednota afektu pre celú skladbu. Tak ako text vyjadroval iba jeden afekt, prípadne iba jeho malé obmeny, aj hudba musela vyjadrovať iba jeden afekt.

V **melódii** sa afektová teória prejavuje hlavne voľbou intervalov (vzájomných výškových vzdialeností dvoch tónov). Skladateľ už pri voľbe melódie musel myslieť na afekt, ktorý mal vyjadriť. Platilo v tomto zmysle jedno pravidlo: čím je väčší interval, tým prudší afekt. V tomto zmysle však treba odlišovať, či sa jedná o konsonanciu, alebo disonanciu - konsonancie predstavujú príjemný afekt a disonancie opak. Môžeme uviesť niekoľko príkladov:

- veľká tercia predstavovala radosť,
- zväčšená kvarta - tritonius - bol interval tragédie, označoval sa aj ako diabolus in musica,
- skok väčší ako sexta znamenal tragédiu,
- poltón mal osobité postavenie, považoval sa za "dušu hudby" a za určitých okolností mohol vyjadrovať tak radosť ako aj smútok; stúpajúci sled poltónov predstavoval aj napätie a klesajúci sled uvoľnenie.

Zvuková poloha tiež výraznou mierou vplývali na vyjadrenie afektových stavov a vyjadrenie afektu prebiehalo aj spolu s tempom skladby:

- vysoká poloha stvárňovala veselšie afekty a znamenala aj rýchlejší pohyb,
- nižšia poloha zvuku predstavovala smutnejšie a negatívnejšie afekty.

Toto pravidlo dodržiavali skladatelia počas celého obdobia hudobného baroka.

Afektová teória mala mimoriadny vplyv aj na **volbu tóniny**. V tejto súvislosti však hodno opäť pripomenúť, že afektové pôsobenie tónin prebieha predovšetkým, alebo takmer výlučne len v prirodzenom ladení. V tejto súvislosti však treba poznamenať, že hlavne sláčikové nástroje hrajú v prirodzenom ladení aj po zavedení temperovaného ladenia - všimnime si zvukovú krásu sláčikového kvarteta. Už G. Zarlino delí staré stupnice - módy – na radostné s veľkou terciou: jónska, lydická, mixolydická - a smutné s malou terciou: dórska, frýgická, aeolská. Uvedme si niekoľko afektových vyjadrení stupníc, ako ich v prehľadnom znení uvádza J. Mattheson vo svojej knihe *Das Neu=Eröffnete Orchester* (Novo otvorený orchester), ktorá vyšla v Hamburgu v roku 1713:

- a mol predstavuje bedákanie, niečo žalujúce,
- C dur do značnej miery drsnú a drzú vlastnosť,
- F dur predstavuje najkrajší sentiment na svete,
- A dur je veľmi oslovujúca stupnica a vyjadruje niečo žalujúce a smutné (durová stupnica !!).

Zavedenie temperovaného ladenia však končí afektové pôsobenie stupníc. Každá stupnica predstavuje len transpozíciu tých istých intervalových vzťahov do novej polohy.

Afektová teória určovala aj **harmonický priebeh skladby**, ba mala naň rozhodujúci vplyv. V tomto smere sa presadzovalo hlavne učenie o akustickom pôsobení konsonancií a disonancií. Pri stavbe akordov je dôležitý interval tercie - prvá tercia v akorde by mala byť veľká tercia – charakteristická pre durovú stupnicu - taký akord sa považoval za konsonantný - Trias harmonica perfecta (c - e - g; 4:5:6), opačné poradie znamenalo mierne disonantný akord - Trias harmonica imperfecta (a - c - e; 10:12:15). Na základe tohto pravidla sa v baroku mnohé skladby komponované v molových tóninách - takmer výlučne cirkevné skladby - končili durovým záverečným akordom - poznáme ho v súčasnosti pod pojmom rovnomenná tónina. Treba však v tejto súvislosti uviesť, že v období baroka neexistovala ešte funkčná harmónia - reprezentovaná subdominantou, dominantou a tonikou, ako ju poznáme od čias od 30. rokov 18. storočia v zavedení J. Ph. Rameaua.

Možno uviesť opäť niekoľko príkladov na afektové vyjadrenie akordov:

- sextakord a kvartsextakord boli akordami smútku,
- zmenšený septakord prinášal až zmätok, alebo mimoriadnu tragédiu.

Harmónia je v období baroka zrkadlom prírody, je makrokozmos. Jej princíp vychádza zo zásad *basso continuo*. V nemeckom baroku sa mu dostáva dokonca božskej funkcie.

Afektová teória ovplyvňovala aj výstavbu skladieb, ich **architektúru** - či modernejšou terminológiou povedané - ktorá však nevystihuje podstatu javu - formu. Výstavba skladieb je v značnej miere ovplyvnená rétorikou, ktorá však úzko súvisí s afektovou teóriou, o ktorej

budeme pojednávať v nasledujúcej kapitole. Pre árie písané vo forme da Capo platila zásada, že celá ária vychádzala z jedného afektu a recitativ, ktorý jej predchádzal vyjadroval ten istý afekt ako ária, prípadne jeho miernu obmenu. Fúga, ako jedna z hlavných foriem baroka predstavovala symboliku poriadku a zákona, hlavne božieho a cez tento vyjadrovala aj svetský zákon.

V hudbe obdobia baroka nadobúda afektový význam aj **metrum – takt**. Trojdobý takt predstavuje útočný a vášnivý afekt a dvojdobý kľudný, miernejší a pokojný. Metrum - takt - však dostáva, hlavne v Nemecku, aj symbolické poslanie, keď trojdobý takt predstavuje Svätú Trojicu. Trojdobý takt sa často krát používa aj ako oslavný takt, tak v svetskej ako aj cirkevnej hudbe. S taktom úzko súvisia aj dobové barokové tance, ktoré majú tiež afektové poslanie. Napríklad allemande predstavuje poriadok a kľud, courante vyjadruje sladké očakávanie, sarabanda vyjadruje rešpekt.

O hudbe obdobia baroka majú aj **hudobné nástroje** afektové poslanie, ktoré vychádza z ich akustických daností, spoločenského postavenia hráčov, ktorý na ne hrali, ako aj zo situácií v ktorých sa používali. Medzi najvýznamnejší barokový nástroj patrila viola da gamba, na ktorej hrali predstavitelia najvyšších spoločenských vrstiev. Na základe tejto skutočnosti vyjadrovala vznešenosť - spolu s lutnou, ktorá bola tiež nástrojom vysokých spoločenských vrstiev, ale na základe akustických daností to bol aj nástroj smútku až tragédie. J. S. Bach zveril najprv lutne a po prepracovaní viole da gamba sólové postavenie v kľúčovej árii "*Komm, süßes Kreuz*" z *Matúšových pašii*. Je len prirodzené, že hlavným nástrojom cirkevnej hudby a jej symbolom je organ.

Hudba ovplyvnená v období baroka afektovou teóriou sa označovala aj ako musica pathetica. Princípy afektovej teórie sa v hudbe obdobia baroka do tej miery udomácnili, že mnohé významy nadobudli trvalý význam do súčasnej doby, bez toho, aby sme si uvedomili historické súvislosti: rýchle tempo - radosť, pomalé - smútok, vysoká poloha - radosť, nízka poloha - smútok a pod.

3 RÉTORIKA A HUDBA

S afektovou teóriou obdobia baroka veľmi úzko súvisí vplyv rétoriky na hudbu - možno dokonca hovoriť, že rétorika je neoddeliteľnou súčasťou afektovej teórie, podporuje ju a dopĺňa. Vplyvy rétoriky na hudbu sa prejavujú hlavne v jednote slova a hudby. Už renesanční teoretici sa vo svojich teoretických spisoch odvolávali na rétoriku - Pietro Aron (1520) a Johann Cochläus (1511). Vo svojich úvahách sa opierali o základné dielo zapodievajúce sa rečníckym umením - rétorikou a tým je Rétorika od starogréckeho učenca Aristotela (384-322 p. n. l.). Aristoteles člení priebeh výstavby reči na 5 stupňov:

1. Inventio - vnuknutie, zbieranie materiálu a príprava podkladov,
2. Dispositio - usporiadanie, triedenie a členenie materiálu,
3. Elocutio alebo Elaboratio - jazykové formulovanie a štylistická výstavba prejavu,
4. Decoratio alebo Memoria - príprava memorovania prejavu,
5. Actio - realizácia rečníckeho prejavu.

V období baroka sa výraznou mierou zapodievali rétorickými vplyvmi na hudbu predstavitelia Florentskej cameraty – G. Bardi (1534 – 1614), G. Caccini (1550 – 1618), J. Peri (1561 – 163). Výraznou mierou sa o rozvoj rétoriky a jej vplyvov na hudobné umenie pričinil Joachim Burmeister (1564-1629), ktorý okolo roku 1600 ako prvý sa systematicky zaoberal rétorikou v hudbe a vo svojom treťom spise v poradí – Musica poetica, 1606 – definoval rétorické figúry v hudbe. Z jeho definovania rétorických figúr a ich úzkej spätosti s

afektovou teóriou potom čerpali a ďalej ju rozvíjali všetci významní skladatelia a teoretici – obe tieto profesie boli vo väčšine prípadov združené, skladateľ bol súčasne aj teoretikom – v priebehu celého baroka. Hudba ovplyvnená rétorikou a využívajúca rétorické figúry sa označovala v období baroka termínom **Musica poetica**. Postaveniu rétoriky v hudbe sa v priebehu vývoja obdobia baroka výraznou mierou venovali A. Werckmeister (1645 – 1706), Johann Gottfried Walther (1684 – 1748; autor prvej hudobnej encyklopédie v hudobných dejinách), Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766). V súčasnosti sa opierame hlavne o poznatky zhrnuté v diele *Der vollkommene Kapellmeister* od Johanna Matthesona (1681 – 1764; skladateľ - opera Boris Godunov – teoretik a diplomat). Johann Mattheson z 5 postupov priebehu výstavby reči známych u Aristotela preberá do hudby štyri – vynecháva *decoratio*. *Inventio*, *dispositio* a *elocutio* sú typické pre kompozičnú činnosť a *actio* pre predvedenie diela, V tejto súvislosti si však treba uvedomiť úzke prepojenie medzi skladateľom i interpretom, ktorí často boli tá istá osoba.

Inventio – výber základného hudobného materiálu, pričom skladateľ sa riadil základným zvoleným afektom, ktorému podriadil voľbu tóniny, tempa, nástrojov a pod.

Dispositio – predstavuje hlavný a najvplyvnejší stupeň rétoriky prejavujúci na členení a vnútornej organizácii hudobného materiálu. Tento stupeň výstavby hudobnej reči – skladby – tvorí šesť dielov:

1. **Exordium** – úvod, predstavuje začiatok a vstup hudobného materiálu; zdôrazňuje sa jeho zmysel; má vzbudiť záujem poslucháča,
2. **Narratio** – je súčasne správa a aj rozprávanie, ktorým je zdôraznená mienka a povaha danej prednášky; predstavuje zhodnotenie predkladaného materiálu,
3. **Propositio** – skutočná prednáška a prináša skutočný obsah a zmysel hudobnej reči a je dvojakého charakteru: jednoduchá alebo zložená. Predstavuje hlavný diel skladby,
4. **Confutatio** – je rozriešenie prípadných námietok. Predstavuje odmietnutie prípadných nesprávnych názorov – v hudbe je charakterizovaná prítomnosťou novej melódie, prípadne príbuznej melódie,
5. **Confirmatio** – znamená opakovanie melódií, ktoré už zazneli - nemusia znieť v presnej podobe; predstavuje vypracovanie a dokázanie základnej tézy reči,
6. **Peronatio** - predstavuje záver skladby.

Hudobné dispositio nemožno zamieňať s hudobnou formou, aj keď je zrejmé, že prináša so sebou rysy spoločné aj pre hudobnú formu. Výhodou dispositia je jeho flexibilita a vystihnúť samotný obsah skladby.

Elocutio alebo **elaboratio** – predstavuje konečné vypracovanie všetkých detailov – je to posledná fáza skladateľovej činnosti. Dôležitou skladateľovou pomôckou sú pri tejto práci rétorické figúry. Tak ako rétorické figúry sú šperkom každej reči, tak aj hudobné rétorické figúry sú šperkom hudobného diela. Hudobné rétorické figúry možno definovať ako melodicko – harmonicko - rytmické útvary schopné predstavovať hudobné a mimo hudobné významy. V súčasnej modernej terminológii sa významu tohto pojmu blíži pojem motív. V období baroka sa stretávame s pomerne veľkým počtom figúr – ich výpočet predstavuje asi 70 rôznych hudobno-rétorických figúr. Zaujímavosťou však je, že tým istým pojmom sú u rôznych skladateľov označené rôzne figúry – skladateľ ich význam slovne osvetľuje obyčajne v predhovore ku skladbe.

Hudobno-rétorické figúry možno rozdeliť do dvoch veľkých skupín:

- a. úzko previazané na rečnícke rétorické figúry,
- b. čisto hudobné figúry.

Z čisto hudobného hľadiska delíme figúry na:

- I. melodické,
- II. harmonické,
- III. melodicko-harmonické,
- IV. pomlčkové.

I. Melodické figúry delíme opäť na dve skupiny:

1. Hypotyposis – predstavujú spojenie - či vzťah - hudby a obrazu (hovorí sa im aj obrazové figúry). Nepodčiarkujú až do takej miery význam slova, majú viac symbolický význam, ale dokážu zvýrazniť určitý afekt. Uvádzame aspoň dve najznámejšie a najpoužívanejšie:

- a. *anabasis* – stúpajúca melodická línia – predstavuje dobro a optimizmus, pozitívne situácie,
- b. *katabasis* – klesajúca melodická línia – predstavuje zlo, nepriateľstvo, negatívne situácie

2. Emphasis – je skupina figúr ktorá je úzko prepojená na rétorické figúry, vychádzajú z princípu opakovania určitého slova, či skupiny slov:

- a. *klimax* – opakovanie skupiny nôt v stúpajúcej línii - pozitívne afekty,
- b. *antiklimax* – opakovanie skupiny nôt v klesajúcej línii - negatívne afekty,
- c. *epistrophe* – niekoľko hudobných úsekov končí rovnakou figúrou,
- d. *anadiplosis* – určitý úsek končí tou istou figúrou akou začína nasledujúci úsek,
- e. *epizeuxis* – znamená opakovanie skupiny nôt na rôznom stupni, nezávisle na tom, či v stúpajúcej alebo klesajúcej línii

Medzi prvou a druhou skupinou melodických figúr stojí skupina figúr, charakteristických väčšími intervalovými skokmi – majú do určitej miery príbuznosť s hudobným obrazom a významom:

- a. *ekphonesis (exclamatio)* – skok väčší ako sexta – septima až nona (sedem až deväť tónov) predstavuje výkrik bolesti, žiaľu, ale predstavuje aj čerta, či diabla,
- b. *saltus duriusculus* – skok sexty smerom nahor: veľká sexta predstavuje niečo pozitívne, malá sexta predstavuje elegické nálady,
- c. *passus duriusculus* – viaceré chromatické kroky nasledujúce bezprostredne po sebe predstavujú smútok, či dokonca až smrť.

II. Harmonické figúry – jedná sa o harmonicko-kontrapunktické stvárnenie textu. Kategorizácia na základe obsahových princípov je ťažká, aj keď nachádzame v nich určité paralely s melodickými figúrami. Za mnohé menujme aspoň dve harmonické figúry:

- a. *auxesis* – predstavuje narastanie harmónie na základe niekoľko násobného nárastu melódie – opakovanie vo viacerých hlasoch
- b. *multiplicatio* - znamená zmierňovanie disonancií cez viaceré opakujúce sa tóny.

III. Melodicko-harmonické figúry – v tejto kategórii hudobno-rétorických figúr zdôrazňuje J. Burmeister sextakordové paralely – fauxbourdon (čít. fôburdón) – predstavujúce po významovej stránke veľmi negatívnu oblasť afektov.

IV. Pomlčkové figúry využívali hlavne dva ich základné modely:

- a. *suspiratio* – malé hodnoty pomlčiek predstavujúce afekt túžby,
- b. *aposiopesis* – generálna pomlčka predstavuje onemenie, smrť, ničotu, ale aj večnosť.

Teória figúr predstavuje jednu z najkomplikovanejších oblastí k pochopeniu štrukturalizácie hudby obdobia baroka. Sú však neoddeliteľnou súčasťou barokovej hudby a pochopením ich významu sa môžeme dopracovať k detailnejšiemu pochopeniu myšlienkového posolstva skladby. Hudobno-rétorické figúry sú určené v prvom rade interpretovi, ktorý cez ich správne stvárnenie sprostredkuje posolstvo skladateľa zašifrované v skladbe ďalej poslucháčovi. V prípade, že ich význam ovláda aj poslucháč, toto posolstvo je uľahčené a poslucháč ho môže jasnejšie rozpoznať.

4 SYMBOLY V HUDBE OBDOBIA BAROKA

S afektovou teóriou a rétorikou v období baroka úzko súvisia aj symboly a alegória, pričom v mnohých prípadoch je evidentná ich prepojenosť aj na oblasť teológie. Symboly dopĺňajú celkový myšlienkový význam skladby a dopĺňajú jej afektové poslanie. Majú v mnohých prípadoch grafické vyjadrenie a tým sú vlastne určené interpretovi. Poslucháč ich však môže sledovať vo výslednej zvukovej podobe, čo mu vo veľkej miere môže pomôcť priblížiť sa k duchovnému svetu skladby, hlavne keď sa jedná o cirkevnú či duchovnú kompozíciu. Pre obdobie baroka je charakteristickým javom, že každý skladateľ si vytvára celý rad vlastných symbolov, ktoré sú v mnohých prípadoch len veľmi ťažko postrehnuteľné a ostávajú aj pre znalca danej problematiky utajené, či dokonale zašifrované. Približujeme len niekoľko symbolov, ktoré mali takmer všeobecnú platnosť. Zaujme nás skutočnosť, že mnohé z nich majú všeobecnú platnosť aj pre neskoršie vývojové epochy hudby, ba dokonca do súčasnej doby.

Symboly v barokovej hudbe môžeme rozdeliť do dvoch veľkých skupín:

1. grafické,
2. číselné.

1. Grafické symboly. Vzhľadom na mnohorakosť symbolov spomenieme iba najzákladnejšie:

a. *notová osnova* – samotná osnova 5 čiar predstavuje bežný svet, v ktorom sa nachádzame. Všetko, čo sa nachádza nad notovou osnovou predstavuje pozitívne afekty a javy tak v oblasti svetskej ako aj v oblasti cirkevnej hudby, všetko, čo sa nachádza pod notovou osnovou predstavuje negatívne afekty a javy. Na základe tejto skutočnosti sa ešte v baroku používali kľúče, ktoré udržiavali noty v notovej osnove, alebo ich posúvali nad notovú osnovu, či pod notovú osnovu. Prepisom do moderných kľúčov – husľový a basový, prípadne tenorový a violový C kľúč – sa tento symbol vytráca a zaniká jeho význam.

b. *hodnoty nôt* – prázdne biele hlavičky znamenajú pozitívne afekty a javy a opačne plné čierne hlavičky zase negatívne afekty a javy. Aby skladatelia dodržal tento symbol používal často krát neobvyklé takty - metrum – 3/1 (základná hodnota je celá nota = prázdna hlavička), alebo na zachovanie negatívnych významov na základe symbolu plných hlavičiek používali takty s malými základnými hodnotami – 3/8. Často krát sa aj tieto takty v súčasnosti prepisujú do modernejších podôb taktov, čím sa pôvodný symbol zašifrovaný v takte vytráca.

c. *symbol kríža* – tento symbol sa vyskytuje hlavne v cirkevnej hudbe, pričom nadobúda veľmi rôznorodé využitie, ktoré sa môže prejaviť v tom, že noty pri slove kríž - nemecky Kreuz – vytvárajú na základe pomyselných spojnic obraz kríža, na druhej strane pri

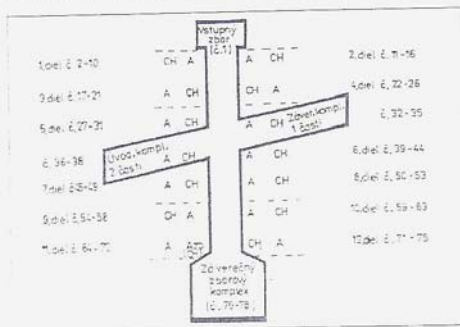
slove "Kreuz" v nemeckom texte sa vyskytuje posuvka na zvýšenie určitého tónu o poltón – #. Táto slovná príbuznosť vychádza však z nemeckého jazyka, ktorý pre posuvku používa tiež pojem Kreuz = kríž (nemčina nepozná zdobnelinu tohto slova - porovnaj v slovenčine kríž a krížik = posuvka). Ako príklad uvádzam jeden úsek z árie "Komm, süßes Kreuz", z *Matúšových pašíí* J. S. Bacha, v ktorom autor kombinuje tento symbol aj s číselným symbolom 3, predstavujúcim Sv. Trojicu (príloha č. 1); práve u J. S. Bacha je symbol kríža veľmi obľúbeným, dôkazom toho je aj symbol kríža, do ktorého je organizovaný podľa skúmania Ivana Valenta celý hudobný materiál *Matúšových pašíí* J. S. Bach (príloha č. 2)

Príloha č. 1 a 2



*) Die mit „ossia“ bezeichneten Lesarten sind Varianten des Partiturausdrucks (Auswahl), während die Hauptlesart der autographen Stimme folgt.

Symbol kríža vytvorený organizáciou hudobného materiálu v *Matúšových pašíí* J. S. Bacha.



d. *číselné symboly* - tvoria asi najproblematickejšiu oblasť grafických symbolov. Delia sa na štyri základné skupiny:

1. *symbolické (sémantické) čísla* – sú zašifrované v ortodoxných textoch a je problematické sa k nim dopracovať,
2. *topické čísla* – vychádzajú na povrch počas práce s textom princípom jeho niekoľko násobného opakovania,
3. *harmonické čísla* – určujú celkový harmonický plán skladby,
4. *číselné vyjadrenie abecedy – gematria* – vychádza z postupnosti a = 1, b = 2, c = 3

Mnohí skladatelia obdobia baroka však využívajú aj ďalšie číselné symboly, ktoré vzniknú napríklad inštrumentáciou, kombinovaním nástrojov, dokonca ako číselný symbol im môže poslúžiť aj architektúra árie. V období baroka je symbolika neobyčajne komplikovanou oblasťou a teoretici sa k nej v súčasnosti stavajú dosť rezervovane, respektívne sú rozdelení na dva tábory, jedni ju uznávajú a druhí nie. V každom prípade je viac určená interpretovi a prostredníctvom neho až poslucháčovi, ako výsledok interpretovho výkladu a pochopenia. Symbolika ako ju uvádzame bola charakteristická hlavne pre nemeckých skladateľov v evanjelickej oblasti pôsobenia - stredné a severné Nemecko. Skladateľ v tejto oblasti poznal štyri okruhy poznania, ktoré mu pomáhali pri komponovaní:

1. matematika,
2. prírodné vedy, hlavne fyzika a v nej oblasť akustiky,
3. hudobná rétorika,
4. teológia.

Využívanie číselných symbolov nemeckými barovými skladateľmi malo aj teologické korene, pretože citujúc A. Werckmeistra „Boh usporiadal všetko na základe váh, čísel a mier“.

Mnohé rétorické, afektové a symbolické postupy v estetike hudby obdobia baroka majú až **alegorický charakter**, pričom svoje korene majú ešte v období renesancie. V tejto súvislosti máme na mysli napríklad symbol prázdnej hlavičky predstavujúci "svetlo", "nebo" a jej protipól plnú hlavičku predstavujúcu "tmu", "peklo" a takto by sme mohli pokračovať v príklade vari každej rétorickej figúry, symbolike tónin, číselnej symbolike apod.

Z uvedených estetických kritérií hudby baroka sa odvíjala aj predvádzacia prax danej doby. Predvádzanie skladby predstavuje podľa Aristotelovej Rétoriky posledný 5 stupeň výstavby reči – **actio**. Bolo pochopiteľné, že všetky atribúty predvádzania hudobného diela boli podmienené afektom skladby: dynamika – zvuková intenzita, voľba tempa, bola mu podmienená aj voľba zdobení – zasluhovalo by si osobitnú pozornosť: boli známe tri štýly zdobení francúzsky, taliansky a zmiešaný (nemecký), ale aj spôsob hry: veselé skladby sa na sláčikových nástrojoch hrávali krátky smykom a smutné pomalým ťahom a širokým smykom.

Interpretácia barokovej hudby vychádzajúca z dokonalej znalosti dobových zákonitostí predvádzacej praxe – Aufführungspraxis – je neobyčajne živá, vo výraze plná emócií a zvukovo plastická.

Odporúčaná literatúra

- ALBRECHT, Ján. 1982. *Podoby a premeny barokovej hudby*. Bratislava: OPUS, 1982
- DESCARTES, René. 2002. *Vášně duše*. Praha: Mladá fronta 2002, ISBN 80-204-0963-7
- DOLMETSCH, Arnold. 1958. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: SNKL. 1958
- DYKAST, Roman. 2005. *Hudba věku melancholie*. Praha: TOGGA 2005, ISBN 80-902912-5 2
- MEDŇANSKÝ, Karol. 2007. *PASSIONES BACHIANAE Cesta k vrcholu violy da gamba*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2007 ISBN 978-80-8068-663-5, 203 s.
- MEDŇANSKÝ, Karol. 2010. *Poetika hudby 17. a 18. storočia*. Prešov: 2010, ISBN 978-80-555-0219-9
- POLÁK, Pavol. 1974. *Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1974

IV TVORBA JOHANNA SEBASTIANA BACHA A HUDOBNÝ KLASICIZMUS

(Doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.)

Skladateľský odkaz jedného z najväčších majstrov tónov púta pozornosť odbornej a laickej verejnosti výraznou mierou už od triumfálneho znovuuvedenia *Matúšových pašíí* Felixom Mendelssohnom-Bartholdym na Veľký piatok roku 1829 v Berlíne. Uvedeniu predchádzala veľká tlačová kampaň. Redaktor lipských novín a priateľ otca Felixa Mendelssohna Bartholdyho Adolph Bernhard Marx uverejnil vo svojich novinách - *Leipzige Allgemeine Musikalische Zeitung* (Lipské všeobecné hudobné noviny) od 21 februára do 28. marca 1829 v šiestich po sebe nasledujúcich číslach správu o uvedení Matúšových pašíí. Táto Marxova aktivita je o to zaujímavejšia, že ešte niekoľko rokov pred touto udalosťou si podstatne vyššie cenil Georga Friedricha Händla ako Johanna Sebastiana Bacha. Je historickou skutočnosťou, že toto grandiózne dielo nebolo uvedené celé, veď zaznelo v podstatne skrátenej verzii, ale aj toto torzo upriamilo pozornosť hudobnej laickej aj odbornej verejnosti na skladateľského dielo, ktorého prevažná časť bola širokej verejnosti neznáma. Od tohto prelomového dátumu hudobných dejín sa s úctou a pokorou skláňajú pred tvorbou Johanna Sebastiana Bacha interpreti i hudobní teoretici.

Dátum znovuuvedenia Bachových *Matúšových pašíí*, má však význam aj v tom, že od neho začína stúpať záujem o hudbu minulosti, stúpa záujem a diela takmer zabudnutých skladateľov, začína sa nová éra záujmu o „*Starú hudbu*.“

Duchom Bachovho skladateľského odkazu sa nechávali a nechávajú inšpirovať ďalšie aj ďalšie generácie skladateľov, aby z neho čerpali nové a nové impulzy pre svoju tvorbu. Veľkí skladatelia neskorších vývinových epoch – ako hovorí znamenitý znalec Bachovho duchovného sveta Martin Geck – vidia v Bachovi veľkého povzbudzovateľa, povzbudil ich, aby súčasne komponovali zmyslovo a filozoficky a tým v jeho diele nachádzajú aj kus zo seba. Výpočet skladateľov priamo ovplyvnených Bachovými skladateľskými postupmi je veľký, za všetkých spomeňme len niektorých – Max Reger, Paul Hindemith, Dimitrij Šostakovič. K obdivovateľom Johanna Sebastiana Bacha patril aj hlavný predstaviteľ II. viedenskej školy Arnold Schönberg, ktorý hovorí, že Bach je otcom „*vyvíjajúcej sa variácie*“. Tento princíp mu bol po estetickej stránke tiež veľmi blízky.

S hlbokou úctou a pokorou siahajú po jeho skladbách aj muzikológovia, aby v nich nachádzali stále nové a nové riešenia skladateľských postupov, aby v nich objavovali zašifrované stále nové a nové tajničky a nielen tie hudobné, aby v nich dešifrovali hlboké filozofické posolstvo vyvierajúce z poznania nielen tohto časného sveta, ale aj toho duchovného, nám často krát tak vzdialeného a nami mnohokrát nepochopeného a nie vždy aj pochopiteľného. V tejto súvislosti stojí za zmienku konštatovanie českého muzikológa Jiřího Fukača, že „*K Bachovi treba pristupovať z pohľadu jeho doby a pravdepodobne nám neostáva iná možnosť, ako Bachovu hudobnú štruktúru skúmať na základe starších, už pred ním existujúcich systémov*“.

Napriek tomu, že od dátumu znovuuvedenia Matúšových pašíí v roku 1829 sa traduje začiatok histórie renesancie Bachovho diela, je historickou skutočnosťou, že v dobových odborných hudobných kruhoch bola jeho tvorba známa v neprerušenom časovom slede. Bachovo dielo žilo v povedomí ďalších generácií hudobných odborníkov aj vďaka jeho žiakom. Johann Philipp Kirnberger (1721 - 1783), ktorý bol v rokoch 1739 - 1741 Bachovým žiakom „*pokladal kompozičný štýl Johanna Sebastiana Bacha za jedine správny a pokiaľ sa*

skladatelia pohybovali v tieni tohto štýlu, Kirnberger ich hodnotil kladne.” Vo svojom významnom teoretickom spise *Die Kunst des reinen Satzes* (1771 - 1779) píše zaujímavý názor: „Škoda, že tento veľký človek nenapísal žiadne teoretické dielo o hudbe a preto sa jeho učenie zachovalo iba prostredníctvom žiakov.”

Skladatelia obdobia viedenského klasicizmu poznali tiež veľmi dobre Bachovo dielo. Vo Viedni sa kompozície Johanna Sebastiana Bacha pravidelne uvádzali na domácich koncertoch grófa Gottfrieda van Swietena (1733 – 1803), na ktorých účinkovali významní viedenský hudobníci a kde sa stretávali významné osobnosti viedenského spoločenského a kultúrneho života. Vzťah grófa G. van Swieten k skladateľskému odkazu Johanna Sebastiana Bacha nebol náhodný. Bol pravdepodobne medzi rokmi 1770 – 1777 v Berlíne žiakom Johanna Philippa Kirnberga, pričom gróf Gottfried van Swieten mal kontakty aj na Carla Philippa Emanuela Bacha (1714 – 1788), syna J. S. Bacha. Gróf Swieten týmto spôsobom propagoval tvorbu Johanna Sebastiana Bacha, čo ovplyvnilo aj tvorbu predstaviteľov viedenského klasicizmu: Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta a Ludwiga van Beethovena.

Joseph Haydn (1732 – 1809) vlastnil Nägeliho vydanie *Temperovaného klavíra* z roku 1801, dva zošity motet, rukopis *Omše h mol*, ktorý získal pravdepodobne od viedenského nakladateľa Johanna Trega, ktorý ponúkal vo svojom katalógu na predaj alebo na zapožičanie Bachove diela v opisoch

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) sa oboznámil s Bachovou tvorbou tiež u grófa Swietena, u ktorého bol častým hosťom od roku 1782. Dielo Johanna Sebastiana Bacha vplývalo na Mozarta do tej miery, že pre sláčikové kvarteto prepísal päť fúg z *II. dielu Temperovaného klavíra*: č. 2, 5, 7, 8, a 9 - KV 405. Pre sláčikové trio KV 404 prepísal č. 8 z I. dielu, 13 a 14 z II. dielu, ako aj 2. časť *Adagio* a 3. časť *Vivace* z *II. organovej sonáty - BWV 527* a z *II. organovej sonáty BWV 526* 2. časť *Largo* a 3. časť *Allegro*, pričom obe časti usporiadal na rozdiel od originálu ako prelúdium a fúga. Besseler vidí dokonca vnútorné myšlienkové súvislosti medzi Bachovou *Chromatickou fantáziou* a Mozartovou *Fantáziou c moll KV 475*

Ludwig van Beethoven bol tiež častým hosťom nedeľných matiné – koncerty začínali o 12. hodine – u grófa Gottfrieda van Swietena, „kde aj hrával Bachove fúgy.” Beethoven poznal oba diely *Temperovaného klavíra* ešte z mladosti. S Bachovou tvorbou ho oboznámil už jeho učiteľ Gottlob Neefe, ktorý mu ako 12-ročnému dal študovať *Temperovaný klavír* a aj toto dielo často hrával. Beethovenov obdiv k Bachovi najvýstižnejšie charakterizuje jeho výrok, kde sa pohral s menom Bach = potok: „*Nicht Bach - Meer soll er heißen*” – nie potok – more malo byť jeho meno. Martin Geck vidí súvis medzi Bachovými *Goldbergovými variáciami BWV 988* a Beethovenovými *33 variáciami na Diabeliho valčík op. 120* nielen po technickej stránke, ale hlavne po vnútornej filozofickej.

V čom spočíva veľkosť Bachovej osobnosti, že aj desaťročia a stáročia po svojej smrti svojím dielom ovplyvňuje naďalej hudobné dejiny, je naďalej ich spoluformovateľom, ovplyvňuje dokonca interpretačné smerovania od polovice 19. storočia až do súčasnej doby. Nesporne je to aj tým, že svojou tvorbou Bach zosobňuje tradíciu. Dlhoročnú rodovú hudobnícku tradíciu, kde sa povolanie hudobníka v mnohorakosti jej dobovej podoby dedilo po mnohé generácie, tradíciu durínskeho regiónu, kde tento rod pôsobil celé desaťročia a absorboval do svojej tvorby jeho kultúrnu a mentálnu klímu, tradíciu religióznu, ktorá bola neoddeliteľnou súčasťou Bachovského rodu. Johann Sebastian Bach je zavŕšiteľom týchto tradícií vychádzajúcich z podstaty barokového myslenia, vysielajúc inšpiratívne impulzy ďalším nasledujúcim generáciám.

Odporúčaná literatúra

KAČIC, Ladislav.2008. *Dejiny hudby III. Barok*. Bratislava: IKAR 2008, ISBN 978-80-551-1510-8, 383 s.

ZAVARSKÝ, Ernest.1970. *Johann Sebastian Bach*. Bratislava: OPUS 1970

V VÝVOJ SLOVENSKEJ HUDBY V 20. A 21. STOROČÍ

(Doc. Mgr. Art. Karol Medňanský, PhD.)

ÚVOD

Európske hudobné smery v 20. storočia. Koncom 19. a začiatkom 20. storočia začínajú skladatelia hľadať nové výrazové možnosti hudby. Deje sa tak hlavne pod vplyvom skladateľského odkazu veľkého reformátora opery Richarda Wagnera (1813 – 1883). Predovšetkým jeho opera *Tristan a Isolda* (1859, premiéra 1865 v Mníchove) vo veľkej miere určila ďalší vývoj hudby. V nej použitá predohra a medzihra Isoldina smrť (*Liebestod*) využívaním bohatosti chromatismov, množstvom modulácií, prechodu z tóniny do tóniny až strácame nakoniec takmer dojem príslušnosti ku konkrétnej tónine a „nekonečnosťou“ melódie boli vzorom pre ďalšie generácie skladateľov. Vzniká veľmi silná generácia skladateľov označovaná ako „**Tristanovská generácia**“, ktorá vidí v odkaze R. Wagnera – označovaného aj za „otca“ hudby 20. storočia – ďalšie možnosti rozvoja hudobného umenia. Jej hlavní predstavitelia Gustav Mahler (1860 – 1911), Richard Strauss (1864 – 1949), Max Reger (1873 – 1916) a Alexander Skrjabin (1871 – 1915), pričom na začiatku svojej tvorby k týmto skladateľom patrili aj Arnold Schönberg (1874 – 1951), skladateľ, ktorý určil zásadným spôsobom nové smerovanie hudby vznikom atonálnej hudby – hudby, v ktorej nevieme už určiť tóninu. Výrazné postavenie vo vývoji hudby na začiatku 20. storočia majú skladatelia ovplyvnení výtvarným smerom – **impresionizmom**. Hlavný predstaviteľ Claude Debussy (1862 – 1918) ovplyvnil skladateľov hlavne svojho krajana Mauricea Ravela (1875 – 1937), Taliana Ottorina Respighiho (1879 – 1936) a Španiela Manuela de Fallu (1876 – 1946). Najvýraznejším spôsobom však hudbu v 20. storočí ovplyvnili skladatelia, ktorých označujeme ako Druhá viedenská škola: Arnold Schönberg (1874 – 1951) a jeho žiaci Alben Berg (1885 – 1935) a Anton von Webern (1883 – 1945). V 20. rokoch minulého storočia vymyslel **A. Schönberg** nový skladateľský systém, v ktorom už nemôžeme nájsť tóninu – **dodekafóniu**. V tomto systéme je všetkých 12 tónov chromatickej stupnice úplne rovnocenných. Skladatelia vypracovali veľmi zložitý konštrukčný systém, ktorým sa vo svojej tvorbe prísne riadili – základom práce je **dvanásťtónový rad**. Treba ale zdôrazniť, že tonálna hudba prežíva popri **atonálnej hudbe** celé storočie, ba je dokonca v prevahe. Skladatelia komponujúci v **tonálnom systéme** však tiež hľadajú jeho nové možnosti. V ich tvorbe badať vplyvy folklóru, predchádzajúcich štýlových období – hlavne baroka a klasicizmu, ale aj džezu. Z dodekafónie sa predovšetkým po 2. svetovej vojne zásluhou skladateľského odkazu Antona von Weberna vyvíjajú ďalšie smery v hudbe 20. storočia:

- **serializmus** – skladateľ pracuje s menším prvkom ako je dvanásťtónový rad – so **sériou**, ktorá však ovplyvňuje aj ostatné hudobné prvky: dynamiku, inštrumentáciu, notové hodnoty etc.,
- **puktualizmus** – základným nositeľom myšlienky nie je melódia, ale jeden jediný tón – **punktum**,
- **aleatorika** – využíva v kompozícii prvky náhody: malá a veľká aleatorika; každá nová interpretácia hudobnej skladby vytvára v podstate iný, ale vôbec nie náhodný výsledný zvukový priebeh a formu skladby.

Výrazným prvkom vývoja hudby, hlavne po 2. svetovej vojne, je vstup **elektroakustických a elektronických** prvkov do skladateľského tvorivého procesu.

1 HUDOBNÁ KULTÚRA NA SLOVENSKU ZAČIATKOM 20. STOROČIA

Slovenská hudobná kultúra sa v 20. storočí v porovnaní s ostatnou Európou vyvíjali úplne odlišným spôsobom. V jej vývojových tendenciách bolo evidentné zaostávanie nielen za vtedajším európskym smerovaním, ale aj v porovnaní s národom nám najbližším – Čechmi. Práve českí hudobníci sa pustili po vzniku Československej republiky v roku 1918 do neľahkej úlohy pozdvihnúť slovenskú hudobnú kultúru na zodpovedajúcu úroveň.

V čase, keď sa v Európe začína formovať hudobná avantgarda, keď A. Schönberg začína zverejňovať výsledky svojich skladateľských smerovaní k ustálenej podobe svojej dvanásťtónovej skladateľskej techniky, na Slovensku sa zakladá prvá vzdelávacia inštitúcia schopná vychovávať profesionálnych hudobníkov. Za zmienku však stojí, že až o ďalších 20 rokov je povýšená na konzervatórium. Podobne je tomu aj s hudobnými inštitúciami: zakladá sa prvá slovenská profesionálna operná scéna, aj keď ešte iba na družstevnom základe – Národné divadlo v Bratislave. Slovensko však stále nemá profesionálny symfonický orchester. Na druhej strane je však pravdou, že Bratislava nadväzuje na svoju monarchistickú minulosť, keď tu pravidelne koncertovali významní umelci. V období po 1. svetovej vojne sem prichádzajú skladatelia Vítězslav Novák – dostáva čestný doktorát univerzity Komenského v Bratislave, ale do Bratislavy prichádza aj Josef Suk, Béla Bartók, Leoš Janáček, ale aj takí skladatelia ako Alexander Zemlinský, či Pietro Mascagni a ďalší. V Bratislave koncertuje Česká filharmónia s Václavom Talichom, ale aj Viedenská filharmónia s Richardom Straussom a Brunom Walterom. V Bratislave v medzivojnovom období koncertujú mnohí vynikajúci inštrumentalisti svetovej povesti.

Opera Národného divadla čoskoro po svojom založení podniká mnohé úspešné európske turné.

1.1 Situácia v hudobnej tvorbe

Obdobná situácia je však aj medzi skladateľmi. Po vzniku samostatného štátu sa vracia na Slovensko Ján Levoslav Bella (1843 – 1936), ktorý však nenadväzuje kontakty so slovenským hudobným životom. Je to zapríčinené aj tým, že 40 rokov žil v cudzine. Teší sa však veľkej úcte kritiky (Hrčková, 1996).

V čase, keď v Európe vzniká celý rad organizácií združujúcich skladateľov súčasnej hudby na Slovensku sa začínajú iba formovať snahy o vytvorenie slovenskej národnej hudby. V 20. rokoch 20. storočia sa stáva síce Československo zakladajúcim členom Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu – ISCM, avšak skôr tam môžu ponúkať výsledky svojej skladateľskej práce českí skladatelia, ako slovenskí. Na druhej strane treba povedať, že vyrovnávanie zaostávania slovenského hudobného života za českým má hneď od začiatku veľmi dynamiclý charakter. Je to nesporne zásluhou aj tej skutočnosti, že české vzdelávacie inštitúcie sú otvorené slovenským nadaním hudobníkom. Práve vďaka tomuto historickému faktu vstupuje do hudobného života na Slovensku v 30. rokoch minulého 20. storočia silná generácia skladateľov, presadzujúca vo svojom diele na vysokej umeleckej úrovni národné hudobné prvky. Začína sa formovať zakladajúca generácia slovenskej národnej hudby, označovaná aj ako hudobná moderna.

1.2 Vývoj na Slovensku – slovenská hudobná moderna

Významnú úlohu pri formovaní slovenskej národnej hudby zohráva aj generácia skladateľov, označovaných ako „stará slovenská skladateľská generácia“ (Hrušovský, 1964). Jej príslušníci – Mikuláš Moyzes (1872 – 1944), Viliam Figuš - Bystrý (1875 – 1937), Mikuláš Schneider - Trnavský (1881 – 1958), Alexander .Albrecht (1885 – 1958), F. Kafenda (1883 – 1963) – získali rozličný stupeň hudobného skladateľského vzdelania a významnou mierou sa zapojili do rozvoja hudobného života nielen v povojnovom období, ale už aj pred 1. svetovou vojnou. Pôsobili na rozličných postoch ako učitelia, kantori, cirkevní hudobníci či formovali počiatočné fázy nášho začínajúceho hudobného školstva. Ich skladateľský prejav vychádzal nielen z domácich ľudových hudobných zdrojov, ale bol obohacovaný aj o znaky rozšírenej tonality. Bolo tomu tak hlavne u A. Albrechta, ale aj F. Kafendu a prekvapujúco aj u M. Moyzesa. Význam tejto generácie pri formovaní slovenskej národnej hudby bol aspoň symbolicky docenený udelením titulu „Národný umelec“ M. Schneidrovi - Trnavskému v roku 1956, ako prvému slovenskému skladateľovi. Táto udalosť nadobúda o to viac na svojom význame, keď si uvedomíme, že tento skladateľ celý život pôsobil v cirkevných službách ako regenschori a tento titul mu udelili predstavitelia komunistickej diktatúry.

1.2.1 Nástup slovenskej hudobnej moderny

V 30. rokoch 20. storočia sa výrazným spôsobom hlási o slovo skupina skladateľov – približne generačných vrstovníkov – odchovaných majstrovskou skladateľskou triedou Vítězslava Nováka na Pražskom konzervatóriu. Od trojice skladateľov Alexander Moyzes (1906 – 1984), Eugen Suchoň (1908 – 1993) a Ján Cikker (1911 – 1989) sa očakávalo podobné poslanie, ako tomu bolo v prípade českých skladateľov Bedřicha Smetanu a Antonína Dvořáka – vznik slovenskej národnej hudby nesúcej všetky atribúty s tým spojené. Očakávalo sa, že práve táto generácia skladateľov dokáže národné slovenské prvky na vysokej umeleckej úrovni zasadiť do svojich skladieb na takej úrovni, aby boli akceptované aj v medzinárodnom kontexte. Skladateľské snaženie týchto skladateľov bolo pod ostrým drobnohlľadom vtedajšej kritiky, ktorá podrobila ostrému odmietaniu akékoľvek cudzie vplyvy v ich diele. Bolo tomu tak napríklad v prípade A. Moyzesa, keď u neho objavuje krátka skladateľská epizóda ovplyvnená džezom (Hrčková, 1996). Nádeje vkladané do tejto generácie sa naplnili – aj keď ich cesta nebola priamočiara a ani ľahká – uvedením opery Krútnava od Eugena Suchoňa v roku 1949. Táto generácia skladateľov označená Ladislavom Burlasom ako slovenská skladateľská moderna sa rozrástla aj o ďalších skladateľov, predovšetkým žiakov A. Moyzesa: Ladislav Holoubek (1913 – 1994), Dezider Kardoš (1914 – 1991), Andrej Očenáš (1911 – 1995), Tibor Frešo (1918 – 1987) a ďalší. Títo skladatelia zaznamenávajú tvorivé úspechy nielen doma, ale aj v zahraničí. Svedčí o tom celý rad zahraničných uvedení opera Krútnava – od premiéry v roku 1949 bola do roku 1985 uvedená na ďalších 43 domácich a zahraničných operných scénach, ale aj J. Cikkera, ktorý dokonca zaznamenáva premiéry svojich oper v zahraničí – Mr. Scrooge, Kassel 1963; Hra o lásku a smrť, Mníchov 1969, či symfonické dielo A. Moyzesa, ale aj E. Suchoňa a J. Cikkera.

2 VÝVOJ PO 2. SVETOVEJ VOJNE – POLITICKO-SPOLOČENSKÁ SITUÁCIA

Koniec 2. svetovej vojny v roku 1945 nezohráva vo vývoji hudby medzníkovú úlohu. Tento rok je významný predovšetkým tým, že celý rad zahraničných a našich skladateľov reaguje na zločiny tejto dovtedajšej najväčšej tragédie ľudského pokolenia. Za našich hudobných skladateľov hodno spomenúť J. Cikkeru, ktorý počas vojny skomponoval znelku povstaleckého rádia Banská Bystrica.

2.1 Socialistický realizmus v hudbe

Pre ďalší vývoj na Slovensku má význam hlavne rok 1948, kedy sa politickým pučom dostáva k moci Komunistická strana. Na druhej strane je asi historickou skutočnosťou, že touto udalosťou sa iba naplnili dohody víťazných mocností 2. svetovej vojny, podľa ktorých malo Československo spadať záujmovej sféry Sovietskeho zväzu. Oficiálny estetický smer kultúrneho vývoja a tvorivej umeleckej činnosti vo všetkých druhoch umenia ovplyvnil ďalšiu umeleckú klímu v našom štáte. Socialistický realizmus vychádzal z téz ždanovovských zásad (nazvané podľa sovietskeho ideológa A. A. Ždanova, ktoré hlásali zrozumiteľnosť; zásady týkajúce sa hudby predniesol na zjazde sovietskych skladateľov vo februári 1948), demokratičnosť, či angažovanosť hudobnej tvorby. Všetko sa však dialo pod dohľadom jednej strany a jej jedine správnej ideológie. Čo však bolo najhoršie dochádzalo k obmedzovaniu tvorivého potenciálu skladateľov, k vytváraniu rôznych ideologických táborov v duchu prebiehajúcej studenej vojny. V tom období sme svedkami vzniku rôznych oslavných kantát na komunistickú stranu, na Stalina, Gottwalda a ďalších predstaviteľov politického života. Celá skupina skladateľov nastupujúcej povojnovej generácie sa podvoľovala tomuto trendu, v podstate ani nemala iné východisko. Treba však priznať, že vznikol aj celý rad hodnotných skladieb úspešne uvádzaných aj za hranicami.

Socialistická hudobná kritika sa v povojnovom vývoji veľmi odmietavo stavala k celému vývoju európskej hudby od impresionizmu až po súdobých skladateľov. Túto kultúru považovala za „formalistickú a úpadkovú“.

2.2 Vznik inštitúcií

Na druhej strane však treba priznať, že v prvom desaťročí socialistickej diktatúry dynamickým spôsobom pokračuje ďalšie budovanie hudobného života na Slovensku. V roku 1949 vzniká v Bratislave Slovenská filharmónia. Koncom 50. rokov je založená po Bratislave a Košiciach tretia operná scéna na Slovensku v Banskej Bystrici. V oblasti ľahších žánrov sa v Prešove osamostatňuje operetný súbor a v Bratislave vzniká Nová scéna. Vznikajú aj podporné a reprezentatívne organizácie ako bol Slovenský hudobný fond a začína vychádzať odborný hudobný časopis Slovenská hudba.

2.2.1 Výstavba hudobného školstva

Výrazným úspechom socialistického školstva je dynamický rozvoj hudobného školstva. V Bratislave vzniká v roku 1949 Vysoká škola múzických umení, v ďalších mestách v Žiline a v Košiciach sú založené v päťdesiatych rokoch vyššie hudobné školy neskôr premenované na konzervatóriá. Vari najvýznamnejším modelom typu hudobnej školy, ktorý sa v neskoršom období vyvinul do jedinečnej podoby v celosvetovom kontexte sú ľudové školy umenia

(ĽŠU). Vyvinuli sa do tejto podoby začiatkom 60. rokov z pôvodných základných hudobných škôl integrovaním ďalších umeleckých odborov: výtvarného, literárno-dramatického a tanečného. Začiatkom 90. rokov sa premenovali na základné umelecké školy (ZUŠ). Napriek tomu, že po zmene politických pomerov po roku 1989 vzbudili veľkú pozornosť u zahraničných expertov na školské vzdelanostné systémy, museli neustále bojovať so štátnou administratívou o svoje prežitie.

2.2.1.1 Oteplenie spoločenskej klímy

Významným medzníkom v kultúrnom živote vtedajšieho socialistického tábora sa stáva rok 1956, kedy sa v Moskve koná 20. zjazd sovietskych komunistov. Na ňom je po zdruvujúcej kritike podrobená stalinská éra vládnutia v Sovietskom zväze. Po tomto významnom zjazde dochádza k otepleniu spoločenskej a kultúrnej klímy aj v Československu a na Slovensku a začínajú sa pomaly ale predsa nadväzovať kontakty so západnými skladateľskými tendenciami. Do programov Slovenskej filharmónie sa už od roku 1957 začínajú dostávať diela dovtedy zakázaných skladateľov ako boli C. Debussy, I. Stravinskij, B. Bartók, S. Prokofjev a hlavne D. Šostakovič a neskôr aj W. Lutoslawski. Napriek týmto otepľujúcim tendenciám prekvapili závery 1. zjazdu slovenských skladateľov v roku 1959, v ktorých boli ostrej kritike podrobené najnovšie skladateľské techniky dodekafónia a serializmus, pričom sa im prisudzoval opäť raz triedny charakter. Čo bolo ešte horšie, spochybňovalo sa právo tvorcu na experimentálne štádiá tvorby. Skutočné uvoľnenie tvorivej klímy v skladateľskej obci nastáva až po 2. zjazde slovenských skladateľov v roku 1962, ktorý sa zasadzoval za otvorenosť v prijímaní nových podnetov a slobodu tvorivej práce.

3 SLOVENSKÁ AVANTGARDA – HLAVNÉ ZNAKY

Za tejto predsa len uvoľnenej spoločenskej a kultúrnej klímy vstupuje pomerne vehementným spôsobom do slovenského hudobného života **mladá skupina skladateľov** reprezentovaná Iljom Zeljenkom (1932 – 2007), Petrom Kolmanom (*1937), Romanom Bergerom (*1930), Ladislavom Kupkovičom (*1936), Ivanom Parikom (1936 – 2005) a ďalšími. Táto skupina mladých umelcov síce vyrastala v tradicionalisticky orientovanom prostredí bratislavskej VŠMU, avšak inšpirovaná niektorými novosťami v dramaturgii koncertného života a na základe kontaktov zo zahraničím začínajú pre poslucháčov bratislavských umeleckých hudobných škôl a Filozofickej fakulty UK usporiadať prehrávky diel výrazných osobností hudby 20. storočia. Odznievajú na nich však aj diela predstaviteľov európskej hudobnej avantgardy – P. Bouleza, K. - H. Stockhausena, L. Nona. Diela komponované v nových skladateľských technikách, ktoré zaznievali na týchto prehrávkach sa stávali nesporne aj novým politickým krédom nastupujúcej mladej skladateľskej generácie. Najnovšia technika aleatoriky prezentovaná na letných darmstadtских kurzoch Novej hudby iba v roku 1957 svojou slobodou tvorby mohla byť dokonca skutočne politicky nebezpečná. Od presadzovania slobody tvorby k osobnej slobode už nemusí byť až taká ďaleká cesta. Ostatne o niekoľko desaťročí neskôr – v roku 1989 – sa to v politickom živote Československa potvrdilo v plnej miere.

3.1 Počiatočný význam Ilju Zeljenku

V nastupujúcej mladej skladateľskej generácii spočiatku určité vedúce postavenie preberá na seba Ilja Zeljenka, v kompozícia žiak J. Cikkera. V jeho študentských prácach sa prejavujú hlavne vplyvy jeho učiteľa, ako aj odľahčenosť prejavu prameniaca z neoklasicizmu. V Zeljenkovej absolventskej práci 1. symfónii (1956), pristupujú k tomu aj vplyvy významných európskych symfonikov 20. storočia – G. Mahlera, A. Honnegera a D. Šostakoviča – vyrastajúce z tradície európskeho symfonizmu. O to prekvapujúcejšie sú nasledujúce roky, kedy I. Zeljenka radikálne mení svoj skladateľský rukopis. V jeho 2. klavírnom kvintete (1958) nadobúdajú výrazné postavenie charakteristické znaky výrazových prostriedkov druhej viedenskej školy, ktoré sa tam dostávajú akýmsi inštinktívnym odpočutým spôsobom. Toto dielo je prvou skladbou v slovenskej hudbe komponovanou atonálne – bez tonálneho centra.

3.2 Zakladanie inštitúcií

V 60. rokoch na našom území vznikajú inštitúcie a organizácie, ktoré vo veľkej miere podporujú nástup mladej avantgardnej generácii nástup do hudobnej praxe a v značnej miere napomáhajú uplatneniu sa výsledku ich kompozičného snaženia na koncertnom pódii.

3.2.1 Hudba dneška

Významným momentom v praxi uvádzania modernej avantgardnej hudby bol vznik špecializovaného súboru súčasnej hudby „Hudba dneška“ v roku 1964. V Čechách už podobný súbor – Musica viva pragensis – existoval od roku 1961. Tento súbor zameraný výlučne na interpretáciu skladieb komponovaných v seriálnej technike uviedol na svojich koncertoch aj skladby slovenských skladateľov. Skladba Ladislava Kupkoviča *Rozhovory pre flautu a fagot* zaznela v ich podaní ako prvá slovenská avantgardná skladba aj na medzinárodných hudobných pódioch vo Viedni v rámci cyklu koncertov Nová hudba a v roku 1963 na významnom medzinárodnom festivale súčasnej hudby Varšavská jeseň. Hudba dneška pracovala pod vedením Ladislava Kupkoviča – absolventa VŠMU v Bratislave v odbore hra na husle a člena Slovenskej filharmónie, v kompozícii bol však samouk. Súbor uvádzal okrem diel slovenských a českých skladateľov aj kompozície zahraničných skladateľov, čo zohrávalo mimoriadne dôležité informačné a konfrontačné poslanie. Domáci skladatelia mohli výsledky svojej práce porovnávať s dielami vedúcich osobností európskej avantgardy ako boli K. - H. Stockhausen, P. Boulez, L. Nono a ďalší. Súbor koncertoval aj na mnohých zahraničných pódioch predovšetkým v rámci festivalov súčasnej hudby: Frankfurt nad Mohanom, Darmstadt, Varšava, Záhreb. Významné sú však aj ich vystúpenie na festivaloch súčasnej hudby v Čechách – v Brne a Prahe. Súbor zanikol po odchode Ladislava Kupkoviča do Západného Nemecka v roku 1969.

3.2.2 Experimentálne štúdio Čs. rozhlasu

Významnou inštitúciou, ktorá zohrala dôležité miesto v hnutí Novej hudby na Slovensku bolo Experimentálne štúdio Československého rozhlasu v Bratislave založené v roku 1964. Z počiatkových skromných pomerov sa vypracovalo toto štúdio na jedno z najvýznamnejších centier elektroakustickej hudby v celoeurópskom kontexte. Na jeho čele stáli od jeho začiatkov hudobní skladatelia Peter Kolman a Jozef Malovec. Prvou koncertnou skladbou,

ktorá tu vznikla bola kompozícia J. Malovca *Orthogenesis* z roku 1966. Je to dielo, ktoré zaznamenalo jeden z veľkých medzinárodných úspechov slovenskej hudobnej avantgardy, keď získalo 3. miesto na medzinárodnej súťaži elektroakustickej hudby v Darmouth College v USA. Experimentálne štúdio Čs. rozhlasu, ako jedno z mála pracovísk Novej hudby neprerušilo svoju prácu ani v čase normalizácie v 70. a v prvej polovici 80. rokov. Medzi jeho významných vedúcich patrila napríklad aj skladateľ Vítázoslav Kubička (*1953).

3.2.3 Smolenické semináre

Mimoriadne informačné poslanie mali Smolenické semináre pre súčasnú hudbu usporiadané v rokoch 1968-1970. Ich hlavným organizátorom bol mladý adept hudobnej vedy Peter Faltin, ktorý sa už ako študent hudobnej vedy nadchol avantgardnou európskou hudbou. Na týchto kurzoch sa zúčastnili najvýznamnejšie osobnosti európskej hudobnej avantgardy tak v oblasti skladateľskej, teoretickej ako aj interpretačnej. Počas ich troch uskutočnených ročníkov sem prišli teoretici Novej hudby U. Dibelius, C. Dalhaus, J. Patkowski, skladatelia K. - H. Stockhausen, G. Ligeti, M. Kagel. Odznelo na nich veľké množstvo diel našich a európskych skladateľov Novej hudby. Významným teoretickým vystúpením na 3. ročníku bol príspevok Ladislava Burlasa Nová hudba a historická dimenzia hudby, ako aj jeho umelecká reakcia na tragiku roku 1968 v podobe uvedenia diela *Planctus*. Po odchode P. Faltina do Západného Nemecka v roku 1969, posledný ročník Smolenických seminárov v roku 1970 organizačne zabezpečoval hudobný skladateľ Ivan Parík. V rámci skladateľských seminárov sa konali aj interpretačné kurzy súčasnej hudby, ktoré viedli významní interpreti. Vari najvýznamnejším z nich bol nemecký violončelista Siegfried Palm, ktorý svojím interpretačným umením inšpiroval vznik veľkého množstva skladieb. Zaujímavosťou však je, že patrila aj k vynikajúcim interpretom klasického violončelového repertoáru.

3.2.4 Jednorazové akcie

Významnú úlohu v hnutí Novej hudby zohrávali aj jednorázovo zorganizované akcie, ako bola hromadná návšteva Varšavskej hudobnej jesene Zväzom slovenských skladateľov v roku 1962 a účasť slovenských skladateľov a interpretov – Hudba dneška – na zasadnutí a festivale Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu ISCM v Prahe v októbri 1967. V Prahe odznela síce iba skladba Romana Bergera Transformácie, avšak pri tejto príležitosti vyšlo mimoriadne číslo Slovenskej hudby (roč. 11, 1967, č. 8) v nemeckej a anglickej jazykovej verzii s príspevkami P. Faltina a P. Kolmana informujúce a vtedajších snahách Novej hudby na Slovensku.

3.3 Hlavní predstavitelia slovenskej hudobnej avantgardy a ich vývoj

Výrazným spôsobom sa začína presadzovať nástup mladej avantgardne orientovanej skladateľskej generácie hlavne začiatkom 60. rokov. V ich dielach sa prejavujú vo výraznej miere vplyvy skladateľov druhej viedenskej školy, ale aj niektoré novšie skladateľské techniky vychádzajúce však vo svojej podstate z nej. Ide hlavne o vtedy najnovšiu techniku - **aleatoriku**, prezentovanú prvý raz na letných kurzoch pre súčasnú hudbu v Darmstadte v roku 1957. Aleatorika vo svojom princípe ešte oproti dodekafónii ďalej demokratizuje hudobný materiál a konečné vyznenie skladby dáva takmer výlučne do rúk interpreta, ktorý sa tým spôsobom stáva do značnej miery spoluautorom skladby. Konečné vyznenie aleatorickej skladby je závislé nielen na technických nástrojových zručnostiach interpreta, ale aj na jeho

hudobnej fantázií a schopnosti priamo na javisku tvoriť. Na základe týchto princípov má aleatorika veľa spoločných čŕt s obdobím hudobného baroka. Podobne aj barokoví interpreti museli umelecky dotvárať hotové skladby na základe improvizácie. Tento hudobný prvok improvizácie ako rozhodujúci činiteľ vyznenia diela vo veľkej miere využívajú aj džezoví hudobníci.

3.3.1 Vzory mladej generácia našich avantgardných skladateľov

Generácia skladateľov vstupujúca do nášho hudobného života v 60. rokoch nevychádza len zo skladateľsko-technického sveta druhej viedenskej školy, to znamená, že nepreberá len princíp dodekafonickej skladateľskej techniky, ale vo výraznej miere sa necháva ovplyvňovať duchovným odkazom jej predstaviteľov. Tieto prvky sú evidentné v kantáte *Oswiecim* od **Ilju Zeljenku** z roku 1959. Táto skladba nevychádza z prísne viazaných princípov dvanásťtónovej techniky, ale na prvé miesto kladie expresivitu slova, čím skôr pripomína hudobný a filozofický svet Albana Berga. Inšpirácia krutosťami 2. svetovej vojny nie je s odstupom 14. rokov medzi vznikom diela a skončením tejto hroznej udalosti, ale ju treba nesporne hľadať v skladbe *Ten, ktorý prežil Varšavu* od Arnolda Schönberga. Z podobných inšpiračných zdrojov vychádza ďalšie pozoruhodné dielo kantáta *Hirošima* od **Ivana Hrušovského (1927 – 2001)** komponovaná v roku 1961. Napriek tomu, že Hrušovský vo svojej kantáte vychádza po hudobnej stránke z neskoro-romantických hudobných tradícií pripomínajúcich aj rané tvorivé obdobie Arnolda Schönberga, expresivitou prejavu sa vo veľkej miere pričinil spolu so Zeljenkovou kantátou o rehabilitáciu, dovtedy oficiálnou estetikou socialistického realizmu tak zdiskreditovaného, hudobného druhu kantáty.

Skladateľské vplyvy Albana Berga sa však prejavujú aj v *Koncerte pre husle a orchester* **Petra Kolmana** vychádzajúceho z kombinácie voľnej atonality a z využívania intervalových štruktúr deväťtónových a dvanásťtónových sérií. Sú to stavebné prvky veľmi pripomínajúce výrazové prostriedky použité v *Koncerte pre husle a orchester* predstaviteľa druhej viedenskej školy A-Berga. Zaujímavej kombinácie využívania barokových vplyvov s dvanásťtónovou technikou sa vo svojej *Hudbe pre husle a orchester*, vo svojej podstate ide o husľový koncert, pridŕžoval **Miroslav Bázlik**.

3.3.2 Vedúca osobnosť avantgardy 60. rokov

Výrazne experimentálne orientovanými skladbami vychádzajúcimi s poswebernovských vplyvov sa rozhodným spôsobom už začiatkom 60. rokov o slovo prihlásil Ladislav Kupkovič, skladateľ nezaťažený vplyvmi pomerne konzervatívnymi názormi učiteľského zboru z kompozičného oddelenia VŠMU v Bratislave. **Ladislav Kupkovič** absolvoval VŠMU v Bratislave v odbore hra na husle a nastúpil na miesto huslistu v Slovenskej filharmónii. V kompozícii bol však samouk, na základe čoho jeho skladateľský vývoj bol hneď od začiatku 60. rokov pomerne jednoznačný a priamočiary. Vo svojich dielach sa prísny spôsobom pridŕžoval využívania seriálnej až multiseriálnej techniky – vychádzajúcej z diela A. Weberna – presadzujúcej sa už v *Dotykochpre komorný súbor* z roku 1960 a v *Rozhovorochpre flautu a fagot* (1961). Jeho vari najvýznamnejšie dielom zo 60. rokov skladba *Mäso kríža* (1962) inšpirovaným rovnomenným obrazom Mikuláša Medeka sa stalo takmer kultovou skladbou slovenskej avantgardy 60. rokov. Skladba komponovaná pre pozaunu a 10 bicích nástrojov (6 tympanov, 3 tamtamy a kostolný zvon) sa vyznačuje nekonvenčným až drsným využívaním zvuku bicích nástrojov.

3.4 Nové výrazové možnosti hudby

V polovici 60. rokov sa u skladateľov avantgardnej orientácie začínajú v nadväznosti na snahy predstaviteľov európskej Novej hudby prejavovať kombinácie seriálnych techník a aleatorickej uvoľnenosti s novou zvukovosťou – sóničnosťou – tradičných, ale predovšetkým netradičných komorných nástrojových zoskupení. Výrazným vkladom do slovenského hudobného vývoja sú v tomto smere skladby pre sláčikové kvarteto **L. Kupkoviča** – *Cluster-Dynamika-Glissando* (1963) a **I. Zeljenku** – *Sláčikové kvarteto* (1964). U **P. Kolmana** dochádza k výraznému prepojeniu seriálnej techniky so sónickou technikou v *Štyroch orchestrálnych skladbách* (1963 – názov skladby až príliš pripomína obvyklé označenie skladateľmi druhej viedenskej školy !), ako aj vo vari jeho najlepšom diele zo 60. rokov *Monumento per sei milioni* (1965) ovplyvnenom aj expresionizmom A. Schönberga. Významným skladateľským príspevkom na poli modernej opery je dielo *Peter a Lucia* (1965) od **Miroslava Bázlika** so zjavnými stopami expresionizmu A. Berga prejavujúcimi sa aj vo formáľej výstavbe opery. O akúsi syntézu skladateľských smerov hudby 20. storočia sa vo svojej diplomovej práci z roku 1965 – *Trasformácie pre orchester* – pokúsil **Roman Berger**. Skladba patrí do súčasnej doby medzi nosné tituly jeho skladateľského diela. Webernovské vplyvy sa v polovici 60. rokov výraznou mierou prejavujú v skladbách **Ivana Paríka** *Dve piesne na texty starojaponských básnikov* (1959) komponovaných ešte počas štúdií na VŠMU, *Hudba k vernisáži pre flautu* (1967) a v sonátach pre sólové nástroje (flautu, 1962; klavír, 1965; violončelo, 1967). Osobité prepojenie historických vplyvov zo starších vývojových epoch hudby s dvanásťtónovou technikou vidieť v skladbách **Jozefa Malovca**. Račie postupy – známe v renesancii a v baroku, ale využívané vari vo všetkých obdobiach – sa v kombinácii s dodekafóniou objavujú v *Bagatelách pre sláčikové kvarteto* (1962), či v *Malej komornej hudbe* z roku 1964. V *Kryptograme pre basový klarinet, bicie nástroje a klavír* (1965) sa pridrižiava techniky rotácie známej nielen zo skladateľských praktík príslušníkov druhej viedenskej školy, či Ernsta Křenka, ale aj z diela renesančného skladateľa, príslušníka II. nizozemskej školy Johanna Ockeghema (1425-1495).

3.4.1 Vplyvy druhej viedenskej školy na ďalších skladateľov

V diele **Juraja Pospíšila** (1931 – 2007) sa vplyvy skladateľov druhej viedenskej školy najviac prejavujú popri 2. symfónii (1962) a punktualisticky orientovanom diele *Trojveršie pre 9 nástrojov* (1965) v jeho najvýznamnejšej kompozícii tejto skladateľskej etapy *Hudbe pre 12 sláčikových nástrojov* (1965). V nej sa autorovi podarilo prepojenie prísne chápanej seriálnej techniky, ostínatej pulzácie, pripomínajúcej Leoša Janáčka a princípu montáže.

Štvorica najmladších skladateľov vstupujúca do slovenského hudobného života v 60. rokoch 20. storočia – **Juraj Hatrík** (*1941), **Jozef Sixta** (1940 – 2007), **Tadeáš Salva** (1937 – 1995) a **Juraj Beneš** (1940 – 2004) nie je príliš ovplyvnená poetikou druhej viedenskej školy. Deje sa tak buď iba okrajovo, či dodekafónia a aleatorika stoja v akomsi úzadí celej skladby. Táto charakteristika platí v prípade J. Hatríka (*Canto responsoriale pre dva zbory a tympany*, 1965).

3.4.2 Iné vplyvy na skladateľov hudobnej avantgardy

V nastupujúcej generácii mladých skladateľov sa začínajú prejavovať vplyvy nového fenoménu vo vývoji európskej hudby – **poľskej školy**. Jej vplyvy sú evidentné v diele T. Salvu a J. Sixtu, pričom u T. Salvu výrazným spôsobom do popredia vystupuje charakteristický slovenský prvok meditatívnosti. J. Beneš vo svojej diplomovej práci opere „Cisárove nové šaty” (1966) sa orientuje na **neoklasicizmus** I. Stravinského. Tieto skutočnosti svedčia o mnohohrstenosti slovenského skladateľského vývoja v dobe politického uvoľnenia 60. rokov.

Koncom 60. rokov vrcholia snahy slovenských avantgardných skladateľov predovšetkým v dvoch skladbách I. Zeljenku: *Hry* (1968) a *Polymetrická hudba pre 4 sláčikové kvarteta* (1970). Hlavne *Hry* pre 13 spevákov hrajúcich na bicie nástroje sa stretli aj s veľkým úspechom u publika. Ide o dielo prinášajúce do slovenskej tvorby nové prvky hravosti a radosti z muzicírovania na pozadí avantgardných výrazových prvkov vtedajšej doby: **aleotoriky**, zvukovosti, s prvkami priestorovej kompozície predpisujúcej účinkujúcom pohybové prvky, čím prináša táto skladba určité črty hudobného divadla. Text je zbavený významových polôh a uspokojuje sa s využívaním hlások, čo vyzneniu skladby dodáva na vtipe a hravosti.

Slovenská hudobná avantgarda po svojich trochu rozpačitých začiatkoch zaznamenaných koncom 50. a začiatkom 60. rokov v priebehu jedného desaťročia dobehla svoje omeškovanie sa za európskym vývojom a stala sa súčasťou európskeho hudobného smerovania označovaného aj ako Nová hudba. Dokazovali to v plnej miere aj diela I. Paríka vychádzajúce zo **sónických** (novodobo ponímaných zvukových) možností orchestrálneho aparátu – *Introdukcia k symfónii č. 102 J. Haydna* (1970), J. Sixtu v podobe zavišenia jeho projektu „asynchrónnosti” reprezentovanom v diele pre orchester *Punctum contra punctum* (1970) a expresívne ponímané a poľskou skladateľskou školou ovplyvnené *Requiem aeternam* (1968) T. Salvu.

3.5 Medzinárodné úspechy

Skladby skladateľov slovenskej hudobnej avantgardy sa hrávali aj v zahraničí a zaznamenávali tam pozoruhodné úspechy. V roku 1965 sa skladba *Oswiecim* I. Zeljenku umiestnila na **12. mieste** v skladateľskej súťaži UNESCO, Kolmanova *Sonata canonica* odznela na festivale ISCM v Madride a jeho *Štyri orchestrálne skladby* na festivale duchovnej hudby v talianskej Peruggii. V roku 1967 vystúpila Slovenská filharmónia prvýkrát na Varšavskej jeseni, kde pod taktovkou Dr. L. Rajtera uviedla Kolmanovo *Monumento*, Šimaiovo *Víťazstvo* a Zeljenkov *Oswiecim*. Výrazným úspechom bolo **3. miesto** skladby J. Malovca *Orthogenesis* v medzinárodnej súťaži elektroakustických kompozícií Darmouth College v USA. Skladby slovenských skladateľov sa hrávali aj na významnom festivale súčasnej hudby Varšavská jeseň: v roku 1968 tu zaznelo dielo *Canticum Zachariae* T. Salvu a v roku 1970 *Asynchrónia* J. Sixtu.

Zaujímavá je informácia Hudobného informačného strediska Hudobného fondu, ktorá uvádza, že v roku 1970 bolo v 17 krajinách sveta uvedených 34 skladieb od 11 predstaviteľov mladej nastupujúcej generácie.

3.5.1 Nahrávanie súčasnej hudby

Skladby slovenskej hudobnej avantgardy sa nahrávali nielen v domácich rozhlasových štúdiách, ale aj v zahraničí – Ladislav Slovák uviedol s rozhlasovým orchestrom v Sydney v ďalekej Austrálii *Sinfoniu in C* od I. Zeljenku. Dôležitým momentom vývoja hudby v 60. rokoch je skutočnosť, že diela slovenských avantgardných skladateľov sa presadzovali popri domácich vydavateľstiev aj v zahraničných. Známe rakúske vydavateľstvo Universal Edition vydalo partitúru kompozície L. Kupkoviča *Mäso kríža*.

4 ĎALŠIE SMEROVANIE SLOVENSKEJ HUDBY

Okupácia Československa v roku 1968 negatívne ovplyvnila vývoj avantgardnej slovenskej hudby. Celý rad skladateľov, ale aj muzikológov a interpretov odišlo **do emigrácie**. V roku 1968 emigroval P. Šimai, v roku 1969 odišli muzikológ P. Faltin a skladateľ L. Kupkovič do Nemecka a v polovici sedemdesiatich rokov sa usadzuje P. Kolman v Rakúsku. Emigračná vlna však zasiahla aj významných interpretačných umelcov hlavne z mladšej generácie. Huslista Mikuláš Jelínek odišiel tiež do Západného Nemecka, kde pôsobil ako pedagóg na Vysokej hudobnej škole v Kolíne nad Rýnom a súčasne pôsobil v tamomšom orchestri ako koncertný majster. Jeho kolega, v tom období vari jeden z najtalentovanejších koncertných umelcov, huslista Milan Bauer odišiel do Francúzska. Cestu emigrácie si zvolil aj vynikajúci violončelista, sólista Slovenskej filharmónie Albín Berky, ktorý sa spočiatku usadil vo Švédsku, klavirista Jozef Bulva sa rozhodol pre Západné Nemecko a pritom tento výpočet vynikajúcich vtedy mladých umelcov nie je ani zďaleka úplný. Potešiteľné je, že takmer všetci sa dokázali presadiť aj v nových podmienkach, čo svedčí o vysokej vyspelosti, vtedy ešte stále mladého, hudobného školstva na Slovensku.

Neblahý dopad na hudobný vývoj mala aj skutočnosť, že Československo už po druhý raz vystupuje z Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu – ISCM, že zanikli Smolenické kurzy a časopis Slovenská hudba.

Slovenská hudobná avantgarda a jej hlavní predstavitelia sa však napriek ťaživej politickej a spoločenskej situácii vyvíjala ďalej viac menej kontinuálne. Treba však kriticky povedať, že stratila kontakt s vývojovými tendenciami európskej hudobnej avantgardy a nenadviazala na celkový európsky hudobný vývoj. Na ten nadviazala až slovenská hudobná posmoderna v polovici 80. rokov, ktorá sa veľmi kriticky stavala aj k niektorým už zastaraným skladateľským tendenciám príslušníkov slovenskej avantgardy. Zo skladateľov emigrantskej generácie sa zaujímavým spôsobom vyvíjal kompozičný rukopis L. Kupkoviča, ktorý v polovici 70. rokov úplne opúšťa avantgardné tendencie a komponuje výlučne v duchu klasicistických a romantických tendencií. V európskej hudbe však nebol v tej dobe jediným skladateľom, ktorý sa uberal týmto smerom. Podobné smerovanie je charakteristické aj pre Arvo Pärta a dokonca aj pre jednu z vedúcich osobností európskej hudobnej avantgardy poľského skladateľa Krzysztofa Pendereckého.

4.1 Vývojové tendencie od 70. rokov 20. storočia

V polovici 70. rokov minulého storočia reprezentovali slovenskú vážnu hudbu tri skupiny skladateľov:

1. príslušníci slovenskej hudobnej moderny – Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker a prví Moyzesovi odchovanci,

2. skladatelia, ktorí nadviazali na európsky trend Novej hudby a avantgardy,
3. tvorcovia, ktorí stáli medzi týmito dvomi smerovaniami.

Koncom 70. rokov výrazným spôsobom vstupuje do hudobného života trojica skladateľov orientujúcich sa na aktuálne smery svetovej hudby tejto doby, pričom ich už nelákali avantgardné tendencie známe zo 60. rokov. Bol to **Martin Burlas** (*1955) odchovanec Jána Cikkera na VŠMU, žiak Dezidera Kardoša **Vladimír Godár** (*1956) a **Peter Breiner** (*1957), ktorý skončil štúdium kompozície na VŠMU v triede profesora Alexandra Moyzesa. Každý z týchto skladateľov sa však uberá svojou vlastnou cestou. Martin Burlas sa vo veľkej miere prikláňa k elektroakustickej hudbe (*Hudba pre modrý dom* – čestné uznanie vo Varese). V tvorbe Vladimíra Godára stojí na prvom mieste hĺbka emocionálneho zážitku (*Sonáta na pamäť Viktora Šklovského pre violončelo a klavír*), pričom v tvorbe Petra Breinera dochádza k prelínaniu jednotlivých žánrov (*Beatles Concerto*).

Uvoľňujúca sa politická situácia v 80. rokoch napomáhala nadväzovaniu kontaktov našich skladateľov so západným zahraničím. Nádejne do hudobného diania vstupujú hlavne **Peter Martinček** (*1962) a **Daniel Matej** (*1963). Po dlhom čase vzniká v roku 1987 opäť súbor pre súčasnú hudbu **VENI ensemble**.

4.2 Nekonvenčné skladateľské prejavy po roku 1989

Po zmene spoločenských pomerov po roku 1989 sa otvorili slovenskej hudbe nové možnosti nielen v oblasti tvorby a interpretácie, ale najmä jej prezentácie v zahraničí. Výraznou mierou sa začína nielen doma, ale predovšetkým v zahraničí presadzovať predstaviteľ neoficiálnej a undergroundovej hudby, skladateľ, vedec, interpret a výtvarník **Milan Adamčiak** (*1946). Je tvorcom akustických objektov a grafickej hudby založenej na improvizácii a aleatorike. (*Dislokácia II.* – 1970, *Deravá hudba* – 1996).

Mnohí skladatelia po roku 1989 si svoje vzdelanie rozširujú na študijných pobytoch v zahraničí – **Peter Zagar** (*1961) – USA, **Róbert Rudolf** (*1963) – Francúzsko, **Alexander Mihalič** (*1963) – Francúzsko, **Iris Szeghyová** (*1956) – Maďarsko, Poľsko, Nemecko, USA, **Peter Breiner** žije od roku 1992 v Kanade v Toronte a od roku 2005 v New Yorku, kde získal v tamomjšom hudobnom živote významné postavenie.

Z najmladšej generácie sa významne presadzujú nielen doma, ale aj v zahraničí **Marek Piaček** (*1972), **Róbert Gašparík** (*1961), **Ľubomír Burg** (*1964), **Petra Bachratá** (*1975), či **Jana Kmit'ová** (*1976).

4.2.1 Vznik nových súborov

Skladateľským snaženiam tvorcov hlavne po roku 1989 sú nápomocné súbory venujúce sa interpretácii Novej hudby. Mnohorakosť ich štýlovej orientácie vychádza z rukopisu skladateľov, ktorí im zverujú uvádzanie svojich diel.

Súbor **VAPORI del CUORE** je variabilné zoskupenie improvizujúcich hudobníkov so zameraním na experimentujúcu hudbu.

Súbor **Opera aperta** uvádza nielen hudbu 20. storočia, ale aj skladby klasicisticko-romantickej tradície.

Požoň sentimental nadväzuje na hudobné tradície Bratislavy a snaží sa ich znovuoživovať.

Veľké medzinárodné uznanie si vydobyl v roku 2008 založený súbor **Quasars ensemble** vedená skladateľom, dirigentom a klaviristom Ivanom Buffom.

4.3 Zahraniční skladatelia pôsobiaci na Slovensku

V 90. rokoch sa do hudobného života Slovenska výraznou mierou zapísali zahraniční skladatelia žijúci u nás. Je to hlavne skladateľ ruského pôvodu **Jevgenij Iršai** (*1951). Od roku 1991 žije v Banskej Bystrici, kde od roku 1996 pôsobil na Katedre hudby Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela. V súčasnosti vyučuje kompozíciu na VŠMU v Bratislave a na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Popri vplyvu tradície ruskej školy (Šostakovič) sa v jeho diele prejavuje individualita štýlov charakterizujúce každé nové dielo (*Sonáta – corta pre violončelo* – 2000). **Mojmír Hanák** (*1960), syn známeho operného speváka Bohuša Hanáka – emigroval zo Slovenska v roku 1968 – má slovenské a švajčiarske občianstvo. Od roku 1993 žije v Bratislave ako skladateľ v slobodnom povolání. Pre jeho tvorbu je charakteristický prvok prelínania sa experimentu a tradície a medžižánrového prepojenia (*Sarajevský film pre psi spev, klavír, syntetizátor, dig. budík a kresťanské kadidlá* – 1994; *Žltý balónik, kabaretná show na texty Ľubomíra Feldeka* – 2000).

Záver

Slovenskú hudbu posledného obdobia charakterizuje predtým nebývalá diferenciácia a pluralita skladateľských orientácií. Táto pluralita sa prejavuje hlavne po roku 1989, keď sa prejavujú aj rôzne fúzie druhov a žánrov, keď sa stierajú hranice medzi vážnou a zábavnou hudbou. Dôležitým momentom vývoja slovenskej hudby posledného desaťročia 20. storočia je fakt, že nielen nadväzuje na progresívne línie európskej hudby, ale je ich súčasťou a dokonca ju spoluformuje.

Odporúčaná literatúra

BURLAS, L. 1983. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor 1983

HRUŠOVSKÝ, I. 1964. *Slovenská hudba*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo 1964

CHALUPKA, Ľ. 2011. *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava. 2011I, SBN 978-80-223-3115-9

MEDŇANSKÝ, K. 2004. *Druhá viedenská škola a jej vplyv na vývoj slovenskej hudby*. Prešov: MPC 2004 – dostupné aj na www.mcpc.sk

MEDŇANSKÝ, K. 2008. *Komorná tvorba Mikuláša Moyzesa*. Prešov 2008, ISBN 978-80-8068-776-2

MEDŇANSKÝ, K. 2013. *Vybrané osobnosti slovenského hudobného života 20. a 21. storočia v kontexte ich tvorby*. Prešov 2013, ISBN 978-80-555-0889-4

VI OPERA SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA V BRATISLAVE

(PaedDr. Mgr. art. Marta Polohová, PhD.)

Hoci sa opera na území dnešného Slovenska hrá viac ako 3 storočia, cesta k profesionálnemu slovenskému opernému súboru nebola jednoduchá. Bratislava bola takmer 300 rokov korunovačným mestom uhorských kráľov, akýmsi "predmestím" cisárskej metropoly a tak je pochopiteľné, že z Viedne do barokovej Bratislavy prichádzali rôzne talianske operné spoločnosti. Za čias *Márie Terézie* sa pravidelne muzicírovalo v šľachtických palácoch. Súkromná operná spoločnosť grófa Johanna Nepomuka Erdödyho uviedla v Bratislave v rokoch 1785–88 niekoľko desiatok naštudovaní širokého repertoáru v rozpätí od neskorého baroka po klasicizmus – opery serie, buffy i singspiely (Gluck, Haydn, Mozart, Paisiello, Cimarosa, Salieri, Benda....)

Takmer v rovnakom období si prebúdzajúce sa meštianstvo s prispením grófa Csákyho stavia *prvé kamenné divadlo* (1776) približne v miestach, kde dnes stojí historická budova SND. V 19. storočí význam mesta upadá. Mestské divadlo si prenajímajú nemecké a neskôr aj maďarské divadelné spoločnosti. V roku 1886 sa otvára nová budova *Mestského divadla*. Otváracím predstavením je *Erkelov Bánk bán* v predvedení súboru budapeštianskeho národného divadla. Začiatkom nového storočia tu opera z Brna uvádza široký prierez českou klasikou a po prvý raz v Bratislave aj *Čajkovského Eugena Onegina* a *Pikovú dámu*.

O zrode slovenského profesionálneho speváckeho umenia môžeme hovoriť až po vzniku samostatného československého štátu v roku 1918 a jeho vývoj bol úzko spojený z celkovou kultúrno-spoločenskou situáciou. Keďže slovenská hudobná kultúra začínala svoj život v novej republike bez jedinej vlastnej profesionálnej ustanovizne podmienkou profesionálneho rozvoja operného umenia na Slovensku bolo vybudovať základné hudobné inštitúcie. Významnou mierou k týmto vývojovým aktivitám prispeli českí hudobníci – dirigenti, nástrojoví hráči, speváci a hudobní pedagógovia. Z početných mien spomeňme dirigentov *Milana Zunu*, *Oskara Nedbala*, jeho synovca *Karla Nedbala*, *Josefa Vincoureka*, režiséra *Bohuša Vilima*, spevákov *Zdenka Ruth-Markova*, *Zdenka Knittla*, *Josefa Peršla*, *Máriu Peršlovú* a i., ktorí stáli pri zrode Opery Slovenského národného divadla v Bratislave.

Profesionálny operný súbor sa formoval z členov divadelnej spoločnosti – *Divadlo sdružených miest východočeských*, vedenej riaditeľom *Bedřichom Jeřábkom*. Opera SND začala svoju činnosť v roku 1920 operou Bedřicha Smetanu *Hubička*.

V období medzi dvoma svetovými vojnami operný súbor Slovenského národného divadla najvýraznejšie profilovali dvaja *Nedbalovci*: v stredoeurópskom kontexte uznávaný symfonický dirigent, skladateľ populárnych baletov a operety Poľská krv, Oskar Nedbal (1923–30) a jeho synovec Karel Nedbal (1928–38). Bratislavská opera v *tridsiatych rokoch* pravidelne vystupovala na javiskách viedenských divadiel. Recipročne prichádzala do Bratislavy v tom čase umelecky veľmi kvalitná *viedenská Volksoper*. Najmä pod vedením Karla Nedbala na poste umeleckého šéfa sa stala Opera SND špičkovým telesom československého operného kontextu. Na jej scéne vystupovali významné sólistické osobnosti. Takmer domovské právo tu mala jedna z viedenských primadon *Maria Németh* i mladá a očarujúca *Jarmila Novotná*. V roku 1931 ako Martha v d'Albertovej Nížine jediný krát vystúpila v Bratislave rodáčka z východoslovenského Prešova, straussovská hviezda *Rose Pauly*. Z množstva hosťujúcich spevákov spomeňme *Emmu Destinnovú* (1923, 1925), *Karla Buriana* (1920), *Otakara Mařáka* (od r. 1921 viackrát), *Kristínu Morfovú* (1920 –

1935), *Adu Sariovú* (od r. 1928 niekoľko rokov po sebe) a *Fiodora Šal'apina* (Mefisto 1934). Z operných súborov to boli už spomínaná *viedenská Volksoper*, *milánska La Scala* (1933 Verdiho *Rigoletto*, 1934 Rossiniho *Barbier zo Sevilly*), *parížska Opera comique*, *Nové nemecké divadlo z Prahy*, operný súbor z *Budapešti*, sólistické skupiny zo *Štátnej opery z Viedne* a z talianskych *staggion*, množstvo vynikajúcich nástrojových hráčov a komorných súborov. V tridsiatych rokoch dirigovali v Bratislave svoje opery Pietro Mascagni (*Sedliacka česť* – 1925, *Aida* G. Verdiho – 1927) a Richard Strauss (*Elektra*, *Gavalier s ružou* – 1929). Tým sa Bratislava a Slovensko dostávali do európskeho kontextu hudobných aktivít.

V rokoch 1920 – 1938 sa vystriedal na bratislavskom javisku celý rad vynikajúcich zahraničných sólistických zjavov. Účinkovanie významných operných spoločností v Opere SND Bratislava, spolupráca slovenských operných spevákov so svetovými opernými speváckmi pod taktovkou svetových dirigentov (Richard Strauss, Pietro Mascagni, Oskar Nedbal, Karel Nedbal, a i.) formovali našu prvú opernú scénu. Aj cez ne sa dostával bratislavský ansámbl do stredoeurópskeho operného povedomia. Tvorivé koncepcie Nedbalovcov napájali Slovensko do prúdu progresívneho svetového smerovania, ktoré ho z epochy folklorizovania odrazu prenieslo do myšlienkového a citového sveta moderného človeka. Uvádzali významné diela svetového operného repertoáru (R. Strauss, I. Stravinskij, B. Bartók, D. Milhaud, P. Hindemith). K rozmachu kultúrneho diania v medzivojnovom období na Slovensku Jaroslav Blaho napísal:

„*Bilancovanie hosťujúcich zahraničných dirigentov a predovšetkým spevákov v opere SND v medzivojnových rokoch je dôkazom, že súbory Nedbalovcov mali v stredoeurópskych reláciách dobrý zvuk. Ten napokon umocňovali od roku 1925 pravidelné zájazdy do Viedne, účasť viedenskej kritiky na profilových, resp. dramaturgicky kuriózných bratislavských premiérach. Oskar Nedbal spolu so svojím nástupcom, synovcom Karlom Nedbalom sa zaslúžili o náročnú umeleckú a repertoárovú profiláciu Opery Slovenského národného divadla v Bratislave*“¹.

Nové skutočnosti v kultúrnej situácii Slovenska v rokoch 1919 – 1938 priniesli nielen dynamický rozvoj slovenskej kultúry a vzdelanosti, no i výrazné impulzy pre rozvoj skladateľskej tvorby. Snaha o budovanie slovenskej opernej tradície bola pochopiteľne podmienená našim materinským jazykom. Okrem toho potrebovala i rozsiahle zázemie umelecké, vytvorenie plodnej atmosféry a výchovu vnímavého obecnstva. Najmä zásluhou *Karla Nedbala*, ktorý neúnavne uvádzal takmer všetky novinky slovenskej hudby na koncertných pódiiach, sa slovenská hudobná tvorba dostávala do povedomia širokej verejnosti.

Kultúrno-spoločenské pomery v ČSR na sklonku roku 1938 nepriaznivo ovplyvňovali snahy nacistického Nemecka, ktoré neskôr prepukli do vojnového konfliktu (1939 – 45). To spôsobilo, že začiatkom štyridsiatych rokov sa situácia zmenila, dovtedajšie kontakty s opernou Viedňou ustali, hoci sa manifestačne hlásala spriaznenosť slovenskej a veľkonemeckej kultúry. Komplikovaná zahranično-politická situácia vzhľadom na vojnový konflikt znamenala citelný úbytok zahraničných hosťujúcich spevákov v opere SND. Rozpadom Československa na prelome rokov 1938/39 a odchodom Karla Nedbala z Bratislavy sa skončila jedna veľká éra Opery Slovenského národného divadla.

¹ BLAHO, J.: *Hosťujúci zahraniční speváci na scéne opery SND v rokoch 1920–1945*. In: *Sto rokov nového operného divadla v Bratislave. Zborník prác z muzikologickej konferencie*. Bratislava : Mestský dom kultúry a osvetu, 1986. s. 72 - 78.

Obdobie tzv. slovenského štátu hoci prinieslo mnohé negatíva (uzavretie sa pred svetom, koniec host'ovania zahraničných umeleckých osobností u nás, aj našich spevákov v zahraničí, odchod väčšiny erudovaných českých spevákov a pedagógov zo Slovenska), pre ďalší rozvoj vokálneho umenia na Slovensku to nebolo také tragické. V tomto období došlo k dôslednému poslovenčeniu repertoáru opery. Všetky vokálne diela sa museli interpretovať v *slovenčine*, čo napomáhalo rozvoju slovenskej vokálnej pedagogiky. Nové skutočnosti v kultúrnej situácii znamenali tiež nové námety a impulzy pre *rozvoj skladateľskej tvorby*. Pre mladých slovenských speváckych adeptov sa otvorili možnosti angažmán v bratislavskej opere. V spojitosti s týmto faktom vyvstávali v nasledujúcich rokoch do popredia *otázky spisovnej slovenčiny* na našej prvej opernej scéne. Mnohí speváci totiž pochádzali s rôznych regiónov Slovenska a ich jazykový prejav bol v značnej miere ovplyvnený nárečovými zvyklosťami, čo sa odzrkadľovalo aj na opernej scéne. Ťažkosti robilo spevákom polotupé *ä*, mäkké *l'*, dvojhĺasky i zhľuky spoluhlások, nepoužívali správne dlhé samohlásky. V spievanej reči to bolo obzvlášť citlivé. Aktuálnym problémom boli často narýchlo robené nekvalitné preklady, keďže podmienkou bolo všetky vokálne diela spievať v slovenskom jazyku. Neraz bolo cítiť, že neboli prekladané z originálov, ale len poslovenčením už existujúceho českého prekladu. Za najväčšiu chybu sa považovalo, ak sa nekryl hudobný prízvuk so slovným prízvukom.

Rozvoj hudobného a dramatického umenia v povojnových rokoch

Slovenská hudobná kultúra zaznamenala v povojnovom období síce búrlivý rozvoj vzhľadom na vznik a činnosť množstva profesionálnych kultúrnych inštitúcií, divadiel, koncertných telies, galérií a múzeí, ale druhá svetová vojna z hľadiska európskych hudobno-kultúrnych dejín spôsobila násilné pretrhnutie dovtedajšieho vývoja i vzájomnú izoláciu jednotlivých rozvinutých kultúr. Rozvoj hudobného a dramatického umenia na Slovensku po roku 1948 ovplyvňoval systém ideologicky motivovaného riadenia a usmerňovania umeleckej tvorby. Princípy a normy tzv. socialistického realizmu mali regresívny dosah na všetky tvorivé generácie v rámci slovenskej hudobnej kultúry. Ako píše Magda Barteltová:

„Princípy socialistického realizmu ako jedinej pravdivej tvorivej metódy sa prejavovali v zdôrazňovaní programovosti a ideovosti i v tendencii priblížiť hudbu ľudovým masám. To si vyžadovalo zjednodušenie výrazových prostriedkov a nie hľadanie, či rozvíjanie nových kompozičných techník. Uprednostňovali sa hudobné žánre, ktoré umocňovali ideový obsah skladateľovho zámeru, ako kantáty, budovateľské piesne (často s nízkou umeleckou úrovňou), tvorba pre ľudové amatérske kolektívy a súbory“².

Západoeurópska hudba sa v tomto období (1948 – 1956) negovala ako prejav formalizmu a spoločenskej neangažovanosti. Elektroakustická hudba sa dokonca odsudzovala.

Poslovenčovanie opery SND a problematika slovenského operného jazyka a jeho zvukovej kultúry

Profesionálny hudobný život po roku 1945 sa sústreďoval hlavne v dvoch inštitúciách – v *opere* a v *rozhlase*. Podľa slov *Jely Krčméry - Vrtelovej*:

„Súčasne s povojnovým rozvojom slovenského profesionálneho hudobného školstva sa profesionalizovali všetky umelecké zložky opery a systematicky sa omladzoval sólistický

² BARTELTOVÁ, M.: *Hudba 20. storočia* (II. časť), PF Univerzity Komenského Bratislava, 2000, s. 179.

káder. Hovorilo sa o zlatej ére opery na Slovensku. V národe pretrvávalo silné národné povedomie. Bolo to obdobie zamerané na skladateľov a na šírenie slovenskej hudby. Slovenské diela vznikali jedno za druhým. Ján Cikker a Štefan Hoza – spevák a zároveň dramaturg opery SND sa zaslúžili o to, že všetky diela na opernej scéne sa spievali v slovenčine. Spevák totiž prežije a precíti v rodnej reči ďaleko viac, ako v cudzom jazyku“³.

O tom, že v spojitosti s udomácnovaním sa spisovnej slovenčiny⁴ na našej prvej opernej scéne boli problémy, svedčia viaceré články v dobovej tlači. Častým kritikom tohto nepriaznivého stavu bol Adam Pranda. Vo svojich článkoch sa zaoberal problematikou slovenského operného jazyka a jeho zvukovej kultúry. Hoci problematika výslovnosti a zrozumiteľnosti v speváckom umení na Slovensku bola v 50. rokoch v odbornej tlači často kritizovaná, snaha o jej riešenie začala až v júni 1958, kedy sa po prvý raz zišli na VŠMU jazykovedci a spevácki pedagógovia, aby sa pokúsili riešiť jazykovú zložku slovenského speváckeho umenia a prispôsobili ju potrebám súčasného poslucháča.

Opera po roku 1945 prežívala svoj rozkvet vďaka značnému prílivu obecnstva z radov mladšej generácie a umeleckej zrelosti niekoľkých speváckych osobností, odchovaných už na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave - Helena Bartošová, Janko Blaho, Margita Česányiová, František Zvarík, Mária Kišonová-Hubová, Štefan Hoza a ďalší. Pestrý repertoár opery umožnil týmto umelcom prezentovať rôzne podoby svojho speváckeho a dramatického majstrovstva. Neobyčajne závažnou udalosťou v opere SND bola premiéra opery *Krútnava* od Eugena Suchoňa 10. 12. 1949, ktorá svojím významom a historickým dosahom prevýšila všetky dovtedajšie operné premiéry. Jej spontánny úspech u publika napriek náročnosti hudobného štýlu autora vyvrátil jednostranné dobové predstavy o zrozumiteľnosti hudby. Hoci musel Suchoň pod tlakom dobových simplifikujúcich názorov uskutočniť zásahy do libreta a upraviť záver opery, tieto korektúry sa nedotkli hudby. Po čase sa vrátil k pôvodnej koncepcii. 50-60. roky priniesli výrazný rozvoj pôvodnej opernej tvorby, pričom drvivá väčšina týchto opusov bola premiérovaná v SND: Suchoňova historická dráma *Svätopluk*, prvé opery Jána Cikkera *Juro Jánošík* a *Beg Bajazid*, *Peter a Lucia* Mira Bázlika a opery Juraja Beneša ako napr. *Cisárove nové šaty*, na ktoré autor nadväzuje v osemdesiatych rokoch operou *Hostina*.

Rozvoj slovenského vokálneho umenia v 50. rokoch pokračuje ďalšou profesionalizáciou (noví absolventi Štátneho konzervatória v Bratislave) a dôslednejším poslovenčovaním slovenskej opernej scény. Uvádzanie pôvodných hudobno-dramatických diel slovenských autorov sa stalo prvoradou úlohou opery SND⁵. Operní umelci propagovali slovenskú i svetovú vokálnu tvorbu nielen na opernej scéne, ale aj prostredníctvom koncertných vystúpení po slovenských mestách a slovenskom vidieku. Prvou štvoricou umelcov spievajúcich po slovensky boli Štefan Hoza, Janko Blaho, Margita Česányiová a Zita

³ Z osobného rozhovoru J. Krčméry-Vrteľovej s autorkou štúdie.

⁴ Do roku 1939 sa na opernej scéne SND uplatňovala predovšetkým čeština.

⁵ Uvedenie slovenských operných diel na scéne opery SND v Bratislave po roku 1946: Eugen Suchoň: *Krútnava* 1949, 1999, *Svätopluk* 1960, 1990, 1994, 1998; Ján Cikker: *Juro Jánošík* 1954, *Beg Bajazid* 1957, *Vzkriesenie* 1962, 1996, *Mister Scrooge* 1963, 2011, *Hra o láske a smrti* 1973, *Rozsudok* 1979, *Obliehanie Bystrice* 1983, *Zo života hmyzu* 1987; Alexander Moyzes: *Udatný kráľ* 1967; Ladislav Holoubek: *Rodina* 1960, *Profesor Mamlock* 1966; Tibor Frešo: *Martin a slnko* 1975, 2006 (opera pre deti), Francois Villon 1986; Tibor Andrašovan: *Figliar Geľo* 1958, *Biela nemoc* 1968; Bartolomej Urbanec: *Pani úsvitu* 1976, *Tanec nad plačom* 1979; Juraj Beneš: *Cisárove nové šaty* 1969, *Hostina* 1984, *The Players* 2004; Miroslav Bázlik: *Peter a Lucia* 1967; Igor Dibák: *Svietnik* 1977; J. Hatrik: *Šťastný princ* 1988 (opera pre deti); Milan Dubovský: *Veľká doktorská rozprávka* 1992, *Tajomný kľúč* 2000 (operky pre deti); L. Kupkovič: *Trojruža* 1996; Martin Burlas: *Kóma* 2008.

Hudcová-Frešová. Operní speváci tejto generácie (J. Blaho, Š. Hoza, H. Bartošová-Schützová, A. Hrušovská, Dita Gabajová a i.) našťudovali mnohé diela svetovej i slovenskej opernej tvorby ako prví slovenskí interpreti. Propagácia slovenskej vokálnej tvorby podnecovala kompozičnú prácu slovenských skladateľov, čo sa odzrkadľovalo aj na formovaní slovenského vokálneho umenia a vokálnej pedagogiky. Vysoká úroveň interpretačných výkonov spätne inšpirovala slovenských skladateľov k dedikovaniu svojich vokálnych diel konkrétnym interpretom. Sám Štefan Hoza nabádal skladateľov k písaniu sólovej piesňovej tvorby.

Päťdesiate roky priniesli na opernú scénu vďaka Stanislavského metóde nové kritériá umeleckého spevu. Progresívny, realistický spevákco-herecký prejav spočíval v *umení prežívania postavy*, vcítienia sa do roly, vžívanie sa do obsahu spievaného textu.

Podľa slov Stanislavského:

„Herec prežíva stvárňovanú postavu tak, že jej prispôsobuje vlastný duševný život, spolu s ňou rozmyšľa a cíti. Prispôsobuje jej aj vonkajšiu stránku. Fyzicky koná tak ako ona, stelesňuje ju na základe jej psychických pohnútok. Prepracúva sa do vnútra postavy. Bez prežívania spevák nevydá správne tóny, patričné zafarbenie hlasu atď. Vonkajšia charakterizácia sa opiera o vnútorné prežitie“⁶.

Celý tento proces mal smerovať k tomu, aby sa spevák – herec vžil do života postavy, ktorú predstavoval, dokonale sa s ňou stotožnil. To si však vyžadovalo zo strany speváka nesmiernu prácu na sebe: vhodnou stimuláciou rozvíjať svoju pamäť na dojmy, obrazotvornosť, vnímavosť k rôznym objektom, cit pre tempo a rytmus, plasticnosť, ovládanie hlasu i svalové uvoľnenie. Autorovi išlo o odraz pravdivého života na javisku, aby herec zobrazoval skutočné ľudské city. Umenie javiskového prežívania tvorilo základný pilier Stanislavského systému, pričom poskytovalo dostatok tvorivej slobody. Uplatňovaním Stanislavského systému sa rozvíjala duchovná stránka osobnosti interpreta. Stanislavského systém priniesol výrazný pokrok v profesionalizácii slovenského divadla, *podporil realistické tendencie v herectve i réžii*. V modifikovanej podobe naďalej patrí k základným tvorivým metódam moderného divadla.

Koncom 60. rokov sa začalo hovoriť o kríze vokálneho umenia na Slovensku. Na prelome rokov 1969 – 1970 (od 24. 10. 1969 do 19. 6. 1970) sa objavilo v tlači (Nové slovo, Smena, Film a divadlo, Hudobný život) niekoľko alarmujúcich článkov na margo výsledkov *slovenskej vokálnej pedagogiky*. Zainteresovaní verili, že táto problematika vyvolá živú polemiku, no nestalo sa tak, pretože len niekoľko výkonných umelcov sa zapojilo do diskusie (Vojtech Kocián, Mária Murgašová, Ľjuba Baricová, Stanislav Mjartan, kritik Jaroslav Blaho). *Anketa o vokálnej reprodukcii* práve nezainteresovaným postojom vokálnych pedagógov (okrem Oľgy Šimovej) nesplnila svoj účel⁷. Domnievame sa, že vokálni pedagógovia sa právom nezapojili do tejto ankety, pretože upadajúcu úroveň vokálneho umenia na Slovensku ovplyvnilo viacero komponentov. Dôsledkom neprezeravej personálnej politiky opera SND neprejavovala dostatočný záujem o kvalitné sily z iných slovenských divadiel, čo spôsobilo, že slovenské speváčky a speváci odchádzali na české a zahraničné operné scény (G. Beňačková, M. Blahušiaková, D. Suryová, D. Abrahámová, L. Neshyba, E. Grúberová, J. Ábel). Nelichotivé pozície sólistického ansámblu v 70. rokoch vnímal J. Blaho

⁶ BLECH, R. a kol.: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2*. Bratislava : SAV 1990, s. 379.

⁷ V Čechách polemika o problémoch sóloveho spevu prebehla prostredníctvom *Hudebních rozhledů* už v roku 1968. Na rozdiel od slovenských pedagógov, tí českí považovali za svoju potrebu vyjadriť sa. Išlo o také zvukné mená, ako boli: Zdeněk Otava, Jelena Holečková-Dolanská, Vladimír Soukup, Marie Budíková-Jeremiášová atď.

čiasťočne ako generačný problém i v častých odchodoch do zahraničného angažmán. Stagnáciu tých, ktorí sa ešte pred pár rokmi zdali byť sľubnou perspektívou, videl v obsadzovaní proti spevákemu naturelu, v nedostatku vhodných príležitostí zo strany dramaturgie, v preťažovaní jedných a v obchádzaní iných, v nedostatočnej výchovno-pedagogickej práci s mladými spevákmi zo strany dirigentov, režisérov i korepetítorov. Určitým negatívom tohto obdobia, ktoré neprispievalo k vyriešeniu situácie, bola i zdĺhavá rekonštrukcia budovy opery SND. Koncom 60. rokov došlo opäť k posilneniu ideologických mechanizmov riadenia a kontroly umeleckej kultúry na Slovensku, čo sa prejavilo najmä v 70. rokoch zrušením *Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu*, zrušením mesačníka *Slovenská hudba*, zánikom súboru *Hudba dneška*, zákazom slobodne tvoriť avantgardne zmýšľajúcim skladateľom, vo vokálnom umení i vokálnej pedagogike zákazom uvádzania duchovnej hudby a elektroakustických kompozícií.

V sedemdesiatych rokoch dorastá ďalšia generácia spevákov, schopná reprezentovať Slovensko na svetových operných fórach, na čele s tenoristom *Petrom Dvorským* a basistom *Sergejom Kopčákom*. Desaťročie predtým museli vynikajúce absolventky umeleckých škôl, debutujúce v SND – *Lucia Popp* a *Edita Gruberová* – ilegálne opustiť vlasť a voľiť osud emigrantiek s nemožnosťou návratu, aby mohli v zahraničí naplno rozvinúť a uplatniť svoj talent.

November 1989 nepriniesol iba pád totality, ale aj pre kultúru ekonomicky náročnejšie prostredie. Aspekty komercializácie sa dotkli i smerovania opery SND, ktorá sa v dramaturgii obracia skôr k overeným hodnotám. K pozitívam týchto rokov nesporne patria Bednárnikove inscenácie (Hoffmannove poviedky, *Don Quijote*) a Korunovácia *Poppey* režiséra Milana Sládka. K významným zahraničným prezentáciám opery SND patrí predovšetkým účasť na festivale v Edinburghu (1990) a zájazdy do Paríža (1996) a Japonska (1997).

Pád „železnej opony“ v roku 1990 umožnil mladým vokálnym umelcom využiť príležitosti voľného trhu na poli operného divadla – študijné pobyty v zahraničí, šance predspievať v zahraničných agentúrach a divadlách, získavanie kontaktov a i. Vďaka týmto okolnostiam sa výrazne zvýšila estetická orientácia a príprava mladých spevákov. Možnosti konfrontácie s ideálom pomocou širokého výberu CD nosičov i využitia internetu, živé návštevy vrcholných produkcií majú výrazný vplyv pri ich interpretačnom zdokonaľovaní. Mladí spevácki interpreti opäť študujú árie i celé úlohy v jazykových origináloch, pričom im v tom pomáha znalosť aspoň jedného svetového jazyka. Dostupnosť kvalitnej audiovizuálnej techniky dáva mladým spevákom možnosť hodnotiť vlastné nahrávky, porovnávať ich s domácimi i svetovými speváckymi „špičkami“, no aj tento hodnotiaci aspekt je závislý na osobnej zrelosti a inteligencii interpreta, ktorý ho môže posunúť na kvalitatívne vyššiu úroveň. Osvojovanie si umelecky hodnotných diel v procese vlastnej interpretácie, stotožnenie sa s obsahom umeleckého diela posúva jeho emocionalitu, kreativitu, fantáziu na kvalitatívne vyšší stupeň.

Opera Slovenského národného divadla v Bratislave je reprezentačnou scénou Slovenska o čom svedčí aj jej ambiciózny program. V sezóne 2013/14 to bolo päť premiér, repertoár s dvadsiatimi dvomi inscenáciami, početné detské predstavenia a operný festival. Generálnym riaditeľom Slovenského národného divadla je od 1. júla 2012 režisér *Marián Chudovský* a hudobným riaditeľom SND je rakúsky dirigent *Friedrich Haider* v súčasnosti jeden z popredných európskych osobností interpretačného umenia. Jednou z priorít Mariána Chudovského, je rôznorodosť a modernizácia repertoáru z hľadiska inscenačných poetík. Príležitosti dostávajú originálne režisérske osobnosti ako *Martin Bendik* (Hrad kniežat'a

Modrofúza 2003, Peter Grimes 2005), *Zuzana Gilhuus-Lacková* (Alcina) a *Martin Huba* (The Players 2004). Svetovo uznávaný nemecký režisér *Peter Konwitschny* v Bratislave naštudoval a uviedol už viaceré tituly: v roku 2005 to bol *Eugen Onegin* P. I. Čajkovského, v roku 2007 *Madam Butterfly* G. Pucciniho a v roku 2014 *Bohéma* G. Pucciniho. Príležitosť dostávajú i mladí autori. V novembri 2013 malo premiéru prvé operné dielo slovenskej skladateľky *Ľubice Čekovskej* pod názvom *Dorian Gray*. Dielo bolo napísané na objednávku Opery SND a zaznelo vo svetovej premiére v rámci medzinárodného festivalu súčasnej hudby World New Music Days 2013. Opera v troch dejstvách sa uvádza v anglickom jazyku. Na javisku prvej slovenskej opernej scény majú diváci možnosť počuť slovenskú spevácku elitu spolu s kvalitnými zahraničnými hosťami. K slovenským osobnostiam, ktoré majú stálu pracovnú zmluvu s operou SND Bratislava patria:

Eva Hornyáková, Adriana Kohútová, Iveta Matyášová, Eva Šeniglová, Ľubica Vargicová, Monika Fabianová, Denisa Hamarová, Terézia Kružliaková, Jitka Sapařová-Fischerová, Denisa Šlepkovská, Ján Babjak, Jozef Kundlák, Ľudovít Ludha, Pavol Remenár, Daniel Čapkovič, Jozef Benci, František Ďuriač, Peter Mikuláš a ďalší.

Hosťujúcimi slovenskými umelcami v opere SND sú: *Linda Ballová, Jolana Fogašová, Miriam Garajová, Lenka Máčiková, Mária Porubčinová, Adriana Kučerová, Jana Kurucová, Miroslav Dvorský, Oto Klein, Michal Lehotský, Ondrej Šaling, Aleš Jenis, Dalibor Jenis, Gustáv Beláček*... Kalendár väčšiny z týchto osobností je dlhodobo zaplnený účinkovaním na svetových operných scénach. Osobitnú pozornosť si zasluhuje úspešný slovenský tenorista *Pavol Bršlík*, ktorý hosťuje na najprestížnejších operných scénach a koncertných pódioch. Stojí za zamyslenie, že na začiatku jeho hviezdnej kariéry, hoci bol víťazom Medzinárodnej súťaže Mikuláša Schneidra-Trnavského i Antonína Dvořáka, SND neprejavilo o neho záujem. Pripomína to osud dvoch našich taktiež výnimočných speváckych osobností, *Edity Grúberovej* a *Luccie Poppovej*, z ktorých žiaľ druhá už svoju životnú púť predčasne ukončila.

Tenorista *Pavol Bršlík*, patrí k najvýraznejším predstaviteľom mladej speváckej generácie na medzinárodnej opernej scéne. V roku 2005 bol prestížnym časopisom *Opernwelt* ocenený ako „*Spevácky talent roka*“. Príležitosť hosťovať v Opere SND v Bratislave prišla až po jeho úspechoch v zahraničí. Predstavil sa tu ako *Nemorino* v *Nápoji lásky* G. Donizettiho a *Ottavio* v *Donovi Giovannim* W. A. Mozarta. Začiatkom mája 2014 v spolupráci s klaviristom *Róbertom Pechancom* vydal svoje profilové CD: *Mikuláš Schneider-Trnavský - Songs*. Ústretovosť *Pavla Bršlíka* hosťovať na domácej opernej scéne, pri jeho mimoriadnom vyťažení v zahraničí, potvrdzuje i účinkovanie na javisku Štátnej opery v Banskej Bystrici dňa 5. 5. 2014 v roly *Lenského* v inscenácii Eugena Onegina P. I. Čajkovského. Úspechy slovenských umelcov v zahraničí sú dôkazom toho, že hoci je Slovensko malá krajina, dokáže aj vďaka dobrej speváckej škole vychovať hviezdy pre veľké operné scény.

Literatúra

BARTELTOVÁ, M 2000. *Hudba 20. storočia* (II. časť), PF Univerzity Komenského Bratislava 2000, 223 s. ISBN 80-88868-57-2.

BLAHO, J. 1986. Hostujúci zahraniční speváci na scéne opery SND v rokoch 1920–1945. In: *Sto rokov nového operného divadla v Bratislave. Zborník prác z muzikologickej konferencie*. Bratislava : Mestský dom kultúry a osvety, 1986, s. 27-38, 72-78.

BLAHO, J. 1997. *Komplex a kontext*. In: DILEMA, 1997, s. 56-61.

BLAHO, J. 2005. V čom sú rezervy? In: *Hudobný život*, č. 6, 2005, s. 3.

BLAHO, J. 1970. Problémy vokálnej pedagogiky. In: *Hudobný život*, č. 2, 1970, s. 3.

BLECH, R. a kol. 1990. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2*. Bratislava : SAV, 1990. 710 s. ISBN 80-2240-001-7

POLOHOVÁ, M.: 2012. *Formovanie a osobnosti vokálnej pedagogiky na Slovensku*. Prešov: FF PU, 2012. 157 s. ISBN 978-80-555-0509-1

www.operaslovakia.sk

www.snd.sk

Odporúčaná literatúra pre študentov UTV

BLECH, R. a kol. 1990. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2*. Bratislava : SAV, 1990. 710 s. ISBN 80-2240-001-7

POLOHOVÁ, M.: 2012. *Formovanie a osobnosti vokálnej pedagogiky na Slovensku*. Prešov: FF PU, 2012. 157 s. ISBN 978-80-555-0509-1

VII ZBOROVÉ UMENIE NA SLOVENSKU

(Mgr. Tatiana Švajková, PhD.)

Takmer všetky staré kultúry považovali hudbu za dar nebies, a preto ju praktizovali takmer výhradne k posvätným účelom. Prvopočiatky zborového spevu sa všeobecne spájajú s kultovými obradmi, mágiou a bohoslužbou. V liturgii sa rozlišovali tri spevácke štýly: *psalmodie* (prednes žalmov), *lekcie* (sólový prednes) a *hymnodie* (spev piesní). Pre potreby rôznych spoločenských príležitostí sa vytvorili formy chórového spevu – napr. *threnos* (žalospev), *paián* (vítazná pieseň), *hymnos* (oslavná pieseň), a pod.⁸. Výraznú zmenu vo vývoji zborového spevu priniesol stredoveký gregoriánsky chorál - stelesnenie zborového jednoglasu, ktorý kládol vysoké nároky na dychovú a vokálnu techniku interpreta. Približne v 2. polovici 9. storočia sa na území dnešného Francúzska z liturgického spevu vyvinuli rané formy polyfónie. Rozvoj vokálnej polyfónie v Európe bol významným impulzom šírenia a kultivácie zborového umenia.

Dôkazy o pestovaní viachlasnej hudby na Slovensku v období neskorého stredoveku nachádzame v *Trnavskom rukopise*, či *Košických a Spišských zlomkoch*. Medzi zachované pramene alebo pamiatky polyfónnej hudby z obdobia renesancie na území Slovenska patria *Košické rukopisy* zo 16. storočia, ktoré obsahujú predovšetkým *Kódex Anny Schumanovej*. „Ku generácii najstaršej skupiny skladateľov 17. storočia, ktorí rozvinuli tvorbu v duchu polyfónie a polychórie, patrili A. Neoman, J. Šimbracký, Z. Zarewutius a S. Marckfelner“⁹.

Pozoruhodný rozmach speváckeho hnutia nastal v druhej polovici 19. storočia, keď spevokoly vznikali a pôsobili nielen v mestách, ale aj v celom rade malých obcí. Diferencovali sa na základe stavovských, národnostných, profesijných a konfesijných rozdielov, a tak existovali napríklad slovenské, nemecké, maďarské, meštianske, evanjelické, katolícke či robotnícke spevokoly. Boli to malomestské spevácke zbory, ktoré sa zameriavali na národne buditeľskú činnosť. Jedným z nich bolo spevácke združenie, ktoré najprv tvoril spevácky odbor Besedy v Liptovskom Mikuláši, neskôr sa toto združenie v roku 1873 osamostatnilo, a tak vznikol spevácky zbor Tatran. V Martine vznikol Slovenský spevokol, ktorý prvýkrát verejne vystúpil r. 1865, v Tisovci vznikol roku 1877 podobný zbor. Tieto telesá reprodukovali slovenské ľudové piesne, súčasnú zborovú tvorbu (vlastenecké piesne), niektoré sa dokonca pokúšali o operu (Martin, Tisovec). V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch vznikali mestské zbory v mnohých slovenských mestách: v Dolnom Kubíne, Prešove, Banskej Bystrici, Kremnici a inde. V povojnových rokoch, v dobe hospodárskej krízy vznikajú dve významné zborové telesá: Tatran v Bratislave (1928) a Bradlan v Trnave (1930).

Na Slovensku v rokoch prvej republiky dočasne pôsobili rôzni českí učitelia a profesionálni hudobníci: **Oldřich Hemerka**, **Josef Klement Zástěra**, **Ján Úlehla**, **František Dyk** alebo **Otakar Šimák**. Okrem toho, že boli zbormajstrami, pedagógmi, organizátormi hudobného života v slovenských mestách, nazývame ich aj tzv. *venčekármí*, čiže zberateľmi a

⁸ Kudriová, V., 2009: *Retrospektívno-perspektívny pohľad na vývoj zborového spevu na Slovensku*, In: Cantus Choralis Slovaca 2008, Zborník materiálov z VIII. medzinárodného sympózia o zborovom speve v Banskej Bystrici, Univerzita Mateja Bela, Pedagogická fakulta v Banskej Bystrici, 2009, ISBN 978-80-8083-828-7, s. 112-116

⁹ ELSCHKE, O., 1996. Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť. 1. vyd. Bratislava : Asco Art & Science, 1996. s. 77-78, ISBN 80-88820-04-9

upravovateľmi ľudových piesní. Takúto národnú tvorbu interpretovali vyššie spomenuté spevokoly, predovšetkým Spevácky zbor slovenských učiteľov (SZSU)¹⁰.

Prvá inštitúcia, ktorá na Slovensku v období ČSR vznikla za účelom združovania existujúcich speváckych spolkov a organizovania ich stretnutí a spoločných vystúpení, bol **Zväz slovenských speváckych zborov (ZSSZ)**, založený 4. júla 1928 v Trenčianskych Tepliciach, na čele s **Mikulášom Schneiderom-Trnavským**. Prihlásilo sa doňho 28 speváckych spolkov asi s 1600 členmi. Iniciátorom bol (SZSU) na čele so svojim dirigentom **M. Ruppeldtom**, ktorý viackrát vyzýval k založeniu takejto inštitúcie v tlači a propagačných letákoch. „*Cieľom ZSSZ bolo udržiavať a pestovať vzájomnosť medzi spevokolmi a zakladať nové, vychovávať spevákov a zbormajstrov, usporadúvať spoločné súťaže a vyvíjať edičnú činnosť*“¹¹. V roku 1949 prevzalo starostlivosť o spevácke zbory Ústredie slovenských ochotníckych zborov pri Matici slovenskej v Martine, následne Osvetové ústredie v Bratislave (1953), až do roku 1958, kedy vznikol Osvetový ústav, ktorý prevzal riadenie záujmovej činnosti na Slovensku¹².

Po skončení II. svetovej vojny vznikli na Slovensku aj profesionálne zbory. Profesionálny *Miešaný zbor Československého rozhlasu v Bratislave* (činný od roku 1946) bol v roku 1957 premenovaný na *Slovenský filharmonický zbor* a dnes je považovaný za teleso svetovej úrovne. Miešaný zbor mali i folklórne zamerané umelecké kolektívy - Slovenský ľudový umelecký kolektív (SLUK) a Lúčnica.

Obdobie rokov 1948 – 1989 považujeme za dosť priaznivé najmä pre činnosť svetských zborov, pretože sieť kultúrnych domov ponúkala priestory na vystúpenia, zriaďovatelia zborov mali dostatok financií na sústredenia spevákov a napokon Osvetový ústav vždy poskytoval metodickú pomoc vydávaním nôt, zabezpečením cyklických školení dirigentov amatérskych zborov alebo nominovaním niektorých zborov na reprezentáciu v zahraničí. Mnohí profesionálni odborníci, dirigenti boli pozývaní v úlohe porotcov na súťaže, napríklad **Štefan Klimo**, **Peter Hradil** alebo **Jozef Potočár**. Hudobný fond vydával piesne, ktoré pre zbory skladali najlepší skladatelia – **Zdenko Mikula**, **Ivan Hrušovský**, **Ladislav Burlas**, **Milan Novák**, **Peter Cón**, **Juraj Hatrík**, **Alfréd Zemanovský**, či **Tibor Andrašovan**.

Súčasný zborový hnutie na Slovensku usmerňuje inštitúcia s celoslovenskou pôsobnosťou – Národné osvetové centrum (NOC) v Bratislave. Tejto inštitúcii sa aj v nepriaznivých podmienkach darí udržať kontinuitu súťaženía detských a mládežníckych zborov, ktoré v porevolučnom období zaznamenali enormný kvantitatívny i kvalitatívny úpadok. V tomto období dochádzalo k výraznej vnútornej reštrukturalizácii zborového hnutia, vyznačujúcej sa redukciou počtu detských a mládežníckych zborov a kontinuálnym nárastom počtu zborov cirkevných, ale aj komorných. Celoslovenské prehliadky **Mládež spieva I** a **Mládež spieva II** v dvojročnej periodicite udržiavajú a rozvíjajú podhubie amatérskoho zborového spevu, ktoré vytvára tie najlepšie podmienky pre rozvoj hudobnosti mladej generácie. Podľa aktuálnych štatistík NOC existuje v súčasnosti na Slovensku vyše 800 speváckych zborov, s členskou základňou vo výške cca 16 000 členov, z čoho jasne plynie, že najmasovejšou amatérskou umeleckou aktivitou aj naďalej zostáva zborový spev. Na území

¹⁰ HUNČAGOVÁ, E., 2007. Najaktívnejšie detské a mládežnícke spevácke zbory. In: Zborový spev: v koncepcii pôsobenia Národného osvetového centra v rokoch 1993 – 2007. 1. vyd. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2007. s. 5, ISBN 978-80-7121-286-7

¹¹ SEDLICKÝ, T., PAZÚRIK M., 2003. K dejinám zborového spevu na Slovensku - 6., 1. vyd. Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2003. s. 15, ISBN 80-8055-796-6

¹² SEDLICKÝ, T., 2004: K dejinám zborového spevu na Slovensku, In: Hudobný život, 2004, roč. 36, č. 1, s. 45, ISSN 1335-4140

Slovenska existuje niekoľko zborových centier združených okolo miestnych speváckych zborov, ktoré založili nadšenci zborového spievania. Každoročne alebo s odstupom jedného či dvoch rokov sa v nich konajú súťaže alebo zborové festivaly, ako **Akademická Banská Bystrica**, **Trnavské zborové dni**, **Prievidza spieva**, **Festival zborového spevu V. Figuša-Bystrého** v Banskej Bystrici, **Slávnosti zborového spevu Vojtecha Adamca** v Košiciach alebo **Vranovské zborové slávnosti**¹³.

Perspektívy rozvoja zborového spevu na Slovensku možno vnímať v pozitívnych farbách len za predpokladu, že nestratíme zo zreteľa všetky umelecké, psychologické, sociálne a duchovné benefity, ktoré zborový spev v sebe ukrýva. Umenie ako prejav najvyšších ľudských schopností je predurčené stať sa neoddeliteľnou súčasťou identity jednotlivca, a tým aj celej spoločnosti.

Odporúčaná literatúra

BURLAS, L., a kol. 1996. *Dejiny slovenskej hudby: od najstarších čias po súčasnosť*. 1. vyd. Bratislava : ASCO Art and Science, 1996. 572 s. ISBN 80-88820-04-9

HUNČAGOVÁ, E., 2007. *Zborový spev : v koncepcii pôsobenia Národného osvetového centra v rokoch 1993 – 2007*. 1. vyd. Bratislava : Národné osvetové centrum, 2007. 198 s. ISBN 978-80-7121-286-7

RYBARIČ, R. 1984. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. 1. vyd. Bratislava : OPUS, 1984. 235 s. ISBN 62-545-84

SEDLICKÝ, T., 1996. *K dejinám zborového spevu na Slovensku*. 1. vyd. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 1996. 39 s. ISBN 80-88825-77-6

ELSCHEK, O., 1996. *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. 1. vyd. Bratislava: Asco Art & Science, 1996. 572 s. ISBN 80-88820-04-9

¹³ HUNČAGOVÁ, E., 2007. Najaktívnejšie detské a mládežnícke spevácke zbory. In: *Zborový spev: v koncepcii pôsobenia Národného osvetového centra v rokoch 1993 – 2007*. 1. vyd. Bratislava : Národné osvetové centrum, 2007. s. 6-7, ISBN 978-80-7121-286-7

VIII HLASOVÁ VÝCHOVA V SPEVÁCKOM ZBORE

(Mgr. Tatiana Švajková, PhD.)

Ľudský hlas sa od prvopočiatkov vyvíjal pod vplyvom podnetov okolitého sveta a vďaka neustálemu zušľacht'ovaniu sa stal kľúčovým prostriedkom sprostredkovania informácií a vyjadrenia širokej škály emócií. Spev predstavuje komplikovaný proces, v ktorom sa v synergetickej jednote aktivizuje komplex sluchových a vokálnych zručností, fyziologických a psychologických procesov, prehlbovaný emocionálnym nábojom. Základné princípy sólovej a zborovej speváckej techniky sú totožné. Optimálny spevácky tón rešpektuje predovšetkým prirodzené hlasové danosti speváka, čo možno považovať za najlepší východiskový bod k ďalšej speváckej špecializácii.

V oblasti vokálnych činností dochádza v podmienkach zborového spevu ku komplexnému rozvoju hlasovej techniky a s ňou prepojeného vokálneho a harmonického sluchu. V porovnaní s individuálnou hlasovou výchovou, pri ktorej formovanie speváckych návykov prebieha pod kontrolou pedagóga, skupinová spevácka činnosť vedie k zintenzívneniu činnosti vnútorných receptorov (komplex sluchových a svalových pocitov), referujúcich o technických a intonačných charakteristikách tvoreného tónu. Rozmanitosť zborového repertoáru, časté zmeny v personálnom obsadení hlasových skupín a následné modifikácie dynamiky a farebnosti zborového zvuku, kladú zvýšené nároky na širokospektrálnosť a *flexibilitu hlasovej techniky* zborového speváka, ktorá sa v tomto prostredí môže efektívne rozvíjať.

Ponúknuté modely cvičení predstavujú jeden z mnohých spôsobov rozvíjania hlasových schopností zborového speváka. Zborový dirigent, ale aj spevák, z nich môže čerpať inšpiráciu pre svoje vlastné hlasové rozcvičky.

Fyzická príprava

Samotnej hlasovej príprave má predchádzať príprava celého tela, ktoré v širšom ponímaní predstavuje hlasový nástroj speváka. Vedomie tela, ako nástroja speváka, je kľúčovým východiskom pre každú vokálnu metodiku, ktorá má viesť k plnohodnotnému rozvoju hlasového potenciálu speváka. Samotný hlasový aparát nikdy nepôsobí v autonómii. Je známe, že funkčný stav a činnosť tohto aparátu do značnej miery závisí od stavu orgánov a systémov, ktoré sa bezprostredne nezúčastňujú na fonácii. Prirodzený spev vyžaduje telo oslobodené od pocitu neprimeraného napätia akýchkoľvek svalov (v prvom rade sa to týka svalov brucha a hrudníka). Pre prirodzenú fonáciu je tiež nevyhnutné, aby sa hrtan v priebehu spevu nachádzal v slobodnej, prirodzenej polohe, čo sa vzťahuje aj k vonkajším a vnútorným svalom tváre. V tejto súvislosti je taktiež nevhodné manipulovať spodnou čeľusťou, kvôli dosiahnutiu väčšieho otvorenia úst, pretože pritom môže prebiehať deformácia hrtanu. Škodlivá je tiež akákoľvek neprirodzená „maska“ na tvári (napr. nútený úsmev, široko otvorené oči, atď.).

Telesné cvičenia:

- Preklepeme celé telo smerom od nôh nahor (cvičenie napomáha stimulácii obehu v lymfatických dráhach).
- Masáž chrbtice: trieme dlaňami po povrchu celého chrbta, akupresúra palcami popri chrbtici, duté preklepanie chrbta (ruky sformujeme do malej striešky, vynecháme oblasť obličiek).

- Vyťahovanie chrčtice s predstavou vzd'ahovania bodu na dne trupu a na temene hlavy.
- Striedavo vyťahujeme ruky k Slnku, následne krúžime ramenami.
- Dvíhanie a púšťanie ramien (ak chceme uvoľniť oblasť krku, musíme začať s uvoľnením ramien).
- Kontrola uvoľnenia ramien - spievame brumendo a súčasne krúžime ramenami (pri hlasovej poruche sa spev pri pohybe ramien preruší), pričom neudávame pokyn na nádych - telo sa prirodzene nadýchne toľko, koľko potrebuje, udávame len výšku tónu (v rozsahu asi tri stúpajúce a tri klesajúce veľkej sekunde).
- Predklon až do čupnutia, uvoľníme sa, máme spustenú hlavu, postupne sa dvíhame, stavec po stavci, udržiavame uvoľnenosť - hlava sa vzpriami posledná.
- „Stojíme a kníšeme sa ako kvet vo vetre“ - nájdeme svoj prirodzený postoj.

Dýchanie: kvalita dychu = kvalita tónu

Existuje priama spojitosť medzi dýchaním a uvoľnenosťou telesného aparátu. Napätie prináša úbytok energie, v uvoľnenom stave energia naopak voľne prúdi a telo sa nabíja energiou. Telesné uvoľnenie svalstva je nevyhnutné aj preto, aby sme predišli zovretiu hrtanu, a najmä kvôli dosiahnutiu optimálneho dýchania. Pri napätí svalstva v akomkoľvek mieste sa môžu tvoriť prekážky toku vzduchu, a navyše sa blokuje psychologické prepojenie emócií s dýchaním a hlasom. Emocionálne impulzy pôsobia na hlas prostredníctvom dýchania, meniac intenzitu prúdu vzduchu. Ak pri tom držíme akékoľvek svaly podieľajúce sa na dýchaní v nehybnom, statickom stave, tak tieto napäté svaly budú brániť dychu reagovať na naše emócie, nech by sme sa akokoľvek usilovali. V tom prípade sa musí organizmus uchýľovať k tomu, že presunie túto „misiu“ z dýchania na samotné hlasivky, ktoré sa následne rýchlo opotrebúvajú od nadmerného napätia.

Dychové cvičenia:

- Návrik prirodzeného speváckeho dychu: spev je nesený na voľnom ale riadenom výdychu, nič netlačíme, len usmerňujeme, snažíme sa o udržanie nádychovej pozície a pocitu otvorenosti (rozšírené spodné rebrá, mierne vyklenutá brušná stena).
- Predstavy:
*nádych cez chodidlá, prechádza celým telom – výdych na ľahké 'a',
vchádzame do studenej vody – otvára sa nám dych a celé telo,
do miestnosti vchádza krásna žena/muž – „vezme nám to dych“.*
- Prejdeme do podrepu s výdychom na 's' - pri vzpriamovaní sa prirodzene nasáva vzduch nosom a ústami (môžem pridať bočné krúženie rukami).
- Prerušované výdychy na gesto ruky (napr. otvorená dlaň – výdych, zovretá dlaň – zadržanie dychu) – aktivizujeme dýchacie svalstvo a jeho schopnosť ovládať výdychový prúd.
- Prudko vydychujeme na spoluhlásky 's, š, f' – na krátke a dlhé rytmické hodnoty.
- Dlhé 'rrr' – kontrola appogiatury (nepretržené 'r' je možné udržať len pri aktívnej dychovej opore).

Artikulácia - nevyhnutný predpoklad zrozumiteľnosti a nosnosti tónu

Hlasová príprava zborového speváka zastrešuje aj oblasť dikcie. Keďže spev do určitej miery deformuje zrozumiteľnosť textovej zložky interpretovanej skladby, je potrebné

artikulovať veľmi precízne. Spevák má mať na pamäti základný princíp tejto oblasti - samohláska nesie tón, spoluhláska pomáha posadiť tón.

Artikulačné cvičenia:

- Premasírujeme tvárové svaly, preklepeme rezonančné dutiny, nafukujeme líca a splasneme, vyberáme „zvyšky z raňajok“ jazykom, atď.
- Jazykolamy: „**Strč prst skrz prst**“, „**Dolar, lira, rubel**“, „**Či tato číta citáty Tacita?**“

Rezonancia – východiskový bod farby a sily speváckeho tónu

Efektívne využívanie rezonančných dutín zabezpečuje spevákovi farebne bohatý, nosný a sonorný tón. Je potrebné, aby si spevák bol vedomý nielen všetkých rezonančných dutín (prínosové, čelová, ústna, nosohltan, atď.), ale aj skutočnosti, že rezonujú aj všetky kosti hlavy, krku a hrudného koša.

Cvičenia zamerané na rozvoj rezonancie:

- V predklone spievame brumendo, ktoré smerujeme do čela, postupne sa vzpriamujeme, pričom udržiavame miesto rezonancie. Kvalitu rezonovania v maske môžeme skontrolovať pomocou brumenda s pootvorenými ústami.
- Dvíhame sa z predklonu so spevom 'ú' - najvyšší tón umiestnime v polovici dvíhania, pri ďalšom dvíhaní už tón klesá, aby sme sa vyhli tlačeniu dohora a vysúvaniu brady.
- Počas spevu brumenda „ohmatávame“ miesta rezonancie: čelo, temeno, záhlavie, krk, hrud'.
- Pritlačíme ukazováky na koreň nosa, počítame do 10, pustíme a vnímame pocity prílivu energie a „otvárania rezonančných dutín“.
- Spievame stúpajúce a klesajúce glizandá podľa pokynu ruky.

Fonácia – tvorenie tónu

Pri tvorení tónu je potrebné zachovávať predstavu základného tvaru tónu, ktorým je *slza* alebo *gotický oblúk*. Tón vždy spievame „zo špice“ a až potom ho rozospievame do plnej šírky, čo nám spolu s rezonanciou zabezpečí nielen nosnosť tónu, ale aj jeho intonačnú čistotu. V oblasti tvorenia tónu využívajú hlasoví pedagógovia širokú škálu predstáv, napr.: *pohľad zhora, stojím na kopci a spievam do doliny, atď.*

Vokálne cvičenia:



Keďže najvhodnejším vokálom na počiatočné posadenie tónu vpredu a „zo špice“ je 'i', uvedené cvičenie s malým intonačným rozptylom umožňuje lepšiu koncentráciu na posadenie všetkých tónov v optimálnom mieste (tón smerujeme do oblasti tvrdého podnebia).



Zaradenie staccata aktivizuje dýchacie svalstvo a prepojenie jeho činnosti s tvorbou tónu.



Spočiatku spievame z podrepu pri súčasnom dvíhaní sa, čím predchádzame intonačnému podlaďovaniu, ktoré sa pri klesajúcich pasážach často vyskytuje (neskôr postačí už iba predstava dvíhania sa). Aby technicky a intonačne nezlyhával posledný tón, pridáme k uvedenému modelu spodnú kvintu a predstavu „podávania“ posledného tónu „na striebornej táčke“. Po ustálení posadenia tónu meníme vokály na „*nie*“, „*nio*“, „*nia*“, „*niu*“



Cvičenie spievame v odl'ahčenom tempe, s výraznou dikciou všetkých spoluhlások.



Cvičenie rozvíja nielen schopnosť zachovať pozíciu najvyššieho tónu (na spodné tóny nazeráme zhora), ale aj flexibilitu hlasu a intonačnú istotu.



Pri speve prvého stúpajúceho intervalu udržujeme predstavu vyššieho tónu umiestneného vpredu („načiahneme sa za ním“). Zabezpečí to posadenie všetkých tónov v jednom mieste, v jednej línii.

Hlasová výchova v speváckom zbore má mimoriadny význam. Jej prvoradou úlohou je prevencia hlasových zlovykov a hlasového preťažovania. Toto riziko v sebe nesie samotný zborový spev ako skupinová forma spievania, pri ktorej je pre hlasového pedagóga, či dirigenta, takmer nemožné postrehnúť hroziace hlasové chyby individuálnych spevákov. Je tiež samozrejmé, že ani tá najkrajšia skladba neodhalí svoju krásu, ak sa jej ujmú hlasovo indisponovaní a nepripravení speváci. Systematický rozvoj hlasového potenciálu zborového speváka by mal mať preto na zreteli každý zodpovedný zbormajster.

Odporúčaná literatúra

ZIKA, P.: Intonácia pre konzervatórium. SPN Bratislava, 1988.

MIRONOV, S. 1997: Zborový spev a dirigovanie. Univerzita Komenského, Bratislava, 1997

ŠIMOVÁ, O. 1991: Teória hudobnej výchovy, FF UK Bratislava, 1991

RANINEC, J. 2008: Kompendium hlasového a speváckeho pedagóga, Bratislava, ISBN: 97880-89277-17-9

IX HUDOBNÝ FOLKLÓR A JEHO SÚČASNÉ PODOBY

(Mgr. Stanislav Baláž, PhD.)

Tradičná kultúra Slovenska predstavuje živé a hodnotné dedičstvo, ktoré bolo ovplyvňované generáciami príslušníkov slovenského národa, národnostných menšín, či etnických skupín, žijúcich na tomto území. K multikultúrnej pestrosti prispievajú aj regionálne rozdiely, ktoré sa utvárali v rôznych prírodných podmienkach, v odlišnom pracovnom zameraní, či náboženskom vyznaní obyvateľstva.

Hudobný folklór zahŕňa všetky zložky ľudového umenia, ktorých základom sú prejavy hudobné¹⁴. V piesňach je hudobný folklór bezprostredne spätý s ľudovou poéziou, ľudovými hrami, či obyčajmi. V inštrumentálnej zložke je hudobný folklór spätý predovšetkým s ľudovými tancami. Umenie sa teda vo folklórnej tvorbe stáva nerozlučnou funkčnou súčasťou života človeka všetkými svojimi zložkami, ktoré spája po výrazovo-estetickú, ale i po hudobnoštruktúrálnu stránku a má teda celostný charakter. Je preto veľmi ťažké vylúčiť ľudovú hudbu z oblasti ľudovej umeleckej tvorby a skúmať ju izolovane od ostatných ľudových umeleckých zložiek, pretože skoro u žiadnej formy umenia nie je sociálna funkcia taká rozhodujúca a spätosť umenia so životom človeka taká nerozlučná, ako v ľudovom umení.

Pojem tradičná hudba možno chápať ako „...súbor príznačných historických, regionálnych a funkčných znakov, ktoré mali v jednotlivých spoločnostiach dlhodobú kontinuitu – teda dlhú historickú tradíciu“¹⁵. Začal sa používať namiesto pojmu ľudovej hudby v oveľa väčšom rozsahu z hľadiska stále sa rozširujúceho celosvetového etnomuzikologického výskumu v 80. rokoch 20. storočia. Znak, ktorý charakterizuje ľudovú hudbu ako prevažne ústnym podaním tradované a variabilné formy dlhohodej existencie sa preniesli v plnom význame na pojem tradičnej hudby. Pojem „autentický – autentická – autentické“ je preto vo vzťahu k ľudovej hudbe v dnešnej dobe už neprimeraný a nahradený pojmom „tradičný – tradičná – tradičné“, ktorý lepšie zdôrazňuje najmä jej dlhodobú organickú historickú tradíciu, späť so sociálnym a kultúrnym vývinom jednotlivých spoločností.

Popri tradičnej ľudovej hudbe poznáme pojem štylizovanej hudby, umelej hudby, populárnej hudby¹⁶ a hudby kmeňových spoločností¹⁷. Pojmy ľudová a umelá hudba, postavené proti sebe zvyrazňujú rozličný sociálny pôvod a sociálnu funkciu hudby. Kým muzikologické bádanie v minulosti stavalo ľudovú hudbu do protikladu s umelou, novšia muzikologická literatúra, najmä v krajinách strednej a východnej Európy zdôrazňuje, že „...medzi ľudovou a umelou hudbou niet žiadnej nepreklenuteľnej priepasti“¹⁸. Rozličnosť mnohých definícií ľudovej hudby spočíva v rozdielnom pohľade folkloristov a etnomuzikológov na základné otázky pôvodu a vývoja ľudovej hudby.

¹⁴ ELSCHKEK, O.: *Pojem a základné znaky hudobného folklóru*. In: Hudobnovedné štúdie 3. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1959, s. 5 – 42.

¹⁵ Elscheková – Elschek, 2005, s. 15.

¹⁶ Súčasťou populárnej hudby popri profesionálnej tvorbe môže byť aj pololudová, amatérska, laická hudobná tvorba, ktorá tvorí prevažne súčasť populárnej hudby. V populárnej hudbe však spravidla poznáme autora a pieseň sa šíri pomocou masmédií, pričom jej životnosť je oveľa kratšia ako v ľudovej hudbe.

¹⁷ Používanie pojmu ľudová hudba pre africkú alebo indiánsku hudbu je neprimerané, lebo jej chýba to, čo označujeme ako jej protipól – umelá hudba v dostatočne rozvinutej podobe. Preto takúto hudbu je korektnejšie označiť pojmom tradičná hudba.

¹⁸ Rybář, 1994, s. 71.

Východiskom celkovej estetiky štylizovaného folklóru je rôznorodosť jednotlivých prístupov v umeleckom spracovaní folklórnej hudby, tanca či kostýmov. Folklórne zoskupenia, interpreti i upravovatelia produkujú štylizované modifikácie tradičnej ľudovej hudby a ľudového tanca s rôznym stupňom umeleckého zásahu autorov. Zvuková kvalita, ktorú štylizáciou dosahujeme môže byť zjednodušene charakterizovaná ako snaha o pretvorenie tradičnej folklórnej hudby. Zjednocujúcim činiteľom pre dosiahnutie novej výslednej zvukovosti je využívanie rôznych kompozičných metód najmä v práci s témou, použitím funkčnej harmónie, pestrosti inštrumentácie stupňom experimentovania a najmä bravúrnosťou interpretácie nielen predníka, ale aj ostatných členov kapely. Aranžmán sa do istej miery harmonicky a rytmicky prispôsobuje ľudovej piesni, no prináša jej obohatenie, formové i lineárne rozšírenie, kombináciu s inými štýlmi, či hudobnými nástrojmi, ktoré sa podieľajú na novej sónickosti. V tomto prípade ide o špecifickú estetickú príťažlivosť, kde pôvodná melódia piesne, či tanečný nápev nadobúdajú svojím spôsobom experimentálny charakter.

Vychádzajúc z príspevku L. Uhlíkovej a I. Příbilovej¹⁹ môžeme v rámci slovenskej hudobnej kultúry rozlíšiť tri rozličné tendencie spracovania folklóru:

1. rekonštrukcia tzv. autentického znenia,
2. jednoduché alebo zložitejšie štylizácie folklóru,
3. prekročenie hudobných žánrov.

Autorky do prvej kategórie zaraďujú najmä folklórne súbory a cimbalové kapely. Druhú kategóriu tvoria štylizácie s väčším, či menším autorským zámerom, napr. dychovky alebo tvorba kapiel kategórie Senzus. Prekročenie hudobných žánrov chápu ako originálne spracovanie, prípadne prepracovanie použitého materiálu za účelom vytvorenia novej estetickej roviny. Do tejto tretej kategórie zaraďujú slovenskú scénu world music, pričom tu nejde o žiadne opakovanie minulej existencie, ale získavanie nových vlastností a foriem za predpokladu jeho správneho pochopenia a ideologického nefalšovania.

Takéto delenie je z nášho pohľadu nedostatočné, pretože v malej miere konkretizuje jednotlivé stupne štylizácie folklórnej hudby. Problematickosť a svojráznosť tohto delenia tkvie v existencii žánru world music. Ak sa pozrieme na hudobný charakter world music je zjavné, že tu dochádza k významnej zmene ideológie ľudovej piesne. Relevantný nie je jej nápevový typ, hudobný štýl, variačná technika, či pôvodná obradová funkcia. Dôležitá je melódia, ktorá nesie charakter proveniencie svojho vzniku. Obsahuje hudobné črty, ktoré je možné charakterizovať ako typické, no zároveň všeobecné znaky slovenskej melodiky. Z tohto dôvodu sa ďalej žánrom world music zaoberať nebudeme, ale nájdeme si vlastné východisko delenia štylizovanej folklórnej hudby ako fenoménu, ktorý možno skúmať z viacerých hľadísk.

Metodologické východiská tejto problematiky hľadáme v oblasti slovenskej etnomuzikológie a čiastočne aj v oblasti klasickej hudby a jej princípoch harmonizácie, melodicko-rytmickej výstavby, či inštrumentácie pôvodného materiálu. Získané informácie nám v konečnom dôsledku umožnia osvetliť komplex stupňov štylizácie folklórnej hudby. Zároveň sa pokúsime stručne priblížiť hudobný jazyk štylizovanej folklórnej hudby. Za jeho základné prvky v tomto zmysle považujeme: tón, interval, akord, melódiu, rytmus, tempo, harmóniu, polyfóniu, farbu, dynamiku, tektoniku a formu. Dôležité je dodať, „...že úroveň ich

¹⁹ UHLÍKOVÁ, Lucie – PŘÍBILOVÁ, Irena 2003: „Od folklóru k world music“– terminologický diskurz. In: *Od folklóru k world music/From Folklore to World Music..* Zborník z konferencie. Náměstí nad Oslavou: 2003, s. 12.

dôležitosti nie je rovnaká. Podstatná je závislosť týchto prvkov jeden na druhom pri vytváraní znejúceho celku, v ktorom jeden bez druhého nemôžu existovať“²⁰.

V snahe bližšie poukázať na rôznorodosť hudobných prejavov v oblasti folklórnej hudby uvádzame naše delenie jednotlivých stupňov štylizácie, ktoré ich zároveň užšie ohraničuje a bližšie špecifikuje:

1. citácia²¹ tradičnej folklórnej hudby - sa pohybuje na hranici transkripcie a imitácie a v tvorbe sa približuje formám ľudovej hudby, ktoré mala vo svojich prirodzených podmienkach existencie²². Ide o hudbu tvorenú neškolenými jednotlivcami a anonymnými tvorcami ľudového kolektívu, ktorá bola a je interpretovaná rôznymi interpretmi na najrozmanitejšej technickej úrovni. Inovačnou formou v interpretácii sa v tomto prípade stáva prvotné uchopenie skladby v podobe pochopenia systému variačnej a individuálnej prednesovej techniky ľudových muzikantov minulých čias²³. Interpret sa snaží osvojiť si túto reč nositeľa, snaží sa o napodobenie princípu jeho ornamentiky a improvizácie. Problémom je, či interpret chce svoj vzor iba memorovať alebo ho ďalej rozvíjať. V interpretačnej rovine sa môže od neho očakávať prínos vo vývoji ornamentiky, prípadná stabilizácia motívov, kedy sa ich selekcia ukončí a interpreti sa budú pohybovať pragmaticky len v intenciách doterajšieho poznania. Jedným z akceptovateľných spôsobov súčasného nadväzovania na pôvodné formy je aj individuálna tvorba jednotlivca, u ktorého je predpokladom hlboké poznanie a pochopenie pôvodného tradičného hudobného folklóru, jeho zákonitostí a princípov. Takáto osobnosť môže aj v súčasnosti, či už v pozícii interpreta alebo tvorca, ovplyvniť rozvoj štrukturálnych prvkov tradičného folklóru po kvantitatívnej i kvalitatívnej stránke. Citácia ľudovej hudby preto ešte nie je štylizáciou v pravom slova zmysle a môžeme ju chápať ako akýsi predstupeň v rámci uvádzanej typológie. Ďalšie stupne štylizácie pôvodnú folklórnu hudbu upravujú a rozvíjajú najmä po stránke harmonickej a formovej.

2. citácia s jednoduchou úpravou harmónie – bezprostredne nadväzuje na 1. typ, pretože je založená na transkripcii vedúceho melodického hlasu, avšak s úpravou harmonickej

²⁰ KULKA, Jiří: *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008., s. 263.

²¹ V súčasnosti citácia označuje tiež kompozičnú techniku literárnu, výtvarnú, hudobnú, ktorá sa líši od techniky koláže, i keď s ňou môže byť spojená. Prvopočiatky môžeme nájsť v trópoch gregoriánskeho chorálu, ale tento postup sa objavuje aj v diele Mozarta, Bacha, Berga alebo Stravinského.

²² Pôvodne plnili túto funkciu dedinské folklórne skupiny, ktoré však v súčasnosti mnohé najmä vinou nedostatku odborného vedenia sa menia na nedokonalé folklórne súbory nižších kategórií. Pokiaľ existovala kontinuita prenosu, to znamená, že vo folklórnej skupine spoluúčinkovali všetky vekové kategórie a mladšie generácie vedome imitovali folklórny prejav starších tzv. nositeľov folklóru, bola zaručená aj kvalita tanečného prejavu. Nekvalitu v práci folklórnych skupín prinieslo ubúdanie nositeľov a vedomá izolácia mladých od starších, čo sa častokrát odráža v prednese hudobného folklóru alebo jeho interpretovaní bez zaužívaných výrazových prostriedkov, alebo v zámernom, či nevedomom porušovaní pravidiel štýlovej interpretácie a pod.

²³ Pokiaľ sa v slovenskej spisbe o folklorizme citácia považuje za významnú (no nie jedinou) formu sprostredkovania pôvodne folklórnej látky, v maďarskom kultúrnom priestore došlo v prístupe ku stvárňovaniu folklóru k rozkolu. Ten viedol k vytvoreniu nového hnutia – maďarského modelu neofolklorizmu, ktorý dnes vnímame cez jeho pôvodne parciálnu aktivitu *Táncház*. K šíreniu prispela i jeho snaha dostávať tradičnú kultúru „medzi ľudí“, v tomto prípade s inovovanou metodologickou podporou – rozpracovaním interaktivity pri jeho šírení. Tento model charakterizuje maximálne obmedzenie scénických prostriedkov a tiež metóda výučby folklórnych tancov a hudby podľa pôvodných pramenných materiálov alebo pôvodných interpretov. Výsledkom je druhotné vytváranie hodnotových komunit pestovania tradicionalizmu a často vedie až k mystifikácii folklóru.

zložky pomocou akordických značiek²⁴. Uvedené značky nepredstavujú len záznam harmonického pohybu v jednom sprievodnom hlase, ale sa snažia zachytiť celý vertikálny prierez harmónie, znejúci v danom momente. Tento stupeň štylizácie má za úlohu zjednotiť harmonickú zložku všetkých sprievodných nástrojov tým najjednoduchším a najefektívnejším spôsobom. Akordické značky môžu byť tvorené a zaznamenané ako dvojzvuky²⁵, trojzvuky²⁶ alebo štvorzvuky²⁷. Citácia vystupuje v tomto procese ako časový úsek skladby, určitý špecifický materiál, charakteristický štýlom alebo spôsobom melodicko-rytmickej výstavby.

3. jednoduchá úprava melodickej a harmonickej zložky – v ktorej melódia ľudovej piesne vystupuje ako jedna z tém na improvizáciu, pretože hlavná melódia je zaznamenaná v základnom tvare bez výraznejších prvkov ornamentiky. Melódia sa skladá z krátkych molových alebo durových diatonických fráz bez akýchkoľvek vnútorných obmien alebo predĺžení a zmeny tónin sú do značnej miery náhodné. Záznam častokrát obsahuje aj 2. melodický hlas, ktorý je rytmicky paralelne prispôbený 1. hlasu a jeho melódia vychádza z harmónie celej skladby²⁸. V harmonickej zložke sa ešte stále vyskytujú akordové značky, ale osamostatňuje sa basový part, ktorý je zvlášť vypísaný v podobe nôt a je určený najčastejšie kontrabas²⁹. Ostatné sprievodné nástroje ako cimbal a violová kontra sa riadia akordovými značkami³⁰. Interpretácia tohto stupňa štylizácie kladie pomerne vysoké požiadavky na prvého huslistu – primáša, ktorý nielen riadi kapelu, udáva správne tempo, nástupy a rytmické zmeny, ale predovšetkým jeho úloha spočíva vo vlastnej schopnosti improvizácie obohatiť zjednodušene načrtnutú melódiu prvého hlasu³¹. Miera improvizácie je v tomto procese stanovená predovšetkým fantáziou a technickými dispozíciami interpreta, ktoré však nesmú

²⁴ Záznam harmónie je v tomto prípade odvodený z praxe zaužíwanej v rámci modernej populárnej hudby. Jednotlivým akordom sú pridelené tzv. akordické značky, ktoré sa takto dajú jednoducho a prehľadne vpisovať nad notovú osnovu ku konkrétnym melódiám.

²⁵ Väčšinou ide o akordy s dočasne alebo trvalo vynechanou terciou, napr. C5 (c, g).

²⁶ V zázname sa vyskytujú ako kvintakordy. Napríklad: durový kvintakord od tónu c bude mať značku C a jeho znenie predstavuje súzvuk tónov c, e, g, ktoré môžu znieť v jeho základnom tvare alebo ako jeden z jeho obrátov. Podobne je to s molovým kvintakordom, ktorý sa v tomto zápise označuje malým písmenom, napr., c (c, es, g). Zväčšený kvintakord bude mať teda značku Czv alebo Caug (c, e, gis) a zmenšený Czm alebo Cdim (c, es, ges). Zriedkavo sa v takomto type zápisu vyskytujú durové kvintakordy so zmenšenou kvintou C/5- (c, e, ges) alebo molové kvintakordy so zväčšenou kvintou c/5+ (c, es, gis).

²⁷ Za štvorzvuk považujeme akord zahustený akýmkoľvek tónom, napríklad veľkou sextou (C6), ak je akord zahustený malým intervalom, pridáva sa k číslu označujúcemu daný interval znamienko mínus (C9-). V tomto stupni štylizácie folklórnej hudby sa najčastejšie stretávame s dominantnými septakordami, teda durovo-malými septakordami, napríklad C7 (c, e, g, b). Zriedkavo sa vyskytujú durovo-veľký septakord, napr. Cmaj7 (c, e, g, h), molovo-malý septakord, napr. Cmi7 (c, es, g, b) alebo zmenšeno - zmenšený septakord, napr. c zm (c, es, ges, a).

²⁸ Najčastejšie je to hlas, ktorý je paralelne s 1. hlasom vedený unisono, veľkých a malých terciách alebo sextách (najčastejšie v spodných). Obohacuje tým najmä melodickú zložku a prispieva k farebnosti zvuku celej kapely v rámci bohatšej inštrumentácie.

²⁹ Ak je v obsadení aj violončelo, najčastejšie hrá spolu s kontrabasom ten istý basový part, avšak o oktávu vyššie.

³⁰ Ak je pri interpretácii takejto skladby v obsadení klarinet, riadi sa taktiež akordickými značkami a zároveň sleduje melodickú líniu 1. a 2. hlasu. Jeho úloha spočíva v dotváraní melodicko – harmonickej zložky na základe improvizácie 1. a 2. hlasu, čím vytvára pseudo-3. hlas, ktorý je rytmicky aj melodicky bohato členitý.

³¹ Tento typ štylizácie vychádza z faktu, že u vynikajúcich interpretov ľudovej hudby v minulosti skoro každej folklórnej lokality bola jedným z hlavných hudobnovyjadrovacích prostriedkov improvizácia, ktorá bola založená na podklade pevného, relatívne stabilizovaného systému melodicko-harmonickej a formovej štruktúry. Takmer každá ľudová pieseň či melódia má svoju logickú kosť, na ktorú tradičný ľudový muzikant viazal variačné postupy na základe svojich individuálnych dispozícií a pocitov.

byť samoučelné, ale v súlade s interpretačným štýlom toho ktorého regiónu, či folklórnej lokality, z ktorých tento typ štylizácie čerpá. Úlohou interpreta by teda malo byť invenčné začlenenie adekvátnych prvkov ornamentiky a variačnej techniky, detailné dodržiavanie špecifických črt tradičnej folklórnej hudby.

Týmito princípmi sa pri štylovej interpretácii bude riadiť aj napr. cimbal, a to v tých úsekoch skladby, ktoré sú určené pre jeho sólo. V takomto prípade cimbal preberá funkciu 1. alebo 1. aj 2. huslí súčasne³², ktoré v tej chvíli nehrajú vôbec alebo v dynamickom odstupe jednoducho imitujú načrtnutú melodickú linku.

4. zložitejšia úprava melodickej a harmonickej zložky – v ktorej ide o sekundárne spracovanie tradičného hudobného materiálu s citlivejším alebo zásadným zachádzaním do iných hudobno-estetických rovín na základe rôznych kompozičných prístupov. Základný východiskový materiál tu predstavuje ľudová pieseň, ktorá sa v tomto procese stáva témou na ďalšie spracovanie. Ešte dôležitejšie je pri tomto stupni zaobchádzanie s harmóniou. Akordy sa skladajú z nôt, ktoré sa k sebe v horizontálnom smere vzájomne vzťahujú a vytvárajú samostatné hlasy. V záznamovej podobe obsahuje tento stupeň štylizácie už striktné fixovaný hudobný text, ktorý interpretovi neumožňuje výraznejšie zapájať improvizáciu do vlastného procesu interpretácie. To platí pre melodické nástroje, ale aj pre nástroje sprievodné, pretože takýto záznam už neobsahuje akordové značky, ale za pomoci notového zápisu presne vymedzuje harmonický priebeh skladby. Každý nástroj má svoj vlastný part, preto úlohou interpreta je nielen jeho technické zvládnutie, ale tiež schopnosť dať skladbe záväznosť a zachovať vernosť jej štylovej interpretácii i myšlienkovému obsahu. Ťažisko je v tomto prípade prenesené na výrazový potenciál skladby, jej zaujímavosť a pútavosť.

5. prekomponovanie pôvodného hudobno-folklórneho materiálu – ide o pretvorenie akejkoľvek pôvodnej hudobnej myšlienky alebo viacerých hudobno-folklórnych motívov do nového hudobného obrazu. V tomto stupni štylizácie je autorský prínos najmarkantnejší, pretože pôvodné ľudové motívy, melódie alebo ich časti sú pretavené do individuálnej umeleckej reči skladateľa. Prejavuje sa to hlavne v spôsobe harmonizácie, práce s témou a tiež v inštrumentácii. Skladby vzniknuté týmto spôsobom štylizácie sú väčšinou charakteristické veľkým nástrojovým obsadením³³ a zložitejšou formovou štruktúrou, ktorá je najčastejšie založená na gradácii alebo na princípe kontrastu³⁴. **Štruktúra** skladby predstavuje vnútornú stavbu zložitých melodických, harmonických a tektonických hudobných prvkov. Väčšinou ide o koncertné a scénické diela určené pre profesionálne telesá s vysokou interpretačnou úrovňou v snahe vytvárať originálne zvukové konštrukcie a inovatívne

³² Súvisí to s možnosťou cimbalu hrať dvojzvuky (1 úder dvoch paličiek) až viaczvuky (arpeggiový akord) pri figuratívnom obohacovaní a dokresľovaní hlavnej melódie.

³³ V tomto stupni štylizácie sa častokrát do nástrojového obsadenia dostávajú hudobné nástroje charakteristické skôr pre oblasť artificiovej hudby. Najčastejšie sú to plechové a drevené dychové nástroje (trúbky, pozauny, lesné rohy, klarinety, flauty a pod.) a bicie nástroje (veľký a malý bubon, tympány, činely a pod.). Sláčikové nástroje sú rozdelené po sekciách do 1., 2., (niekedy aj 3.) huslí, viol, violončel a kontrabasov. Spôsob používania autentických ľudových, etnických nástrojov alebo ich nahradenie inými hudobnými nástrojmi za účelom vytvorenia originálnej zvukovosti v skladbe nie je ohraničený. Vo všeobecnosti však platí, že partitúra obsahuje hlavne tie hudobné nástroje, u ktorých je badateľná príslušnosť k určitej folklórnej lokalite či regiónu Slovenska, z ktorého štylizácia čerpá. (napr. cimbal, trombita, pastierske píšťaly, fujara, rôzne druhy archaických perkusívnych nástrojov, a pod.) Takmer vylúčené je použitie tradičných ľudových nástrojov iných národov (keltské rámové bubny, africké perkusie a pod.).

³⁴ Úroveň tektonickej výstavby diela môže vystupovať od podoby malej piesňovej formy, čo je typické aj pre tvorbu postmodernistickej generácie skladateľov artificiovej hudby až po kompozície s voľnejšou evolučnou výstavbou skladby.

spôsoby narábania s pôvodnými motívami a zvukom. Tento spôsob štylizácie nepozná folklórny variačný proces, či improvizáciu, pretože každé vytvorené dielo je fixované a stabilné. Pri interpretácii sa kladie hlavný dôraz na artikuláciu a technické zvládnutie jednotlivých partov v snahe o pretvorenie archaickej ľudovej hudby do modernej podoby kompozičnými prostriedkami a postupmi charakteristickými pre oblasť artificiovej hudby. Aj keď hranice medzi artificiovou a nonartificiovou hudbou sú v tomto prípade často krát málo badateľné, predsa len do tejto sféry nemožno zaradiť diela klasickej hudby inšpirované folklórom³⁵. Tento fakt súvisí s tým, že „...ak klasická hudba adaptuje modely z ľudovej či populárnej hudby, modely sa stávajú súčasťou klasickej hudby“³⁶.

Všetky uvedené spôsoby a stupne štylizácie majú spoločné to, že pracujú s pôvodnou originálnou hudobnou témou prevzatou z ľudovej piesne, či tanečného nápevu, ktorý modifikujú a do určitej miery ďalej rozpracúvajú. Ľudová pieseň, či tanečný nápev, ako základný východiskový materiál, preto môže v procese štylizácie vystupovať v rôznych podobách, a to konkrétne ako:

- *téma na improvizáciu*,
- *adaptácia* ľudového nápevu,
- *transkripcia* – podrobný prepis pôvodného hudobného materiálu,
- *pastiche* v parafráza, napodobenina,
- *koláž* – vzniká metódou dekonštrukcie prvotného celku na fragmenty a ich následným spojením do celku³⁷,
- *montáž* – komponovanie rôznych vzájomne odlišných žánrovo-štylových prvkov do jedného celku,
- *alúzia* – narážka, ponáška, náznak, čiastočné, neúplné prirovnanie,
- *citácia* – presné použitie známych melódií v skladbe (citovanie), ktoré sa presne viažu k autorstvu iného skladateľa,
- *plagiát* – opisovanie, napodobovanie,
- *paródia* – zosmiešnenie³⁸,
- *irónia* – štipľavý dvojzmyselný výsmech,
- *travestia* – prestrojenie, preoblečenie, parodovanie, zosmiešnenie³⁹,
- *apropriácia* - privlastnenie si individuality iného, v tomto zmysle aj privlastnenie si objavu originálnej techniky hry na nástroj⁴⁰. Ako uvádza M. Štofko⁴¹, apropiácia na jednej strane relativizuje originalitu umeleckého diela, ktorá je spojená s jedinečným rukopisom autora a na druhej strane legalizuje tvorivý prístup k prevzatým

³⁵ V tomto prípade sa stáva folklór zdrojom inšpirácie. Ako príklad môžeme uviesť rôzne mazúrky a polky F. Chopina, maďarské rapsódie Liszta, ľudové tance Brahmsa, generáciu tvorcov národnej hudby v 2. polovici 19. storočia alebo príslušníkov hudobného neofolklorizmu v 20. storočí. Najvýznamnejšie diela inšpirované španielskym folklórom nájdeme v dielach Enriquea Dranadosa a Manuela de Fallu, Maurica Ravella a francúzskym folklórom sa zasa inšpiroval Déodat de Séverac. Snáď na svete nenájdeme umelca, ktorý by nečerpal vo svojich dielach z folklórnych podnetov.

³⁶ ALBRECHT, Ján: *Človek a umenie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1999. s. 245.

³⁷ Ide o kombináciu rozličných materiálov komponovaných do určitého obrazu.

³⁸ V období umeleckého slohu barok znamenala paródia viacnásobné použitie tej istej témy v rôznych hudobných obrazoch a vyjadreniach.

³⁹ Podľa M. Štofka (2007) je to žartovná, burleskná formálna umelecká metóda, ktorej zámerom je zosmiešniť nejaký vznešený námet.

⁴⁰ KAJANOVÁ, Yvetta 2007: Postmodernistická estetika jazzu a rocku III. In.: *Opus Musicum*, roč. 39/1, 2007, s. 3.

⁴¹ ŠTOFKO, Miloš 2007: Od abstrakcie po živé umenie. In: *Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*. Bratislava: Slovart, 2007, heslo: apropiácia, s. 23, 24.

materiálom a témam, kde sa zdôrazňuje inovačný významový kontext pred celkovou novou formou diela.

Štylizovanú folklórnu hudbu môžeme skúmať podľa konkrétnych hodnotových kritérií:

- **primárnych, ku ktorým patria** konštantné vlastnosti štruktúry umeleckého diela a ktoré posudzuje hudobná teória,
- **sekundárnych**, ktoré vychádzajú zo širších subjektívnych estetických očakávaní a spoločenských potrieb praxe. Najmä sekundárne kritériá sledujú cieľ posunu východiskového materiálu do niektorej z troch úrovní, ako sú konzervatívnosť⁴², komunikatívnosť a komerčnosť⁴³.

V súčasnosti sa produkcia len málokterých kolektívov pohybuje na hranici citácie, imitácie, či jednoduchej úpravy pre potreby scény a v tvorbe sa približuje formám ľudovej hudby, ktoré mala vo svojich prirodzených podmienkach existencie. Citácie tradičnej folklórnej hudby sa môžu vyskytovať pri umeleckých prezentáciách rovnoprávne popri ich štylizovaných tvaroch, resp. autorských umeleckých kreáciách. Prostredníctvom citácií sa skladateľ môže odkazovať na pôvodný materiál, z ktorého vychádza, pričom hodnota a originalnosť spočíva v individuálnom transformovaní umelca v časovej dimenzii. Tak ako v jednom okamihu nachádzame na scéne tradičný hudobný prejav v spojení s modernou technológiou, tak aj spojenie jednotlivých prvkov ľudového umenia v rôznych stupňoch štylizácií vytvára zaujímavý protipól, ktorý môžeme považovať za príznačný a charakteristický pre celú estetiku štylizovaného folklóru.

Bibliografia a odporúčaná literatúra

- ALBRECHT, Ján: *Človek a umenie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1999. s. 245.
- ELSCHEK, Oskar.: *Pojem a základné znaky hudobného folklóru*. In: Hudobnovedné štúdie 3. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1959, s. 5 – 42.
- HRČKOVÁ, Nad'a: *Hudobná kritika a hodnotenie*. Bratislava, OPUS, 1986, s. 218.
- KAJANOVÁ, Yvetta 2007: Postmodernistická estetika jazzu a rocku III. In.: *Opus Musicum*, roč. 39/1, 2007, s. 3.
- KULKA, Jiří: *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008., s. 263.
- UHLÍKOVÁ, Lucie – PŘÍBILOVÁ, Irena 2003: „Od folklóru k world music“ – terminologický diskurz. In: *Od folklóru k world music/From Folklore to World Music..* Zborník z konferencie. Náměstí nad Oslavou: 2003, s. 12.
- ŠTOFKO, Miloš 2007: Od abstrakcie po živé umenie. In: *Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*. Bratislava: Slovart, 2007, heslo: apropiácia, s. 23 – 24.

⁴² Konzervatívnosť pozorujeme v návrate ku archaickým formám tradičnej folklórnej hudby, či uvedení textov ľudových piesní v pôvodnom nárečí. Rôzne prvky tradičnej ornamentiky a variačnej techniky, ktoré v štylizáciách figurujú majú špecifickú zvukomalebnú úlohu, naznačujú však aj spomínaný návrat ku „koreňom“, k tradícii.

⁴³ HRČKOVÁ, Nad'a: *Hudobná kritika a hodnotenie*. Bratislava, OPUS, 1986, s. 218.

X HUDOBNÁ TVORIVOSŤ AKO PEDAGOGICKO-PSYCHOLOGICKÝ FENOMÉN

(PaedDr. Jana Hudáková, PhD.)

Človek, ako vysokohodnotná, sociálne založená bytosť sa odpradáva v každodenných činnostiach prejavovala aj ako bytosť tvorivá, z vlastných potrieb činná k novým, hodnotným a užitočným nápadom, riešeniam a produktom. Pod **pojmom tvorivosť** ponímame vo všeobecnosti tvorbu nových, originálnych nápadov a produktov, čím pretvárame okolitý svet, vytvára nové, užitočné hodnoty. Z uvedeného vyplýva, že tvorivý človek sa vyznačuje tvorbou nielen nových a jedinečných, ale hlavne hodnotných produktov, či myšlienok. Hodnota výtvorov je závislá od hodnôt uznávaných spoločnosťou, pre ktorú je produkt určený. Nastoluje sa tu otázka, či sa za tvorivosť považuje aj tvorba, ktorá neprináša úžitok veľkej mase ľudí, ktorá rozvíja vlastnú osobnosť. Určenie hodnoty produktu tvorivosti nie je jednoduché a ohodnotenie je často závislé aj od subjektívneho postoja k danému dielu a k jeho tvorcovi. V oblasti vedeckej, či umeleckej sa hodnotením zaoberajú odborníci v danej problematike. V školskom, ale aj mimoškolskom prostredí, kde je dieťa a jeho výtvor vystavené posudzovaniu hodnoty, je dôležité nezabúdať, že prostredníctvom produkcie aj viac, či menej hodnotnej (v zmysle novosti) sa žiak posúva vpred v rozvoji vlastnej osobnosti. Je potrebné rozvíjať tvorivosť aj na vyššej úrovni, ktorá si vyžaduje vytvoriť nové, originálne produkty.

1 HUDOBNÁ TVORIVOSŤ

Výraz *tvorivosť* sa začal formovať až v 19. storočí. Predtým sa tento termín skrýval pod pojmi ako sú inšpirácia, intuícia, genialita, invencia. Kryštalizovať sa začal až začiatkom 20. storočia, (po roku 1950 sa v anglicky písanej literatúre objavuje termín *creativity*, niekedy *creative*, alebo tiež *creativenes*). Historický pôvod je v latinskom slove *creare*, čo významovo znamená tvoriť, stvoriť, plodiť.

Staršie teórie o tvorivosti predpokladali, že je prejavom nadpozemského (božského) vnuknutia, ktoré nie je možné postihnúť a vymyká sa akémukoľvek vedeckému bádaniu. Psychoanalýza Sigmunda Freuda a Carla Gustava Junga v polovici 19. st. poukazovala na umeleckú inšpiráciu a intuíciu ako na základ tvorivosti (z podvedomia).

Tvorivosť do 20. storočia bola predmetom skúmania teórie umenia a filozofie. Vznikali pochybnosti, či je tvorivosť skúmateľná, či má všeobecné zákony a či je riaditeľná a rozvíjateľná. A tak sa stala neskôr predmetom záujmu psychologickéj vedy.

Vo všeobecnosti možno povedať, že niektorí autori skúmali len vnútorné faktory tvorivosti – *intuíciu, imagináciu, snenie, racionálne a iracionálne zložky*, ďalší len vonkajšie faktory – *prostredie, výchova a sociálne vzťahy*.

Súčasný skúmanie tvorivosti sa zaoberá aj *výchovou vplyvom spoločnosti* (sociálne motívy, skúsenosti) a celkovou úrovňou osobnosti jedinca.

Problematike rozvíjania tvorivosti sa na Slovensku venuje pozornosť od šesťdesiatych rokov, výskumne podložené fakty pochádzajú zo sedemdesiatych rokov. Rozvoj tvorivosti na hodinách hudobnej výchovy je zatiaľ najmenej prebádanou oblasťou. Vychádzame z poznatku, že tvorivý je každý človek, je potrebné len hľadať rozvíjajúce a podporujúce metódy a prostriedky, aplikáciou ktorých zabezpečíme pozitívny tvorivý rozvoj každého dieťaťa.

Za tvorivosť v oblasti hudby sa považuje za proces, ktorého výsledkom je hudobné dielo, skladba. Psychologická podstata *umeleckej tvorivosti* ako veľmi zložitého javu nie je dodnes presne objasnená napriek tomu, že nie je javom novým, ale sprevádza ľudstvo už od jeho zrodu. „*Za kreatívne predpoklady možno považovať záujem, schopnosť nachádzať alternatívne riešenia, výdrž, vynaliezavosť a vysoký stupeň motivácie*“ (Burlas, 1998, s. 78). Na obídienie rutinných schém je ideálne neustále udržiavať pozornosť žiakov novými prvkami vlastnej aktivity, napríklad sústavne vzbudzovať záujem zaujímavými pomôckami, tvorivým prístupom a striedať optimálne riešenia. Produkciou „nového“ v hudobnej sfére sa dostávame k pojmu hudobná tvorivosť.

V priebehu ontogenézy sledujeme zmeny a rozvoj myslenia vo všetkých vývinových štádiách života človeka. So schopnosťou myslieť sa spája aj *schopnosť tvoriť*. Len mysliaci jedinec je schopný vytvárať *nové produkty* a prostredníctvom nich sa posúvať vpred v rozvoji svojej osobnosti. Z uvedeného vyplýva, že *proces tvorby* je prirodzená *vlastnosť* každého človeka. Za produkt tvorivosti sa považuje nielen novo vytvorený predmet, či myšlienka, ale zohľadňuje sa aj jeho hodnota.

V súčasnosti má učiteľ hudobnej výchovy väčšie možnosti využitia informačných zdrojov. Nadobudnuté skúsenosti v oblasti hudby či už zo strany učiteľov a žiakov, alebo zo strany hudobných vedcov a ich neustále bádanie a hľadanie nových vyučovacích metód a organizačných foriem, hudobných zákonitostí, tvorba didaktických pomôcok, používanie hudobnej techniky a tiež sprístupnenie živej hudby, prispelo k rozvoju hudobnej vedy, k rozvoju pedagogiky a didaktiky hudobnej výchovy, a tým aj k úspešnému rozvoju hudobnosti detí. Hudobná výchova na ZŠ nemá vystupovať ako izolovaný predmet, ale má v sebe integrovať mnohé poznatky z iných umení, (čo umožnia vyššie uvedené novovytvorené predmety: Výchova umením a Umenie a kultúra). Poskytuje také estetické hodnoty, ktoré nachádzame aj v maliarstve, sochárstve, či v estetike, ale aj mravné hodnoty, ktoré ju spájajú s etikou. Poznanie dejín ľudstva značne uľahčuje porozumenie historických súvislostí v hudbe. Pri poznávaní hudobnej kultúry je dôležité aj rozvíjanie hudobných činností, invencie, intuície, fluencie a iných predpokladov, na dosiahnutie hudobnej inteligencie. Najúspešnejším a zároveň najkomplikovanejším spôsobom učenia sa je učenie cez rozvoj tvorivého, divergentného myslenia.

Na rozvoj tvorivosti vplyva mnoho faktorov, ktoré aktivujú priebeh rozvoja tvorivosti, a to buď prostredníctvom hudobných činností, alebo v aktivitách, ktoré súvisia s medzipredmetovými vzťahmi. Komplexný rozvoj tvorivosti sa môže uskutočňovať aj v rámci polyestetickkej výchovy, v ktorej má hudobná výchova nezastupiteľné miesto.

Polyestetická výchova, ako pedagogicko-estetická koncepcia, sa zameriava na spájanie viacerých druhov umenia a prepojenie umenia s vedou a kultúrou. Pojem „aisthesis“ predstavuje vnímanie a pochádza od Aristotela, ktorý pod týmto pojmom rozumel aktivizáciu zmyslov a predstáv, „polyaisthesis“ predstavuje koncepciu viacrozmerného vnímania. Autorom tejto koncepcie je prof. Wolfgang Roscher, hudobný skladateľ a muzikológ, ktorý sa polyestetickou výchovou zaoberal na pôde salburgského Mozarteu. Viacrozmernosť polyestetickkej výchovy vysvetľuje z 5 aspektov – dimenzií: zmysel pre priestor, čas, spoločnosť, vedu a umenie.

Uplatňovanie jednotlivých „dimenzií“ v rámci polyestetickkej výchovy v edukačnom procese je efektívne. U žiakov rozvíja myslenie, ktoré sa stáva flexibilnejším, ich reakcie sú pohotovejšie – rozvíja sa ich fluencia, a v tvorbe alebo definovaní nových problémov, nápadov, súvislostí sa uplatňuje aj ich jedinečnosť. Spojenie rôznych druhov umení umožňuje rozvoj nielen kognitívnych funkcií, ale aj nonkognitívnych, čo sa priaznivo prejaví v komplexnom rozvoji osobnosti dieťaťa. Požiadavka na tvorivosť detí aj učiteľa v

polyestetickéj výchove sa prejavuje ako prvoradá. Bez tvorivého myslenia a konania sa poznanie eliminuje na teoretické osvojovanie si získaných vedomostí a takmer neumožňuje aplikáciu poznatkov v praxi.

Integráciou činností v hudobno-výchovnom procese sa u žiakov dosahuje vysoká zážitkovosť, rozvíja sa ich hudobné myslenie a spontánna tvorivosť sa postupne mení na tvorivosť vedomú a zámerne cielenú na produkciu nových nápadov a myšlienok. Myšlienku dotvára názor Václava Drábka: „... našim cieľom nie je rozširovať ďalšie varianty výchovy ku kreativitě, ale naznačiť novú cestu k vnímaniu hudby, cez ktorú žiak prechádza procesmi spojenými s jej vznikom. To umožňuje preniesť ťažisko z učiteľských výkladov skladby na tvorbu kreatívnych situácií, v ktorých je hudba „zakúsená“ prostredníctvom činností. Tvorba hudby, jej vyjadrenie pohybom či obrazom otvára žiaka pre vnímanie špecifických kvalít umenia, zvyšuje jeho citlivosť pre zvláštnosti hudobného tvaru. Lebo schopnosti vnímania rastú so schopnosťami vyjadrenia“ (Drábek, 1998, s.47).

1.1 Vonkajšie a vnútorné faktory tvorivosti

Edukačný proces prebiehajúci v školskom edukačnom prostredí je ovplyvňovaný mnohými faktormi. Prebieha v ňom interakcia medzi učiteľom a žiakom, tiež žiakmi navzájom. Aktivizácia tvorivosti je ovplyvňovaná **vnútornými a vonkajšími faktormi**.

Medzi **vnútorné** považujeme samotnú osobnosť žiaka, ako subjektu edukácie, s jeho kognitívnymi (vedomosti, zručnosti), afektívnymi a anatomicko-fyziologickými charakteristikami, ktoré sú výsledkom dedičných dispozícií a vplyvov prostredia.

Vonkajšie faktory, určujúce charakter výchovno-vzdelávacieho procesu a rozvoj tvorivosti v ňom, predstavujú: učivo, učebný materiál, osobnosť učiteľa, sociálne podmienky bezprostredne sa viažuce na vyučovanie (postavenie žiaka v sociálnej skupine, vzťahy medzi žiakmi, vzťah učiteľ – žiak, atmosféra a klíma triedy), ale aj podmienky sprostredkované pôsobiace na žiaka (sociálne prostredie rodiny, vrstovníkov, atď.).

Medzi základné vonkajšie faktory aktivizácie žiaka patrí práca s hudobným materiálom v Hv je *hudobná skladba*. Sprostredkovanie hudby sa deje prostredníctvom živého predvádzania, hrou na hudobnom nástroji, spevom, ale aj vnímaním hudby z CD, DVD, MC, VHS - nosičov. Predstavenie skladby žiakom hrou na hudobnom nástroji alebo spevom, je efektívnejšie, zaujímavejšie oproti počúvaniu z nosičov, ale nástrojové možnosti, či ľudský hlas nie sú postačujúce pri väčších hudobných obsadeniach, ani pri náročných až virtuózných dielach. V tom prípade je autentickejšie pustiť žiakom hudbu z nosiča. Úlohou učiteľa je vyberať si reprezentatívne diela pre pochopenie vytýčeného prvku s prihliadnutím na vekové a posluchácke osobitosti. Hudobné ukážky je vhodné doplniť o *notový materiál*, alebo aspoň jeho časti na ukážku a tiež ako pomôcku pri sledovaní hudobného priebehu, či speve.

Konkrétny obsah učiva, ktorý si má žiak osvojiť na hodinách, nachádzame v *učebniciach* (slovníkoch, atlasoch, encyklopédiách, zbierkach úloh, atď.). V súčasnosti sa uplatňujú aj nové formy dopĺňujúcich hudobno - didaktických pomôcok a materiálov, akými sú: CD-ROM, pracovné listy, prezentácie dejín hudby v programe Power Point, sprostredkovanie živej hudby prostredníctvom výchovných a diplomových koncertov a hudobných dielní (prezentácia ukážok).

1.2 Metódy motivovania k tvorivosti

Pojem motivácia pochádza z lat. slova *movere*, znamená hýbať, pohybovať sa. Motivácia má v edukačnom prostredí pôsobiť ako „aktivátor“ záujmu žiakov o nasledujúce činnosti a viesť k zvedavosti o danú tému. Metód motivovania k tvorivosti je niekoľko.

Najelementárnejšou metódou rozvíjania tvorivosti je stále tvorba tzv. **tvorivých úloh**. Za tvorivé úlohy považujeme tie, ktoré aktivizujú žiaka k netradičným činnostiam, k divergentnému mysleniu, ktoré ponúka viacero možností riešenia. Vo vyučovaní využívame moment prekvapenia, vyvolávame pochybnosti, ktoré aktivizujú žiakov k preverovaniu. Zadávané úlohy musia byť adekvátne vyspelosti žiakov, majú ich podnecovať k premýšľaniu, hľadaniu, špekulovaniu, predvídaníu, k činnostiam.

S pojmom tvorivosť úzko súvisia faktory tvorivosti, na základe ktorých lepšie pochopíme podstatu tvorivosti. Medzi základné faktory tvorivosti podľa J. P. Guilforda a E. P. Torranceho zakladateľov psychológie *kreativity*, patria: *fluencia*, *flexibilita*, *originalita*, *senzitivita*, *redefinovanie* a *elaborácia*.

- *Fluencia* znamená schopnosť pohotovo, ľahko utvoriť čo najviac psychických produktov určitého druhu (slov, myšlienok, symbolov, obrázkov a pod.) v stanovenom čase.
- *Flexibilita* je schopnosť pružne utvárať rôznorodé riešenia problémov a prekonať myšlienkovú zameranosť, nachádzať riešenia, z ktorých každé využíva iný postup.
- *Originalita* je schopnosť utvárať bystré, dôvtipné, neobvyklé, nie bežné produkty, ktoré odhaľujú vzdialené súvislosti. Je to schopnosť meniť význam a využitie objektov, zbaviť sa funkčnej fixácie, meniť už raz vytvorené celky. Ide tu nielen o originálny produkt, ale predovšetkým o originálne riešenie problémov.
- *Senzitivita*, t. j. citlivosť na problémy, je schopnosť všimnúť si, vystihnúť, postrehnúť problém tam, kde si to iní bežne nevšimnú, nevidia.
- *Redefinovanie* (reštruktúrácia, znovuformulovanie) je schopnosť zmeniť význam a použitie predmetov alebo ich častí, použiť ich novým spôsobom, oslobodiť sa od zaužívaných spôsobov riešenia daného problému.
- *Elaborácia* je schopnosť vypracovať detaily riešení, aby sa skompletizoval nejaký celok alebo plán.

Faktor fluencie má viaceré druhy:

1. *slovná fluencia* - odráža schopnosť uviesť čo najviac nápadov k určitému štruktúrálnemu vymedzeniu,

2. *asociačná fluencia* - prejavuje sa tu schopnosť uviesť čo najviac nápadov - slov, ktoré sú vo vymedzenom vzťahu k podnetovému slovu ,

3. *expresívna fluencia* - schopnosť vymyslieť vhodné slová na vyjadrenie súvislých myšlienkových celkov - schopnosť vyjadriť myšlienku slovami. Riešenia sú obmedzené už danými myšlienkami, slovami alebo písmenami,

4. *ideačná fluencia* - schopnosť mať čo najviac nápadov na danú tému (napr. čo všetko by sa mohlo stať, keby..., skonštruujte čo najviac námetov pre spracovanie národnej opery, ako nezvyčajne by ste zhudobnili tečúcu rieku...),

5. *symbolická fluencia* - napr. – vymyslíte čo najviac rytmických motívov v štvorštvrtovom takte, v ktorých by sa vyskytovala triola, alebo synkopa ,

6. *sluchová fluencia* - je produkcia zvukových vyjadrení nejakej skutočnosti

- napr.: - pokúste sa zvukom vyjadriť vánok, búrku;
 - vyjadrite zvukom padnutie päťky v triednom priestore atď.);

7. *behaviorálna (pohybová) fluencia* napr.: - predved'te ako tancuje víla čo najväčším množstvom spôsobov.

Faktor flexibility zahŕňa dva druhy:

1. spontánna pružnosť myslenia - napr. uviesť čo najviac spôsobov čo y sme mohli zhudobniť- napodobniť pomocou trúbky, fanfáry...,
2. adaptívna pružnosť - je schopnosť zmeniť zameranosť tak, ako to vyžadujú meniace sa podmienky – napr. skúste vymyslieť melódiu vlniacej sa rieky, potom zhudobnite – napodobnite zvukmi vodopád, alebo navrhnete akými zvukomalebnými prostriedkami, príp. nástrojmi by sa dal vyjadriť...

1.3 Fázy umeleckého tvorivého procesu

Proces tvorby sa uvádza v literatúre vo všeobecnosti v týchto fázach:

1. *Iniciácia* - prvé podvedomé myšlienkové procesy, asociačné idey a predstavy sa stávajú zdrojom a podnetom vzniku originálneho nápadu,
2. *Orientácia (preparácia)* - prípravná fáza, ktorá má rozhodujúci význam v celom tvorivom procese. Zbierajú sa v nej potrebné informácie, údaje, získavajú sa relevantné poznatky, vypracúva sa plán, taktiky, osvojujú sa stratégie riešenia problému.
3. *Manipulácia* - ide o rozsiahly myšlienkový experiment, ktorý sa realizuje veľmi rýchlo, efektívne, a to heuristickými postupmi, v ktorých nachádzame a objavujeme nové fakty a vzájomné súvislosti medzi nimi.
4. *Inkubácia* - tlmenie, predstavuje fázu, v ktorej človek vedome nepracuje na predmete tvorby, nezaobera sa činnosťami, ktoré s ňou súvisia;
5. *Iluminácia* - heuristický moment - je to fáza objavenia nového nápadu riešenia; nazýva sa tiež AHA-EFEKT alebo osvietenie.
6. *Verifikácia* – objavovanie nových súvislostí, kritické preskúmanie, zhodnotenie nápadu riešenia výsledku.
7. *Realizácia* – myšlienka, princíp, jav sa realizuje a usilujeme sa o optimalizáciu riešenia.
8. *Evaluácia*- predstavuje záverečné hodnotenie produktu a je dôležitou etapou pre sebarozvoj a sebautváranie tvorivého subjektu.⁴⁴

Teoretické poznatky o fázach (etapách) tvorivého procesu môže učiteľ uplatniť pri rozvíjaní tvorivosti žiaka, napr. pri výbere vhodných problémov a úloh, v probléme vyučovania atď.

Na procese umeleckej tvorby sa podieľa ešte celý rad faktorov pomáhajúcich pri rozvoji tvorivého myslenia. Vo výskumoch tvorivosti, zameraných na rozbor tvorivého procesu, tvorivého produktu, osobnosti autora či podmienok tvorivosti boli väčšinou analyzované **tri základné podmienky**:

⁴⁴ Na základe štúdia geniálnych tvorcov a výskumných údajov možno dnes presne ohraničiť etapy tvorivého procesu. Rozlišujeme tieto fázy, etapy, ktoré popísal G. Wallas podľa M. Tuma (In: Dargová, 2001)

- a) originalita,
- b) adaptívnosť,
- c) realizácie (zhodnotenie).

Pod tvorivosťou sa rozumie zaujímavý výsledok práce, odpoveď, ktorá je nová alebo zaujímavá – originálna vzhľadom k realite. Podnecovanie a rozvíjanie tvorivosti býva v psychológii nazývané **kreativizáciou**.

Na kvalite tvorivého procesu sa podieľa rad psychických procesov, stavov, rysov osobnosti, schopností a jej kvalít. Medzi najdôležitejšie faktory tvorivosti patria:

1) **senzitivita** – zvýšená vnímavosť pre hudobné nápady a podnety; schopnosť vniknúť do problémovej situácie, príp. nechať sa ňou inšpirovať, motivovať pre tvorivú činnosť,

2) **originalita** – pôvodnosť, novosť riešenia; ide o taký výsledok, ktorý dokáže nájsť pre problémovú situáciu svojské, osobité riešenie vyskytujúce sa pomerne zriedka, je nevšedné a neobvyklé, pôvodnosť nesie v sebe pečať tvorivej osobnosti;

3) **fluencia** – plynulosť - schopnosť človeka produkovať čo najviac psychických produktov na danú tému za určitú časovú jednotku, čiže ide o pohotovosť, plynulosť myslenia a ľahká formuláciu nápadov;

4) **flexibilita** – pohyblivosť, čiže pružnosť myslenia na nové podnety, schopnosť vytvoriť na základe doterajších skúseností čo najviac rôznorodých riešení; ide o hľadanie riešenia danej situácie v rôznych oblastiach poznania; flexibilita umožňuje človeku prechádzať od jedného prístupu riešenia k inému a vyhýbať sa tak stereotypu,

5) **elaborácia** – spracovanie - umožňuje jedincovi vypracovať zaujímavé detaily, dotiahnuť riešenie tak, aby sa mohlo používať v novom význame;

6) **integrácia** – prelínanie hudobného vnímania so zážitkovou oblasťou osobnosti, je výsadou tvorivej práce v oblasti umeleckého a esteticky vyváženého celku (Michalová, 2001).

Pri posudzovaní jednotlivých hudobno-tvorivých prejavov musíme brať do úvahy vzájomný vzťah medzi *racionálnymi, emocionálnymi a imaginatívnymi komponentmi tvorivosti*.

Podľa J. Hlavsu (1985) určujú štruktúru kreativity tri operatívne zložky:

1. imaginatívna – intuitívna, fantazijná,
2. heuristická – riešenie problému, tvorivé myslenie,
3. schématická – základné myšlienkové operácie, systémové myslenie, logika, ktoré sú v tvorivom procese rôzne proporčne zastúpené. Zaujímavý je aj fakt, že vzťah medzi inteligenciou a originalitou nemusí byť priamo úmerný (Hlavsa In: Drábek, 1998, s. 48).

2 AKTIVIZÁCIA ŽIAKA K TVORIVOSTI PROSTREDNÍCTVOM HUDOBNÝCH ČINNOSTÍ

2.1 Vokálne činnosti

Činnostný a aktivizačný charakter spevu je evidentný, prejavuje sa pri nácviku diela a jeho tlmočení (pri interpretácii). Pri samotnom nácviku (prípravná fáza) sa rozvíja nielen odborná, technická stránka spevu (správnu hlasovou výchovou), ale aj ďalšie psychologické aspekty, ku ktorým patrí schopnosť vcítiť sa do hudby, vystihnúť náladu, poňať obsah

vlastnou imanigáciou a predstavami, schopnosť hudobne myslieť (formová výstavba, tektonika), rozvoj a prehľbovanie hudobnej pamäti a pod.

K pedagogickým aspektom patrí predovšetkým tvorivý prístup osobnosti učiteľa pri výchovnom pôsobení na žiaka prostredníctvom hudobného diela, a to v oblasti výberu repertoáru, v prezentovaní myšlienok a posolstva diela v oblasti požiadaviek k humanistickej orientácii výchovy a vzdelávania. Humanisticky orientovaný výchovný aspekt spočíva v novom prístupe učiteľa k žiakom – v nedirektívnej, uvoľnenej ale zároveň tvorivej atmosfére a pri použití *s dynamických prostriedkov komunikácie s dieťaťom*. Patria k nim *zapojenia rôznych činností* hudobno-rytmických, prípadne pohybových, zvládnutie intonačných cvičení formou hry a pod. K tvorivým riešeniam patrí aj *vyhľadávanie prekvapivých momentov*, ktorými pedagóg udržiava pozornosť žiakov.

2.2 Inštrumentálne činnosti.

Inštrumentálne činnosti na hodinách hudobnej výchovy spĺňajú viacero kritérií pri aktivizácii žiaka. Pri rytmicko-melodických cvičeniach sú oživením a spestrením výučby, pri práci s *hudobnými nástrojmi Orffovho inštrumentára, alebo hrou na tele* sa rozvíja samotná tvorivosť žiaka, schopnosť rozlišovania zvuku, práca s partitúrou, samotné muzicírovanie ako prvok rozvíjania hudobnosti žiaka a pod. , ktoré napokon vedú k esteticko-umeleckému zážitku a citovému prežívaniu skladby.

Osciláciou medzi jemným citlivým prístupom a neustálym usmerňovaním zo strany pedagóga a aktívnym hudobným prejavom žiakov vytvárame pozitívnu tvorivú atmosféru

Inštrumentálne činnosti mnohokrát dajú vyniknúť žiakom síce s hudobným sluchom, ktorí nedokážu správne vokálne intonovať, ale majú adekvátnu analytickú schopnosť sluchu. Vokálne a inštrumentálne činnosti spolu vytvárajú jednotu, harmóniu celku a prosociálne správanie. Na tomto základe možno stavať výchovné ciele výučby. Ohľaduplnosť vo vedení hlasov, vzájomná súhra, pocit spolupatričnosti a ďalšie etické princípy dotvárajú a umocňujú emocionálne a estetické vplyvy na samotné umelecké prežívanie jedinca. Spev a inštrumentálne hra prirodzene a účinne nasmerováva jedinca na skupinu a na začlenenie sa v nej.

2.3 Hudobno-pohybové a rytmicko-pohybové činnosti.

Hudobno-pohybové aktivity je možné rozvíjať i v mimo vyučovacej a mimoškolskej hudobnej výchove. Vo forme rôznych tanečných krúžkov, samostatne fungujúcich ľudových súborov a ľudových telies v základných umeleckých školách narastá početnosť záujmu

Ak berieme do úvahy, že ľudia už od najstarších čias vyjadrovali svoje pocity v hudbe tancom, tanec sa stal pre ľudí zábavou, nádejou, ale aj oporou pri rôznych príležitostiach, pomocou ku skontaktovaniu. Tak je tomu aj dnes, len v inej podobe. Žiak si v tanečnom telese, vo voľnočasovej činnosti vybuduje sociálne vzťahy a väzby, posilňuje vôľové vlastnosti a aktívne relaxuje.

Tanečný pohyb možno definovať „ako určitý spôsob pohybu tela v harmónii s presne terminovaným ukončením a zachovaním presnej hudobnej dĺžky danej hudobnej predlohy. Vyjadrovanie sa pohybom má veľa možností, ale všetky majú niekoľko spoločných znakov, ktorými vyjadrujú pocity, myšlienky, túžby, rôzne konania a zážitky. Cieľom dokonalého súladu týchto zložiek je dosiahnutie estetického precítienia, ktoré u jednotlivca má schopnosť vyvolať psychologický účinok, zážitok.“ (Pilzová – Labudová, 2004, s. 43).

Prostredníctvom tanca sa žiak učí vnímaniu a vyjadreniu metro-rytmických jednotiek v čase a v priestore. Osvojenie základov rytmických cvičení úzko súvisí s úlohami hudobnej výchovy a je rozvíjané primeranými motorickými vyjadreniami. Sú to najmä vyjadrenia rytmu, metra, tempa, dynamiky a celkového výrazu. Bez hudby by to boli len realizované telesné cvičenia s pokynmi. Avšak v jednote tanca a hudby ide o špecifický príjemný rytmický pohyb, ktorý má dôležité miesto v kultivovaní mladého človeka a v jeho *estetickom* profilovaní vo vzťahu ku krásnu.

Zmysel pre hudobný rytmus sa prejavuje predovšetkým tým, že vnímanie hudby je sprevádzané určitými *pohybovými* reakciami. Na základe vytrvalej tanečnej práce sa rozvíjajú a prehľbujú hudobné schopnosti ako: hudobný sluch, hudobný rytmus, hudobná pamäť a zároveň sa zvyšuje aj úroveň koordinačných schopností. Výskumy a prax potvrdzujú, že optimálne predpoklady na rozvoj koordinačných schopností sú od 5 –17 rokov, teda zhruba vo veku školskej edukácie. Pohybové schopnosti sú síce čiastočne zdedené dispozície, no procesy zrenia sa vplyvom učenia, výchovy a vhodného prostredia rozvíjajú. Kolodziejski (2013, s. 414) poznamenáva, že: „*V hudbe viac záleží na stimulácii tvorivej činnosti detí ako na prehrávaní skladieb a určovaní prvkov hudby.*“

Pomocou tanca sa dá mnoho vysvetliť a mnohému naučiť v hudobnej výchove. Tanec tu predstavuje akýsi multikomplex senzorického, motorického i kognitívneho vnímania. Pomocou neho možno naučiť (už vyššie spomenuté) výrazové prostriedky hudby, štruktúru a formu atď., teda naplniť kognitívne ciele hudobnej výchovy, ktoré sa v afektívnej rovine odrazia v správnej voľbe hudby a v smerovaní k emocionálno-estetickému zážitku a v psychomotorickej rovine sa odzrkadlia v celkovej koordinácii spracovania akustického signálu hudobným sluchom, až po motorické presné vyjadrenie hudby pohybom. Ide v podstate o *mozgovo kompatibilné učenie* (brain-based learning), teda učenie sa prirodzeným spôsobom.

Turek (2005) uvádza, že z hľadiska neurovedy a kognitívnej vedy (skúma komplexné mechanizmy, napr. reč, abstraktnú analýzu, pohyb a pod.) je *učenie sa* definované tvorbou synapsí, t. j. spájaním neurónov, čo je možné ovplyvniť učením a intelektuálnou činnosťou. Neuróny sa delia na:

- senzorické (10%) - prijímajúce podnety,
- interneuróny (80%) – spracovávajúce podnety,
- motorické (10%) – riadia reakcie človeka na podnety.

Z uvedeného vyplýva, že učenie sa prepájaním viacerých zmyslov má široko-dimenzionálny význam a efektivitu. V tanci ide okrem iného o priestorovú koordináciu. Podľa teórie dvoch hemisfér ako uvádza Turek (2005, s. 180): „*Priestorová koordinácia sa realizuje v pravej hemisfére a priestorová kategorizácia v ľavej hemisfére*“. V tradičnom vyučovaní sú preferovaní jedinci, u ktorých dominuje ľavá hemisféra mozgu, pretože ide o slová, fakty, vyžaduje sa analytické, logické, kritické myslenie a prevládajú konvergentné úlohy. To je jeden z ďalších dôvodov zapájania hudobno-pohybovej výchovy do škôl vo vyššej miere a takto by bolo možné ešte pokračovať.

Pohyb tela od najútlejšieho detstva významne ovplyvňuje procesy myslenia. Doposiaľ sa predstava intelektuálnej aktivity v našej kultúre spájala prevažne s činnosťou mozgu, avšak neuropsychologické výskumy posledných desaťročí potvrdzujú, že učenie sa neodohráva len v hlave. Priamu a významnú úlohu pri rozvíjaní poznávacích schopností zohráva zapojenie telesnej aktivity. Fyzická aktivita podporuje aj činnosť mozgu, zásobuje ho glukózou,

kyslíkom a zväčšuje nervové spojenia. Kinestetické učenie zlepšuje ukladanie informácií do dlhodobej pamäte, čím je ich uchovanie hlbšie. Zapojenie pohybových aktivít do vyučovacieho procesu v súvislosti s preberaným učivom výrazne zefektívňuje a ovplyvňuje procesy učenia.

Podľa Kasu (2003, s. 6) „*sú pohybové schopnosti len jedným druhom schopností človeka. Celkove môžeme schopnosti človeka rozdeliť do štyroch skupín:*

1. *Senzorické – pociťovanie, vnímanie, pozornosť, odhad času a priestoru.*
2. *Pohybové – kondičné a koordinačné schopnosti.*
3. *Intelektuálne – všeobecná inteligencia, anticipácia, taktické myslenie, improvizácia, odborné vedomosti.*
4. *Kultúrno-umelecké – kultúra pohybu, precítenosť, hudobnosť, interpretácia, kreácia, harmónia.“*

Hudobno-pohybové činnosti podporujú všetky štyri uvedené schopnosti. Pre oblasť nášho záujmu, teda oblasť senzoricko-motorických schopností v rozmedzí školskej edukácie platí, že pri prirodzenom fyziologickom, psychickom i sociálnom zdokonaľovaní je dôležité venovať sa aj vonkajšiemu vplyvu rodiny a školy na pestovanie esteticko-umelecko-pohybových záujmov dieťaťa. V rozmanitých činnostiach sa dieťa zdokonaľuje, fyzická sila je motivovaná psychickou aktivitou a zaniatenosťou a naopak. Dieťa nadobúda obratnosť, flexibilitu tela a komunikáciu s umením, s hudbou, s piesňou. Koordinuje svoje senzomotorické prejavy. Komunikuje s umením a v umení. Je dobré byť deťom nablízku, podporovať ich v týchto aktivitách ako zo strany rodičov, tak i zo strany súčasného školstva. Je to čas, ktorý nemožno prepáť nečinnosťou, pretože nevypestované návyky a zručnosti sa neskôr ťažšie nadobúdajú.

Košalová (2012) uvádza, že každý pohyb pri vhodne zvolenej hudbe musí byť veku primeraný a primerane veku motivovaný. Jeho realizácia by mala prebiehať prirodzene a účelne. Ďalej uvádza, že „*v rôznych tanečných a pohybových hrách je dobré rozvíjať u žiakov tvorivosť zapojením celého tela do prežívania hudby a umožňovať im tak pohybovú a hudobnú sebarealizáciu. Výrazným prínosom využitia týchto techník je kultivácia pohybov v oblasti jemnej a hrubej motoriky, sebvýjadrenie, stimulácia, komunikácia a interakcia v skupine*“ (Košalová (2012, s. 35).

Pri kontakte s hudobným umením žiak komunikuje s vlastnou identitou v jednom z dostupných priestorov hudobného umenia, a to tvorbou zvukových tvarov v časopriestore. Vytvorené hudobné hodnoty sú jednou zo špecifických kategórií v oblasti krásna, ktoré predstavujú „*pomerne stabilnú štruktúru osobnosti človeka, preto je hudobno-umelecká hodnota významná tak pre individuálnu, sociálnu, ale aj historickú realizáciu konkrétneho jedinca*“ (Kráľová, 2013,s.84). V hudobných zážitkoch, cez ktoré sa jedinec vyjadří, môže získať skúsenosť v tvorivo-umeleckom procese, ktorá môže byť integrovaná do „*štruktúry osobnosti dieťaťa a prispieť tak k jej primeranému rozvoju*“ (Kráľová, 2013,s.84).

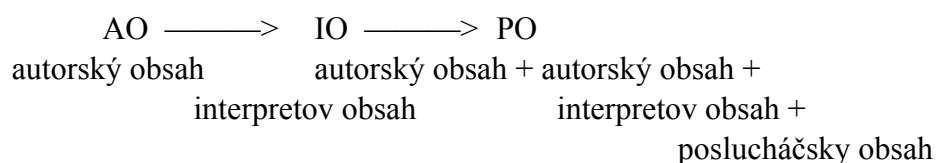
2.4 Receptívne činnosti a pedagogická interpretácia hudobného diela

Hudobná interpretácia diela má v procese komunikácie medzi autorom, vnímateľom a interpretom hudobného diela nezastupiteľné miesto. Cez interpretáciu sa dielo dostáva do povedomia ľudí. Verbálno-teoretická interpretácia hudobného diela predpokladá slovo interpreta, ktorým sprístupňuje hudbu poslucháčovi, oboznamuje ho so vznikom diela, jeho jednotlivými časťami a ak ide o programovú hudbu – aj s jej programom. Ide o náročnejšiu

formu kontaktu s hudbou, pretože pomáha vytvárať estetický zážitok z počúvania a vnímania hudby.

Pedagogická interpretácia hudobného diela znamená teoretický výklad obsahu hudobného diela z hľadiska hudobnej didaktiky. Počúvaním hudby a jej výkladom sprístupňujeme žiakom hodnoty hudobného umenia. Hudobné dielo je sémanticky otvorené, a teda môže byť chápané v najrozmanitejších variantoch. Dielo ako ukončený tvorivý akt ostáva identické, jeho chápanie sa však mení, hoci má aj nadčasové a nadosobné zložky, ktoré zabezpečujú jeho identitu v historicko-spoločenskom vývoji. Ladislav Burlas vo svojej publikácii *Hudba – komunikatívny dynamizmus* uvádza smerovanie autor – interpret – poslucháč, ktoré súčasne znamená:

Schéma č. 1: Prenos autorského obsahu smerom k poslucháčom (Burlas, 1998)



Učiteľ vo výchovno-vzdelávacom procese vystupuje ako interpret hudobného diela. Hlavnou jeho úlohou je čo najadekvátnejšie sprístupnenie hudby žiakom. Používa na to rôzne metódy a druhy výkladu, čiže interpretácie hudobného diela. Pedagogická interpretácia (výklad) hudobného diela sa realizuje prostredníctvom analýzy skladby. „*Každá analýza je vlastne návrhom, modelom, ako chápať hudobné dielo, a nie uzavretým konečným riešením*“ (Burlas, 1998, s.38).

Pod **pedagogickou interpretáciou hudobného diela** rozumieme teoretický výklad diela poňatého učiteľom. Pedagóg je komunikačným činiteľom medzi dielom a poslucháčom - žiakom. Podľa Burlasa pedagóg pri výklade objasňuje prvky nemenné (uložené v grafickom zápise) a premenné (dané dobou, podtextom, špecifickým poslaním a črtami interpreta). Pedagogická interpretácia využíva vyjadrovacie prostriedky hudobnej vedy (samozrejme, s priblížením sa detskému vnímateľovi) i prostriedkami z estetiky a emocionálnej sféry (Burlas, 1998). „*Veda môže prispieť k porozumeniu hudby primeranou verbalizáciou hudobných štruktúr pomocou pojmov a pomocou znakov a symbolov*“ (Burlas, 1998, s. 40).

Pedagogický výklad diela pomáha analyzovať hudobné dielo, objasniť, nájsť obsah a vysvetliť formotvorné prvky. Analýzou a syntézou vypočutého diela dochádza k hlbšiemu pochopeniu skladby. Pri pedagogickej interpretácii diela sprístupňujeme aj samotné posolstvo diela, jeho charakter, náladu, celkový dojem a pod. Snažíme sa vyvolať adekvátny emocionálny psychický stav pre prijatie hudobného diela. Teda komunikácia medzi hudobným dielom a poslucháčom prebieha v rovine pedagogickej a umelecko-estetickej.

Interpret – či už vo funkcii umelca (vokálny, inštrumentálny, dirigentský prejav) alebo pedagóga (hudobnej výchovy), je istým typom tvorivého tlmočníka obsahu diela a jeho zvukového oživenia. Burlas nazýva interpretáciu „*tvorivým činom, do ktorého vkladá interpret svoj vlastný prínos, rešpektujúci v plnom rozsahu zábery skladateľa*“ (Burlas, 1998, s. 77).

Pod vlastným prínosom v pedagogickej interpretácii hudobného diela rozumieme v zborovej praxi primerané sprístupnenie poznatkov o diele žiakom z hľadiska ich veku. Osobnostný prístup sa odzrkadlí i v sprístupnení diela (alebo jeho časti) vlastnou interpretáciou spevom alebo hrou na hudobnom nástroji. Snažíme sa predovšetkým o

vzbudenie emocionálneho zážitku. Pri teoretickej interpretácii je dôležité vnímanie v celistvom tvare.

Počúvanie hudby sa realizuje celostným vnímaním – obsahovo náladovým precítením a parciálnym vnímaním - štruktúráln-parametrickým sledovaním. Pri parciálnom rozbere hudobného diela ide o tieto druhy analýz:

- a) *genetická analýza* – pojednáva o okolnostiach vzniku diela, vzťahu medzi hudobným dielom a spoločnosťou, zaoberá sa zaujímavosťami zo života skladateľa,
- b) *sémantická analýza* – analyzuje hudobný obsah diela, jeho program a symboliku,
- c) *štruktúrálna analýza* - zameriava sa na výstavbu a usporiadanie hudobnej skladby, všima si hudobné výrazové prostriedky, ktoré skladateľ použil, ďalej sa zameriava na prácu s hudobnou myšlienkou, hudobným motívom a témou,
- d) *axiologicko-funkčná analýza* – ide o rozbor umeleckej a spoločenskej hodnoty a funkcie skladby, o kvalitu výberu výrazových hudobných prostriedkov,
- e) *esteticko-zážitková analýza* – verbalizujú sa tu emocionálne zážitky a spoznáva sa estetická hodnota umeleckého diela (Michalová, 2001).

Po *parciálnom* vnímaní diela sa realizuje *celostná* analýza, kedy zaznie znova celá skladba. Znovu vypočutím hudobného diela sa dosahuje vnútorné citové zaujatie vnímateľa, ktoré je predpokladom pre zážitkové vnímanie estetickej stránky hudobného diela a vedie k jeho emocionálnemu prežitiu. V tejto analýze sa hľadá cesta k chápaniu diela a možné je vybrať určitý motív, ktorý dielo charakterizuje a pracovať s ním so žiakmi, či už v prepojení (integráciou) s inými predmetmi alebo v rámci hudobnej výchovy pomocou zapojenia rôznych hudobných činností.

2.4.1 Motivácia k pedagogickej interpretácii hudobného diela

Motivácia a aktivizácia patrí medzi základné hodnoty procesu vzdelávania. V pedagogickom pôsobení si učitelia často kladú otázky súvisiace s úrovňou motivačného systému osobnosti žiaka. Prečo sa žiak správa tak, ako sa správa, prečo sa učí, resp. neučí, aké sú jeho ciele, priania, záujmy, potreby. Vhodná motivácia je účinným prostriedkom zvyšovania učebných výkonov a riešenia školských problémov. Zasahuje celú osobnosť žiaka.

Princíp motivácie ku tvorivej činnosti je založený na zámernom, uvedomelom navodení a vyprovokovaní pohnútok v umelo vytvorených situáciách a javoch, ktoré vedú k dosiahnutiu cieľa – kreatívite a poznaniu. Motivovať možno formou:

- *priamou* – osobný, kladný vzťah k činnosti, osobný záujem o proces, vlastný vzor-učiteľ, alebo aktívnym zapojením žiakov do hudobných činností
- *nepriamou* – pomocou rôznych vyučovacích metód, prostredníctvom vyučovacích pomôcok, prostredníctvom spoločenských udalostí – napr. vystúpenie v škole, koncert, udalosti v médiách (napr. súťaže superstar, Minitalent show, Lets' dance) a pod.

Na vyučovaní je potrebné navodiť adekvátny podnet, provokujúci k činnosti, pri ktorej môže žiak bez väčších ťažkostí prejavíť svoje tvorivé schopnosti, zručnosti, vedomosti a vynaliezavosť, t. j. prejavíť sám seba. Motivačný prvok je v tvorivých úlohách obsiahnutý v ich príťažlivosti, zaujímavosti, novosti pre žiaka. Na hodinách hudobnej výchovy sa k tvorivej činnosti môžu využívať motivácie v širšom a užšom slova zmysle.

V širšom slova zmysle tu môžeme chápať napríklad motiváciu:

- emocionálnu: láska k hudbe, estetický zážitok
- etickú: obsahová stránka hudobného diela
- vzdelávaciu: túžba po poznaní
- spoločenskú: osobné záujmy, priateľské vzťahy
- citovú: pochvala, rôzne formy odmien, radosť z úspechu, uznanie.

Motivácia v užšom slova zmysle je viazaná na konkrétny fenomén úzko súvisiaci s hudobným dielom, napr. komentár učiteľa; rozhovor so žiakmi; grafický názor, obrázky, ilustrácie, fotografie; neznáme hudobné nástroje; hudobno-pohybová aktivita, tanečné hry, hádanky, súťaže, tajničky, dopĺňovačky, dramatizácia hudobného príbehu (Baranová, 1993).

Jedným z najčastejších tvorivých možností pri počúvaní hudby je integrácia, spájanie počúvania hudby s inými prejavmi a druhmi umenia: slovesným, výtvarným, tanečným, dramatickým, architektúrou. Pre tvorivosť je vhodná skladba, ktorá doslova „maľuje obrazy“ a vytvára zrakové predstavy. Práve pri takýchto dielach je potrebná adekvátne motivácia a schopnosť učiteľa pôsobiť na žiaka za pomoci rôznych tvorivých úloh, otázok, či postupov.

2.5 Hudobno-dramatické činnosti

„Tvorivá dramatika je systém riadeného, aktívneho sociálno-umeleckého učenia detí či dospelých založený na využití základných princípov a postupov drámy a divadla, limitovaných primárne výchovnými či formatívnymi a sekundárne špecificky umeleckými požiadavkami na strane jednej a individuálnymi i spoločenskými možnosťami ďalšieho rozvoja zúčastnených osobností na strane druhej (Valenta, 1998, s. 27)“ (In Bekéniová, Ľ., 2012, s. 8).

Učebný obsah je v tvorivej dramatike zahŕňa aj interdisciplinárne prieniky, integruje rôzne predmety, ktoré nemusia byť bezprostrednou súčasťou učiva a tiež, ktoré vôbec nie sú súčasťou predmetu, tzv. kroskurikulárny (prechádzajúci naprieč učivom iných predmetov či oblastí, ktoré vôbec nie sú súčasťou učiva).

Hudobno-dramatické činnosti v našom ponímaní využívajú hudobné i divadelné výrazové prostriedky na vytvorenie akejkoľvek navodenej umelej reality. V navodených situáciách napr. umeleckou predlohou, sa žiaci stretávajú so svojimi povahovými vlastnosťami, preverujú svoje schopnosti spolupráce, ale i umelecké kvality. V hudobno-dramatických činnostiach ide hlavne o proces tvorby.

Vedúci, alebo učiteľ danej skupiny nepodáva hotové riešenie – hotový scenár, ale necháva tvorivo rozmýšľať žiakov. Pripúšťa ich tvorivé nápady a akceptuje ich, je rovnocenným partnerom žiakov „prvý medzi rovnými“ (Felix, 2013). Jednou z najdôležitejších etáp tvorivosti je správna motivácia žiakov.

Stvárňovanie deja, interpretácia hudobných diel – či už vokálna, inštrumentálna, alebo hudobno-pohybová dáva priestor pre formovanie „kolektívneho ducha“. Vytváranie nových komunikačných možností v rámci skupiny (cez dej, alebo hudobnú interpretáciu), hľadanie riešení cez rôzne *imaginácie*, *emočné nasadenie* pri stvárnení rolí atď. to všetko dáva priestor pre istú sociálnu výchovu a vytvorenie siete kvalitatívne iných sociálnych vzťahov, ako doposiaľ. Prax ukazuje, že mnoho „utiahnutých“ jedincov práve v tomto druhu umenia vynikne, príp. sú ľudsky neuveriteľne spoľahliví a nápomocní a to mení pohľad celej skupiny na človeka. Vznikajú nové väzby. Samotná hudba v sebe nesie potenciál emócií a prežívania, čím vytvára stmelujúci prvok (nielen v komornej hre, tanci, ale aj pri celkovej realizácii, nácvikoch). Nielen komunikácia medzi postavami deja, ale aj komunikácia s „hľadiskom“ dáva priestor pre zvyšovanie zdravého sebavedomia, zbavenie sa neistoty a trémy.

Hudobná tvorivosť, umelecká hudobná tvorba sa nedá kvalitatívne zrovnávať s vedeckou tvorbou, ale proces umeleckej tvorby k vedeckému bádaniu možno prirovnať. Proces umeleckej tvorby je taktiež zložitý, vyžaduje si veľké znalosti, bádanie, štúdium a obrovský ponor do problematiky. No má ešte jednu dimenziu, ktorú veda neposkytuje: vyžaduje si obrovskú emocionálnu aktivitu ako pri samotnom procese tvorby, tak aj pri jej prezentácii - interpretácii. A to umeleckej tvorbe dodáva ďalší rozmer.

Literatúra

- BALCAROVÁ, B.: *Alfa didaktiky hudobnej výchovy*. Prešov: SÚZVUK, 2004. 336 s. ISBN 80-89188-00-1.
- BEKÉNIOVÁ, L.: *Metodické námety na tvorivú dramatikú v škole*. Prešov: MPC. 2012. 978-80-8052-404-3
- BURLAS, L.: *Teória hudobnej pedagogiky*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 1997. 114 s. ISBN 80-88885-06-X.
- DRÁBEK, V.: *Tvorivosť a integrácia v receptívnej hudobnej výchove*. Praha: PF UK, 1998. 146 s. ISSN 0862-4461.
- DARGOVÁ, J.: *Hra ako prostriedok stimulácie tvorivosti detí*. In: Komenský, 5/6 2001, s. 112 - 115,
- FELIX, B.: 2013: *Hudobno-dramatické činnosti na základnej škole*. Banská Bystrica: UMB.
- MICHALOVÁ, E.: *Estetika hudby*. Banská Bystrica: FHV UMB, 2001. 88 s. ISBN 80-8055-465-X.
- KASA, J. 2003. *Diagnostika pohybových predpokladov v športe*. Trenčín: TU A. Dubčeka. ISBN: 80 – 8075 – 005 –X. s. 127
- KOŁODZIEJSKI, M. 2013. Polish Concept of Universal Music Education: A Critique and an Overview of Required Changes. In *Musical zínátne šodien pastávígais mainígais*. Saule: Daugaupils Universitātes ISBN 978-9984-14-617-1. s. 414
- KOŠALOVÁ, K. *Reedukácia výchovných problémov žiakov prostredníctvom techník hudobnej terapie*. In: *Špeciálny pedagóg - Časopis pre špeciálnopedagogickú prax*. Prešov: PU. Ročník 1/2012. ISSN 1338-66702. s. 35
- KRÁLOVÁ, E. *Priaznivé a škodlivé účinky hudby na psychiku a zdravie dieťaťa*. In: *Zdravotnícke listy*. Vyd. Fakulta zdravotníctva Trenčianska univerzita A. Dubčeka v Trenčíne Ročník. 1, číslo 4, 2013. ISSN 1339-3022
- PILZOVÁ, D. – LABUDOVÁ, J. *Pohybová výchova v súčinnosti s hudbou*. Bratislava: SZRTVŠ, 2004. ISBN 80- 89197-17-5. s. 43
- TUREK, I. *Inovácie v didaktike*. Bratislava: MPC 2005. ISBN 80-8052-23-8

XI INFORMAČNO – KOMUNIKAČNÉ TECHNOLOGIE V HUDOBNEJ EDUKÁCII

(Mgr. Stanislav Baláž, PhD.)

V súčasnosti možno pozorovať prudký vzrast zavádzania technických vymožeností do rôznych oblastí spoločenského života. Informačno-komunikačné technológie (IKT) sa stávajú sprostredkovateľom nepreberného množstva poznatkov, ale aj prostriedkom utvrdzovania a preverovania nového, alebo stimulom pre podnecovanie a rozvoj ľudskej tvorivosti. Rovnako značný je dopad IKT vo sfére hudobného umenia. Počítač tu nefiguruje iba ako pasívny sprostredkovateľ hudobného záznamu, ale aj ako dôležitý element v procese tvorby či spracovania hudobného materiálu. Dôkazom toho je produkcia množstva hudobného softvéru, ktorý umožňuje za pomoci veľmi jednoduchých postupov dosiahnuť pôsobivé a účinné výsledky. IKT v hudobnej edukácii ponúkajú skutočné širokú paletu možností, napomáhajú vytvárať pre žiakov atraktívne a motivujúce prostredie, pomáhajú vyučovať modernými metódami a tak napĺňať súčasné vzdelávacie trendy. V duchu týchto názorov chceme konkretizovať výhody, ktoré počítač ponúka hudobnej edukácii:

- **umožňuje manipuláciu so zvukmi:** editovanie, prostredníctvom editačných softvérov je možné zapisovať, manipulovať a tvoriť jednoduchým spôsobom hudbu,

- **rozširuje kompozičné činnosti :** pomocou audio recording programov, napr. Audacity, alebo ďalších, ktoré je možné stiahnuť z internetu, napr. <http://www.nch.com.au/software/soundrec.html>, je možné stiahnuť melodické fragmenty, ktoré je možné kombinovať, vkladať efekty, robiť aranžmány. Iný spôsob práce nám umožňujú sekvencérové programy ako Cubase, či Cakewalk, čo sú nahrávacie, mixážne a zároveň notáčne programy. Cez ne sa môžu nahráť melódie do audio formátov (WAV) to, čo je v notách a zároveň naopak podporujú grafický MIDI formát, takže to, čo hráte, môžete zaznamenať graficky, vytvoriť partitúru,

- **umožňuje vytvárať partitúry:** prostredníctvom notáčnych programov, napr. Encore, Sybelius, Opus, Finale prepisuje hudobné ukážky, skladby do grafickej podoby, notácie a zároveň ich umožňuje prehrať,

- **umožňuje nahrávať a prehrávať výsledky svojej práce:** prostredníctvom softvérov sa z počítača stáva nahrávacie zariadenie, ktoré umožňuje zapamätať si, prehrávať aj upravovať vlastné výtvyry. Okrem toho, možnosť zvukovej kontroly, prostredníctvom nahrávacích programov, napr. Audacity a keyboardu je možné, aby žiaci zlepšovali aj svoje interpretačné schopnosti,

- **poskytuje poznatky o hudobnej teórii:** cez experimentovanie a kompozičnú prax sa žiak oboznámi s notami, rytmikou, dynamikou, aj princípmi súčasnej kompozície. V tomto je zaujímavý program Koan (www.sseyo.com), ktorý umožňuje vytvárať projekty, kompozičné výtvyry založené na princípe automatickej kompozície vygenerovanej počítačom na základe určeného algoritmu. Podobným spôsobom pracovali aj skladatelia 20. storočia, napr. Xenakis, ktorí opustili bežné kompozičné postupy a vytvárali kompozičné experimenty logicko-matematickými postupmi, či pomocou algoritmov. Prostredníctvom spomínaného programu, môže aj žiak preniknúť hlbšie do podstaty takto tvorenej hudby. Odlišný spôsob komponovania ponúka program Hyperscore, ktorý umožňuje tvoriť hudobné skladby bez nutnosti ovládania hry na hudobnom nástroji a poznania notopisu. Ide o grafický spôsob komponovania, teda skladby sa vytvárajú „maľovaním“ motívov. (<http://www.toy-symphony.net/>),

- **umožňuje vytvárať databázu materiálov a zvukov:** učiteľovi poskytuje možnosť vytvoriť si archív zvukov, nahrávok, ktoré môže následne používať

Počítačové aplikácie pre prácu s hudbou

Okrem základného vybavenia hardvéru počítača (systémová jednotka, monitor, myš, klávesnica) sú potrebné pre prácu s hudbou aj ďalšie zariadenia. Výber zariadení volíme podľa toho, s čím konkrétne chceme pracovať. Pre jednoduché počúvanie hudby a multimediálne hudobné aplikácie nám postačí rozšírenie základnej zostavy o reproduktory alebo slúchadlá. Pre zložitejšie hudobné potreby potrebujeme kvalitnú zvukovú kartu, MIDI klávesnicu, mikrofón.

Nemenej dôležitým vybavením je aj softvér, ktorý sa podľa Daniela Fórra delí na:

Oblasť audiotechniky:

- generovanie zvuku
- záznam zvuku
- hybridné DAW/DAR systémy

Oblasť riadenia:

- softvérové sekvencery

Oblasť spracovania dát:

- nototlač

Multimédiá

Iné programy

Podľa tohto rozdelenia vidíme, že rozdelenie hudobného softvéru zahŕňa všetky oblasti hudobného využitia.

1 PREHRÁVAČE

Prehrávač je kľúčovým komponentom pre využitie počítača v oblasti hudby. Umožňuje nám jednoduché prehrávanie rôznych typov audio súborov ako napríklad WAV, MP3, OGG ale aj SMF MIDI súborov. V najjednoduchšom prehrávači nájdeme základné funkcie ako spustiť, zastaviť, pauza, ďalší súbor, predchádzajúci súbor. V zložitejších prehrávačoch nájdeme funkcie ako ekvalizér, vizualizáciu hudby, rýchlosť prehrávania a iné. V podstate funguje ako obyčajný CD prehrávač. Hodí sa na prehrávanie zvukových ukážok alebo skladieb z harddisku, CD, DVD, USB a iných médií. Nepotrebujeme už rádio s CD prehrávačom ak máme k dispozícii osobný počítač.

Najrozšírenejšou aplikáciou prehrávačov je *Windows Media Player* od firmy *Microsoft*, ktorý je na počítačoch ktoré bežia pod systémom Windows najrozšírenejší. Vo svojej aktuálnej verzii 12 (z roku 2009) je už plnohodnotným multimediálnym prehrávačom, ktorý dokáže prehrávať aj filmy a DVD disky. Veľmi rozšíreným je aj prehrávač *Winamp*, ktorý je od nepamäti priamym konkurentom prehrávača *Windows Media Player*-a od *Microsoftu*. Taktiež prešiel výrazným vývojom a za *Windows Media Player*-om v ničom nezaostáva. Jeho používanie je bezplatné a tak je výber prehrávača na samotnom používateľovi. Existuje však aj nespočetné množstvo freeware a shareware prehrávačov, ktoré sú dostupné na internete na stiahnutie s plnou licenciou alebo len obmedzené niekoľkodňové verzie.

2 AUDIO EDITORY

Za audio editor sa považuje aplikácia, ktorá umožňuje jednoduché ale aj zložité operácie so zvukovým záznamom. „S pomocou programu *Cool Edit* sa dostanete za základné funkcie *Windows*. Základné efekty editácia a redukcia šumu je len začiatok. *Cool Edit* predstavuje najlepšiu kombináciu vlastností a jednoduchého desingu v dostupnom lacnom programe pre začiatočníkov v oblasti spracovania zvuku na počítači. Registračný poplatok je nižší ako cena komerčne dostupných audio editorov. *Cool Edit* má navyše vynikajúcu priebežnú nápovedu, ktorá je súčasťou programu či už sa zaregistrujete alebo nie.“⁴⁵ Najjednoduchšou a najviac vyžadovanou operáciou je jednoduchý záznam a strih. Záznam audio dát sa prevádza pomocou mikrofónu alebo pomocou analógového vstupu do zvukovej karty počítača. Pri zázname audio dát máme na výber viacero nastavení kvality. Od 8 bitovej a 16 bitovú hĺbku, kmitočet od 11 kHz až po 44 kHz. V zložitejších aplikáciách máme na výber aj iné nastavenia podľa výkonnosti zvukovej karty až do 98 kHz. Záznam sa ukladá v najrozšírenejších audio formátoch ako WAV alebo MP3.

Strih audio súborov je najčastejšou editáciou. Vykonávame ho na časovej osi, kde si určíme začiatok a koniec súboru. *Cool Edit* poskytuje jednoduché strihové nástroje. Pri zázname audio dát dbáme aj na hlasitosť nahrávania. Ak je hlasitosť signálu zvuku vyššia ako hlasitosť nahrávania, dôjde k nepríjemnému skresleniu, ktoré sa nazýva clipping. Systém proste odreže príliš veľkú špičku amplitúdy z vlnovej formy.

Existuje nespočetné množstvo audio editorov, ktoré sa líšia nie len značkou výrobcu ale aj svojou kvalitou. Kvalitu audio editora určuje jeho jadro a schopnosť algoritmov pracovať so zvukom, súčasťou rôznych efektov a možnosťou rozšírenia o zásuvné moduly. *Cool Edit* patrí medzi najjednoduchšie a pre naše potreby postačujúci editor. Profesionálnymi audio editormi sú napríklad *Wavelab* od nemeckej firmy *Steinberg* alebo *Adobe Audition* od firmy *Adobe*, ktorý je vlastne nástupcom jedného z prvých audio editorov na počítači *Audacity*.

3 NOTAČNÉ PROGRAMY

Oblasť notácie sa takisto nevyhla nástupu počítačovej techniky. Má viacero nepopierateľných výhod. Prvou a najväčšou výhodou je okamžitá možnosť posluchu znotovaného diela. Druhou najväčšou výhodou je možnosť jednoduchšej opravy pri pomýlení sa pri zázname. A tretou najväčšou výhodou je voľná editácia kedykoľvek, rozloženie strán, dopisovanie doplnkov, vsúvanie ďalších taktov a iné výhody, ktoré pri ručnom zapisovaní nôt nie sú možné.

Notačný editor *Sibelius* je pre notáciu veľmi pohodlný. Má viacero produktových verzií pre začiatočníkov aj pre profesionálov. Taktiež má špeciálnu edíciu pre školy za zvýhodnenú cenu a tým otvára bránu elektronickej notácie vo vyučovacom procese.

Existujú aj iné rozšírené notačné editory ako napríklad *Finale 2000* alebo *Encore*. Spôsobom práce sú si veľmi podobné, líšia sa však len funkciami, v ktorých ich *Sibelius* nezanedbateľne necháva v pozadí.

Záznam nôt do počítačového notátora sa môže na prvý pohľad zdať veľmi komplikovaný. Je to však ale z dôvodu nezvyku na takúto činnosť. Po bližšom zoznámení sa s programom zistíme, že je to oveľa rýchlejšie a jednoduchšie ako ručné písanie. Jednotlivé noty môžeme zadávať pomocou počítačovej myši a klávesnice na notovú osnovu.

⁴⁵ Grace Richard. 1999. *Hudba a zvuk na počítači*. Praha: Grada Publishing. 1999 s. 96

Ďalším spôsobom je zadávanie pomocou MIDI klávesnice alebo priama hra na nej, ktorú program *Sibelius* automaticky zaznamená do notovej partitúry. Novinkou je schopnosť zaznamenávať notový záznam priamo z audio súboru alebo z mikrofónu. Najnovšia verzia programu *Sibelius* poskytuje priestor aj na vytváranie rôznych učebných pomôcok na hodiny hudobnej výchovy. Môžeme v ňom vytvárať jednoduché cvičenia, ktoré neskôr žiakom predložíme na vypracovanie. Taktiež si v ňom môžeme vyrobiť učebné listy s potrebnými notovými ukážkami, čím sa vytvára pre vyučovanie hudobnej výchovy nová cesta vo vytváraní a používaní učebných pomôcok. Učiteľ ktorý vlastní a ovláda prácu v tomto programe už nie je odkázaný na učebné pomôcky k danej téme, ktoré sú v škole dostupné ale vytvorí si vlastné, čím sa podporuje kreativita učiteľa a záujem žiakov.

4 HYBRIDNÉ DAW – SEKVENCERY

Hybridné DAW (digital audio workstation – digitálna audio pracovná stanica) je softvérová aplikácia, ktorá do seba skĺbuje funkcie s audio dátami, MIDI dátami, video dátami, notácie a ich vzájomných kombinácií v reálnom čase. Môže obsahovať taktiež vlastný audio editor, alebo sa v nastaveniach zadá externý.

Predstupňom k dnešným hybridným DAW boli MIDI editory, ktoré sa vývojom skĺbili s audio editormi a notátormi. Umožňujú jednoduchý viacstopový záznam audio dát a MIDI dát. Získané dáta sa ukladajú na pevný disk, preto sa systém nahrávania do DAW nazýva aj harddiskové nahrávanie (HDD recording).

K prehrávaniu MIDI dát alebo komplexných MIDI súborov potrebujeme zvukový generátor. Zvukový generátor je zariadenie hardverové a v súčasnosti aj softvérové, ktoré generuje zvuk zo zvukového čipu alebo zvukovej karty na základe rôznych druhov syntéz (najčastejšie WAVE Table syntéza založená na prehrávaní jednotlivých zvukových vzoriek). Veľkým vývojovým skokom bolo vytvorenie štandardu VST (v súčasnosti už vo verzii 3) nemeckou firmou Steinberg, ktorý umožnil využívanie efektov (VST) a zvukových inštrumentov (VSTi). Sú to vlastne samostatné programy, ktoré bežia pod hostiteľskou aplikáciou, ktorou je DAW systém. VST inštrumenty sú ovládané MIDI dátami, ako klasický hardvérový zvukový generátor. Efekty VST sú ovládané lineárnymi audio dátami. Túto platformu prevzalo mnoho ďalších vyvíjateľov hostiteľských aplikácií ale vznikli aj firmy, ktoré sa špecializujú len na vývoj efektov alebo softvérových inštrumentov.

Firma *Steinberg* na svojej platforme VST postavila skvelú aplikáciu *Cubase*. V súčasnosti verzia 6. *Cubase* je plnohodnotný hybridný DAW systém, ktorý je každou svojou novou verziou lepší ako ten predchádzajúci a neustále rozširuje možnosti svojho využitia. Vo verzii 6 obsahuje aj také doplnky, ako vlastný zvukový generátor založený na zvukovej banke profesionálneho hardverového workstation *Yamaha Motif XS*, automatickú aj manuálnu ladičku audio dát využiteľnú pri doladovaní spevov, alebo melodických nástrojov, kde s audio dátami pracujeme ako s klasickými MIDI dátami. Taktiež obsahuje veľmi kvalitný notačný editor, ktorý však funkciami a možnosťami nedosahuje takých vysokých kvalít ako *Sibelius*.

Priamym konkurentom aplikácie *Cubase* je *Sonar* od firmy *Cakewalk* (najnovšia verzia X1), ktorý vyvinul vlastnú platformu DX, reps. DXi, taktiež aj Pro – Tools ktorý má vlastnú platformu RTAS. Všetky tieto aplikácie sú si veľmi podobné a pracovné prostredie v nich sa len mierne líši.

Výučbové programy

1 Sibelius Auralia

Firma vyvíjajúca notačný editor Sibelius po úspechoch stavila na meno slávneho skladateľa znova a vyvinula viacero výukových programov pre hudobníkov aj amatérov, ktorí s hudbou len začínajú. Jedným z najlepších je *Sibelius Auralia*. Tento program ponúka komplexnú výučbu intonácie a rytmu. A to nielen v príkladoch, teórii a ukážkach, ale v jeho jadre sa skrýva iný stavebný prvok, a to precvičovanie. Obsahuje predpripravené cvičenia usporiadané podľa náročnosti a šírky schopností alebo prebratého učiva.

Jeho spracovanie je tak komplexné, že ho môže na profesionálnej úrovni využívať ako učiteľ, tak aj žiak. Umožňuje sieťové prepojenia s každým počítačom v triede. Žiak si môže precvičovať svoje intonačné a rytmické schopnosti a učiteľ má pri správnej konfigurácii počítačov okamžité informácie o úspešnosti úloh. Takto môže ľahko zistiť, čo robí žiakom problémy a čo naopak ovládajú dobre. Keďže umožňuje viacero oblastí pre cvičenia (harmónia, intervaly, rytmika) plnenie úloh je možné rôznymi formami, klikaním myšou alebo zahráním na MIDI klávesnici, v prípade intonácie dokonca aj priamym spevom do mikrofónu kedy počítač okamžite analyzuje a vyhodnocuje správnosť.

Jeho systém je otvorený, takže umožňuje si konfigurovať vlastné cvičenia. Je veľkým prínosom vo výučbe a využíva potenciál dnešných moderných počítačov v plnej miere.

2 Sibelius Instruments

Sibelius Instruments je koncipovaný ako interaktívna encyklopédia o hudobných nástrojoch a hudobných zoskupeniach. Obsahuje prehľadné, intuitívne a zaujímavo spracované informácie o viac než 50 bežných svetových nástrojoch. Každý nástroj je farebne vyobrazený a vecne opísaný. Tým však jeho obsah nekončí. Ponúka na vypočutie aj priamu hru konkrétneho nástroja a jeho uplatnenie v hudobnom zoskupení. Výraznou vlastnosťou je aj problematika zápisu a techniky hrania na nástroji. Je preto dobrou pomôckou ako pre žiakov, tak aj pre profesionálnych skladateľov.

Viac ako 20 hudobných zoskupení opisuje, uvádza ukážky a rozoberá dôležité prvky. Všetko prehľadnou, ľahko porozumiteľnou formou so zreteľom na žiaka.

3 Sibelius Musition

Hudobná teória je dôležitá pre každého hudobníka. Dnes však jej výučba nemusí byť taká jednotvárna a pre žiakov nudná doteraz. S použitím počítača a programu Sibelius Musition sa stane pre žiakov prijateľnejšia. Po nastavení postupnosti prejde výučbou všetkých oblastí hudobnej teórie a dokonca aj rozsahmi jednotlivých nástrojov. Ako aj Auralia umožňuje komplexné precvičovanie a testovanie žiakov. Sibelius ho postavil na rovnakom základe, takže používanie a umiestnenie prvkov je podobné a tým pádom odpadá nutnosť učiť sa ovládať program iného výrobcu s iným spôsobom práce. Obsahuje viacero úrovní a druhov výučby: pre klasickú, rokovú a populárnu hudbu.

4 Sibelius Starclass

Starclass nie je programom určeným na prímé vyučovanie ako predchádzajúce. Spracováva plány vyučovania hudobnej výchovy v súlade s aktuálnymi normami prehľadnou formou ktorá je príznačná pre všetky programy *Sibelius*. Myslí aj na učiteľov bez špecializovaného hudobného vzdelania, očakáva však od učiteľa aspoň elementárne znalosti z hudby. Zahŕňa aj materiály na vyučovanie hudobnej výchovy pre deti, takže sú spracované formou obrázkov, zvukov a úloh porozumiteľných pre deti v predškolskom aj v mladšom školskom veku. Na priloženom CD sú zvukové ukážky určené pre prehrávanie pri vyučovaní. Program je ako šitý na použitie s interaktívnou tabuľou a reproduktormi.

5 Sériá Sibelius Groovy

Sériá Groovy zahŕňa tri produkty odstupňované a prispôbené pre určitú vekovú skupinu: *Groovy Shapes* (5 – 7 rokov), *Groovy Jungle* (7 – 9 rokov), *Groovy City* (9 – 11 rokov). Výhodou programu je takmer nulová jazyková bariéra. Celá výučba je uskutočňovaná formou obrázkov, zvukov a animácií. Umožňuje použitie aj učiteľovi bez akéhokoľvek hudobného vzdelania. Žiaci riešia jednoduché úlohy ktoré ich nabádajú byť zvedavými po ďalších vedomostiach. Takto získavajú žiaci silnú motiváciu pre štúdium hudby už v detskom veku. Vekové odstupňovanie je výrazné, vyššie časti zakomponávajú do výučby viacej prvkov a nenápadne prepájajú prvky hravé so serióznymi vedomosťami ako sú základy hudobnej teórie a praktické hudobné činnosti a zároveň zvyšujú nároky na žiaka. Nie však natoľko aby boli pre žiaka neúnosné alebo náročné. Prostredie je animované a navodzuje predstavu, že sa pozerajú na rozprávku alebo príbeh.

Produkty firmy *Sibelius* sú už dlhé roky pokrokovými a majú výborné výsledky a odporúčania z celého sveta. Je to jediná firma, ktorá sa zaoberá problematikou v takej veľkej šírke a podporuje rozvoj aj prostredníctvom školských multilicencovaných verzií svojich programov. Ich plnohodnotné využívanie však nevyžaduje len technické vybavenie, ale aj dostatočnú dávku odhodlania učiteľa naučiť sa a využiť niečo nové. Komunikácia so softvérom na svetovej úrovni si vyžaduje znalosť svetového jazyka (najčastejšie angličtiny) a orientácia v odborných hudobných výrazoch daného jazyka. Programy *Sibelius* nie sú na Slovensku a v Česku rozšírené a požadované natoľko aby bolo pre výrobcu efektívne investovať do prekladu. Ak stúpne dopyt, možno sa to časom zmení.

Internetové stránky zaoberajúce sa hudbou na počítačovej úrovni

Rozmachom internetu a jeho ľahkou dostupnosťou sa začali tvoriť stránky ktoré sa zaoberajú hudbou aj z pohľadu používateľa osobného počítača. Elektronické verzie časopisov, rôzne fóra, na ktorých môžu hudobníci diskutovať, ale aj stránky obyčajných ľudí, ktorý majú svoj koníček a venujú sa mu na takej úrovni, že sú ochotný podeliť sa so svojou prácou s ostatnými záujemcami.

Časopis Muzikus (www.muzikus.cz) je svojou tlačенou verziou známi u nás aj v Českej republike. V posledných rokoch zverejňuje svoje aktuálne alebo archívne články na svojich internetových stránkach a tým sa približuje väčšiemu počtu čitateľov. Nájdú sa tam zaujímavé články o aktuálnej hudbe, histórii, teórii hudby, harmónii, hudobných nástrojoch a v neposlednom rade aj o počítači ako pomocníkovi hudobníka.

Ďalším časopisom je *Music-Store* (www.music-store.cz), ktorý sa však špecializuje na techniku tak štúdióvu ako aj na elektronické hudobné nástroje. Jeho obsah je viac menej technický ale výborne dopĺňa informácie z *Muzikusu*.

Obidva internetové verzie časopisov sú výborným dodatočným študijným materiálom pri hlbšom zaoberaní sa počítačom, ako hudobným prostriedkom.

Výrazne odlišnou internetovou stránkou je portál pána Miroslava Jurčiho (www.pesnicky.orava.sk). Pán Jurči je aktívnym hudobníkom a preto pred pár rokmi začal ľudové piesne zapisovať do notovej podoby aby sa s nimi mohol podeliť so známymi alebo inými hudobníkmi. Začal vydávať svoje zbierky nazvané „Pesničky pre všetkých“ ktoré obsahovali notový zápis a text piesne. Neskôr začal pracovať na zápisoch pre konkrétne nástroje: akordeón, husle, cimbal. Zbierok pod názvom „*Pesničky pre všetkých*“ vydal celkovo 6 a tešia sa veľkej obľube medzi hudobníkmi na Slovensku. Pán Jurči bol jedným z prvých, ktorý sa začali zaoberať počítačom ako významnou pomôckou pre hudobnú edukáciu v rámci projektu *Infovek*. Na svojej internetovej stránke má dnes viac ako 1400 notových zápisov a 4400 textov ľudových, tramských, country a vianočných piesní. Je najväčším zapisovateľom ľudových piesní na Slovensku, ktoré zdarma zverejňuje na svojom portály. Prostredníctvom špeciálnej verzie programu *Sibelius (Scorch)*, ktorý sa nainštaluje ako doplnok do internetového prehliadača možno notové zápisy priamo prehrávať, prezeráť, transponovať a tlačiť.

POČÍTAČOVÁ TERMINOLÓGIA A SKRATKY

Audio	záznam zvukových vln vo vlnovej podobe
CD	compact disc – kompaktný disk
DAW	digital audio Workstation – digitálna audio pracovná stanica
DVD	digital video disc – digitálny video disk
FDD	floppy disc drive – označenie disketovej jednotky
Hardware/Hardvér	materiálne vybavenie počítača
HDD	hard disc drive – pevný disk
Internet	verejne dostupný celosvetový systém vzájomne prepojených počítačových sietí
MB	mega bajty – jednotka veľkosti digitálnych dát
MIDI	musical instrument digital interface – digitálne rozhranie pre hudobné nástroje
Notátor	počítačový program umožňujúci prácu s notovým materiálom
PC	personal computer – osobný počítač
Prehrávač	počítačový program umožňujúci prehrávanie (audio,video)
RAM	Random Access Memory – pamäť s priamym prístupom
ROM	Read Only Memory – pamäť len na čítanie (CD-ROM, DVD-ROM)
Sekvencer	počítačový program umožňujúci nahrávanie, editáciu a prehrávanie hudobného alebo nehudobného materiálu
SMF	Standard Midi File – štandardný midi súbor (typ 0 alebo 1)
Software/Softvér	programové vybavenie počítača
TB	Tera bajt – jednotka veľkosti digitálnych dát, 1TB = 1024 MB
USB	Universal Serial Bus – univerzálne sériové rozhranie , pôvodne rozhranie, dnes synonymum na USB kľúč

Odporúčaná literatúra

FERKOVÁ, Eva. 2006. *Úvod do práce s hudobnými softvéri.* Bratislava: VŠMÚ Bratislava, 2006, ISBN 80-85182-93-9

GRACE, Richard. 1999. *Hudba a zvuk na počítači.* Praha: Grada Publishing, 1999, ISBN

GUÉRIN, Robert,; 2004. *Veľká kniha MIDI,* Computer press Brno, 2004, ISBN 80-722-6985-2

KULIKOVÁ, Klára. 2007. *Dejiny hudby a umenia pre školu a prax 4 CD,* ROKUS Prešov, 2007, ISBN 978-80-8045-495-1

SIVÝ, Vladislav. 2006. *Základy informačných technológií,* Prešov, Prešovská univerzita v Prešove, 2006, ISBN 80-8068-530-4

Názov: DEJINY A SÚČASNOSŤ HUDBY

Editor: doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.

Vydavateľ: Prešovská univerzita v Prešove

Rok vydanie: 2015

Vydanie: prvé

Náklad: 29 ks

Počet strán: 96

Tlač: GRAFOTLAČ PREŠOV, s. r. o.

ISBN 978-80-555-1268-6
EAN 9788055512686