

JOZEF VEREŠ, NITRA

HUDOBNO – PEDAGOGICKÉ MYSLENIE AKO SÚČASŤ PROCESOV HUDOBNÉHO VÝVOJA

V histórii pedagogickej teórie v oblasti hudby dlhodobo pretrvávajú väzby na rôzne dobové paradigmy s previazanosťou na niektoré vedné odbory a disciplíny (*napríklad na matematiku, fyziku, akustiku, hudobnú teóriu*), ako i s prihliadnutím na svetonáhľad. Rozhodujúca je tu v prvom rade súvzťažnosť k odbornému mysleniu o hudbe, všeobecnému pedagogickému mysleniu, ako i k dávny, vžitým, konštantným postupom (*mnohé sa zachovali až do súčasnosti*), uplatňovaným pri chronologickom uvádzaní jedinca do špecifických základov hudby a ich osvojovania. Kľúčovým znakom sféry hudobno – pedagogického myslenia a poznania¹ je previazanosť s oblasťou hudobnej výchovy (*všeobecnej, špecializovanej i profesionálnej*), nakoľko sa v nej realizuje odovzdávanie hudobných poznatkov, zručností, schopností k jednotlivcom z rozmanitých spoločenských a sociálnych skupín. Ich osvojovanie umožňuje subjektom zapájať sa do hudobných aktivít, hudobných komunikácií, hľadať optimálne cesty k pochopeniu hudby v jej spoločenskej existencii postupmi, čo označujeme pedagogickou dimenziou hudby².

Významnosť tohto vzťahu je zvýšená aj tým, že za predmet hudobno – pedagogického bádania sa pokladá hudobno – výchovný proces³, t.j. pedagogický proces hudobného rozvoja jedinca. Jednoducho povedané, hudobno – pedagogické bádanie skúma výchovu jedinca v oblasti hudby, nie hudbu.

¹ Myslenie a poznanie sú rozumové aktivity a súvisia spolu. Myslenie je významový proces prijímania a spracovania informácií z vonkajšieho a vnútorného sveta. Každé logické poznanie sa realizuje myslením. Cieľom poznania je získať poznatok, ktorý je výsledkom poznávacej činnosti.

² Zahŕňa rozpoznávanie hudobnej štruktúry, hudobnej komunikácie a významových ambícií hudby, hudobné dispozície ako sú hudobné počutie, myslenie a rad ďalších skutočností, čo vedie odborníkov k názoru, že procesy hudobnej komunikácie sú existenčne späté s výchovným odovzdávaním hudby od subjektu k subjektu vo väčšej miere ako iné komunikačné procesy. Toto sa označuje ako pedagogická dimenzia hudby.

³ V umeleckých prípravkách je prehĺbený o verejné predvedenie naštudovaného hudobného repertoáru. Čiastočne aj vo všeobecnom výchovnom procese, ak sa realizujú súborové aktivity.

V hudobno – výchovnom procese je predmetom hudobné dielo, kde vyučujúci sprístupňuje subjektom jeho charakteristické znaky, rozvíja ich dispozície pre jeho vnímanie, poznanie, za použitia špecifických metód a didaktických postupov.

Predmetom hudobnej vedy je hudba a hudobné dielo⁴, ktoré sú jej objektom bádania. Od nich sa odvíja aj vzťah k muzikologickým disciplínam, výskumnej práci, hudobnému životu, zvukovej podobe diela, názorom o hudbe, poznatkom o nej, ako aj ich premietnutie do foriem existencie hudobného artefaktu v spoločnosti. Muzikologické disciplíny sa s hudobným útvarom zaoberajú s rozdielnou intenzitou, nakoľko sa niektoré z nich sústreďujú na špecifické alebo nepriame poznatky o hudbe⁵, či nové reality súvisiace s hudobným vývojom⁶, ako i postavenie hudby v spoločnosti, v kultúre. Avšak, aj vzhľadom k uvedeným realitám, hudobné dielo v systéme hudobných disciplín vystupuje ako integrálna, prierezová súčasť muzikologických disciplín.

Bipolarita teórie a praxe

Pedagogická stránka v naznačenom komplexe disciplín tvorí neodmysliteľnú zložku pri odovzdávaní poznatkového fondu, jeho teórií, vývojových procesov, pragmatických atribútov k subjektom. To znamená, že bipolarita teórie a praxe je súčasťou nielen systému hudobno – pedagogických disciplín, ale aj muzikologického. V oboch disciplinárnych systémoch je však vnímaná neproporčne, čo vyplýva najmä z rozdielneho pomeru prístupu k otázkam teoretickým a pragmatickým. Napriek tejto odlišnosti rozvoj pedagogických teórií a metód, sa viaže na celú hudobnú a pedagogickú sféru, teda i na oblasť hudobnej vedy. Vzájomná previazanosť disciplín rozširuje recipročné odovzdávanie poznatkov, podnecuje hľadanie nových postupov bádania, nakoľko sú prostriedkami k prenikaniu do predmetu skúmania. Umožňuje včas skúmať hudbu v jej integrite a dynamike, získať komplexnejšie informácie o predpokladoch existencie hudby, jej šírenia, mimohudobných fenoménov (*či nežiaducich vplyvov ako je napríklad vzťah hudba a drogy*), ktoré sa premietajú do hudby. Avšak bez pedagogického sprostred-

⁴ Hudbu chápeme ako zvukový prejav, ktorú ľudský subjekt prijíma v jej špecifických štruktúrach vytvorených kreatívnou ľudskou činnosťou. Vystupuje ako produkt i ako súbor všetkých vytvorených hudobných štruktúr. O hudbe ako neopusovom charaktere hovoríme najmä, ak ide o voľnejší hudobný prejav. Hudobné dielo v ponímaní európskej kultúry má fixovanú identitu aj pri opakovanej prezentácii, má svoju časovú organizovanosť, ohraničenosť. Je zámerne komponované, viazané na autora, plní funkcie hudobného umenia. Jeho chápanie je však historicky premenné, menlivé.

⁵ Napríklad Etnomuzikológia, alebo organológia, skúma viac otázky, ktoré nepriamo súvisia s hudbou. Organológia najmä tradičná, má dnes viac – menej i muzeálny charakter. V jednotlivých kultúrach, vzájomne odlišných sa prejavujú aj významové rozdiely hudby a postojov k nej. Ďalej pozri napríklad: Elschek, O.: Hudobná veda súčasnosti. Bratislava 1984.

⁶ Napríklad vzťah hudba a médiá – v Nemecku je už dlhšiu dobu prezentovaný aj ako hudobná mediológia.

kovania, výkladu hudobných poznatkov, schopností a zručností je poznávanie hudobných atribútov v podstate nemysliteľné. Procesy hudobnej komunikácie sú totiž existenčne späté s výchovným odovzdávaním hudby od subjektu k subjektu vo väčšej miere ako iné komunikačné procesy.

Pedagogické aspekty sú bezprostredne spojené už s prvými hudobnými prejavmi, zručnosťami, poznatkami o hudbe. Boli neodmysliteľné pri odovzdávaní hudobných praktík a návykov z generácie na generáciu, ale i stimulom vytvárania špecifických rysov hudobno – pedagogického myslenia. Ich rozvoj nebol priamočiary, neprebíhal samostatne, ale viac – menej v jednoliatom, rovnorodom zväzku s dobovými disciplínami (napríklad s homogénnou hudobnou teóriou až do 17. – 18. storočia)⁷. Z ďalších realít, faktov možno uviesť spoločenskú situáciu, tradíciu a najmä potreby hudobnej praxe. Špecifický priebeh tohto vzájomného prepojenia dvoch polarít teórie a praxe, vyjadrujú nasledujúce slová, o ktorých predpokladáme, že aspoň čiastočne osvetľujú ich interakčné ako i špirálové previazanie: vniknutie, odumieranie a opätovne vzkriesenie niektorých koncepcií, myšlienok, postupov v rôznych etapách hudobného vývoja, v rozdielnom čase, mieste a prostredí.

Bipolárnosť a významová súvzťažnosť

Medzi uvedenými polaritami existuje významová súvzťažnosť a stimulujúca nadväznosť informácií. Napríklad v 13. a 14. storočí boli hudobno – výchovné postupy nápomocné pri rozvoji hudobného umenia. V uvedenom období kantori rozvíjali nástrojovú hru, hlasovú techniku, zborovú činnosť, čo vo veľkej miere prispelo k európskej syntéze polyfonického umenia⁸. Poznanie významových súvislostí prispieva aj k zachovaniu nielen dobových znakov myslenia, ale i nadčasových postupov, dlhodobo uplatňujúcich sa v procese osvojovania, odovzdávania hudobných schopností a zručností. Veď mnohé pretrvávajú po stáročia (*napríklad predhranie – imitácia, solmizácia*), hoci s nástupom nového typu hudby dochá-

⁷ Od uvedeného časového obdobia sa začína aj postupne oddeľovanie hudobno – pedagogického poznávacieho procesu od hudobnej teórie. Toto „oddelenie“ na jednej strane posilnilo vzťah k výchovným praktikám a na druhej strane viedlo k podceňovaniu teoretických aspektov v hudobno – výchovnej sfére (*najmä pri výchove hráčov, spevákov*). Na zotrvanie hudobnej výchovy ako súčasť všeobecnej výchovy to nemalo vplyv. V Európe sa od 16. a 17. storočia začali postupne formovať aj špecializované postupy a formy vyučovania, ktoré v 19. storočí vyústili do diferenciacii hudobnej výchovy na: všeobecnú, odbornú a špecializovanú.

⁸ Na dnešnom území Slovenska sa z 13. storočia zachoval dokument o predvádzaní liturgických hier. Vyjadruje popis obradu v kostole v latinskom dialógu na Veľkonočnú nedeľu – zachoval sa v Prayovom kódexe. Viac – menej tiež poukazuje na spomínanú významovú súvzťažnosť. Začiatky chrámovej liturgickej hudby sa však viažu k Veľkomoravskej ríši. Do 15. storočia to bol pravdepodobne len jeden druh stredovekej hudby, ktorý sa čiastočne zachoval v písomnej forme v slovenských kapitulách. Bližšie pozri: Banáry, Š. Hudba a jej duchovná podstata. In: Duchovná hudba v 19. storočí. B. Bystrica 1995, s.185–187.

dza aj k ich výraznej aktualizácii, inovácii prapôvodného zdroja a v neposlednom rade aj k ich zahrnutiu do hudobno – komunikačnej interakcie „učiteľ žiak“.

V prípade, že sa nesledujú významové prepojenia medzi spomenutými sférami, ale len evolučné zmeny teoretických koncepcií, kontinuita hudobného pedagogického myslenia a poznania pôsobí ako málo rozvinutá, nakoľko jeho evolučné znaky zostávajú spravidla ukryté vo viacerých dobových paradigmách a ich rovinách.

Hudba ako súčasť univerzálneho celku

Predchádzajúce konštatovanie nadobúda dnes na svojej opodstatnosti, lebo výklad histórie hudobného teoreticko- pedagogického myslenia a poznania nebol doposiaľ dôkladne zrekonštruovaný. Napríklad ani v rozsiahlej práci S. Abel – Struth⁹, v ktorej autorka pozornosť zameriava na tri hlavné objekty: hudobné vzdelávanie, hudobnú výchovu a na interakciu medzi hudbou, hudobnou výchovou a učením. V popredí je tu viac evolúcia hudobno – výchovného vzdelávania a školských zriadení, čo vyznieva ako pokus o aktualizáciu zhruba 250 ročnej hudobno – vzdelávacej tradície v Nemecku, avšak bez prihliadnutia na príslušnú vednú teoretickú reflexiu. Podobne pôsobí aj práca od K. Heinrich Ehrenforth¹⁰. Prevláda v nej pozornosť k histórii hudobného vzdelávania od starovekých civilizácií po súčasnosť a hľadanie odpovedí na viaceré otázky ako napríklad: akú úlohu hrá hudba a vzdelávanie v rôznych epochách, alebo čo je hudobná výchova pre štát a pre rozvoj osobnosti?

V európskej odbornej literatúre sa z najstarších hudobno – teoretických a výchovných ústrojenstiev najčastejšie spomína antické hudobno – teoretické prepojenie na dobovú hudobnú prax. Bolo súčasťou univerzálneho celku, ktorý zahŕňal kozmológiu a učenie o harmónii sfér. Vyznačoval sa spojením hudobnej teórie, filozofie, matematiky, akustiky. Antické hudobno – teoretické poznanie spočiatku rozvíjali najmä Pytagoras (572–496 p.n.l.) a Euklides (365–300 p.n.l.). Pre potreby hudobnej praxe ich spracovávali najmä Aristoteles (384–322 p.n.l.)¹¹ a Aristoxenos (4.stor. p.n.l.)¹². Zameriavali sa najmä na zoradenie hudobných prvkov

⁹ S. Abel – Struth (1924–1987): Grundriss der Musikpädagogik. (Základy hudobnej pedagogiky) Mainz – Ldn – NY – Tokyo 1985, 701 s.

¹⁰ K.Heinrich Ehrenforth :Geschichte der Musikalischen Bieldung. Eine Kultur-,Social-und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den Hochkulturen bis zur Gegenwart (Dejiny hudobnej výchovy. Kultúrne sociálne a intelektuálne dejiny v 40 zástavkách. Od starovekých civilizácií do súčasnosti).Schott Music.Mainz 2005, 554 s. Ďalej pozri: Stefan Schaub: Musikpädagogik als freier Beruf. (Hudobná pedagogika ako emancipovaná profesia).Üben &Musiziere, 1999.

¹¹ Bol prvým teoretikom integrovanej výchovy, presadzoval spojenie troch zložiek výchovy: rozumovú, telesnú a mravnú.

¹² Patril k tzv. peripatetikom. Bola to škola a stredisko antickej vedy. Trvala asi 1000 rokov, do roku 529 n.l. Bol žiakom Aristotela. Preslávil sa učením o harmónii, náukami o rytme (najmä

do logických celkov, čo malo uľahčiť objasňovanie základných zákonitostí hudby v praxi ako sú napríklad intervaly, metrika, rytmika, tónové rady (*stupnice*), tónové sústavy a podobne. Najuznávanejším predstaviteľom antickej hudobnej teórie¹³ bol Aristeides Quintilianus (*1.–2.stor. p.n.l.*), ktorému sa podarilo zosúladiť hudobno – teoretické poznatky nachádzajúce sa v oboch smeroch do jedného hudobno – teoretického a pragmatického celku. Poznatky antickej hudobnej teórie sa po prenesení do arabského prostredia výrazne zdokonalili, najmä po preskúmaní fyzikálno – akustických základov hudby a matematických vzťahov medzi intervalmi. Výsledky bádania umožnili lepšie rozoznávať roviny hudobnej teórie a hudobnej praxe. Vo svojich prácach ich sprístupňovali Al Kindi, Al Farabi a rad ďalších teoretikov, ktorí písali o tónových radách – makamách,¹⁴ melódiách, rytmických vzorcoch, hudobných nástrojoch.¹⁵

Stredoveké línie

V európskom prostredí evidujeme pestrejší hudobno – teoretický pohyb s previazanosťou na dobové potreby hudobnej praxe až v 9.–11. storočí. Prejavuje sa to na konci obdobia antickej hudobnej filozofie, čo malo vplyv na stredoveké myslenie o hudbe. Určitým svedectvom sú práce (*De musica a Konfesia*) sv. Augustína (*Aurelius Augustinus, 354–430*). V šesťzväzkovom diele *De musica* sprostredkoval antické hudobno – teoretické a estetické názory, ale i kresťanský pohľad na zákonitosti hudby podľa číselných vzťahov (*novopytagoreizmus – matematický základ hudby*), postoj k tzv. správnej „modulácii“ (*výber modu spievanej melódie, boli číslované*), čo obhajoval tým, že spev a hudba sú vedou o správnom použití modov. Počas života sv. Augustína sa totiž začal oslabovať vplyv Ríma v dôsledku sťahovania národov a pretrvávajúcich pohanských prejavov, čo umožňovalo anticipovať prvky z rodiacej sa scholastiky už v antike. Ďalším faktorom bola skutočnosť, že kresťanská patristika odmietala aristotelovskú katarziu (umelecký zážitok), čo neumožňovalo rozvíjať antickú kultúru, filozofiu. Patristika kresťanskú modlitbu viazala na používanie jednohlasu, pri ktorom kresťan

v poézii, hudbe a tanci). Napísal *De institutioni musica (O vyučovaní hudby)*.

13 V našom zmysle slova to bola viac – menej teoretická náuka, jej rozvoj sa datuje od Euklida z Alexandrie (*lat. Eukleidés, vydal zväzky pod názvom „Zákony“*) s dvojojtávnym tónovým zostupným systémom, v ktorom sa tvorili sedemtónové rady. Mali spoločný tón pri ich rozdelení na dva tetrachordy, čím vznikla tzv. synaf (*väzba*). Bližšie pozri: Vereš, J. – Majerník, V: Úvod do štúdia hudobnej teórie. Nitra 1980. Quintilianusové tri štúdie nesú názov *Peru mousikes*. Zaoberá sa v nich s hudobnou teóriou, vzdelávacími aspektmi hudby a tiež číselnými a kozmologickými vzťahmi k hudbe. Jeho dielo sa zachovalo prostredníctvom Arabov. Ich zásluhou sa do Európy dostalo (*dá sa povedať, po druhý raz*) v 13. storočí.

14 Bol v nich uplatnený, okrem iného aj kvintový a kvartový kruh stupníc. Bližšie pozri: Vereš, J. – A. Musbah Amer: Formovanie charakteru islamskej hudobnej kultúry. In: *Hudobno – pedagogické interpretácie 9*. Nitra 2004–5, s.7 – 38.

15 Dokonca i pohyb prstov ľavej ruky po hmatníku bol v oblasti arabskej hudobnej teórie vedeckejšie sprístupňovaný.

nie je rušený zmyslovou hudbou. To znamená, že hudba v scholastike mala nábožensko – pedagogické zretele s väzbami na etické hodnoty. Vznikla tu nová hodnotová bipolárnosť na základoch stredovekej teológie, ktorá hudbu triedila na mravnú a nemravnú (*musica sacra a musica prohibita a podobne*), pričom ju postupne odľahčovala od špekulatívnej pytagorejskej hudby sfér. V novopytagoreizme bol koncipovaný aj systém siedmych slobodných umení, ktoré sa delilo na odvetvie literárne (*trivium*) a na oblasť vedeckú, do ktorej A.M.S. Boethius (480–524) zaradil hudbu (*kvadrium*). A.S. Boethius spolu s M.A. Cassiodorusom (488–583; k hudbe pristupoval ako k matematickej vede) sa preslávili aj tým, že prekladali grécke spisy do latinčiny, aby zachovali antický vedomostný fond pre ďalšie generácie. Žili v 5. stor. n.l. na dvore vizigótskeho kráľa.

Stredoveká hudobná kultúra je spojená s učením o viachlase¹⁶, súzvukoch, konsonanciách, notáciách. Ďalej s rozvíjaním solmizačnej teórie, zdokonaľovaním tónovej sústavy v súvislosti s rímskokatolíckymi liturgickými piesňami, t.j. gregoriánskymi chorálmi a podobne. Proces reforiem stredovekého hudobného vzdelávania sa viaže na karolínske obdobie, v ktorom okrem Karola Veľkého zohral dôležitú úlohu írsky mních Alkuin¹⁷. Pokračovateľmi jeho hudobno – pedagogických úvah sa stali Hucbald zo St. Amand (*Pseudohucbaldus, asi 840–930*) a Guido z Arezza (992–1033)¹⁸. Stredoveké diferencované línie vývoja hudobnej teórie a praxe zároveň stimulovali aj mnohé témy z oblasti empirickej teórie (tóniny, intervaly, tónové rady, mody). Tieto sa stali starovekých a stredovekých koncepciách podkladom pre hudobnú pedagogiku zameranú na riešenie otázok hudobnej náuky. Jej rozvoj podnietil už A. Quintilianus s rozlíšením a zosúladením ich jednotlivých oblastí do jedného pedagogického celku (*výučbu skladby, prednesu, spevu a inštrumentálnej hry*). Medzi šíriteľov stredovej empirickej teórie a pragmatiky (*bez teoreticko – špekulatívnych prvkov z kozmológie, mystiky*) patrili, okrem iných, aj Philip de Vitry (1291–1361), ktorý bol autorom traktátu *Ars nova* zameraného na otázky rytmu, notácie a Hieronymus de Morávia.

Nové prvky do empirického hudobného poznatkového fondu sa dostávajú prostredníctvom Arabov, najmä oživovaním antickej hudobnej spisby ich vlastnou pôvodnou hudobnou literatúrou. Nová hudobno – teoretická a pragmatická línia sa však už začala rozvíjať na podklade svetskej hudby v 14. storočí.

¹⁶ Ranokresťanský i byzantský štýl sa vyvíjal na základoch židovskej hudby. Chorál pochádza zo synagogálnych spevov, ktoré sa spievali ako žalmy (žalospevy – Psalmódia). Žalmy sa spievali na melodické modely, ktoré boli zložené z niektorých základných tónových výšok. V tomto období sa začínajú postupne nahrádzať viachlasom. Priekopníkmi boli mnísi v kláštoroch.

¹⁷ Íri prijali kresťanstvo skôr ako Frankovia. Zaslúžil sa o to sv. Patrika

¹⁸ Quido z Arezza vytvoril metódu solmizačného spievania. V traktáte *Mikrologus* už podporuje voľné organum, striedania prímly, kvinty, kvarty, oktávy. Objavujú sa v ňom informácie z hudobno – matematického traktátu *Musica enchiridiadis* (9. stor.), ktorý prvý priniesol informácie o uplatňovaní organa v praxi (*autorstvo sa pripisuje Hucbaldovi*). Dielo Benediktínskeho mnícha *De harmonica institutione* približuje stredoveku teóriu modov, je autor notáčného systému – dasijského (*uplatňuje v nej varianty hlavného znaku*), ktorý približuje v traktate *Musica enchiridiadis*.

Syntéza ako nový podnet

V 15. a 16. storočí sa začína presadzovať myšlienka syntézy známych teoretických a pragmatických poznatkov o hudbe, ktorá sa uplatňovala hlavne v renesančnom v Taliansku. Opierala sa o základy neskorej stredovej hudobnej teórie a hudobnej praxe. Jej charakteristickou črtou bolo, že teoretické myslenie vychádzalo z praxe, ktorej spätne poskytovalo schémy, často označované ako šablóny, normy, pravidlá, typické pre normatívne učenie, ale i nové svetské pohľady. K syntetikom sa radili Johanes Tinctoris (*vyzdvihuje emocionálny obsah hudby, zaujíma sa o hudobnú prax*), H. Clareanus (*žiadal od hudby prítomnenie zmyslových pocitov*), Franchio Gaffuriussa (*rytmus hudby sa má prispôsobiť rytmu človeka*), najmä však Giozoffo Zarlini (*žiada od hudby napodobňovanie reči*)¹⁹.

Hudba a hudobné vzdelávanie v dejinách Slovákov

To, že aj v slovenskom dávnoveku prebiehalo hudobné vzdelanie (*podobne ako v iných vtedajších krajinách od staroslovienských dôb*), potvrdzujú vyhľadane svedectvá, dôkazy prezentované v dvoch štúdiách v rokoch 2002 – 2003 Ernestom Hainsom: „Hudba a hudobná výchova v dejinách Slovenska a Slovákov“ a „Spev a hudobná výchova v dejinách Slovenska a Slovákov“²⁰. Opierajú sa o písomné záznamy pochádzajúce zo začiatku 9. storočia²¹, o svedectvá zachovaných textov od neskorších gréckych a arabských spisovateľov, o výstupy z výskumnej činnosti bádateľov, ako i o archeologické výskumy²². Sú potvrdením viacerých skutočností, napríklad o hlásaní kresťanského učenia nemeckými kňazmi²³ v jazyku zrozumiteľnom (*bolo to podľa nariadení Karola Veľkého v ob-*

19 Zarlino, G.: *Institutioni harmoniche* (Náuka o harmónii). Benátky 1558; nové vyd. New York 1965. Tiež pozri prácu O.Elcheka 1984.

20 Pozri časopis o duchovnej hudbe Adoramus Te: roč. 4, 2002, s.17–25, ďalej ročníky 3–4 z roku 2003, s.28–39 a 25–32.

21 „Územie ležiace na východ od Bavorska, obývané Avarmi a Slovanmi“. Ernest Hains to cit. podľa Eberna: *Regesta Bohemiae et Moraviae, pars I.*, Praha 1855.

22 Hains Ernest uvádza Ibn Rustaha z roku 914, perzského spisovateľa Gardizihho z roku 1051, ako i carihradského spisovateľa Teofylakta Simokattesa ešte z roku 591 atď. Existencia Slovanov je dokázaná z archeologickými výskumami na slovenskom území od 6.storočia. Bližšie pozri prácu, ktorú uvádza E. Hains. Poulík, J.: *Starší Moravané budujú svýj stát*. Zlín 1963, s. 180.

23 Kňazi pochádzali so salzburskej diecézy. To, že na tomto území pôsobili umocňuje aj fakt, že okolo roku 833 bol v Nitre salzburským biskupom Adalramom vysvätený kostol. S príchodom kresťanstva (už počas salzbursko-bavorskej misie) sa na slovenskom území objavujú aj prvé školy (*vyučovalo sa v chrámových narthexoch – predsieňach, tu vznikala literárna a hudobná tvorba slovienského duchovenstva*) ako i výchova k cirkevnému spevu (*s čím súvisela i výučba hudobnej teórie*). Keď kráľ Štefan potlačil pohanské skupiny na Slovensku v roku 997 povolal do Uhorska benediktínov, ktorí koncom 10. storočia zriadili kláštornú školu v Nitre (pozri: *Brtková, M. a kol.: Kapitoly z dejín pedagogiky. Bratislava 2000, s. 33*).

dobi scholastiky, čo im malo uľahčiť získavanie ľudu na svoju stranu; súviselo so šírením kresťanstva a kanonizovanej liturgie²⁴) a s ním aj učenie o rímskej liturgii a gregoriánskom choráli, z čoho vyplývalo aj zriaďovanie farských škôl²⁵. S týmto procesom sa po určitom čase začína vytláčať činnosť vtedajších potulných hudobníkov, žonglérov, ako i vagantov – študentov (na podnet cirkevných kruhov, ale i listín vydaných kráľom Štefanom, ako i kráľom Belom IV.) vandrujúcich od domu k domu v priestore Uhorska, nakoľko podľa cirkevných kruhov narúšali latinsko – nemeckú kultúru a šírenie kresťanstva²⁶.

Šírenie humanistických idey

V 15. storočí sa zásluhou kráľa Mateja Korvína a jeho talianskej manželky stala Bratislava významným strediskom humanistickej kultúry. Šíreniu humanit-

²⁴ Proces kanonizácie je spojený s pápežom Gregorom Veľkým. Tento proces sa nazýva kodifikácia (680–800). V týchto nových aktivitách sa podstate presadzuje aj tzv. európsky univerzalizmus – jednotný jazyk, liturgia, myšlienkové zjednotenie Európy. Podnet bol daný už prijatím Milánskeho ediktu v roku 313 cisárom Konštantínom, ktorý bol významným činom pre zrovnoprávenie kresťanstva s ostatnými náboženstvami a pre rozvoj ranokresťanskej hudby. Proces šírenia gregoriánskeho chorálu trval niekoľko storočí.

²⁵ Pre šírenie kresťanstva, vzdelanosti a kultúry v stredoveku vznikali po kláštorných školách aj školy katedrálne, kapitulske a farské. S príchodom Konštantína a Metoda sa viac sústreďuje pozornosť na výchovu domáceho duchovenstva slovienskeho pôvodu a tiež aj na výchovu detí. V tejto súvislosti sa spomína aj Metodov žiak Kliment. Z 11. storočia je správa o existencii prvej chorálnej školy v Nitre – Schola cantorum (pozri najmä: Isačenko, A.: Začiatky vzdelanosti vo Veľkomoravskej ríši. Martin 1948/18). Rovnaký názov mala ako jej predchodkyňa v Ríme v ranokresťanskej hudobnej kultúre (okolo roku 700), kde sa školiť kňazi pre šírenie gregoriánskeho chorálu. V druhej polovici 20. stor. názov Schola cantorum používal i spevácky zbor Gymnázia J. Kráľa v Zlatých Moravciach.

²⁶ Je pravdepodobné, že aktivity igrícou vykonávali aj rímski hudobníci putujúci po Európe. Určitým dôkazom môžu byť piesne o sociálnych problémoch (*s pointou never nikomu, nepospoliehaj sa na nikoho a podobne*), hudobné nástroje (*lýra, sláčikové nástroje – fkiolin*) ktoré poukazujú na prepojenie s oblasťami nachádzajúcimi sa na gréckej západnej Anatónií, a Peloponézii (tzv. *malý Egypt*). Tu sa dlhšie obdobie zdržiavali ich mnohé početné skupiny. Koniec – koncov, tzv. „vyhrávanie“ od domu k domu si na Slovensku udržali až do 70. rokov 20. storočia – ako doplnujúce aktivity pre ich živobytie. Okrem iného, do Uhorska prišli s gréckym náboženstvom (*hoci prvé záznamy o rómnych muzikantoch súvisia s povolením na ich usadenie pri okrajoch miest*), ľudia ich prijímali. Postoj k Rómom sa začal meniť od ich exkomunikácie (*vyľúčenia*) z cirkvi parížskym arcibiskupom v roku 1427. Hovorilo sa o nich, že sú čarodejníci, satani. Ich zbožnosť bola vnímaná ako formálna, ktorá narúša normy európskeho kresťanského univerzalizmu. Situáciu tejto doby približuje aj dej románu od V. Huga „Chrám Matky Božej v Paríži“. V časoch vládnutia kráľa Mateja Korvína sa určitej časti tohto etnika zlepšili podmienky pre živobytie a spoločenské postavenie. Na jeho dvore dokonca spríjemňovali voľné chvíle jeho talianskej manželky hrou na lutne. Dokonca aj prezident T. G. Masaryk si osobne, na bielom koni pozýval rómnych hudobníkov zo Zlatých Moravciac. do letného sídla v Topolčiankach. Čo sa týka piesní šírených vagantmi, zachovali sa v zbierke Carmina Burana (13. stor.) aj s goliarskými piesňami ako i dramatickými hrami. Avšak všetky piesne nemajú zaznamenanú melódiu.

ných myšlienok napomáhali pozvaní spisovatelia, umelci, ako i založenie Academie Instopolitany v roku 1465. Pomerne rýchlo sa rozšírila tlač, ako i nototlač. Na latinských školách sa ako učebný predmet vyučovala polyfónia, na univerzite sa hudba²⁷ prednášala ako súčasť fyziky a matematiky. Vznikali hudobno – teoretické a pedagogické spisby, ale i školské príručky pre vzdelávanie výkonných hudobníkov²⁸. Okrem iného, v Bratislave sa konali aj veľkonočné mystériá²⁹ (v 14. – 15. storočí aj v Bardejove, Banskej Štiavnici s polosvetkým charakterom), z nich bolo známe najmä predstavenie „O desiatich vekoch“.

Epithoma utriusque (musices practices)Ste...

Z renesancie sa často uvádzaná práca „Epithoma utriusque (musices practices) Stephani Monetarii Cremniciani (recenter in florentissima Cracovia) ad emolumentum plerisque harmonice tyronibus quam ex (actissime contextum)...“ – *Zborník (teoretickej) i praktickej hudby Štefana Monetaria Kremnického (nedávno v preslávenom meste Krakove) k prospechu mnohým študentom vyhovuje viac ako príliš náročný súvislý (text)...* od hudobného teoretika slovenského pôvodu Štefana Monetaria³⁰. Práca má 48 strán rozdelených do dvoch častí. Prináša poznatky o stredovekom a renesančnom hudobnom poznatkovom fonde (jeho hlavnými predstaviteľmi boli Manlius Torquatus Sverinus Boethia, Quido z Arezza, Johannes de Murisa a podobne), t.j. o otázkach dobovej filozofie hudby, o teórii latinského chorálu, o teórii troch tónorodov (poststaroveké učenie o diatonike, chromatike a enharmonike), o tónovej sústave, solmizácii, hexachordoch, stredovekej transpozícii. Pri výklade delenia umeleckej hudby na hudbu jedno a viachlasnú vedú myšlienkové procesy podľa R. Rybariča aj k Frankovi Kolínskému, teoretikovi parížskej Notre Dame. V druhej časti textu Epithony je pozornosť venovaná menzurálnej notácii a reprodukcii teoreticko – pragmatickému poznatkovému fondu Franchina Gaffuria (1451–1522), ktorý tento taliansky autor spracoval v práci „Musica utriusque cantus“ (*Hudba jedného i druhého hlasu*) 1496. Taktiež i v práci Tetrachordum musices (*Hudobný tetrachord*) od Johanne-

²⁷ V tejto súvislosti sa spomína kňaz Pongrác Rosteck.

²⁸ V roku 1492 vydal teóriu liturgického spevu Žigmund Senfleben z Podolinca. Uvádza ju F. Zagiba, cit. Dejiny slovenskej hudby. 1943 s. 73. pod názvom „Expositio hymnorum cum notabilibus commentis“ (*Interpretácia duchovných piesní s osobitným zameraním*). Na slovenskom území sa neskôr používala škola magdeburského kantora Martina Agricolu (1486 – 1556) pre hru na hudobné nástroje „Musica instrumentalis“ (*Inštrumentálna hudba*). Bola vydaná v roku 1529.

²⁹ Mystérium bol stredoveký divadelný žáner, kde sa scénicky predvádzali epizódy z Biblie. V mnohých scénach zaznievala hudba a spev, často však slúžila na predelenie jednotlivých scén. Boli to v podstate veľkonočné pašiové hry, ktoré sa realizovali na námestiach.

³⁰ Práca bola vydaná asi v rokoch 1519 – 1520 v Krakove. Bližšie pozri: Rybarič, R.: Štefan Monetarius Cremnicianus a jeho hudobno – teoretický traktát. In: Hudobný archív I. Martin, matica slovenská, 1975, s.53 – 62. Do tohto obdobia spadá i vydané hudobné kompendium bardejovského Leonarda Stöckera (*De musica*).

sa Cochlea (*Nürberg 1511*), či spisu od Georga Rhaua „*Enchiridion musices ex varils musicorum libris depromptum*“ (*Hudobná príručka zostavená z rozličných hudobných kníh – 1518*). Dielo Moneteria má veľký kultúrny význam, nakoľko sa v ňom reflektujú nové hudobno – teoretické, náukové a výkladové informácie o nových hudobných polyfónnych kvalitách a trendoch. Autor v ňom vtedajší vyzretý náukovo – poznatkový fond priblížil zjednodušenou interpretáciou a s pedagogickým zameraním, čo malo prospieť učiacim sa subjektom a jeho udomácneniu v stredovekých krajinách, v ktorých sa vytvárali podmienky pre uplatnenie polyfónnej hudby (*je pravdepodobne, že mal na zreteli viac- menej krajiny spadajúce do dnešnej stredoeurópskej zóny*).

Teoreticko – pedagogické inštruktážne návody

16. – 17. storočie charakterizuje najmä inštruktážne teoreticko – pedagogické myslenie. Vychádza z interpretačnej a hudobno – pedagogickej praxe na jednej strane (*čo súviselo so spracovávaním návodov pre nástrojovú hru*) a z charakteru náukového na druhej strane (*viazalo sa k harmónii, kontrapunktu a podobne*). Z tohto obdobia sa často uvádza J. Fuxa, M. Praetoria, Ph. E. Bach, L. Mozart,³¹ ale i rad ďalších autorov, ktorí sa zaoberali hudobno – teoretickými a náukovými otázkami. Uvedené línie od 15. storočia sa silnejšie udomácnili až v tzv. náukovej normatívnej teórii v 18. a 19. storočí. Príznačné pre toto obdobie je univerzálne chápanie európskych hudobno – teoretických a pedagogických aspektov hudby aj vo vzťahu k iným hudobným kultúram, čo sa dlhodobo odrážalo i vo výchove nových generácií.

Pozorujeme tu aj začiatky novovekého všeobecného pedagogického myslenia. Z hľadiska hudby má veľký význam koncepcia J. A. Komenského, ktorý do všeobecného vzdelávacieho systému začlenil estetickú výchovu. Táto skutočnosť podnecovala pedagogické myslenie, ktoré sa postupne začalo zameriavať na tzv. integrované hudobno – pedagogické koncepty (J. J. Rousseau, J. B. Basedow, J. H. Pestalozzi, H. G. Nägeli). K podporovateľov nového pedagogického myslenia z pozície všeobecnej pedagogiky bol najmä A. Lichwart, ktorý patril k zakla-

³¹ Fuxa, J.J.: *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicale regularem, methoda nova (Výstup na Parnas, alebo muzikálnou rukou vedený k pravidelnej kompozícii – nová metóda)*, Viedeň 1725; nové vyd. New York 1967 – *Monuments of Music and Music Literature in Fascimile II, 24 (Monumenty hudby a hudobnej literatúry v reprodukcii)*. Praetorius, M.: *Syntagma musicum*, sv.1 *Musicae artis Analecta*, sv.3 *Termini musici (Zbierka rovnakého hudobného žánru. Zborník hudobného umenia. Hudobné pojmy)*; nové vydania Kassel 1958. Mozart, L.: *Versuch einer gründlichen Violinschule (Pokus o dôsledný výklad husľovej školy)*. Augsburg 1756; nové vydanie Lipsko 1956, 1968. Bach, C. Ph. E.: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen – 1–2. (Pokus o pravom umení hry na klávesovom hudobnom nástroji)*. Berlín 1753; nové vyd. Lipsko 1957. Na Slovensku boli v tomto období rozšírené skladby pre klávesové nástroje od Gottliba Muffata (1690–1770). V 18. stor. bol ich veľkým propagátorom P. Pantaleona Roškovský (Pozri Kačica, L.: *Muffatiana na Slovensku. Musicologica Istropolitana IV*. Bratislava 2006).

dateľom esteticko – výchovného hnutia. V 19. storočí sa začína hudobnoteoretická oblasť oddeľovať od pragmatických otázok, čo súviselo s rozvojom vied, vedecko – teoretického zdôvodňovania skúmaného materiálu a podobne.

Staršie obdobia hudobno – pedagogického myslenia a poznania nie je v súčasnosti ľahké priblížiť. Z hľadiska jednotlivých hudobných kultúr ide o oblasť, v ktorej výklady, vysvetlenia kolíšu medzi kognitívnymi, normatívnymi, pragmatickými zámermi, medzi empirickými a špekulatívnymi prístupmi, medzi hudobno – teoretickým myslením a potrebami hudobno – výchovnej praxe³². Hudobno – pedagogické myslenie a poznanie je od konca 19. storočia v koncentrovanejšej pozornosti bádateľov, čo súvisí s rozvíjajúcou sa vedou o hudobnej výchove, označovanej ako hudobná pedagogika.

MUSIC – PEDAGOGICAL THINKING AS A PART OF MUSIC RECOGNITION PROCESSES OF MUSIC EVOLUTION

Text deals with theoretical and pragmatic aspects of music and their interconnection to several disciplines. It emphasizes the fact where processes of music communication are basically connected with educational passing of music from the subject to subject in higher amount as other communication processes. Specific signs of music – pedagogical thinking are interpreted on the relevant music- development phases and lines in European music up to 18th century. Work concurrently presents development lines of Slovak music- theoretical and music- pedagogical thinking.

³² Bližšie pozri práce: Fukač, J – Vereš, J.: Hudobná pedagogika. Nitra 1988 a 1989, kolektívnu prácu od autorov Fukač, J. – Tesař, S. – Vereš, J.: Hudební pedagogika. Koncepcie a aplikace hudebně výchovných idejí v minulosti a přítomnosti. FF MU Brno. 2000; Vereš, J.: Hudobná pedagogika. Veda o hudobnej výchove. Nitra 2004.

