

Koexistencie hudby a jej reflexie v hudobno – pedagogických paradigmách

Coexistence of music and its reflection in musical- educational paradigms

Jozef Vereš

Abstract

Štúdia sa zaoberá koexistenčnými javmi medzi hudobnou kultúrou, spoločenskou existenciou hudby a hudobno – pedagogickými paradigmami. V texte sú v popredí významové súvzťažnosti, kultúrno – hudobné a pedagogické komponenty, zložky, ktoré vytvárajú východiská pre globálnu hudobno – pedagogickú pamäť. V práci sú súbežne prezentované vývojové línie slovenského hudobno – teoretického a hudobno - pragmatického myslenia. Štúdia má bohatý poznámkový text, ktorý prehľbuje významové relácie a súvzťažnosti interpretované v texte. Výsledným produktom sú hudobno – pedagogické myšlienkové impulzy v koexistencii s masmediálnymi aktivitami a pohybom hudby.

Study deals with coexistent events between musical culture, social existence of music and musical- pedagogical paradigms. Text highlighted content correlations, cultural- musical and educational components, layers, which create basis for global musical- educational memories. Work presents parallel and development outlines of Slovak musical-theoretical and musical-pragmatic thinking. Study includes richly annotated text which deepened content relations and correlations interpreted within the text. Consequent product of herein musical- education is mental impulse in coexistence with mass media performances and music flow.

Key words

Hudobná kultúra, hudobná pedagogika, masmédiá, koexistencie hudby.

Musical culture, musical education, mass media, coexistences of music.

Úvod

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, filozofiu*), 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 základov hudby a ich osvojovania. V celej spoločensko – historickej existencii hudby má proces osvojovania hudby špecifický a osobitný raz. Je viazaný na časovo náročný rozvoj špecifických hudobných schopností, hudobných zručností, náukových poznatkov, na mnohostranné prepojenie hudobno - komunikačných rovín. V súčasnosti aj na nové hudobno - komunikačné javy, ktoré ľudské vedomie postupne navigujú k neobvyklým, či ojedinelým prototypom, na problematiku súčasného kultúrneho exportu, ktorú reprezentuje network music (*hudba sietí*), na prepojenie hudobnej kultúry s priemyselným podnikaním² a v neposlednom rade i na získavanie informácií o moderných informačných zdrojov potrebných k vlastnému štúdiu a k budúcej spoločenskej praxi (*napríklad programový súbor typu Sibelius 6*)³. Pre nové hudobno – komunikačné skutočnosti je príznačná tiež mnohorozmernosť, ako i rýchly dynamizmus. Podobne i v rámci koexistencie hudby a masmédií, nemôže byť hudba interpretovaná bez pedagogického hľadiska aj vzhľadom na to, že každá nová prezentácia hudobnej tvorby sa stáva hudobno – výchovným podnetom, pretože skrýva zmenu, nové súvislosti, rozpätia, ako i previazanosť na hudobno - pedagogickú dimenziu⁴. V tomto kontexte hovoríme aj o

² Podnetné impulzy v tomto zmysle prináša napríklad text I.Poledňáka: Hudba (a zejména) pop music v měnícím sa (a zejména mediálním) světě. In.: Hudba, Integrácie, Interpretácie 11. Mediálne a komunikačné aspekty hudby. UKF Nitra 2009, s.13-31. Pozri tiež inšpiratívnu štúdiu v zborníku Hudba, integrácie, interpretácie 12, R. Bačuvčíka: „Vztah mladých lidí k produktům hudebního průmyslu“.

³ Ďalej pozri štúdiu E. Ferkovej v zborníku Hudobné softvéry a informatizácia hudobného vzdelávania“

⁴ Pedagogická dimenzia hudby zahŕňa rozpoznávanie hudobnej štruktúry (*jej oporné body sa menia s vývojom hudby: napr. v rokoch 1600 – 1900 prevládal systém tonality, v atonálnej hudbe sa nahrádza hľadaním formotvorného princípu, dodekafonizmus, serializmus nahrádza funkčné vzťahy pevne stanovenými tónovými výškami v rade, ďalej možno spomenúť aj teóriu výškových tried Allena Fortena zameranú na diela A. Schönberga a skladateľov Druhej viedenskej školy, ktorá vychádza z predpokladu, že určité súzvuky skladby majú väčší význam ako iné, čo poukazuje na existenciu hierarchie v atonálnej kompozícii a paralelu s tonálnou hudbou, ktorá siaha až k tonálnemu centru, čo evokuje podobnosť s tonikou; modalita ako kvalita stále prítomná, poskytuje pre hudobnú štruktúru pestrejšie*

pedagogickej determinácií hudby. Zahŕňa vymedzenie faktov utriedených pedagogickou praxou do polôh normatívnych, rozlíšenie nových teórií od osvojených, moderných hudobných skutočností a ich techník, hierarchiu hudobných prvkov, ako i vnútorných celkov sprehľadňujúcich mikroštruktúru i makroštruktúru diel, korene sociálnych funkcií hudby, prienik do procesov masmediálnych produktov a podobne. Dnes je pedagogická determinácia hudby aktuálna najmä vo vzťahu k masmédiám, ako i k multimediamiálnym dielam⁵, nakoľko nové prvky vstupujúce do hudobnej komunikácie si vyžadujú nielen ich sprehľadnenie, ale i novátorsky ladenú integrovanú prípravu jedincov a novodobú hudobno - pedagogickú interpretáciu existujúcich skutočností. V prítomnej hudobnej kultúre je žiaduca okrem iného aj koordinovaná spolupráca predstaviteľov hudby, hudobného života, výchovno - vzdelávacích inštitúcií, masmediálneho priemyslu, pedagógov, k otázkam hľadania spoločných mechanizmov a postupov na poli šírenia a sprístupňovania hudby subjektom. Avšak kľúčovou spojitosťou medzi

možnosti ako tradičný dur – molový typ na jednej strane a atonálny prístup na druhej strane, ďalej možno spomenúť generovanie zvukového materiálu elektronickou cestou - elektroakustická hudba, sound art - označenie sa vzťahuje na rad umeleckých foriem ako sú napríklad zvukové inštalácie, ars acustica, field recordings – ich formy sú však závislé na vizuálnych a dátových médiách, virtuálnom priestore, digitálnych technológiách a pod.), významových ambícií hudby, ako i hudobných dispozícií do ktorých sa radí hudobné pocity, myslenie a podobne, čo vedie odborníkov k názoru, že špecifické procesy hudobnej komunikácie sú existenčne späté s výchovným odovzdávaním hudby od subjektu k subjektu vo väčšej miere ako iné komunikačné procesy. A. Forten teóriu výškových tried priblížil v práci The Structure of Atonal Music (Štruktúra atonálnej hudby), Yale University Press, New Haven 1973. Aplikácia teórie výškových tried sa nachádza aj v publikáciách: Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality (Schönbergova kreatívna evolúcia. Cesta k atonalite). In: The Musical Quarterly, LXIV/2 1978, s. 133–176 a The Atonal Music of Anton Webern. Yale University Press, New Haven 1998. Pre doplnenie len uvedieme, že Fortenová teória analýzy vychádza z tzv. schenkerovskej analýzy, ktorá spočíva v hľadaní základných vrstiev skladby.

⁵ Multimédiom sa rozumie médium, ktoré zahŕňa text, zvuk (hudbu alebo hovorené slovo), statický obraz (počítačovú grafiku), pohyblivý obraz, v nových technológiách aj atribút interaktívnosti. Multimediálna tvorba je komplex prepojení niekoľkých umeleckých druhov, čo ju činí zložitejšou. Má však i niekoľko identických faktov, aspektov s tradičnými dielami (napr. výskyt procesov, plynutie diela v čase, použitie náhodných postupov), ktoré sa stávajú hudobno – výchovným podnetom pri sprostredkovaní produktu k subjektom.

spomenutými javmi a hudobno – pedagogickým myslením a poznaním⁶ je previazanosť s oblasťou hudobnej výchovy (*všeobecnej, špecializovanej i profesionálnej*),⁷ nakoľko sa v nej realizuje odovzdávanie hudobných poznatkov, zručností, schopností jednotlivcom z rozmanitých spoločenských a sociálnych skupín. Ich osvojovanie umožňuje subjektom zapájať sa do hudobných aktivít, mnohostranných hudobných komunikácií, hľadať optimálne cesty k pochopeniu hudby v jej spoločenskej existencii⁸. Významnosť tejto zviazanosti je zvýšená aj tým, že za predmet⁹ hudobno – pedagogického bádania sa pokladá

⁶ Myslenie a poznanie sú rozumové aktivity a súvisia spolu. Myslenie je významový proces prijímania a spracovania informácii z vonkajšieho a vnútorného sveta. Každé logické poznanie sa realizuje myslením. Cieľom poznania je získať poznatok, ktorý je výsledkom poznávacej činnosti. Hudobno - myšlienková činnosť a obsah sa okrem povedaného vytvára aj vyhodnotením analýzy emotívnej zložky, ktorá je výsledkom apercepce hudobného kódu, kým pri literárnom diele sa čítané slovo premieňa v predstave subjektu na konkrétnu redukovanú skutočnosť.

⁷ Pod hudobnou výchovou rozumieme výchovu intencionálnu, ktorá sa realizuje vo výchovno – vzdelávacích systémoch. Má sprostredkovať rozvoj základných hudobných schopností jedinca potrebných pri osvojovaní si hudby ako hudobného média a jeho vstupnej orientácie do hudobnej kultúry (*všeobecná výchova*). Intencionálna výchova uvádza jedincov i do osvojovania špecifických hudobných činností na základných umeleckých školách – hra na hudobný nástroj (*špecializovaná výchova*), tiež aj na vyššom stupni umeleckého štúdia – konzervatórium, hudobná akadémia, muzikologické štúdium (*profesionálna výchova*). Funkcionálna výchova funguje svojou prítomnosťou v spoločnosti (hudbu počúvame prostredníctvom médií, učíme sa spievať v rodine, učíme sa sami podľa určitých vzorov, učíme sa nepravidelne).

⁸ Hudba od svojho vzniku je úzko spojená aj s inými umeleckými druhmi. Napríklad s tancom, so slovesným a výtvarným umením. Ich spojenia boli rôzne: od rituálnych tancov praveku až po Gesamtkunstwerk (*dielo s vyrovnanou syntézou hudobno – dramatickej, slovesnej, hereckej, tanečnej a výtvarnej zložky*), od Monteverdiho opery (*patril zakladateľom opery*) po Allanov Kaprowov happening (*vznikol v 50.-60.rokoch 20.stor., spája prvky divadla, hudobného koncertu, poézie, výtvarného umenia, divák je tu aktívne zapájaný do akcie, do prežívanej reality; v posledných desaťročiach aj v spojitosti s digitálnou technológiou*) atď. Bližšie pozri: Neméth,J.: Multimédiá alebo prezentácia umenia po novom. Profil č.1, 1993, s. 15.Vereš,J.: Hudba a hudobná výchova- pohľad do ich premien. In.: Hudobno – pedagogické interpretácie 4. Nitra 1998, s. 9-44.ISBN 80-8050-162-9. O multimediálnom umení erudovane píše M. Flašár v štúdií: E. Varese - I. Xenakis - Le Corbusier: Poème électronique. Problém reprodukovateľnosti umeleckého diela. In: Hudba, Integrácie, Interpretácie 11.Mediálne a komunikačné aspekty hudby. Nitra 2008, s.50-64. ISBN 978-80-8094-199-4.

⁹ Predmet hudobnej pedagogiky je členený aj podľa problematiky osvojovania špecifických hudobných činností v intencionálnych výchovách – všeobecnej, špecializovanej a

hudobno – výchovný proces, t.j. pedagogicko - estetický proces hudobného rozvoja jedinca, v ktorom sa vytvárajú predpoklady pre osvojenie si hudobného komunikačného kódu. Tieto sa však nedajú zakladať bez zvládnutia základných hudobných schopností, zručností, poznatkov (*dnes aj poznatkov o práci so zvukom, obrazom a pod.*), ako i estetických a umeleckých kódov (*najmä v špecializovanej hudobnej výchove*). Osvojenie kódu preto nemožno sprostredkovať vopred a ani oddelene od konkrétnych umeleckých procesov. Jednoducho povedané, estetický a výchovno - vzdelávací proces sa navzájom podmieňujú, nakoľko sa v nich odovzdávajú poznatky a zručnosti pre zvládnutie určitých špeciálnych schopností, ktoré sú predpokladom fungovania hudby ako komunikačného média, čo hudobno – pedagogickému bádaniu umožňuje skúmať výchovu jedinca v oblasti hudby. Zároveň aj uvedomenie si skutočnosti, že hudobná komunikácia v pedagogicko – estetickom procese plní nielen spoločenskú úlohu voči svojmu predmetu, ale prostredníctvom uvádzania jedinca do tajov odkrývania hudobného kódu a jeho kontextov, plní taktiež ciele všeobecné, výchovné, kultúrne, v ktorých má svoje korene aj sociálna funkcia hudby. Koexistencia sa v tomto zmysle zreteľnejšie prejavuje najmä v anglosaskom prostredí, kde je aj hudobná veda často rozvíjaná s hudobno – výchovnými aktivitami, činnosťami. Podľa O. Elscheka, ako i I. Poledňáka je to najmä tým, že výchova praktických hudobníkov, pedagógov a muzikológov sa v tomto prostredí do určitého času realizuje viac – menej na spoločných základoch vzdelávania. V krajinách strednej Európy (*ale napríklad v Nemecku*) sa daný odbor prezentuje silnejším teoretickým poznávacím

profesionálnej. Všetky tri oblasti výchovy majú odlišnú aj svoju históriu. V umeleckých prípravkách je napríklad predmet prehĺbený okrem iného aj o verejné predvedenie naštudovaného hudobného repertoáru. Čiastočne aj vo všeobecnom výchovnom procese, ak sa napríklad realizujú súborové aktivity.

zameraním, čo hudobno - pedagogickú problematiku z času na čas vytláča zo svojho okruhu.

Významnosť hudobno – výchovného procesu je zosilnená aj tým, že jeho predmetom je hudobné dielo. Vyučujúci v tomto procese sprístupňuje subjektom jeho charakteristické znaky, rozvíja ich dispozície pre jeho vnímanie, poznanie, predvedenie za použitia adekvátnych odborných metód a metodických postupov.

Predmetom hudobnej vedy je hudba a hudobné dielo¹⁰, ktoré sú aj 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 premietnutia do foriem existencie hudobného artefaktu v spoločnosti. Muzikologické disciplíny sa s hudobným útvarom zaoberajú s rozdielnou intenzitou, nakoľko niektoré z nich sa sústreďujú na špecifické alebo nepriame poznatky o hudbe¹¹, ako i na nové relácie súvisiace s hudobným vývojom¹², postavením hudby v spoločnosti, v kultúre a podobne. Avšak, hudobné dielo aj napriek spomenutej rozdielnej intenzite, v systéme hudobných odborov vystupuje ako prierezová a integrálna súčasť muzikologie. Vyššie v uvedenom texte sme uviedli, že predmetom muzikologického bádania je aj hudba. Urobili sme to preto, lebo problematika predmetu hudobnej vedy a jej výskumu zahŕňa nielen sféru samotnej hudby

¹⁰ 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 vtedy, 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.

¹¹ Napríklad etnomuzikológia, alebo organológia, skúmajú aj otázky, ktoré nepriamo súvisia s hudbou. V jednotlivých kultúrach najmä vzájomne odlišných, sa prejavujú aj významové rozdiely hudby a postoje k nej. Ďalej pozri napríklad: Elschek, O.: Hudobná veda súčasnosti. Bratislava 1984.

¹² Napríklad vzťah hudba a médiá je v Nemecku už dlhšiu dobu vykladaný v rámci disciplíny označovanej ako hudobná mediológia. Jej zakladateľom je Régis Debray.

(zvukové štruktúry), ale i rovinu predpokladov, ako i pole realizácie hudby (napríklad čo hudbu umožňuje - fyzikálne zákonitosti, inštitúcie zabezpečujúce hudobný život a v neposlednom rade i hudobný zážitok ako vyústenie hudby)¹³.

Bipolarita teórie a praxe

V muzikologických disciplínach tvorí pedagogické hľadisko taktiež neodmysliteľnú zložku pri odovzdávaní poznatkového fondu, jeho teórií, vývojových procesov, pragmatických atribútov k subjektom. To znamená, že bipolarita teórie a praxe nie je len súčasťou hudobno – pedagogických disciplín, ale aj muzikologických. V oboch disciplinárnych komplexoch je však vnímaná neproporčne, čo vyplýva najmä z rozdielneho pomeru prístupu k otázkam teoretickým a pragmatickým. Napriek tejto disparátnej relácii je rozvoj pedagogických teórií a metód spájaný s celou hudobnou a pedagogickou sférou, teda i s oblasťou hudobnej vedy, hudobného umenia, čo vyplýva z ich vzájomnej previazanosti.

Spomenutá vzájomná previazanosť disciplín rozširuje recipročné odovzdávanie poznatkov, podnecuje hľadanie nových postupov bádania, ako i bázu prostriedkov k prenikaniu do predmetu skúmania. Umožňuje včas skúmať hudbu v jej integrite a dynamike, získať komplexnejšie informácie o predpokladoch existencie hudby, jej šírenia, ako i mimohudobných fenoménach, ktoré sa premietajú do hudby.

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

¹³ Predmet hudobnej vedy nie je statický. Napríklad v stredoveku to bola problematika tónového systému, hudobného zápisu, v 17. a 18. stor. nastúpila historiografia, v druhej polovici 19.stor. hľadiská prírodovedné, v 20.stor.problematika hudobno – sociologická, etnomuzikologická, interdisciplinárna. Taktiež ani predmet v hudobno – pedagogickom bádani nie je statický.

i stimulom vytvárania špecifických rysov hudobno - pedagogického myslenia¹⁴. Ich rozvoj nebol priamočiary, neprebíhal samostatne, ale viac - menej v jednoliatom, rovnorodom zväzku s dobovými zvykmi, kultúrou a disciplínami (*napríklad s homogénnou, súrodou hudobnou teóriou až do 17. – 18.storočia*)¹⁵. V dejinách hudobnej pedagogiky je možné zaevidovať vyššie naznačené korelácie od prakticisticko - pragmatického odovzdávania hudobných zručností, skúseností a poznatkového (*vecného*) fondu subjektom až po ich významovú náplň viac - menej len prostredníctvom štúdia historických foriem poznania hudobného života, ako i počiatočného vteľovania hudobných noriem do výchovnej praxe (*mnohé traktáty nachádzali uplatnenie vo vyučovacej praxi, dokonca i súčasné hudobno - teoretické práce majú často charakter učebníc*). Podobne možno usudzovať i o vzťahu dobových hudobno – pedagogických poznatkov k formám spoločenského vedomia (*v ktorom sa stimulovala produkcia poznatkov*), nakoľko pre zachovanie pramenného materiálu v historickej hudobnej pedagogike neboli v predchádzajúcich dobách podmienky¹⁶. Z ďalších realít možno uviesť spoločenskú situáciu, pretrvávajúcu tradíciu a najmä potreby hudobnej praxe.

¹⁴ Vereš,J.: O počiatočných zvukových prejavoch človeka (*úvahy, procesy, skutočnosti*). In.: Opus Musicum č.3, 2007, s.8-13; Vereš,J.: Premeny hudobného myslenia.In.: Opus Musicum č.2, 2010,s.52-66.

¹⁵ Od uvedeného časového obdobia sa začína aj postupne oddeľovanie hudobno – pedagogického myslenia a jeho poznávacieho procesu od hudobnej teórie. Toto „oddelenie“ na jednej strane posilnilo vzťah k výchovným praktikám, 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 však nemalo vplyv. V Európe sa od 16. a 17. storočia začali postupne formovať aj špecializované výchovno – vzdelávacie formy vyučovania, ktoré v 19. storočí vyústili do diferenciácii hudobnej výchovy na: všeobecnú, odbornú a špecializovanú. V súčasnosti sa odporúča delenie hudobnej výchovy na všeobecnú, špecializovanú a profesionálnu.

¹⁶ Bližšie pozri: Fukač,J.-Tesař - S.Vereš,J.: Hudební pedagogika. Koncepcie a aplikace hudebně výchovných ideí v minulosti a přítomnosti. FF MU Brno,2000.

Bipolárnosť a významová súvzťažnosť

Medzi uvedenými polaritami (*teórie a praxe*) existuje i vzájomná stimulujúca vitalita, ktorá môže byť impulzom k novým ideám a k rozvoju nových hudobných skutočností, ako i významových súvzťažností. Tak napríklad v 13. a 14. storočí rozvoju hudobného umenia napomohol najmä rozvoj nástrojovej hry. V uvedenom období kantori rozvíjali nástrojovú hru, hlasovú techniku, zborovú činnosť, čo vo veľkej miere prispelo k európskej syntéze polyfonického umenia¹⁷.

Poznanie významových súvislostí prispieva k zachovaniu dobových znakov myslenia, ale i nadčasových postupov, dlhodobo sa uplatňujúcich v procese osvojovania, odovzdávania hudobných schopností a zručností. Ved' mnohé pretrvávajú po stáročia (*napríklad predhranie - imitácia, solmizácia*), hoci s nástupom nového typu hudby dochádza 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 vzájomné významové súvislosti, prepojenia medzi predchádzajúcimi a novými hudobnými a

¹⁷ Na dnešnom území Slovenska situáciu z 13. storočia čiastočne približuje zachovaný dokument o predvádzaní liturgických hier v Prayovom kódexe. Vyjadruje popis obradu v kostole v latinskom dialógu na Veľkonočnú nedeľu. Do 15. storočia to bol pravdepodobne len jeden druh stredovekej hudby, ktorý sa čiastočne zachoval v písomnej forme v slovenských kapitulách, hoci začiatky chrámovej liturgickej hudby sa viažu až k Veľkomoravskej ríši. Spomínaná významová súvzťažnosť je i tu badateľná, najmä ak si uvedomíme, že v celom stredoveku sa objavovali tendencie rozširovať repertoár gregoriánskeho chorálu rôznymi doplnkami (*napr. sekvenciami, tropami - prvá technika v liturgii, ktorá umožňovala vkladať tropy medzi úseky*), ako i experimentovanie s novými formami, ktoré boli odvodzované z chorálu. K týmto formám sa radili aj liturgické hry, ktoré vznikli z liturgie. Bolo v nich už umožnené intenzívnejšie zažitie hudby aktívnym účastníkom, ako i prítomným veriacim. V európskom stredovekom priestore vznikali v 10. stor. Za ich rozkvet sa pokladá 11. -13. storočie. Zameriavali sa na okomentovanie biblických dejov, myšlienok. V stredoveku sa liturgické hry označovali ako *ordo (poriadok), officium (služba), ludus (hra), mystérium (tajomnosť)* a pod. V liturgických hrách išlo o dramatické predvedenie témy. V 16. a 17. stor. sa divadlo stalo už aj súčasťou výchovy a osvety. Termín liturgické hry nie je pôvodný, bol zavedený až v 19. stor. v muzikológii. Bližšie pozri: Banáry, Š. Hudba a jej duchovná podstata. In: Duchovná hudba v 19. storočí. B. Bystrica 1995, s.185-187.

pedagogickými skutočnosťami, ale len evolučné zmeny teoretických koncepcií, kontinuita hudobného pedagogického myslenia a poznania pôsobí ako málo rozvinutá, nakoľko jeho vývinové znaky zostávajú spravidla ukryté vo viacerých rovinách dobových paradigmách.

Hudba ako súčasť univerzálneho vzdelávacieho celku

V súčasnej dobe, aj vzhľadom na existujúcu realitu, nadobúdajú naše myšlienky na svojej opodstatnenosti, lebo teoretický obraz histórie hudobno - pedagogického myslenia a poznania nebol doposiaľ dôkladne zrekonštruovaný. Nestretávame sa s ním ani v rozsiahlej práci S. Abel – Struth¹⁸, v ktorej autorka zameriava pozornosť na tri objekty: hudobné vzdelávanie, hudobnú výchovu a interakciu medzi hudbou, hudobnou výchovou a učením. V textovom produkte je v popredí evolúcia hudobno – výchovného vzdelávania a školských zariadení, 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 o dejinách hudobnej výchovy od K. Heinrich Ehrenforth¹⁹. Prevláda v nej zameranie sa na históriu hudobného vzdelávania od starovekých civilizácií po súčasnosť a hľadanie odpovedí na viaceré otázky. Napríklad, akú úlohu hrá hudba a vzdelávanie v rôznych epochách, alebo čo znamená hudobná výchova pre štát a rozvoj osobnosti?

V európskej odbornej literatúre sa z najstarších hudobno – vzdelávacích traktov najčastejšie uvádza systém disciplín z obdobia antiky.

¹⁸ S. Abel – Struth (1924-1987): Grundriss der Musikpädagogik. (*Základy hudobnej pedagogiky*) Mainz – Ldn – NY – Tokyo 1985, 701 s.

¹⁹ K.Heinrich Ehrenforth: Geschichte der Musikalischen Bildung. Eine Kultur-,Social-und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den Hochkulturen bis zur Gegenwart (*Dejiny hudobnej výchovy. Kultúrno - 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 slobodná profesia*).Üben &Musiziere, 1999.

Vyznačoval sa spojením hudobnej teórie, filozofie, matematiky, akustiky²⁰. Bol súčasťou univerzálneho vzdelávacieho celku, ktorý zahŕňal kozmológiu a učenie o harmónii sfér²¹. V antickom hudobno – teoretickom poznaní spočiatku prevažovalo učenie o číslach (*číslo bolo základom všetkého*), ktoré rozvíjali najmä Pytagoras (572-496 p.n.l.) a Euklides z Alexandrie (365-300 p.n.l.)²². Druhá vetva antickej hudobnej teórie preferovala potreby hudobnej praxe. Poznatky spracovávali najmä

²⁰ V starovekých kultúrach sa utváral integrovaný fond poznatkov o hudbe t.j. spojenie hudobno – pedagogických poznatkov, noriem v súčinnosti s poznatkami o hudbe vôbec. V týchto civilizáciách vznikli prvé typy škôl od organizovaných verejných inštitúcií až po voľné zriadenia, ktoré formovali významné osobnosti (*napr. Sokrates, Platón, Aristotel, škola Peripatetikov a pod.*). Za pokročilý a civilizovaný výchovný školský systém bol pokladaný grécky typ všeobecného vzdelania, kde prax bola prepojená s filozofiou a dobovými disciplínami (*Enkyklios paideia -encyklopédia, ako bol v grécku označovaný sofistami – učiteľmi múdrosti*). Pozornosť bola venovaná všeobecnému rozvoju osobnosti a jej potrebám v spoločnosti. Výchova k hudbe bola samozrejmom súčasťou tohto systému. Na oblasť múzickú bol kladený rovnaký akcent ako na odvetvie gymnastické, nakoľko výchova k hudbe bola radená do komplexu otázok viažucich sa na výchovnú sféru. Platónovej „Ústave“ to napríklad potvrdzuje nasledujúci text: „je potrebné chlapcov učiť k držaniu tela a privykať na pekné melódie“. Platón (427. p.n.l – 347. p.n.l.) založil aj filozofickú školu Akadémia (v r.385 p.n.l.). Jeho spisy sú aj zdrojom poznatkov o zaniknutej ostrovnej civilizácii Atlantída. Prepojenie viacerých výchovno – vzdelávacích rovín je možné sledovať aj v mimoeurópskych kultúrach. Stretávame sa tu s kultovými činnosťami, napr. spojenie spevu a tanca, ktoré si vyžadovali špeciálne typy výchovy a škôl (*Čína, Egypt, krajiny islamským náboženstvom využívali zmysel pre rytmus v poézii a hudbe, v islamskej ríši si dokonca podmanené krajiny viac -menej umelecký charakter formovali na vlastných tradíciách, vrátane škôl nástrojovej hry*). Dodnes v ich výchove prevažuje vzťah, ktorý poznáme pri výchove remesla majster – učeň. Prevod ich termínov na európsku terminológiu je doposiaľ značne komplikovaný. V stredovekej hudobnej teórii sa poznatkový fond o hudbe rozvíjal neskôr v disciplíne označovanej ako ars (*v dnešnom slova zmysle umenie, ale v stredoveku zastával vedu, techniku, podobne aj plural artes*) a scientia musica. V európskom stredoveku dominoval kresťanský svetonáhľad, čo umožnilo všeobecný systém vzdelávania inštitucionálne prispôbiť potrebám cirkvi (*kláštorné školy a podobne*).

²¹ Podstatou tohto filozoficko – náboženského smeru bolo, že svet sa skladá z božskej harmónii, kde každá vec má svoj špecifický kmitočet a rytmus. Išlo o učenie o číslach, ktoré je založené na harmonickom vzťahu všetkých nebeských krúžiacich telies vesmírom (*v tom čase poznali len sedem vesmírnych telies*). Pytagoras(570 – 496) tento pohyb nazval hudbou sfér. Hudbu zredukoval na matematické symboly, kde kosťru tvorilo sedem stupňov stupnice. K novšiemu ponímaniu prispela jadrová fyzika s poznatkom, že pevná hranica medzi „mŕtvou materiálou“ a životom je ilúziou myslenia, kde každá vec je tesnom spojení s celým univerzom.

²² V našom zmysle slova to bola viac – menej teoretická náuka (*vydal zväzky pod názvom „Zákony“*) s dvojoktávovým tónovým zostupným systémom, v ktorom sa tvorili sedemtónové rady. Mali spoločný tón pri ich rozdelení na dva tetrachordy, čím vznikla tzv. synaf (*väzba*).Ďalej pozri: Vereš, J. - Majerník, V: Úvod do štúdia hudobnej teórie. Nitra 1980.

Aristoteles (384 - 322 p.n.l.)²³ a Aristoxenos (370 – 300 p.n.l.)²⁴. Zamerali sa na zoradenie hudobných prvkov do logických celkov, čo malo uľahčiť objasňovanie základných zákonitostí hudby v praxi, ako sú napríklad intervaly, metrika, rytmika, tónové rady, tónové sústavy a podobne. Najuznávanejším predstaviteľom antickej hudobnej teórie bol grécky autor starovekého spisu „Peru Mousikês („O hudbe“) Aristeides Quintilianus²⁵ (podľa dánskeho historika hudby zo 17.storočia Marcusa Meibomiusa žil pravdepodobne v 3. storočí; uvedený dánsky historik napísal v roku 1653 prácu „Antique Musicae septon“)²⁶, ktorému sa podarilo zosúladiť hudobno - teoretické poznatky nachádzajúce sa v oboch smeroch do jedného hudobno - teoretického a pragmatického celku.

Oživovanie antickej hudobnej teórie, praxe a ich spisby

Antické hudobné poznatky sa pravdepodobne prostredníctvom starovekého filozofa, matematika, teoretika hudby Nikomachosa z Gerasi²⁷ (žil asi v Rímskej ríši na prelome 1. – 2. stor. n. l.), ako i

²³ Bol prvým teoretikom integrovanej výchovy, presadzoval spojenie troch zložiek výchovy: rozumovú, telesnú a mravnú.

²⁴ Patril k tzv. peripatetikom. Bola to škola a stredisko antickej vedy. Trvala asi 1000 rokov, do roku 529 n.l. Bol pravdepodobne žiakom Aristotela. Preslávil sa učením o harmónii, náukami o rytme v poézii, hudbe a tanci. Napísal *De institutioni musica (O vyučovaní hudby)*. Vytvoril značnú časť antickej hudobnej terminológie.

²⁵ Quintilianusové tri práce nesú názov Peru mousikês (*O hudbe*). Prvej sa zaoberá harmonickými, rytmickými a metrickými teoretickými otázkami ako i číselnými a kozmologickými vzťahmi k hudbe. V ďalších dvoch textoch venuje pozornosť otázkam etickým a vzdelávacím. Jeho dielo sa zachovalo prostredníctvom Arabov. Ich zásluhou sa do Európy dostalo v 13.storočí (po skončení antickeho obdobia to bolo druhý raz). Napísal aj dielo *Institutio oratoria (Vzdelanie rečníka)*.

²⁶ Zdroj : „http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Meibomius“

²⁷ Pochádzal z mesta Gerasi, ktoré sa nachádzalo v severnej časti Jordánu, vedľa hlavného mesta Amman, Sýrie (teraz *Jersh, Jordánsko*). Napísal „Úvod do aritmetiky“ (*text bol preložený z gréčtiny do latinčiny*). V práci uprednostnil záujem o mystické čísla, ich matematické vlastnosti, ako aj o význam prvočísel). V „Harmonickom manuáli“ (*uvádza sa aj pod názvom „Príručka harmónie“*) dáva do súladu úvahy medzi hudbou a usporiadaním vesmíru prostredníctvom hudby sfér.

priamymi cestovateľskými trasami, dostali do arabského prostredia. Antická hudobná teória tu bola dôkladne preskúmaná a zdokonaľovaná najmä z hľadiska prírodovedeckého (*napríklad vo fyzikálno – akustických základov hudby, matematických vzťahov medzi intervalmi, v tónových systémoch, akustike atď.*). Akcent bol kladený na empirické a experimentálne bádanie, ako i na rozoznávanie rovín hudobnej teórie a praxe.

Silné zázemie si získala aj arabská prekladateľská práca. V tejto sfére získala dominantné postavenie tzv. bagdadska škola (*Dom múdrosti*), kde sa cca do 9. až 10. storočia preložila takmer kompletná helenistická filozofia a hudobno – teoretická produkcia²⁸ (*v európskom prostredí Boethius a Cassiodora preložili tiež niektoré antické spisby, ale mechanicky, skreslene, čo sa prejavilo v tzv. špekulatívnych teóriách – musica mundana*). Určitým dôkazom významu antických prekladov pre rozvoj arabskej kultúry je aj vyjadrenie O. Elscheka v jeho známej práci *Hudobná veda súčasnosti* : „Vlastné poňatie harmónie ako vedy o číslach, v bezprostrednom vzťahu k hudbe, k jej vnútornej štruktúre intervalovej sa silnejšie preferovalo až pod vplyvom Platónovým. Je to zrejme u Ihvana al Safá (10.stor.), ktorý so svojimi „čistými bratmi“ preferoval platónske preklady a komentáre k učeniu o harmónii ²⁹„ K významným predstaviteľom arabskej hudobnej kultúry patrili najmä Al Kindi, Al Farabi, ‘Add – al Mu’ min (*často označovaný ako Zarlino z Východu*) a rad ďalších osobností, ktorí písali o tónových sústavách, tónových

²⁸ Významným vzdelanostným prekladateľským centrom španielskych moslimov bolo mesto Toledo. V popredí bol filozof Ibn Rušda, v kresťanskej Európe známy ako Averroes (*právdepodne je to ten istý prekladateľ, pisateľ akého uvádza Hains Ernest pod menom Ibn Rustaha. pozri pozn. č. 72*), znalec Aristotelovho diela. Snažil sa zmieriť pravdu náboženskú, s pravdou vedeckou. Vytvoril učenie o tzv. dvojakej pravde, ktoré ďalej rozvíjal T. Akvinský. Pozri: http://wikipedia.org/wiki/Ibn_Ru%Ald.

²⁹ Elschek, O.: *Hudobná veda súčasnosti*. Veda Bratislava, 1984, s.169.

radách – makamách,³⁰ melódiách, rytmických vzorcoch, hudobných nástrojoch.³¹

Absorbovanie a resorbovanie kultúrno - výchovných tradícií od iných kultúr

Islamská expanzia osídľovania území Sýrie, Mezopotámie, ako i ďalších afrických oblasti umožnila arabskej hudobnej kultúre nadviazať na kultúrne prejavy mnohých národov ako i na tradície sassanidskej ríše (*ich rozkvet sa viaže na perzskú civilizáciu v rokoch 226-651, bolo to posledné obdobie veľkej Iránskej ríše pred moslimskými výbojmi*), či hamitských kmeňov (*neboli jednotným národom, sú však označovaný za pôvodný národ egypský, hoci sa nevie odkiaľ pochádzajú Egyptania; hamitské kmene boli tiež súčasťou aj hebrejských kmeňov*). V Egypte mala hudba do vpádu Arabov asi päťtisíc ročnú tradíciu.³² Islamské náboženstvo sa pôvodne voči hudbe stavalo dosť odmietavo, uznávali len koránovú kantiláciu. Postupným zmenám napomáhala prezentovanie hudby v poetických a realistických celkoch, uplatnenie hudby vo svetských piesňach (*spievali ich už aj na dlhých obchodných trasách, ktoré Arabi realizovali pomocou tiav, čo im pomáhalo prekonávať únavu*), ale i silnejúce názory o potrebe hudby pre človeka. Zvuku hudby pripisovali vplyv na citovú stránku človeka, chápali ho aj ako účinný

³⁰ Je v nich uplatnený, okrem iného aj kvintový a kvartový kruh. Bližšie pozri: Vereš, J. – A. Musbah Amer: Formovanie charakteru islamskej hudobnej kultúry. In: Hudobno – pedagogické interpretácie 9. Nitra 2004 -5, s.7 - 38.

³¹ Dokonca i pohyb prstov ľavej ruky po hmatníku bol v oblasti arabskej hudobnej teórii vedeckejšie sprístupňovaný.

³² Predný východ je známy so svojou starou hudobnou kultúrou. Východiskom pre rozvinutie arabskej hudobnej kultúry boli najmä Mezopotánia, Palestína, Egypt. Arabmi osídľované územia mali aj etnický rôznorodú minulosť. Napríklad sýrsko – palestínska oblasť podľa textov starých zákonov formovala svoju kultúrno – historickú integritu od 13 stor. p. n. l. po preniknutí hebrejských kmeňov na ich územia. Integrujúca bázu názorov, údajov o hudbe Hebrejcov v časoch ich nomádskeho a kráľovského vývinu na pozadí prebiehajúcich exodov (*v 6.stor. p.n.l., 1-2. stor., n. l., a v 12 stor. n.l.*) sa v literatúre spomína, že sú viac – menej zaznamenané v dokumentoch (*v biblii, talmude, patristickej spisbe*).

prostriedok pri liečbe, či pri uvedení človeka do extázy. O význame hudby pre človeka sa vyjadrovali ako o potrave pre ľudskú dušu.

Arabská hudobná kultúra vo svojom rozkvetu (*od 9.storočia*) teda preferovala potrebu hudby pre človeka ako sme vyššie uviedli. V postupnom rozvoji dokázala absorbovať podnety z mytológie, z kultúrnych tradícií iných národov, etník nachádzajúcich sa medzi Pyrenejským ostrovom a Tureckom až po mnohé teoretické reflexie. Cestu k nim si razila cez tvorbu hudobných nástrojov, prostredníctvom kozmologických teórií, harmónií sfér, helenistickej a byzantskej kultúry atď., čo jej umožnilo získať kozmopolitný vplyv. Cennou a významnou skutočnosťou tejto hudobnej kultúry je, že na základe svojich úvah a výsledkov vytvorila aj podmienky pre ich syntetické zhrnutie, čo mohlo utvárať východiskovú bázu aj pre európske hudobné myslenie.

Po páde Rímskej ríše (*v roku 476*) v rannom európskom stredoveku rástlo tiež úsilie o vytváranie novej európskej civilizácie. V jej priestore sa začali usádzať mnohé barbarské kmene, ktoré pôvodnému obyvateľstvu spôsobovali útrapy pri zaobstarávaní živobytia. Miestom ich ochrany, ale i potešenia pri prekonávaní životných problémov boli kostoly a účasť na kresťanskom bohoslužobnom speve, ktorý bol už viazaný na náboženský text. Kresťanský hudobný prejav bol spočiatku vokálny, bez hudobných nástrojov, aby sa zabránilo zvýrazňovaniu zmyslových podnetov, hoci staršia antická hudba Grékov zahŕňala jednotu hudby, spevu a tanca. S rozširovaním vplyvu cirkvi do západnej Afriky, Európy ako i do Malej Ázie, sa tiež preberali hudobné podnety z rôznych národov pre európsku stredovekú cirkevnú hudbu (*v počiatkoch vychádzala z hudby starovekého židovského náboženstva, z ďalších*

podnetov možno vyzdvihnúť rozvoj antifonálnej psalmódie a hymmov rozvíjaných v sýrskych kláštoroch a kostoloch atď.)³³.

Stredoveké línie

V prvých storočiach n. l. sa hudobná teória a pedagogická pragmatika v európskych kultúrach nachádzali v nevýrazných kontúrach. Zreteľnejší pohyb začal prebiehať až na konci obdobia antickej hudobnej kultúry, filozofie (*jej obdobie trvalo cca od 700. p. n. l. – 5. stor. n. l.*), čo malo vplyv na neskoršie európske stredoveké myslenie o hudbe. Jej začiatky charakterizovala jednotná, univerzálna kultúra západných krajín tzv. Abendland. Určitým svedectvom tohto pohybu sú práce sv. Augustína³⁴ „De musica“ (*O hudbe*) a „Konfesia“ (*Vyznanie*). V šesťzväzkovom diele „De musica“ sprostredkoval antické hudobné teoreticko - pedagogické a estetické názory, ale i kresťanský pohľad na zákonitosti hudobného umenia podľa číselných vzťahov (*základom sa stáva metrologická matematická veda, čo sa označuje novopytagoreizmus, teda nielen praktická hudobná skúsenosť,*) v tzv. správnej „modulácii“ (*išlo o výber modu spievanej melódie, ktoré boli číslované, modálny systém zahŕňal osem modov - cirkevných stupníc*). Tento názor bol obhajovaný tým, že spev a hudba sú vedou o správnom použití modov.

Sprístupňovanie antických názorov a pohľadov na hudbu bolo sprevádzané aj odmietaním aristotelovskej katarzie (*umelecký zážitok*). Vo „Vyznaní“ je odmietavý postoj autora zdôvodnený tým, že cez katarziu je neodpušiteľné sledovať a prežívať cudzie osudy. Táto situácia vznikla už počas života sv. Augustína. Bolo to v čase sťahovania

³³ Žálm je zhudobnený verš Svätého písma. Jeho formy sú responziálna psalmódia – kde predspevák zaspieva prvý riadok žalmového verša, zborové mu na bohoslužbe odpovedajú prítomní veriaci, pri antifonálnej psalmódii dve časti verša striedavo spievajú dva zbory.

³⁴ Aurelius Augustinus, 354 – 430, pochádzal so severnej Afriky, žil v Ríme a Miláne, zomrel v meste Hippo.

národov, pretrvávajúcich pohanských prejavov a prebiehajúceho zrovnoprávnenia kresťanstva s ostatnými náboženstvami (v roku 313 bol prijatý Milánsky edikt). Tento spoločenský pohyb so sebou prinášal aj nové názory, myšlienky, čo malo vplyv na oslabovanie vtedajšej moci Ríma a tým aj rozkladu Rímskej ríše (v roku 476).

Vzniknutý stav na jednej strane umožňoval anticipovať niektoré prvky z antiky ešte v počiatočných fázach rodiacej sa scholastiky. Na druhej strane s odmietaním zážitku z hudby sa kresťanská patristika (3. - 4. stor.) stavala proti antickým kultúrnym prejavom, pôžitkárskej úpadkovej hudbe, rímskej hedonistickej kultúre, nakoľko kresťanskú modlitbu viazala na používanie jednohlasu, pri ktorom kresťan nie je rušený zmyslovou hudbou. Kresťanské hudobné normy sa teda prelínali s rozvíjajúcim sa novým stredovekým ideálom života v súvzťažnosti s hudobnou prezentáciou a praxou. Do popredia vystúpila vnútorná harmónia, ktorá bola viazaná na náboženskú askézu (*človek má byť v zhode nie s prírodou, ale s Kristom*). V hudobnom prejave sa uplatnila jednoduchosť (*spev s malým tónovým rozsahom – psalmódia*)³⁵ a tzv. pneumatický melos, ktorý bol (*melos*) v určitých úsekoch oddelený od textu, nakoľko sa nad ním vytvárala melodická, koloratúrna línia, ktorá nebola členená rytmickou časomierou, tanečnými rytmi.

Hudba v scholastike³⁶ mala jasné nábožensko - pedagogické zretele s väzbami na etické hodnoty. Vznikla tu nová hodnotová bipolarnosť, v podstate už na základoch stredovekej teológie, ktorá hudbu triedila na mravnú a nemravnú (*musica sacra a musica prohibita a podobne*),

³⁵ 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.

³⁶Za obdobie scholastiky je považované obdobie od panovania Karola Veľkého 768 – 814) až po obdobie renesancie. Významnou postavou scholastiky bol Anselm z Canterbury (1033 -1109), od ktorého je známy aj výrok „viera má byť rozumná“. V tomto období sa uplatňovala učebná metóda *sic et nom* - z protikladov vyvodzovať riešenie. Pozri: B. Kudláčová; Vývoj pedagogického myslenia v európskom kontexte.

pričom ju postupne odľahčovala od špekulatívnej pytagorejskej hudby sfér. Vplyv na tento vývoj malo aj chaotické sťahovanie národov, ktoré sťažilo podmienky pre sprístupnenie a rozširovanie antických názorov na hudbu. Túto skutočnosť si na konci staroveku a začiatku stredoveku uvedomovali Anitius Manlius Severinus Torquatus Boethius (480 - 524, *známy ako antický kresťanský filozof, spisovateľ, vládny úradník na cisárskom dvore v ranobyzanskom období v Taliansku*) a Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (488-583, *ktorý k hudbe pristupoval ako k matematickej vede - tzv. novopytagoreizmus*), čoho dôkazom sú ich preklady gréckych textov do latinčiny, aby zachovali antický vedomostný fond pre ďalšie generácie. K tomuto fondu však pristupovali mechanicky, pričom cez svoje práce sprostredkovali skreslené informácie o poznatkoch z antiky, ktoré následne našli dlhodobé uplatnenie v rôznych teologicko – špekulatívnych teóriách. Táto stredoveká hudobná línia je označovaná ako teoreticko – *špekulatívna scholastika*.

Línia, ktorá sa tiahla celým stredovekým empiricko - pedagogickým myslením, je označovaná ako *empirická teória* s previazanými úlohami na hudobnú prax. Spomenutí autori určitý čas žili na dvore vizigótskeho cisára,³⁷ až pokiaľ Cassiodorus nezaložil kláštor Vivarium pre vzdelanie a štúdium v Bruttijisku. V kláštore inicioval opisovanie textov antických autorov. Mal vzťah k tvorbe historických prác, čoho dôkazom je jeho „Kronika,, v ktorej zachytáva obdobie od Adama do roku 519. Napísal aj učebnicu *Institutiones divinarum et humanarum litterarum (Učebnica*

³⁷ Góti boli východogermanské kmene pôvodne sídliaace len v južnom Švedsku (*dnešný Gotland*).Neskôr sídlili od Dnepra až Dunaju. V polovici 3. stor. sa rozdelili na Vizigótov a Ostrogótov. Vizigóti žili od roku 375 v oblasti západného Čierneho mora. Cisar Valensa im umožnil usídlit' sa aj v rímskej provincii Trácia. Rimania silu Vizigótov podcenili, čoho dôsledkom bolo zničenie rímskeho vojska pri Hadrianopole (*dnes Edirne, Turecko*). Cassiodorus bol viac - menej podporovateľom spojenia Gótov a Rímanov do jedného národa, po roku 540 sa uchýlil do kláštora Vivarium v Bruttijisku (*poloostrov v Kalábri*).

božských a ľudských vied), ktorá bola úvodom do teológie a základnou osnovou pre výklad tzv. septem artes liberales (*sedem slobodných umení, disciplín*), uplatňovaných v cirkevnom a svetskom školstve. Sedem slobodných disciplín tvorilo základ vyššieho vzdelania pre slobodného rímskeho občana. Boli vymedzené podľa toho ako ich v Grécku utvárali sofisti. V prvom storočí p. n. l. boli zoskupené v práci „Disciplinae“. Jej autorom bol Marcus Terentius Varro pôsobiaci v Ríme. Pôvodne boli zostavené z deviatych disciplín (*gramatika, dialektika, - nahrádzala logiku, umenie dialógu-, rétorika, geometria, aritmetika, astronómia, musica, lekárstvo a staviteľstvo*). V dobe rímskeho cisárstva (*obdobie od získania moci Octaviom až do jej zániku*) bolo zo systému disciplín vylúčené lekárstvo a staviteľstvo. Pre ranné obdobie stredoveku bol určujúci rozvrh a obsah kodifikovaný okolo roku 400 n.l. Aureliusom Augustinom (*tiež známy ako Augustin z Hippa, 354-430*), A. Boethiom a Martianusom Capellom.³⁸

Základ stredovekého vzdelania zahŕňalo odvetvie literárne (*trivium – gramatika, rétorika, dialektika*) a oblasť vedecká (*quadrivium - geometria, aritmetika, astronómia, musica,*). Systém siedmich slobodných umení (*disciplín*), v podstate umožňoval tlmočiť myšlienkový obsah antiky v stredoveku na teologickom základe.

³⁸ Posledne menovaný napísal okolo roku 415 dielo „De nuptiis philologiae et Mercurii“ (*O spojení filológie s Merkúrom*). Trivium tvorilo náplň výučby na stredovekých latinských školách, quadrivium sa realizovalo v kláštorných a chrámových školách a na stredovekých univerzitách (*absolvent získal hodnosť „majster artium, hudobný predmet sa nazýval „ars musica“ a bol situovaný medzi hudobnú teóriu „scientia musica“ a bežnú prax – „úzus“*). Adept štúdia mal najskôr zvládnuť princípy jazykovej komunikácie, filologický zameraným triviom a vo vyššom stupni matematickom si osvojiť predstavy o usporiadanosti sveta až po výklad hudobno - číselných princípov. Od najstarších prístupov sa stredoveký systém odlišuje tým, že sa racionálnymi cestami má vysvetliť dobová iracionalita t.j. predstava o svete a jeho usporiadanosti – harmónii. Začiatky stredoveku ovplyvnil i zakladateľ prvého mníšskeho poriadku Benedikt z Nursie (480 – 543).

Proces reforiem stredovekého hudobného vzdelávania sa viaže na karolínske obdobie, v ktorom okrem Karola Veľkého zohrali dôležitú úlohu aj írskí mnísi Alkuin z Yorku (730 -806, pôvodne sa volal Alchine, časom si meno upravil do latinčiny) a Johannes Scotus Eriugena(815 – 877)³⁹. Pokračovateľmi ich úvah v oblasti hudby sa stali Hucbald zo St. Amand (*Pseudohucbaldus*, asi 840 -930) a Guido z Arezza (992 - 1033)⁴⁰. 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 v starovekých a stredovekých koncepciách podkladom pre hudobnú teóriu (*zameriavala sa na riešenie otázok hudobnej náuky*) a hudobno - pedagogickú prax (*čo možno označiť aj pragmatickou syntézou*). Ich rozvoj podnietil už vyššie spomínaný A. Quintilianus s rozlíšením a zosúladením ich jednotlivých oblastí do jedného pedagogického celku (*zahŕňal výučbu skladby, prednesu, spevu a inštrumentálnej hry*).

Previazanosť na dobové potreby hudobnej praxe s pestrejším hudobno – teoretickým pohybom, sa v európskej stredovekej hudobnej kultúre začala prejavovať až v 9.- 11. storočí. K atribútom tohto pohybu patrili zreteľnejší odklon od orientálnych hudobných *prejavov (ich prvky sa objavovali v gregoriánskom choráli, ktorý bol osou vývoja umelej hudby od konca 6.stor. v rímskokatolíckom svete)*. Tónové skupiny a ich číselné obmieňanie začalo byť nahradzované vytvorenými melódiami, ktoré boli zaznamenávané do notovej osnovy (Quido z Arezza) s náležitou výškou tónu. Do popredia sa dostalo učenie o viachlase, súzvukoch, konsonanciách, ako aj učenie o notácii. Počiatky vývoja viachlasu sa

³⁹ Íri prijali kresťanstvo skôr ako Frankovia. Zaslúžil sa o to sv. Patrik. Alkuin vyrastal v Yorshire v šľachtickej rodine, bol najvplyvnejší poradca Karola Veľkého. V Európe boli veľmi vzácny, nakoľko v tom čase ovládali gréčtinu, čo im umožňovalo prekladať a komentovať grécke texty do latinčiny. Scotus napríklad preložil do latinčiny dielo pod názvom Pseudo – Dionýzius. Predpona pseudos vyjadruje spojenie s menom spisovateľa.

⁴⁰ Quido z Arezza vytvoril metódu solmizačného spievania.

začali prejavovať v prostredí mníchov (*nástup viachlasu v hudbe predstavuje obdobie románskeho slohu v umení*) pripájaním druhého hlasu k nápevom improvizovaným spôsobom v rámci ich pobožnosti pri produkcii gregoriánskeho chorálu (*čo možno pokladať za prejav tvorivosti a prácu so zvukom*).

Najstaršie informácie o uplatňovaní viachlasu v praxi, označovaného ako organum sa objavili v hudobno – matematickom traktáte „Musica enchiriadis“ pochádzajúceho z 9.storočia (*autorstvo sa pripisuje Hucbaldovi*)⁴¹. Jeho výstavba pozostávala z paralelných intervalov, ktoré stredoveká teória pokladala za dokonalé, t.j. kvinty a kvarty. V novom tisícročí, t.j. po roku 1000 pribudol do tejto výstavby aj protipohyb. Quido z Arezza v traktáte Mikrologus (z 11.stor.) podporuje aj voľné organum na základe striedania intervalov prímy, kvinty, kvarty, oktávy. Je tiež autorom názorného hudobného vyučovania prostredníctvom metódy solmizačného spievania,⁴² ako i rozvoja tónovej sústavy.

Prvý vrchol viachlasného spevu je v histórii hudby spájaný so školou pri katedrále Notre Dame v Paríži (12. – 13. stor.). Hudobníci (*Petrus de Cruce, Franko Kolínsky, z teoretikov bol uznávaný aj Anonymus IV*), ktorí sa pri katedrále združovali, tvorili organum, moteto, konduktus.⁴³ Pričinili sa o rozvoj menzurálnej notácie,⁴⁴ ako i viachlasného rytmického spevu

⁴¹ Často sa uvádza aj dielo benediktínskeho mnícha Hucbalda „De harmonica institutione“ v ktorom približuje stredovekú teóriu modov. Okrem iného je tiež autorom notačného systému – dasijského (*uplatňuje v ňom varianty hlavného znaku*), ktorý približuje v spomínanom traktáte Musica enchiriadis.

⁴² Solmizačné slabiky tento reformátor prevzal z hymnu Paula Diakona Ut quieant laxis, ktorý pozostáva so šiestich fráz. Z ich slov prebral slabiky slov pre vytvorenie solmizačného radu. Pozri: Grajciarová, Z.: Stredoškolské skripta z dejín hudby. Bratislava, 2004.

⁴³ V tejto fáze vývoja sa znova oživil gregoriánsky chorál, sólové party však boli spracované viachlasou technikou (*v rámci omši, graduál, aleluja*).

⁴⁴ Franko Kolínsky napísal text Ars cantus mensurabilis (*Umenie menzurálneho spevu*), kde prezentoval notačný systém menzurálnej notácie. Z teoretikov bol uznávaný aj Anonymus IV.

(*ars subtilior* – 1310 – 1380).⁴⁵ V tomto období hudobného vývoja sa stretávame i s nasledujúcim rozlíšením: *ars antiqua* (1230-1320) a *ars nova* (1320 až 1400), čo sa pokladalo za pokročilejšie štádium, podobne i v Taliansku. Obe etapy hudobného pohybu boli obohacované aj o myšlienky z gotiky, ktorú charakterizovalo balansovanie medzi novým začiatkom a stagnáciou. V tomto štádiu vývoja hudobného myslenia sa už častejšie ponechávalo rozhodovať človeka samého o výstavbe hudby, čo prospelo k uvoľneniu prísnych hudobných noriem a tým aj prenikanie osobného, individuálneho do hudobných foriem a žánrov.

Medzi šíritel'ov stredovekej empirickej teórie a pedagogickej pragmatiky (*bez teoreticko - špekulatívnych prvkov z kozmológie, mystiky*) patril Philip de Vitry (1291 -1361)⁴⁶, ktorý bol autorom traktátu *Ars nova* (Umenie nové) zameraného na otázky rytmu (*isometria – voľné rytmizovanie skladby v tenore*) a notácie. Konsonantné intervaly rozšíril o tercie a sexty, čo v hudobno – teoretickom a pedagogickom myslení znamenalo nový progres. Významnou osobnosťou sa stal aj Hieronymus de Morávia, ktorý menzurálnu hudbu priblížil v traktáte „*De Musica*“. Žil ako mních v kláštore sv. Rue Jacques v Paríži v 13. storočí. Zo skladateľov, ktorí písali svetskú a spoločenskú hudbu možno spomenúť Guilame de Machaut (1300 – 1370)⁴⁷.

Novoveká kultúra

Nové prvky do európskeho hudobného poznatkového fondu sa výraznejšie dostávajú od 14. storočia, najmä s oživovaním antickej hudobnej kultúry. Rozvoj hudobného myslenia je rozvíjaný na svetskom

⁴⁵ Bola to v podstate hudobná škola sústredená okolo avignonského pápežského dvora v južnom Francúzsku, exkluzívne stredisko hudby kde pôsobil Philipus de Caserta, Matteus de Perugia atď.

⁴⁶ Jeho stúpencom bol aj Johhanes de Murris (*v čase pôsobenia v Sorboni*).

⁴⁷ Bol básnikom a skladateľom, patril do Ars novy. Rozvíjal moteto, rondo, viralai, baladu. Napísal omšu *Messe de Nostra Dame (Omša Panny Márie)*.

a racionálnom základe, čím sa zvýrazňoval prechod od teocentrického k antropocentrickému chápaniu sveta, ale i prechod od stredoveku do novoveku, do novej doby, novej hudby, nového umenia. Novoveká kultúra zahŕňala renesančné umenie a filozofiu v období medzi gotikou a barokom (14. – 17 stor.). Hudba v tomto období sa stáva dynamizujúcim faktorom prechodu človeka k hlásaniu humanitných myšlienok, prináša mu zmyslovú krásu, spevnosť, individualizáciu. Za hudobnú časomieru v hudbe sa začal pokladať pulz srdca človeka (*homo mensura - ľudskou mierou, Franchino Gaffori, 1451 - 1522*)⁴⁸. Ideovým východiskom novovekej kultúry sa stal humanizmus, v ktorom bol svet názor orientovaný na problémy slobodného človeka a jeho všestranný rozvoj, čo je v podstate sprievodným znakom celej ľudskej civilizácie. Z tohto dôvodu neprekvapuje, že renesančné myšlienkové a umelecké hnutie oživovalo ideály starého Grécka. Nositeľom novej kultúry sa stalo meštianstvo, čo malo vplyv na rozvoj mestskej hudobnej kultúry a verejného hudobného života.

V renesančnom období sa v hudobnom umení stretávame aj s rôznymi školami, či národnými štýlmi. Napríklad franko – flámska škola, či franko – flámska epocha (*Johannes Ockeghem, 15. stor.*), nizozemská škola, nizozemská hudba (*16. stor., Nizozemsko dnes predstavuje severovýchodné Francúzsko, Holandsko, a Belgicko*). Avšak vo filozofii, ako i vo vedách sa viac uplatňuje názov humanizmus, respektíve renesančný humanizmus. Rozširovanie humanistických myšlienok sa realizovalo prostredníctvom svetského vzdelávania, vedy a umenia, čo napomáhalo aj ich vedomému utvrdeniu⁴⁹.

Vo vede bola pozornosť zameraná na prírodu, vesmír, astronómiu (*J. Kepler, M. Koperník*). Vo filozofii to bol empirizmus F. Bacona, z

⁴⁸ Napísal *Musicae Practica* (Milano, 1496), kde vysvetľuje prvky hudobnej teórie, notácie, pravidla kontrapunktu.

⁴⁹ Bižšie pozri: Hrková, N.: *Dejiny hudby II. – Renesancia*. Ikar, Bratislava 2004.

technických vynálezov dominovala Gutteburgova kníhtlač (1445) atď. Renesancia je známa aj koloniálnym rozmachom, pádom Carihradu, obsadením Balkánu tureckými vojskami, ako i časti Uhorska, rozdrobením Talianska na mestské štáty (*Benátky, Florencia atď.*) zosilnením Francúzska po 100 ročnej vojne s Anglickom atď. V renesančnom období sa umenie stalo aj efektívnym prostriedkom bohatých, nakoľko im umožňovalo prezentovať sa na verejnosti a v politickom živote. Majetné meštianstvo bolo známe tým, že silne podporovalo umenie, čo prispelo i k zmene spoločenského postavenia umelca. V stredoveku zostal „umelec“ ako individualita nepoznany, obvykle ani nepodpisoval svoje diela, renesancia tento stav zmenila.

Medzi prvé školy ranorenesančného hudobného obdobia patrila tzv. Burgundská. Je s ňou spájaný Guillaume Dufay(1397 – 1474) aj ako člen Dijónskej kapely. K ďalším známym osobnostiam patrili Gilles Binchois, Antoine Busnois. Burgundská škola (*je často ponímaná ako prvá generácia franko – flámskej školy*) sa vyznačovala jasnou melódiou a vyváženou polyfóniou hlasov. Bola výrazne pod vplyvom anglického štýlu,⁵⁰ čo sa prejavovalo blízkym vzťahom k ľudovej melodike. So školou je spojený i nový harmonický poriadok založený na vzťahu dominanty a toniky, eufonický charakter kontrapunktu, ako i zhudobňovanie viachlasého ordinária, ktoré sa stalo hlavným druhom v umelej hudby.⁵¹

Významným predstaviteľom franko - flámskej školy bol Josquin des Prés (*1450 – 1523, pôsobil v Taliansku*). Pričinil sa o rozvoj nizozemského

⁵⁰ K jej hlavným predstaviteľom patril John Dunstable. Zo začiatku 15. stor. je známy anglický prameň hudby – Old Hall Manuscript (*Starý dvorný rukopis*).

⁵¹ Omšový cyklus obsahoval officium, proprium a ordinarium. G.de Machaut už 14. stor. zhudobnil celý päť dielny cyklus ordinária.

hudobného kontrapunktu. S tvorbou Josquina začína afektívna hudba⁵², hudobné stvárnenie vnútorného sveta človeka, individuálnej subjektivity, čo prezentoval prostredníctvom motet, chansonov, frottol. Hudbu už nechápe ako vedu, ale ako umenie, ktoré je aj tlmočníkom slova. Hoci franko – flámsky humanizmus uznával autonómnosť osobnosti, napriek tomu zostal protirečivý. Jeho formy vokálnej polyfónie neprekonali emancipáciu subjektu, stredovekého vedomia⁵³.

Florentský renesančný hudobný štýl vychádzal z uznania autonómnej emancipácie jednotlivca, čo sa výraznejšie prejavilo v novom hudobno – dramatickom žánri - v opere. Tvorcom prvého hudobno – dramatického žánru Dafne (1598) bol Jacopo Peri⁵⁴ (1561-1633). K rozvoju a zjednocovaniu renesančného umeleckého myslenia vo Florencii napomáhali aj diskusie členov tzv. Cameraty (*vytvárali ju vzdelanci, umelci, filozofi, atď.*) ktorým gróf Bardi poskytol priestor pre výklad otázok viažucich sa k novým trendom v renesančnom umení, najmä v hudobno - dramatickom. V novom žánri bola popredí myšlienka stvárňovanie človeka, ako bytosti určujúcej svoj osud, čo v opernej tvorbe prezentoval najmä Claudio Monteverdi(1567-1643) pôsobiaci v Benátkach. Hoci sa jeho tvorba radí do obdobia prelomu renesancie a baroka, svoje diela obohatil o disonanciu, s čím podnietil nové rozvojové možnosti európskej hudby. Monteverdi pozdvihol význam inštrumentálnej monódie. V oblasti techniky hry na hudobné nástroje zaviedol sláčikové tremolo, pizzicato, čo mu malo v jeho tvorbe zvýšiť dramatický účinok hudby, dramatické vyjadrení koloritu dvoch milencov,

⁵² V renesancii nová funkcia patrila aj afektovému hudobnému vyjadreniu individuálnej subjektivity (*ich music*), vnútorného sveta človeka a tým i odmietavého postoja voči tzv. zmiereniu sa človeka osudom, nakoľko obmedzoval osobnosť.

⁵³ Nemecký muzikológ Heinrich Bessler(1990-1969)v práci Bourdon a fauxbourdom píše o premenách formotvorných princípov flámskych, nizozemských (*holanských*) skladateľov z obdobia 15. storočia. V jeho pozornosti je vývoj kompozície smerujúcej k homofónii, kde sa stal vrchný hlas vedúcim hlasom.

⁵⁴ V deklamácii preferoval recitačný spôsob prednesu.

čo sa často označuje ako vzrušený štýl (*napríklad v opere Korunovacia Popey*). V chápaní konsonancie uprednostnil „vkus“ pri počúvaní hudby, čo malo zvýšiť pocit slobody človeka ako i potrebu citového vnímania hudobného výrazu. Presadzoval ideu realistickej drámy (*reč nech je pánom, nie sluhom harmónie*), vyzdvihovali úlohu básnického textu v hudobnom diele (*praktický celá „Camerata“*), čo možno pokladať aj za novoplatónsku tézu (*Platón hlásal prioritu poetického slova*).

Za dominantný prínos „Cameraty“ však možno pokladať poskytnutie orientácie v prítomnosti a zároveň anticipovanie programových úloh pre budúcnosť (*vo sfére umeleckej, teoretickej ako i hudobno – vzdelávacej*). Významnou osobnosťou renesančného hudobno - teoretického myslenia bol aj Vincenzo Galilei (1525-1591), ktorý vypracoval základy hudobnej estetiky, čo prezentoval v roku 1580 v práci „*Dialogo*“. Jeho hlavné postavy Bardi a Strosi odzrkadľujú rozdielnosť medzi antickým a modernejším myslením, ako i v traktáte „*Discorso*“, ktorom viac približuje odlišné myšlienkové postoje medzi ním a jeho učiteľom (*Zarlinim*).

K národným renesančným štýlom sa radí i francúzsky chanson, označovaný ako programový chanson. Pozornosť pútal so zvukomalebnými efektmi, imitujúcimi zvukmi vtákov, hlasov z tržnice a podobne. Dominoval v ňom vrchný hlas a melodickosť. Jeho reprezentantom bol Clément Jannequin (1485 – 1558). V rámci chansonu sa vytvorili ballady, ronda, virellai.

Hudobný vzostup v období renesancie

Rozkvet renesančnej hudby bol citeľný v 15. a 16. storočí hlavne v oblasti Holandska, Belgicka, Talianska, Francúzska, Anglicka. V popredí bol najmä madrigal zhudobňovaný na poéziu renesancie, ktorá obsahovala ľúbostné témy, milostnú lyriku (*Francisca Petrarca, Torquiatu Tassa, Piera Mariniho*). Madrigalová tvorba bola komponovaná pre zbor

a capella ako súčasť svetskej hudby. Bola chápaná ako komorná hudba aristokratickej spoločnosti. Na jej predvedení sa podieľali aj samotní aristokrati ako speváci. Madrigal vo svojom rozkvele vynikal zvukomalebnosťou, o čo sa pričínili najmä Orlando di Lasso⁵⁵, Adrian Willaert⁵⁶, Giovanni Pierluigi de Palestrina⁵⁷.

Anglický madrigal bol charakteristický svojším stvárnením melodiky. Jeho reprezentantmi boli najmä William Byrd a Thomas Morley (*zbierka Triumphes of Oriana (Víťazstva Oriany)*).

Medzi posledné vývinové stupne renesančného obdobia sa radi tzv. chromatický madrigál, v ktorom sa kombinovali spevné hlasy s nástrojovým sprievodom (*aj so sólovým spevákom*). Madrigál sa tu priblížil k sólovému spevu sprevádzaného hudobnými nástrojmi, čo podstate v tejto podobe prešlo aj do hudobného žánru opery. Tento vývoj završovali diela Luca Marenzia (1553 - 1599), Dona Carla Gesualda (1561 – 1613), ako i spomínaného C. Monteverdiho⁵⁸.

Syntéza ako nová podnetná línia

Nové hudobno - teoretické poznatky ako i hudobno - pragmatické postupy boli sformulované a spracovávané s časovým posunom, neskoršie. V umeleckých aktivitách dochádza už v 14. storočí spojeniu hudby a maliarstva (*ut pictura musica*) pri umeleckom stvárnení

⁵⁵ Lassova hudba uprednostňuje dejovosť, odráža vnútorný svet človeka, hudobná forma sa stáva v jeho tvorbe dynamickejšou. Spolu s Palestrinom sa stali reprezentantmi renesančnej polyfónnej hudby.

⁵⁶ Pôsobil v Benátkach (*tu bola vydaná aj zbierka Petrucim v 15. stor. - Odhecatol*), presadzoval polychóriu (*viacborovosť*), rozdelenie zboru a jeho umiestnenie do dvoch častí chrámu. Nadviazal na A. Gabrielliho

⁵⁷ Palestrina vo svojej tvorbe spojil populárne hudobné myšlienky Ríme s tzv. holandskou školou, čo sa nazýva palestrinovský štýl., alebo a capella. Patril do rímskej školy. Jeho skladby pôsobia vyváženým pokojom, čo podstate slúžilo ako vzor katolíckej chrámovej hudby. Gregoriánsky chorál reformoval podľa pravidiel Tridentského koncilu.

⁵⁸ Hudbu v renesanciu precízne diferencuje N. Hrčková v druhej časti Dejiny hudby, podľa druhov a žánrov, sociálnej funkčnosti, duchovného rozmeru, národných kompozičných špecifik.

vnútorného života človeka. Posun oproti stredoveku je v renesančnom umení i v tom, že príroda sa už nechápe ako nezávisle prostredie od človeka. Vonkajšie nie je odtrhnuté od vnútorného, čo bolo zvýrazňované výrokom Leonarda da Vinciho: „dobrý maliar musí vedieť namaľovať človeka a jeho dušu“.⁵⁹

Myšlienka syntézy známych teoretických a hudobno - pragmatických poznatkov o hudbe sa začína presadzovať v 15. a 16. storočí, 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, pravidiel, typické pre normatívne učenie, ale i nové svetské pohľady.⁶⁰

K syntetikom hudobno – teoretických poznatkov sa radi Johannes Tinctoris (1435 – 1511)⁶¹. Jeho charakteristika „eufonického kontrapunktu“ vychádzala zo zmyslového pôžitku. Usiloval sa v nej zovšeobecniť výsledky Dufaya a flámskej školy, ako i vysvetliť oživenie náboženských požiadaviek tým, že harmonický poriadok založený na

⁵⁹ Aristoteles napodobňovanie pokladal za výsadu hudby. Maliarstvo v 14. a 15. stor. predstihlo hudbu a básnictvo vytvorením dôslednej antropocentrickej humanistickej kompozície s tzv. harmonickým napodobňovaním prírody. Pozri tiež Zoltaia Dénesa: Dejiny hudobnej estetiky. Bratislava 1983 (preklad) s. 119

⁶⁰ Pozri tiež Elscheka, O.: Hudobná veda súčasnosti. Bratislava 1984, s. 236

⁶¹ Napísal prvý hudobný slovník – *Terminorum Diffinitorium musices*, ako i prácu „*Lider de arte contrapuncti*“ (1476; 1495), ktorá je prehľadom o umení kompozície. Zo vzájomného vzťahu noty proti sebe a na základe konsonancie a disonancie určil pravidla vedenia jednotlivých hlasov, ktoré predstavovali teoretický systém prima practica. Ďalej v práci polemizuje s antickými autormi a rétorikou, čo chápe v rámci kontrapunktu a „harmónie“ ako apoteózu hovoreného slova a jeho účinku na poslucháča. Ináč povedané, ak je pre orátora dôležitá správna výslovnosť, tak pre skladateľa je zachovanie pravidiel kontrapunktu. Vyzdvihuje význam princípu imitácie v kontrapunkte, nakoľko umožňuje lepšiu orientáciu vo faktúre a zreteľnejšiu rečnickú dikciu - kľúčových slov. Imitácia je zároveň chápana ako motivická práca zaručujúca myšlienkovú jednotu diela a harmónie. Je známy tým, že sledoval vývoj vedúceho hlasu vo viachlase v období medzi Dufayom a Josquinom. V jeho bohatej tvorbe sú zhromaždené informácie o metodách a postupoch používaných vtedajšími skladateľmi. Zdroj: britannica.com/EBchecked/topic/596538/Johannes-Tinctoris. Tiež: <http://is.muni.cz/th/53177/ft/text.txt>

vzťahu dominanta – tonika bol predčasný, nakoľko tradícia náboženskej viery bola silnejšia, čo neprosperovalo ani vplyvu hudby na človeka. Belgický teoretik v práci *Completus effectum musices (Zhrnutie účinkov hudby)*, ktorá je označovaná aj ako „lexikon“, zdôrazňuje matematické vzťahy⁶², hoci ich chápe len ako prostriedok na exaktné skúmanie hudby. Rovnako vyzdvihuje význam emocionálneho obsahu hudby a zhodne s názorom Jouquin de Pres radi hudbu do sústavy umenia. V produkcii Dufaya si všíma význam konsonancie spojitosti so subjektívnym estetickým zážitkom. Zastával názor, že len na základe individuálneho postoja k hudobnej prezentácii, subjektívneho estetického zážitku, je možné rozhodnúť o charaktere súzvučnom, ľubozvučnom (*konsonantnom*), čo zosilňovalo jeho záujem o živú hudobnú prax. Obhajoval právo skladateľov na komponovanie, pričom kontrapunktický *res facta* pokladal za pravé umenie⁶³. Z hudobných teoretikov možno ešte spomenúť švajčiarskeho rodáka Henricusa Clareanusa (1488 – 1563), ktorý od hudby požadoval sprítomnenie zmyslových pocitov, ako aj spomínaného Franchina Gafforiho v súvislosti s rytmom hudby a jeho prispôbením rytmu srdca človeka.

Hĺbenie cesty k novej paradigmy

Ucelenejšie sformovanie nových hudobno teoretických ako i pragmatických prúdov sa objavilo až 16. storočím zásluhou Giozoffa Zarliniho (1517 – 1590), ktorý dokázal syntetizovať dovtedajšie hudobno teoretické bádanie ako i teoreticko - pragmatické poznatky o hudbe. Vo svojich prácach zhodnotil princípy novej harmónie, ktorá vyrástla z vyvíjajúceho sa kontrapunktu. Vychádzal z porovnávanía nizozemskej polyfónie a talianskej hudobnej praxe. Zaoberal sa kvintovo – kvartovým

⁶² Z tohto obdobia je známa myšlienka, že každá nová veľká epocha napĺňa pytagorejské poňatie hudby novým estetickým významom.

⁶³ *Res facta* – dielo vytvorené človekom, skladateľom, podľa pravidiel kontrapunktu.

systemom, v ktorom vyzdvihol durový a molový akord ako základ novej harmónie, pričom interval pokladal za prostriedok harmonického myslenia. V traktate z roku 1558 načrtol oddelenie vedy od umenia (*scienza – arte*). V tomto spise (*Náuka o harmónii*) hudobnú teóriu prezentoval ako vedu o hudobnom štrukturovaní. Presadzoval tiež napodobňovanie významu slov hudbou. Podľa O. Elscheka, ktorý sa odvoláva na ruského muzikológa A. Markusa to Zarlini vyjadroval nasledovne: „Slová majú v hudbe podnietiť ducha, riadiť vášne, krotiť zlosť, stráviť čas cnostne, hudba sama je schopná nás previesť do rôznych vášní atď“⁶⁴. Napodobňovanie intonácie reči hudbou sa stretlo aj s nesúhlasom, čo vyjadril najmä Zarlinov žiak V. Galilei vo svojich prácach⁶⁵. Zarlinove spisy po celej Európe rozšíril vydávateľ Francesco Franceschi.⁶⁶ Podobne ako Zarlini, potrebu hudobného odboru vycítil aj Michael Praetoris, čo prezentoval trojdielnom spise *Syntagma musicum*(1615 -19). Práca bola rozčlenená na dejiny hudby, hudobné nástroje a výklad hudobnej teórie aj spojení s praxou. Obdobie okolo roku Ivan Poledňák nazýval „*hľadáním novej paragigmy*“, čo vysvetľoval ako reakciu na prebiehajúce zmeny vo vedách a umeleckej oblasti.

Rozmanitý obraz hudby a myslenia, ktorý sa vytváral v období renesancie v jednotlivých školách a národných štýlov, sme sa v texte usilovali priblížiť kondenzovaným výkladom, pričom sme pozornosť venovali aj dynamizujúcim faktorom hudobného myslenia v súvzťažnosti s rozvojom spoločnosti. V práci písané v tomto období boli určené pre účely praxe a hudobnej teórie. Poskytovali informácie o hudobnom

⁶⁴ Elschek, O.: Hudobná veda súčasnosti. Bratislava 1984, s. 176.

⁶⁵ Pozri text vyššie, ako i prácu O. Elscheka, s. 178.

⁶⁶ Zarlino, G.: *Institutioni harmoniche (Náuka o harmónii)*. Benátky 1558; (nové vyd. New York 1965). V roku 1571 to bola práca *Dimonstrationsi harmoniche (Príklady z harmónie) a podobne*.

umení, o hudobnom myslení, ktoré sa uplatňovalo v mestských štátoch, hudobných školách, čo uľahčovalo orientáciu v umeleckých trendov, v teoretickom myslení ako aj procese odovzdávanie poznatkov.

Hudobná výchova však v počiatkových fázach na prebiehajúce premeny v renesančnom období reagovala veľmi pomaly. Badateľnejšie reakcie na nové podnety sa začali objavovať až v 16. a 17.storočí. Stredoveká koncepcia hudobného vzdelávania, ktorá bola zahrnutá vo vyššom stupni quadriviu pod termín musica, sa postupne odpúťavala od tohto konceptu a začala sa spájať s jazykovým a rétorickým vzdelaním. Hudba zaradením do skupiny tzv. krásnych umení získala nové postavenie v meštiackej spoločnosti.

Hudba ako umenie začala vytvárať i nové typy hudobnej funkčnosti, čo súviselo s pohybom hudby a s rozpadom spoločenskej základne európskeho feudalizmu. Rozvoj hudby a jej estetických hodnôt je totiž spojený s vývojom umenia a rozvojom spoločnosti. V renesancii sa dostal do popredia ideál umeleckej autonómie (*jeho naplnenie sa realizovalo v plnej miere až v období viedenského klasicizmu*). Vývoj hudby a hudobného myslenia sa začal rozvíjať na poli svetskej hudby aj vzhľadom na to, že hudobná produkcia si z väčšej časti udržiavala duchovný, či chrámový charakter hudby. Narástla emancipácia nástrojovej hudby, vzniká nový hudobno –dramatický žáner, nové druhy vokálnej a vokálno – inštrumentálnej tvorby, čo oslabilo pozíciu zaužívaného jednohlasu vo sfére cirkevnej tvorby, či dovtedajší vokálny viachlas.

V 16. storočí registrujeme prvé formulácie kompozičnej teórie „*musica poetika*“. Súbežne s týmto teoreticko – praktickým učením je venovaná pozornosť čiastkovým zložkám štruktúry hudby (*napríklad kontrapunktu, generálbasu, harmónii, melodickej zložke, ako i problematike hudobných foriem*). Tento trend narastá v 17. a 18.storočí, kedy už vznikali učebnice

kompozície, ako i učebnice k jednotlivým hudobno – teoretickým disciplinám, hudobno - nástrojovým špecializáciám⁶⁷, čo na konci renesančnej epochy vyústilo do zakladania hudobných škôl typu konzervatória (*Conseratoire de Paris - 1795, Royal College of Music, Londyn 1822*).

S hudobno – teoretickou a hudobno - pedagogickou tvorbou vznikala paralelne i tvorba hudobných didaktík, metodík, nástrojových škôl, ako i tvorba inštruktívnych hudobných skladieb.

Reštrukturalizácie hudobno – výchovných a vzdelávacích procesov

Paralelne so vznikom a rozvojom nového diferencovaného hudobno didaktického myslenia prebieha i proces v rámci celkových výchovno – vzdelávacích koncepcií. Poprední reprezentanti náboženskej reformácie Vittorino Ramboldini da Feltre (1378 – 1446), Desiderius Erasmus Rotterdamský (1467 – 1536), Martin Luther(1467 – 1536), Philip Melanchton(1497 - 1560), Johan Sturm(1507 – 1589, podporujú náboženské poslanie výchovy a vzdelávanie v národnom jazyku, vrátane vyučby spevu. V českom prostredí túto tendenciu približujú dve práce českobratskej proveniencie: „*Musica, to jest Knížka zpěvákum náležitě správy v sobě zavírející*“ od Jana Blahoslava (*Olomouc 1558*). Jej druhé vydanie bolo doplnené o tzv.“ *Přídavky*“ , ktoré boli určené pre širšiu spevácku obec duchovných piesni (*Ivančice 1569*). Druhá práca mala názov „*Muzika, to jest správa k spívání náležitě*“ od menej známeho Jana Josquina (1561).

V luteránskom prostredí sa hudobná problematika odpútavala od konceptu quadrivia a spájala sa s jazykovým a rétorickým vzdelávaním. M. Luther ako predstaviteľ protestantského myslenia žiadal v latinských školách uplatňovať kresťansko – humanistické zásady, ale aj

⁶⁷ Pozri text v tejto štúdii pod nadpisom „Teoreticko – pedagogické inštruktážne návody“.)

elementárne vzdelávanie pre ľudové vrstvy. Veľkú pozornosť venoval vysokému školstvu ako i zakladaniu verejných knižníc. P. Melanchton podobne ako Luther presadzuje náboženský rozmer výchovy a vzdelávania, ktorý však obohacoval o aristotelovskú tradíciu⁶⁸.

S reformačnými myšlienkami sa na školách začala meniť aj pozícia tradičného latinského cirkevného spevu. Jeho pozíciu postupne zaujala reformačná duchovná pieseň v národných jazykoch. Stúpila orientácia na viachlas ako i na výchovu inštrumentalistov. S rozširovaním repertoáru v školskom prostredí narastá záujem o nové vyučovacie techniky a pomôcky. Z nich možno spomenúť tzv. bobizáciu, ktorá na prelome 16. a 17. storočia čiastočne vytlačila do úzadia solmizáciu, najmä pri nácviku intonácie chromatických tónov. S narastaním akcentu na jazykovú výučbu a na predmety ako je fyzika, zemepis sa prejavil tlak na zníženie počtu hodín hudobnej výchovy (*dve až tri hodiny týždenne oproti každodennému vyučovaniu hudobnej výchovy*). Táto zmena však zvýšila záujem o nové formy hudobných aktivít (*divadelné hry so spevom a s hudbou v školskom prostredí, spojenie hudobnej výchovy s chrámovým pestovaním duchovnej hudby, ďalej možno spomenúť pestovanie hudby v domácnostiach, hudobné dianie celej obce začína organizovať učiteľ a podobne*). Premeny školského vzdelávania v období reformácie prinášajú aj nové pedagogické myslenie, nakoľko škola sa pokladala nielen za veľmi dôležitý článok vzdelanosti, ale i za miesto šírenia protestantského presvedčenia. V nemeckom prostredí sa reforma uskutočnila podľa Filipa Melanchtona (1497 – 1560) a jeho Saského školského poriadku z roku 1528. Po organizačnej stránke k reformu posunul Ján Sturm (1507 – 1589) zriadením desaťročného gymnázia v Strassburgu, čo ovplyvnilo školský poriadok vo viacerých európskych mestách.

⁶⁸ Predstavitelia reformácie boli proti svetskému školstvu. Oblasti kultúry a školstva sa používa označenie humanizmus a v umení renesancia..

Pedagogické myslenie v reformačnej dobe vyzdvihujú význam hier a didaktických prostriedkov. Pedagogické spisy vydané v 16. 17. storočí sa najčastejšie zaoberajú pedagogickou prácou učiteľa a učebnou činnosťou žiaka. Na Slovensku najväčšiu intenzitu dosiahla reformácia v banských mestách, ako i v oblastiach Spiša a Bratislavy, kde sa najviac udomácnili Lutherové názory. Najznamejšou protestanskou školou na Slovensku bolo Collegium scholasticum v Prešove, ktoré bolo založené v roku 1665. Pozitívom reformačnej pedagogiky bolo, že sa na školách začali používať národné jazyky a že katolícka cirkev tiež prispela k rozvoju školstva. Obdobie od druhej polovice 16. storočia do konca 17. storočia je označované aj ako katolícka protireformácia, čo bolo podstate odozvou katolíckej cirkvi proti protestantizmu. Dôležitú úlohu tu zohrala rehoľa jezuitov, ktorú založil Ignác z Loyoly v roku 1540. Školy boli riadené jednotným školským poriadkom „Ratio studiorum et institutiones scholastica Societatis Jesu“ (*Študijný plán a poriadok Spoločnosti Ježišovej*) z roku 1591.⁶⁹ Piaristi podporovali elementárne školy a jezuiti vysoké školy⁷⁰.

Hudobné vzdelávanie súčasťou všeobecného vzdelávania

Premeny hudobného vzdelávania sa premietali nielen do školských poriadkov, ale aj do súhrnných všeobecno – pedagogických koncepcií. Tieto sa usilovali o všeobecné vzdelávanie so všeobecným výchovným významom hudby a spevu. Priekopníkom širokého ľudového vzdelávania bol na prelome 16. a 17. storočia Wolfgang Ratichius- Ratko(1571 – 1635)⁷¹ a J. A. Komenský(1592 – 1670). Komenský bol zástancom

⁶⁹ V českom prostredí to bol Codicilův poriadok z roku 1586.

⁷⁰ Jezuiti v roku 1615 obnovili v Trnave kolégium a roku 1635 Ostrihomský arcibiskup Peter Páznany získal súhlas na založenie katolíckej univerzity v Trnave. V Košiciach vznikla vysoká škola v roku 1657 s dvoma fakultami.

⁷¹ Vynakladal úsilie o reformu školstva na základe jednoty jazyka, vlády a náboženstva v celom štáte či ríši. Jeho práce boli zverejnené až 20.storočí ako napr.:Allunterweisung.

všeobecného vzdelania a mal vplyv na formulovanie všeobecnej teórie vzdelávania. Ako učiteľ a organizátor školských reforiem prezentoval svoje zámery v práci „Didactica Magna“ (Veľká didaktika). Na predmet a metódy vzdelávania pôsobil prostredníctvom učebníc. Z nich spomenieme „Janua linguarum reserata“ (*Brána jazykov otvorená*) a „Orbis Pictus Sensualin“ (*Svet viditeľný v obrazoch*), v ktorej úspešne aplikoval ilustrácie vo výučbe. Jeho vrcholným dielom je „De rerum humanarum emendatione consultatio catholica“ (*Všeobecná porada o náprave ľudských vecí*). Súčasťou tohto zväzku je „Pampaedia“ (*Vševýchova*). Práca je považovaná za prvý ucelený výchovný systém s celoživotným procesom. Jeho pedagogické učenie súviselo s jeho filozofickou koncepciou pansofického vzdelania (*všemúdrosti*), ktoré však bolo protiklade s dobovým vývojom prírodných vied. Základnou myšlienkou jeho výchovy bolo vytvoriť predpoklady pre jednoduché a dôkladné zvládnutie poznatkov. Nedostatkom Komenského myslenia bolo preceňovanie spoločenských účinkov a vplyvov organizovanej výchovy a nepochybne nábožensko – mystické zameranie jeho pansofie (*vzdelanie bolo spájané s hlbokou vierou*). Komenský aj napriek spomenutým nedostatkom, má v dejinách pedagogiky a výchovných úsilí významné miesto. Čiastkové pokusy o prenesenie jeho ideí do školskej praxe (*najmä v Nemeckú*) sa uskutočnili už počas jeho života. Širším aplikáciám bránili najmä udalosti súvisiace s tridsať ročnou vojnou. Komenský ako vyspelý hudobník, sa usiloval o zavedenie výchovy spevu a hudby do všetkých výchovných cykloch (*od materskej školy až po akadémiu, vysoké školy*). Ideálom jeho výchovy zostal duchovný spev so všestranne pozitívnym pôsobením na individuum a jeho spoločenské zaradenie. Hudbu pokladal za blahodárny životný

faktor, pričom si uvedomoval aj užitočnosť elementárnych zvukovotvorných aktivít v ranom detskom veku. Hoci nemôžeme hudobno pedagogické názory J. Komenského pokladať za ucelený system, ktorý by bezprostredne anticipoval modernú hudobnú pedagogiku, je však možné uplatniť väčšiu časť jeho didaktických zásad aj v súčasnej hudobnej výchove (*o čiastočnú aplikáciu sa pokúsil v roku 1958 A. Cmíral*).

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 vyhládané 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“⁷². Opierajú sa o písomné záznamy pochádzajúce od začiatku 9.storočia⁷³, o svedectvá zachovaných textov od neskorších gréckych a arabských spisovateľov, o výstupy z výskumnej činností bádateľov, ako i o archeologické výskumy⁷⁴. Sú potvrdením viacerých skutočností, napríklad o hlásaní kresťanského učenia nemeckými kňazmi⁷⁵ v jazyku zrozumiteľnom (*bolo to podľa nariadení Karola*

⁷² 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.

⁷³ „Územie ležiace na východ od Bavorska, obývané Avarmi a Slovanmi“. Ernest Hains to cit. podľa Eberna: Regesta Bohemiae et Moraviae, pars I., Praha 1855.

⁷⁴ Hains Ernest uvádza Ibn Rustaha z roku 914, perzského spisovateľa Gardiziho 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. (*Poulik, J.: Starší Moravané budujú svoj štát. Zlín 1963, s. 180*).

⁷⁵ 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 nartexoch – predsieniach, tu vznikala literárna a hudobná tvorba slovienského duchovenstva) ako i výchova k cirkevnému spevu (*s*

*Veľkého v období scholastiky, čo im malo uľahčiť získavanie ľudu na svoju stranu; súviselo so šírením kresťanstva a kanonizovanej liturgie*⁷⁶) a s ním aj učenie o rímskej liturgii a gregoriánskom choráli, z čoho vyplývalo aj zriaďovanie farských škôl⁷⁷. 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 kresťanstva⁷⁸.

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).

⁷⁶ 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 zrovnoprávnenie kresťanstva s ostatnými náboženstvami a pre rozvoj ranokresťanskej hudby. Proces šírenia gregoriánskeho chorálu trval niekoľko storočí.

⁷⁷ Pre šírenie kresťanstva, vzdelanosti a kultúry v stredoveku vznikali po kláštorných školách aj školy katedrálne, kapitulské 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*). Mala rovnaký názov ako jej predchodkyňa v Ríme v ranokresťanskej hudobnej kultúre (*okolo roku 700*), kde sa školili kňazi pre šírenie gregoriánskeho chorálu. V druhej polovici 20. stor. názov Schola cantorum používal aj spevácky zbor Gymnázia J. Kráľa v Zlatých Moravciach.

⁷⁸ Je pravdepodobné, že aktivity igrícou vykonávali aj rómski 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 Anatólii, a Peloponézii (*tzv. malý Egypt*). Tu sa dlhšie obdobie zdržiavali niektoré etnické skupiny (*ich príchody do Uhorska, ako i do Európy zrejme boli rozmanité, čoho dôkazom je, že toto etnikum sa dodnes nestotožňuje s olaskými rómami, či už v kultúre obliekania, v jazyku ako i spôsobe života vôbec, olaské etnikum dodnes nenavštevuje viac menej pobožnosti kresťanské*). Koniec – koncov, tzv. „vyhrávanie“ od domu k domu si na Slovensku udržali až do 70. rokov 20. storočia - ako doplňujúce aktivity pre ich živobytie. Okrem iného, do Uhorska prišli s gréckym náboženstvom a ľudia ich prijímali (*prvé záznamy o rómoch muzikantoch súvisia s povolením na ich usadenie pri okrajoch miest*). 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

Šírenie humanistických ideí

V 15. storočí sa zásluhou kráľa Mateja Korvína a jeho talianskej manželky (*Beatrix*) stala Bratislava významným strediskom humanistickej kultúry. Šíreniu humanitných myšlienok napomáhali pozvaní spisovatelia, umelci, ako i založenie Academie Instropolitany v roku 1465. Pomerne rýchlo sa rozšírila tlač, ako i nototlač. Na latinských školách sa ako učebný predmet vyučovala polyfónia, na univerzite sa hudba prednášala ako súčasť fyziky a matematiky⁷⁹. Vznikali hudobno – teoretické a pedagogické spisby, ale i školské príručky pre vzdelávanie výkonných hudobníkov.⁸⁰ Okrem iného, v Bratislave sa konali aj veľkonočné mystériá⁸¹ (v 14. – 15. storočí aj v Bardejove, Banskej Štiavnici s polosvetským charakterom), z nich bolo známe najmä predstavenie „O desiatich vekoch“.

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. Dôkazom je skutočnosť, že na jeho dvore spríjemňovali voľné chvíle jeho talianskej manželky (*Beatrix*) hrou na lutne. Dokonca aj prezident T. G. Masaryk si osobne, na bielom koni pozýval rómskych hudobníkov zo Zlatých Moravciac. do letného sídla v Topolčiankach. Čo sa týka piesni šírených vagantmi, zachovali sa v zbierke Carmina Burana (13.stor.) aj s goliarskými piesňami ako i dramatickými hrami. Avšak všetky piesne nemajú zaznamenanú melódiu.

⁷⁹ V literatúre sa často uvádza spojitost' s kňazom Pongrácom Rosteckým. V tejto súvislosti je možné čiastočne hovoriť aj o vplyve tzv. novopytagoreizmu .

⁸⁰ V roku 1492 vydal Žigmund Senfleben z Podolinca Teóriu liturgického spevu. Uvádza ju F. Zagiba, v práci Dejiny slovenskej hudby, 1943 s. 73, pod názvom „Expositio hymnorum cum notabili commento“ (*Interpretácia duchovných piesni 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.

⁸¹ 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.

Epithoma utriusque (musices practices)Ste...

Z renesancie sa často uvádza práca „Epithoma utriusque (musices praktices) 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 Monetaria⁸². 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 jedno a viachlasnú hudbu 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 – pragmatického poznatkového fondu Franchina Gaffuria (1451-1522), ktorý problematiku spracoval v roku 1496 v práci „Musica utriusque cantus“(*Hudba jedného i druhého hlasu*). Taktiež i dielu Tetrachordum musices (*Hudobný tetrachord*) od Johanna Cochlea(Nürberg 1511), či spisu Geoga Rhaua „Enchiridion musices ex varils musicorum libris depromptum“ (*Hudobná príručka zostavená z rozličných hudobných kníh -1518*). Dielo Monetaria má veľký kultúrny význam, nakoľko sa v ňom reflektujú nové

⁸² 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 1. Martin, matica slovenská, 1975, s.53 – 62. Do tohto obdobia spadá i vydané hudobné kompendium bardejovského Leonarda Stöckera (De musica).

hudobno – teoretické, náukové a výkladové informácie o nových hudobných polyfónnych kvalitách a trendoch. Autor v ňom priblížil vtedajší vyzretý náukovo – poznatkový fond zjednodušenou interpretáciou a s pedagogickým zameraním, čo malo uľahčiť subjektom jeho poznanie, ako i orientáciu v otázkach pre uplatnenie polyfónnej hudby v stredovekých krajinách (*je pravdepodobné, že autor 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 náukového charakteru 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,⁸³ 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.

⁸³ 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. Ďalej pozri Kačica, L.: *Muffatiana na Slovensku. Musicologica Istropolitana IV*. Bratislava 2006.

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 poznatky (*J. J. Rousseau, J. B. Basedow, J.H. Pestalozzi, H.G. Nägeli*). Podporovateľom nového pedagogického myslenia z pozície všeobecnej pedagogiky bol najmä A. Lichtwart, ktorý patril k zakladateľom 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 ešte ani v súčasnosti ľahké priblížiť. Už len z dôvodu, ako sme uviedli na začiatku tohto textu, že ide o problematiku v ktorej výklady, vysvetlenia kolíšu medzi kognitívnymi, normatívnymi, pragmatickými zámermi, medzi empirickými a špekulatívnymi prístupmi, ako i medzi hudobno - teoretickým myslením a potrebami hudobno - výchovnej praxe.

V ďalšej časti tohto textu poukážeme len na niektoré zložky, situácie, stavy, ktoré sa mohutné rozvíjajú od druhej polovice v 20.storočí vo väzbe hudby a masmédií. Obdobie od konca renesancie priblížime v nasledujúcom zborníku štúdií „ Hudba – Integrácie – Interpretácie,“ ako i niektoré ďalšie koexistencie hudby vznikajúce v informačnej spoločnosti..

Hudba ako súčasť masovokomunikačných prostriedkov

V priebehu 20. storočia novodobý rozvoj a prosperita elektronického priemyslu výrazne ovplyvnili rozmach masmédií v symbióze s hudobnou kultúrou. Na hudobnom trhu sa to prejavilo veľmi rýchlym rozširovaním nových hudobných komodít. Programová dramaturgia

médií pružne a dlhodobo reaguje na tento trend, čo masovokomunikačným spoločnostiam z hľadiska rozmáhajúcej sa masmediálnej komercie umožňuje, okrem zisku, sprevádzať náš život s hudbou na každom kroku. Registrujeme to ako zvukovú kulisu,⁸⁴ určitý druh relaxácie, produkt zábavy, alebo i ako umelecký artefakt vyššej estetickej hodnoty. Posledne menovaný hudobný produkt, ktorý označujeme aj ako artificiálny, je v spoločnosti čoraz viac ponímaný ako hudba menšinová. Vo vysielacej kapacite médií je skromnejšie zastúpený, čo znižuje jeho podiel na vitálnosti v živote spoločnosti, nakoľko stráca kontakt s poslucháčmi aj z radov vlastného spoločenstva. Zrejme je to aj tým, že tradičné hudobné odbory (*hudobná veda, hudobná výchova a podobne*) často kalkulujú len s ideálnymi recepčnými podmienkami pri produkcii tzv. klasickej hudby, t.j. so sústredeným vnímaním, koncertným prostredím atď. Avšak v mediálnej hudobnej komunikácii sa uvedené podmienky nezaradujú k prioritným, čo v prípade klasickej hudby má vplyv aj na plnenie jej pôvodnej estetickej funkcie. Veď tá istá skladba počutá v inom prostredí, napríklad v aute, plní inú, viac - menej latentnejšiu funkciu hudby. V prepojení hudobnej kultúry s priemyselným podnikaním pociťujeme aj ďalšie zmeny. Napríklad priestor pre manifestačné funkcie hudby získava v rozhlase či v televízií populárna produkcia, hoci prítomnosť živej interpretácie je v týchto médiách často vzácnosťou. Hudba recipovaná prostredníctvom masmédií už neplní len pôvodnú estetickú funkciu, nakoľko sa dostáva do každodenného života, do rôznych spojitostí, kontextov, ako i prostredia. V tejto súvislosti R.Podpera v texte „*Poznámky k formovaniu kultúry a funkcií hudby prostredníctvom médií*“ uvádza manifestné

⁸⁴ Možno sem zaradiť i tzv. background music, kde sa hudba prejavuje ako nositeľka nálady, podpora pracovného úsilia . Využíva ju obchodný marketing v obchodoch, pri telefonovaní a podobne.

funkcie (*zhodujú sa so zámerom autora*) a latentné (*nezodpovedajú pôvodnému zámeru*).⁸⁵

Jednoducho povedané, hudba sa stala súčasťou masovokomunikačných prostriedkov a ich komerčných mechanizmov, čo hudbu na masmediálnom trhu posunulo do novej situácie - komoditného produktu. Tento posun viac – menej pociťujeme aj v zaužívanom výroku: kvalitná hudba je tá, ktorá sa dobre predáva.

Nové javy v hudobno – komunikačnom reťazci

K sprievodným javom koexistencie hudby a masmédií sa radia aj zmeny, ktoré menia základné atribúty klasického komunikačného reťazca (*autor – interpret- poslucháč*) o nové sprostredkujúce médiá. Nové javy, či fenomény často nevyžadujú ani notový záznam, fyzickú prítomnosť interpreta, návštevu koncertu, koniec koncov tiež i hudobné vzdelanie k vypočutiu si hudby. Určitým dôkazom je napríklad hudobná produkcia diskdžokeja, ktorá nevyžaduje hudobné vzdelanie.

V súčasnej širokej palete šírenia hudby nemožno nespomenúť, že aj nahrávacie štúdiá sú prostriedkom tvorby. Ich umelý, zvukovo vytvorený produkt, dnes už označujeme častokrát termínom artefakt, ktorý vo sfére populárnej hudby pôsobí najvýraznejšie. V komunikačnom reťazci sa teda mení aj sociálna pozícia autora a interpreta už aj tým, že v médiách je do popredia vysúvaný interpret. Veľké distribútorské koncerny, ktoré na národnej, ako i regionálnej úrovni spestrujú aj nezávislé vydavateľstvá v spojitosti s tržnými mechanizmami reagujú na tento pohyb tak, že kladú silnejší dôraz na mládež, čo zákonite vplýva na výber a návštevu podujatí, zloženie publika, prácu hudobného pedagóga, ako i na študijné programy hudobného vzdelávania atď. Prístup hudobného pedagóga k

⁸⁵ Podpera, R.: Poznámky k formovaniu hudobnej kultúry a funkcií hudby prostredníctvom médií. In: Hudobná kultúra pod vplyvom médií. Bratislava ÚHV SAV, 2005, s.11 – 12.

novým trendom nebol systematický modifikovaný v kontexte doby, ako v masmediálnych firmách. Jeho postoj k novým trendom bol viac – menej rozpačitý, čo hudobnú výchovu (*všeobecnú*) udržiavalo v neaktuálnom stave, obratenom sa do minulosti. Odovzdávanie poznatkov charakterizovala aj znížená úroveň rovnvahy medzi tradíciou a súčasnosťou, čo sa zákonite odrážalo aj na postavení predmetu vo výchovno - vzdelávacom systéme.

V znakovozaznamenanej hudbe význam autora zdôrazňuje notový záznam a zvukovo nahranú hudbu chápeme ako zachytenie jej podoby v danom čase, čo umožňuje opätovné prežitie hudobného zážitku, ako i hlbšie preniknutie do štruktúry diela a jeho obsahu. Dôležitú úlohu tu popri skladateľovi zohráva aj interpret, ktorý svojím interpretačným poňatím tlmočí odkaz autora a zároveň umožňuje šírenie hudby svojou interpretáciou.

Nahrávacie štúdiá majú svoj vlastný vývojový pohyb, nakoľko nie sú len prostriedkom pre mediálne formy šírenia hudby, ale i nástrojom tvorby nového „vycízelovaného“ štúdiového produktu, ktorý sa považuje za originál, artefakt (*v nahrávacom štúdiu tvorila aj skupina Beatles od roku 1967*). Ich produkcia sa vyznačuje flexibilitou voči svojmu poslucháčskemu zázemiu (hoci sa ich zvukový výtvar na živom koncertnom predvedení samostatne neuvádza), čo tradičný hudobný produkt nebadane posunulo do roviny stereotypných hudobných nepredajných ponúk na masmediálnom trhu. K týmto posunom prispieva aj produkcia nových metód oslovenia poslucháča (*napr. hit parády⁸⁶, super star*), ktoré poznameneľne rezonujú v rôznych vekových kategóriách.

⁸⁶ Vymysleli ich v roku 1936 redaktori v New Yorku, s čím chceli upozorniť na gramotituly od najväčších spoločností.

Ďalej možno spomenúť prístup k informáciám, čo naznačil i Jří Fukač v práci „Hudba a média“⁸⁷ v tom zmysle, že predpokladá nové usporiadanie spoločnosti na základe nových informačných sietí. Dnes sa skutočne dostávame do celkom nových situácií, keď hudobný vkus spája ľudí do skupín oveľa viac ako v iných obdobiach, ktoré sú podľa tradičných hľadísk delenia veľmi nesúrodé, rozmanité. Neustále vznikajú nové a nové skupiny s rozdielnou sociálnou pozíciou, rozdielnym vzdelaním, vekovou štruktúrou, zaujímajúcich sa o niektorý hudobný štýl, skupinu a podobne. Dnes sa v nových situáciách akosi len miháme pre ich neustálu premenlivosť, ktorá v podstate v jedincovi uvoľňuje väzby na tvoriace sa hudobné preferencie aj v jeho najbližšom kultúrnom prostredí. Avšak, rýchly prístup ku komunikačným systémom umožňuje jedincom, skupinám ľudí zaujímať sa aj o také hudobné produkty, ktoré sú vytvorené v iných geografických oblastiach a tieto spoločné záujmy prezentovať v prostredí, z ktorého skupiny ľudí, či jedinci pochádzajú, čo vytvára spontánne siete medzi regiónmi, národmi aj veľmi vzdialenými. Nepretržitý metamorfózný vývin vplýva čoraz intenzívnejšie aj na prácu hudobných pedagógov. Prebiehajúci proces zákonite vyžadujú aj nové, flexibilné študijné programy, ako aj ich obsahovú náplň v súlade s rozvíjajúcimi sa hudobnými trendmi. Pre hudobno – výchovny a vzdelávací systém je to signál k novému mysleniu. To znamená, precíznejšie reagovať na hudobné zmeny a zároveň nezostávať len pri klasických modeloch delenia hudby, ich výkladov, nakoľko už nie vždy postačujú na vyjadrenie novej reality. Veď aj kritérium artificialnosti sa už dnes voľne preplieťa spolu s ostatnými hľadiskami vo svetovom spektre hudby. V Česko – Slovenskom priestore sa k tejto problematike vyjadril v roku 1996 Ivan Poledňák, v časopise „Hudební věda“, kde rozlišuje dve

⁸⁷ Fukač, J., a kolektív autorov.: Hudba a média: Rukověť muzikológa. Praha. KU, 1998, s. 116

hlavné kategórie hudby⁸⁸, ktoré nie sú striktne od seba oddelené, hoci sú protikladné. Neoznačujú hudobný štýl, ani druh hudobného jazyka, skôr evokujú spôsob šírenia hudby, sociologickú charakteristiku rozšírenej distribúcie hudby medzi národmi a regiónmi (*t.j. hudbu globálneho sveta šírenú z médií a z domácich hudobných zdrojov, produktov*). Tieto protichodné ale paralelné svety, v ktorých sa neustále tvoria nové hudobné preferencie, neznamenajú zánik tradičných štruktúr a foriem šírenia hudby, nakoľko simultálne existujú s novými, s ktorými sa často prelínajú.

Receptívna pluralita

Charakteristickým rysom tohto hudobného prelínania sa stala receptívna hudobná pluralita, ktorá sa už nevyvíja len pod tlakom unifikovanej komercializácie, ale podľa vlastných záujmov jedincov, skupín, ktoré vytvárajú bázu pre štruktúrovanú kultúru. Udomácňujú sa v nej označenia ako je subkultúra, siete, toky, kultúrne triedy a podobne⁸⁹, čo signalizuje, že sa láme predstava o jednoliatej mase s unifikovaným uniformným hudobným vkusom. Charakterizuje ich skutočnosť, že vznikajú podľa hudobných záujmov jednotlivcov, skupín. Podľa sociológov sú dokonca významnejšie pre sociálnu stratifikáciu, rozvrstvenie, než tradičné sociálne znaky, nakoľko v nich nerozhoduje vzdelanie, rasa, vek, pôvod, profesia atď⁹⁰. Zo všeobecného hľadiska ich

⁸⁸ a) Transkultúrna hudba – funguje na princípoch hudobného priemyslu, je spoločným menovateľom pre ľudí v globálnom ponímaní, všetkých národov; b) Hudbu sieti – zaraďujú sa sem veľké množstvo mnororakých skupín, ktoré vytvárajú priaznivci hudby rôznych epoch, štýlov a podobne. Radí sa sem aj elektronická sieť. Bližšie pozri: Poledňák, I.: O hudbe a multikulturalismu aneb o dvojí muzikologii. Hudební věda, 1996, č. 1, s. 75-80.

⁸⁹ Hudba v sieti umožňuje neustály prístup hudobnej tvorbe cez satelitné a podobné médiá. Mediálny marketing dal podnet vzniku tzv. formátového rozhlasu., tj. prispôbiť sa záujmom cieľových skupín.

⁹⁰ Francúzsky sociológ Pierre Bourdieu zastáva názor, že spoločenské rozdiely sú čitateľnejšie podľa poznania záujmov ľudí vo sfére kultúry. Pozri tiež prácu Heleny Chaloupkovej: Hudba ve světle principu masově komunikace. Opus muzikum, 4 2005.

hodnota väčšinou spočíva v neprispôsobenosti jedinej realite, a teda aj jedinej pravde, čo im v podstate umožňuje rozširovať kolektívny akumulátor vízií, batériu alternatív svojho poslania. Toto nespočetné množstvo nových, inovovaných spôsobov komunikácií, evokuje mnohé otázky týkajúce sa budúceho smerovania hudby ako i hudobnej pedagogiky. Ved' v tejto neustále meniacej sa ponuky hudby, sme svedkami aj prelomenia, či prehodnotenia hierarchie hraníc medzi súčasnosťou a tradíciou. Na ich okraji sa pohybujú vážne žánre s dlhodobou umeleckou hodnotou a na jeho protipóle sa preferuje prístup akejkol'vek hudbe. Vzniknutý stav dlhodobo provokuje hudobných bádateľov, hudobných pedagógov. Do popredia sa zákonite dostávajú rôzne otázky, ako napríklad: *rozpory alebo normálny vývin vo sfére hudby, v ktorom sa umelecká hudba s estetickými hodnotami stáva opotrebovanou, stráca svoj artefakt, ako i pôvodnú funkciu*. Pravdou je tiež, že rýchla výmena informácií prináša sústavné prechádzanie od jednej novoty k druhej⁹¹ čo časom u mládeže vytvára určitú netrpezlivosť pri hľadaní niečoho pozoruhodného. Zvyšuje sa tu prah vnímavosti pre podnety vzbudzujúce budúcu pozornosť. To si jednoznačne uvedomujú masmédiá, a preto kalkulujú s pozornosťou poslucháčov všetkými dostupnými prostriedkami, ktoré často navodzujú zdanie, že nemajú nič spoločné s hudbou, hoci upriamujú pozornosť na tvoriace sa hudobné produkty, napríklad podsúvaním bulvárnych zaujímavostí, poloprávd atď. Na druhej strane množstvo preexponovanej ponuky môže často u jedincov viesť k nevyhradeným záujmom, rýchlemu striedajú zdrojov, bez toho, aby hlbšie vnikli do ich obsahu. V hudobno - vzdelávacom procese

⁹¹ Pozri :Vereš,J.: Metamorfózy v komunikačných systémoch hudby. In: Almanach 3, Nitra 2008,s.43-54. Tiež Vereš,J.: Médiá, kultúra, vzdelávanie - priestor pre interdisciplinárne prieniky. In: Hudba, Integrácie, Interpretácie 11. Nitra 2008.s.32-43. Ďalej zborník Multimediálna spoločnosť na prahu 21.storočia. Asco Bratislava 2008.W. Sacher: Médiá ako zdroj archaizácie hudobne akulturácie detí a mládeže. Hudba,Integrácie Interpretácie 11. Nitra 2008 s. 264-278.

je preto potrebné študentom poskytnúť vyváženú štruktúru predmetov, flexibilným výberom z hľadiska potrieb ich budúcej praxe. V opačnom prípade študenti začnú po určitom čase zákonite hľadať iné formy hudobného vzdelávania ale aj iného spoločenského uplatnenia (*profésie*). Celá táto problematika sa nedá zjednodušať len s pojmom hudobného konzumu, ako by išlo len o spotrebu. V každom prípade treba preskúmať, či počúvanie je v rôznych situáciách obmedzené len na telesné a emocionálne vplyvy, a či nejde o vedomú a produktívnu recepciu, o aktívne osvojenie si hudby. Stručne povedané, skúmať súčasné javy hudby, jej vnútornú silu a získané fakty premietnuť do hudobno - pedagogických komunikácií. Mládež má často celkom jasnú predstavu o používaní a vplyve hudby a rozhoduje sa podľa svojich presných záľub.

Záver

Hudobné umenie našej doby je oproti predchádzajúcim epochám nielen dynamickejšie vo svojich štýlových a technických premenách, ale i poznačené ich rýchlejším „zastaraním“. Nemožno v ňom hľadať trvácnosť, stálosť, ani nehybnú, ustálenú „estetickú pravdu“. Premeny uplatňované v súčasných hudobných artefaktoch, umeleckých technológiách, často umožňujú hudobnú tvorbu študovať len z hľadiska zmien, nakoľko sú vytvárané v rýchlo meniacom sa procese, čo v podstate iniciuje naše myslenie pre tvorbu nových perspektívnych úloh a ich začlenenie do súčasných výchovno – vzdelávacích koncepcií a pedagogickému procesu.

Kontakt

Doc.Jozef Vereš, CSc.
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
jveres@ukf.sk