

Jan Amos Komenský a hudební výchova

OLGA SETTARI

Anotace: Příspěvek si všímá vztahu Jana Amose Komenského k hudbě, zpěvu a hudební výchově. Komenského podněty pro hudebně výchovnou práci na školách i pro hudební výchovu v bratrských sborech jsou analyzovány na základě jeho prací Informatorium školy mateřské, Didaktika velká a předmluva ke Kancionálu z roku 1659. Těžištěm Komenského konceptu hudební výchovy je předškolní a školní hudební výchova, v níž jsou zrovnoprávněny obě dnes používané složky – aktivní a receptivní hudební výchova. Cenným prvkem je komplexnost hudební výchovy, její vazby na mluvený projev, pohybovou výchovu s důrazem na kreativitu a přirozený rozvoj dětské osobnosti.

Klíčová slova: hudební vzdělávání v Jednotě bratrské, hudební vzdělávání v dílech Komenského, hudební výchova v předškolním věku – Informatorium, hudební výchova pro starší žáky – Didactica, Komenského názory na pěveckou výchovu a duchovní píseň v bratrských sborech.

Máme-li v úmyslu upozornit následujícími řádky na názory Jana Amose Komenského na hudební výchovu včetně jeho návrhu organizace a začlenění hudební výchovy jako vyučovacího předmětu na všech typech škol (jak je můžeme sledovat v jeho pedagogických, ale i jiných spisech), měli bychom úvodem připomenout i historické kořeny hudebněvýchovných snah Komenského, to, že Komenský se jako pedagog formoval ve výchovném a vzdělávacím prostředí Jednoty bratrské a odtud čerpal podněty i pro své soudy o hudbě a hudební výchově. Tyto souvislosti zdůrazňoval již dříve např. Amedeo Molnár, když napsal: „... teprve komeniologie posledních let zdůrazňuje naplno, že Komenského pedagogika je zapuštěna jedním ze svých nejhlubších kořenů v půdě Jednoty bratrské, při čemž se ovšem hned také ukazuje, že zvyklý obraz Jednoty jako ústranné náboženské společnosti musí ustoupit vědeckému poznání a pochopení dějinného vývoje a úlohy českoslovenství.“¹ Je tedy zapotřebí věnovat pozornost i pedagogickým pramenům Jednoty, abychom poznali, co z nich mohlo být zdrojem pro pozdější hudebněvýchovnou koncepci Komenského, případně co utvářelo její specifika odlišující ji od dobových proudů. V souvislosti s tím se pokusíme průběhem textu poukázat na ty aspekty Komenského konceptu, které by mohly mít význam jako podnět pro řešení hudebně výchovné problematiky ve školách i v dnešní době a společnosti.

Výchovná a vzdělávací práce bratrských škol v období před Komenským

vycházela ze základního principu Jednoty bratrské – principu celoživotního vzdělávání všech lidí bez rozdílu, který byl rozvíjen jednak vychovatelskou péčí v rodině, vyučováním na úrovni středního školství i budováním základů vyššího školství. Ráz bratrských škol byl ryze národní, s celou řadou progresivních tendencí.² Na tuto vzdělávací a výchovnou tradici Jednoty navázal Komenský ve svém pojetí vzdělávání jako celoživotního procesu, neboť podle jeho mínění vedla cesta k nápravě světa přes filozofii školy a filozofii výchovy.³ Rozvoj školství i národní kultury v reformaci je tedy nesporný a v Jednotě je spjat v období před Komenským se jménem Jana Blahoslava. Za Blahoslava bylo hlavním pilířem bratrských škol náboženské, mravní a rozumové vzdělávání. V bratrských sborech a na bratrských školách byla pravidelně pěstována hudba a zpěv a v době Komenského mládí byla tradice vyučování hudbě a zpěvu v Jednotě již značně vyspělá. Žáci ve školách poznávali písně z kancionálů, učili se zpívat ve sboru a získávali také nejnужnější dirigentské návyky pro řízení pěveckého sboru. Pro hudební výchovu v nejširším slova smyslu byly nejdůležitější kancionály, které Jednota pro své členy pravidelně vydávala. Byly to soubory duchovních písní, v jejichž verších i melodiích se odrážel vnitřní život bratrské obce i hluboce náboženský cit jednotlivce. Kancionály byly tištěny v různých formátech, od nákladných a náročně zdobených foliantů až po účelová příruční vydání. Téměř každá bratrská rodina vlastnila kancionál, pro školní potřeby se také někdy připojoval tištěný výběr bratrských písní z kancionálu k vydání bratrských katechismů.

Zásluhou Blahoslavovou se rozrostl počet nejen kněžských, ale i laických bratrských škol a byly položeny i základy ke šlechtické škole v Ivančicích na Moravě, která měla v čele s rektorem Esromem Rüdingerem, bývalým profesorem witemberské univerzity, charakter vysoké školy.⁴ Blahoslav měl v té době vůdčí postavení v Jednotě, byl nespornou autoritou jako pedagog i jako organizátor bratrského školství. Jeho pedagogické myšlení nenajdeme v uceleném spise, je spíše roztroušeno v různých dílech. Výjimku tvoří právě Blahoslavův spis *Muzika*, který byl jediným uceleným a vědomě sepsaným pedagogickým návodem pro oblast hudby a zpěvu, hudební teorie i praxe včetně duchovního zpěvu. V *Muzice* se Blahoslav jeví jako přímý předchůdce Komenského v hudební pedagogice, především v teorii a praxi hudebního vyučování. V Komenského díle najdeme později všechny stěžejní myšlenky Blahoslavovy určitým způsobem reflektovány, což samo o sobě dokládá, že Komenský Blahoslavovy pedagogické názory dobře znal. Do vyučování hudbě se u obou, Blahoslava i Komenského, prolínají i obecnější zřetele pedagogické a didaktické. Je to např. požadavek výchovy v mateřském jazyce (řikanky, veršičky, rytmizovaná řeč doplněná pohybem a hudbou – zvláště ve škole mateřské), přirozená metoda v hudebním vyučování, v níž je hlavním činitelem princip názornosti (přednost mají smysly, smyslové poznání, příklad a názorné vyučování), vzdělanost v duchu křesťanské zbožnosti (nejvíce patrná a pěstovaná ve zpěvu duchovních písní) a vyučování dětí od nejútlejšího věku (soustavně, důkladně, v kázni a mravnosti).

Původní tvůrčí přínos spatřujeme u Blahoslava i Komenského v tvorbě nových duchovních písní. Oba shodně požadovali co největší soulad mezi mluve-

ným a zpívaným slovem u nově vytvářených písní a podle zásad hudební časomíry upravili celou řadu písní v bratrských kancionálech.⁵ S tím souvisí i jejich domýšlení dobových principů poetiky a prozodie (oba byli básníky a reformátory českého verše), teorie řečnictví (Jan Blahoslav, např. ve spise Vady kazatelů) a estetiky duchovní písně (Blahoslav v Přídavcích k Muzice, Komenský nejobširněji ve své předmluvě ke Kancionálu z roku 1659).⁶ Význam hudby a zpěvu pro věřící obec charakterizuje Komenský např. ve své Všenápravě takto: „Ale nade všecko budiž usilováno o to, aby všechny křesťanské školy byly vroucími dílnami zbožnosti, majíce vzhled církví v malém. K tomu cíli ať se všichni učí hudbě, jejíž provozování má býti všeobecné po všech církvích, domech, školách, tak aby všechno zaznívalo chválou Boží, nebesa i země, a aby každý duch chválil Hospodína podle žalmu stopadesátého ... Tedy v každé škole cvičte zpívání žalmů každodenně, v první dětské škole buďtež zpěvy dětské, ve vyšších vzletnější, až k labutím písním starců.“⁷ Aby mohlo být dosaženo tohoto cíle, bylo zapotřebí kromě vzdělaných a zkušených učitelů i dobrých učebnic a příruček. To si uvědomoval již Jan Blahoslav, když brzy po svém zvolení biskupem se sídlem v Ivančicích (1557) zde vydal tiskem Ivančický kancionál (1564) a spis o hudbě Muzika (2. vydání 1569 obohacené o Přídavky k Muzice). Komenský navazoval na jeho odkaz již v podstatně jiných osobních i historických podmínkách.⁸ I když nám nezanechal teoretické dílo o hudbě formou uceleného spisu, věnoval se problematice hudby a hudební výchovy v řadě svých prací do té míry, že je možno si z jeho porůznu roztroušených výroků většího či menšího rozsahu učinit obraz o jeho koncepci hudební výchovy i o metodách práce na bratrských školách. Pramenně nejbohatší jsou v tomto směru jeho spisy Didaktika, Informatorium školy mateřské a předmluva ke Kancionálu.

V Informatoriu školy mateřské najdeme zmínky o hudbě a zpěvu ve čtvrté, páté, sedmé a osmé kapitole. Jejich smysl v tomto předškolním období vysvětluje Komenský podrobněji v sedmé kapitole pro každé věkové údobí od narození až po dovršení šesti let. V této části Informatoria najdeme i známý výrok Komenského: Muzika nejpřirozenější nám jest.⁹ A právě myšlenka o přirozenosti hudby mu byla podnětem k úvaze o intenzivní hudební výchově od dětství až po dospělost. Jak dále z textu plyne, hudba je vůbec prvním uměním, s nímž se dítě ihned po narození setkává (ve formě pláče, broukání, ale i matčiny ukolébavky a později prvních dětských popěveků). Proto Komenský doporučuje již v prvním roce věku dítěte zpěv, zejména ve spojení s kolébáním a konejšením. Od druhého roku začíná být hudba dítěti „libá“, kromě zpívání rozlišuje i zvonění, údery hodin nebo vyluzování zvuků hrkáním, chřestěním apod.: „proto jim toho mírně dořívati, aby k melodii a harmonii uši i mysl jejich zvykaly“. Tento postřeh je velmi důležitý a svědčí o Komenského smyslu pro některé elementární otázky vnímání a prožívání hudby (navozování příjemných pocitů hudbou, rozlišování konsonancí a disonancí aj.). Je samozřejmé, že dítěti v tomto vývojovém období můžeme předkládat jen takové hudební úryvky, které by bylo vůbec schopno recipovat. Komenský nazývá takovou hudbu „dětinskou muzikou“, ale na druhé straně připouští, že zpěvu dospělých při modlení nebo stolování mohou být přítomny i ty nejmenší děti,

aby se tak poznenáhlu rozvíjela jejich vnímací schopnost i pro složitěji strukturovanou hudbu. Ve věku od čtyř do šesti let se v Informatoriu počítá již s vlastním zpěvem dítěte i s počátky hry na hudební nástroj. Přitom hudební nástroj má nejprve spíše povahu hudební hračky, později, jak píše Komenský, je to bubínek, píšťalka a housličky, jejichž prostřednictvím si děti budují od mládí speciální nástrojové dovednosti: „aby sobě pískati, břinkati, drndati a tím sluch k rozličným hlaholům oblomovati, i v něčem následovati zvykaly“. Od pěti let je již čas ke zpěvu kratičkých duchovních písní i dětských popěvků tím způsobem, že dítě nejprve zvládne častým opakováním jeden veršiček, postupně připojuje další veršičky až do rozsahu celé písničky.

Z Komenského textu je zřejmé, že navrhuje v předškolním vyučování zaměřit hudební výchovu dvěma základními směry diferencovaně v závislosti na věku dětí: pro děti do tří let poslech zpívaných nebo hraných ukázek, od čtyř do šesti let vlastní zpěv dětí a počátky hry na hudební nástroj. Tímto rozlišením Komenský do jisté míry anticipoval tu polarizaci hudebněvýchovného procesu, jak ji známe i dnes (aktivní a receptivní činnosti). V Informatoriu však najdeme v textu i části, které poukazují na širší pojetí hudební výchovy, např. ve spojitosti s rytmem a pohybem. Komenský píše o rytmizované řeči, veršičích a říkankách, které by byly doprovázeny melodizací a o prvních dětských popěvcích spojených i s pohybem, které by podněcovaly kreativitu dítěte. Jak správně vystihl, velmi záleží na vlivu prostředí a na úrovni hudebních dispozic každého dítěte. Nezapomínal ani na poezii pro její schopnost působit na jazykový projev dětí a v této souvislosti připomíná duchovní píseň a její uměleckou hodnotu (navrhuje dokonce seznámit děti ještě před příchodem do školy s časoměrným veršem, ovšem na odpovídající úrovni). Hudebníka zaujme i postoj Komenského k hlasité hudbě, zpěvu či hluku vůbec. Upozorňuje na jejich negativní vliv a míní, že dětský sluch by si měl od mládí zvykat na melodické podněty přijatelné jeho uchu. Požadavek estetické diferencovanosti zvukových podnětů je velmi osobitý, podobně jako myšlenka o prenatální výchově.¹⁰ K její aplikaci na oblast hudební výchovy přispěl Komenský nevšedním způsobem:¹¹ jednu píseň v Amsterodamském kancionálu věnoval těhotné ženě. Další zajímavostí Informatoria je Komenského zápis ukolébavky Spi, mé milé poupě . . . (včetně notového záznamu melodie), která je jedinečným klenotem i po hudební stránce.¹² Informatorium bylo myšleno jako pomůcka pro rodiče, návod, jak vychovávat děti v rodinném kruhu. Z některých míst textu se zdá být role, kterou Komenský v hudebním vyučování přisoudil rodičům, přece jen dosti náročná (vychovatel má sám zpívat a hrát na hudební nástroj). Míru realizovatelnosti jeho podnětů bychom však měli posuzovat ve vztahu k dosavadním poznatkům o praxi bratrských sborů, v nichž hudba a zpěv patřily k denním záležitostem Jednoty. Některými svými myšlenkami o předškolní hudební výchově Komenský zřetelně předstihl svou dobu a teprve mnohem později se o jejich řešení s menším či větším úspěchem pokoušela novější hudební pedagogika. Např. výchova rytmického cítění dětí pomocí říkadel a snadných hudebních nástrojů (ty Komenský doporučuje dát dětem přímo do rukou, aby se aktivně účastnily hudebního vyučování) má velmi blízko k novodobému systému Orffova Schulwerku. Rovněž tak představa,

aby se dítě harmonicky rozvíjelo nejen poslechem a zpěvem, ale i aktivní instrumentální činností, je zcela v souladu s dnešní koncepcí aktivní a receptivní hudební výchovy. A konečně idea hudební hry, která na některých místech (byť jen v zárodečné formě) v textu probleskuje, umožňuje uplatnit se i těm dětem, které mají menší vrozené předpoklady. V hudební hře jde o komplexnost hudební výchovy spojením mluveného slova, poslechu hudby s instrumentální a hudebně pohybovou výchovou. Prostřednictvím hudebních her můžeme vychovávat každé dítě k hudbě, a to přirozeným způsobem a snadněji, dítě se hudby zmocňuje vlastní kreativní činností a takto objevuje svět hudby nenásilně, hned zpočátku s uplatněním své fantazie. Komenského tedy spojuje podle našeho názoru s Orffem i jinými soudobými hudebně výchovnými koncepcemi pro děti (v českých zemích např. rozpracovali Orffův program skladatelé Petr Eben a Ilja Hurník jako tzv. českou Orffovu školu) zřetel k výchově představitosti, fantazie a kreativity dětí, tedy prvky, které byly v době Komenského jevem spíše výjimečným. Komenského myšlenky našly počátkem 20. století odezvu i v hnutí tzv. Nové výchovy, kdy do hudební výchovy spočívající do té doby převážně na zpěvu, začíná pronikat také poslech hudby a podněty ke tvorbě dětských rytmických a melodických útvarů kreativního typu.¹³

Od Informatoria přejdeme nyní ke Komenského Didaktice, v níž je systém školství rozčleněn na čtyři základní stupně vždy po šesti letech věku: školu mateřskou, městskou neb obecní, latinskou a akademii. V učebních plánech těchto škol je zařazena hudební výchova, jejíž vzdělávací cíle rostou úměrně s věkem žáků. Opět zde nacházíme myšlenku o přirozené výchově: „metod všeho musí býti předně přirozený. Nebo cokoli naturale, to rádo jde . . . Oku krásného něco ukaž (krása pak od harmonie jest), anebo uchu libé nějaké melodie a symfonie podej, netřeba jich bude nutiti k hledění a poslouchání, spíše někdy zdržovati . . .“ i cenný postřeh o rozdílných vlohách pro hudební i jiné činnosti: „ . . . může se mládeži i na samých věcech něco uspořiti, nezanášeje totiž žádného tím, k čemuž mu přirození způsobnosti nedalo . . . Někdo ke všemu jemný jsa, k muzice jest jako asinus ad lyram, jiný k aritmetice, jiný ku poezí, jiný ku písarství, jiný k jinému ani myslí, ani vtipu nemá.“ I v hudební výchově je nutné podle Komenského názoru vyučovat poznáním věcí samých, ne jen pouhou znalostí slov – tedy vyučovat přímým stykem s živou, znějící hudbou. Smyslový vjem je základem hudebně výchovné práce, odtud se odvíjí cesta k adekvátnímu vnímání a prožívání hudby, tak jako vůbec smyslový vjem v Komenského Didaktice je východiskem všeho poznání. Proto také Komenský požaduje, aby si žáci osvojovali svět hudby především vlastní hudební činností, směrem k vyššímu typu školy a s přibývajícím věkem stále diferencovanější. V tomto směru představuje Didaktika návrh systému hudební výchovy, v němž by se postupovalo od jednoduchého ke složitějšímu, od známého k neznámému, vždy navazujíc na poznatky z předchozího stupně. Tak např. v požadavcích na školu „městskou neb obecní“ se píše: žáci se mají učit „ . . . zpívat všecky obyčklé nápěvy a schopnější žáci také počátky figurální hudby, učit se nazpaměť většíně žalmů a svatých písni, kterých se užívá v církvi každého místa, aby všichni . . . uměli učit a napomínat sebe vespolek

žalmy, zpěvy a duchovními písněmi, zpívající s milostí v srdci svému Pánu.“ A ve škole latinské je hudba již zařazena mezi tzv. sedmero umění (jako „musica“) s požadavky na žáky, aby byli „praktičtí i theoretičtí hudebníci“. ¹⁵

Z didaktických principů, které mají pro vyučování hudbě z hlediska efektivnosti výchovného procesu největší význam, se uplatňují v Komenského Didaktice princip přirozenosti, názornosti a postupného zvládnutí učiva. Názornost Komenský velmi podporoval a přispěl také některými vlastními vyučovacími pomůckami k jejímu uplatnění při vyučování hudbě. Nejznámější je patrně vyobrazení hudebních nástrojů v jeho spise Orbis pictus (v kapitole pojednávající o hudebních nástrojích). ¹⁶ Podle pokynů Komenského nakreslil neznámý kreslíř k jeho slovnímu komentáři obrázky hudebních nástrojů. I když přesně nevíme, kde se Komenský setkal s typy nástrojů, které ve svém textu popisuje (nástroje jsou děleny na strunné, bicí a dechové), je tato ukázka svědectvím o dobové nástrojové praxi 17. století, která nebyla Komenskému neznáma. Dalším příkladem jsou Komenského úryvky o hudbě, které najdeme ve spise Schola ludus spolu s notovanými zápisy stupnic a dvou žalmů (v tehdy obvyklém systému bílé mensurální notace). ¹⁷ Jde o výňatky ze čtvrté a páté školní divadelní hry. V první z nich jsou velmi názornou formou rozhovoru vysvětleny základní hudební pojmy (klíče, noty, stupnice) a způsob přednesu žalmů. V páté divadelní hře je divákům přiblížena akademie s jejími čtyřmi vysokými školami. Z hudebního umění se věnuje pozornost dobové kompoziční praxi, zejména tvorbě nových písní: jednohlasé písně bývají doprovázeny na loutnu nebo flétnu, vícehlasé mohou být bez doprovodu. Je zmíněna i konsonantnost a disonantnost intervalů a souzvuků (ve hře nazývaná libozvučnost a nelibozvučnost) a dirigentská gesta pro řízení pěveckého sboru.

Ze známého Komenského požadavku „omnes omnia omnino“ vylpynula i všeobecnost hudebního vyučování, kterou požadoval ve větším rozsahu, než jak je realizována v dnešní době (soustavná hudební výchova od narození až po dospělost). ¹⁸ Poměříme-li dnešními vyučovacími metodami (diferencovanými podle stupně žákovy aktivity) Komenského koncepci vyučování hudební výchově, nelze nevidět, že byla ve své době netradiční tím, že žádala spíše než slovní výklad předvedení hudebního díla, usilovala o stimulaci hudebních činností a o vytváření speciálních pěveckých i nástrojových dovedností. Podobně jako dnešní didaktika, i Komenský se zamýšlel nad některými psychologickými aspekty pedagogického procesu a nejvíce pozornosti snad věnoval vztahu učitel–žák. V jeho pojetí není žák jen trpným objektem výchovy a vzdělávání, ale aktivním a v oblasti hudební kreativně se projevujícím subjektem. K pochopení některých psychologických zákonitostí i osobitostí hudebně výchovného procesu je podle Komenského nutné hlubší poznání hudebnosti dítěte i jeho osobnosti vůbec. Demokratičnost hudební výchovy je nejzřetelněji vyjádřena v názoru, aby do hudební (ale i jiné umělecké) výchovy byly zapojovány všechny děti, ale s přihlédnutím k jejich talentově dispozičnímu vybavení. Se zřetelem k různé míře talentu a pokročilosti dětí v hudebních dovednostech Komenský navrhoval rozdělit třídu na několik skupin žáků a s těmi pracovat samostatně, zvolit vhodné pracovní tempo a věnovat se i dětem méně nadaným. ¹⁹ Vidíme tedy, že Komenský při promýšlení

své koncepcí hudební výchovy pamatoval na celou řadu souvislostí a směřoval některými podněty často i do velmi vzdálené budoucnosti hudební výchovy. Ani dnes se nám ještě nepodařilo realizovat některé (i pro dnešní dobu přínosné) náměty tak, aby odpovídaly duchu Komenského i dnešnímu trendu hudebně výchovné práce na školách.²⁰

Komenský se věnoval problematice zpěvu a pěvecké výchovy obšírněji ještě ve své předmluvě ke Kancionálu, neboť zpěv považoval za důležitý nejen pro školní vyučování, ale také pro každodenní život v bratrské obci. Proto na sklonku života, již ve vyhnanství, pamatoval na členy Jednoty bratrské s edicí nově uspořádaného zpěvníku, který vyšel tiskem v Amsterdamu v r. 1659 a obsahoval více než 100 písní Komenského.²¹ Předmluva, která byla ve srovnání s tehdejší praxí dosti rozsáhlá a je cenným pramenem k poetice duchovní písně, obsahuje i řadu praktických postřehů o významu zpěvu, o sborové praxi včetně podílu figurální hudby a o některých otázkách pěvecké reprodukce duchovních písní. Komenský naznačil v předmluvě i zásady, jimiž se řídil při úpravách písní v Kancionálu (např. využití časoměrné deklamace, vztahu textu a nápěvu). Komenského písně pracované v duchu jeho estetických kritérií se vyznačovaly po výrazové stránce již vyhraněně barokním charakterem. O jejich textové a hudební hodnotě svědčí i obliba, se kterou se setkávaly nejen v bratrském a evangelickém, ale někdy i v katolickém okruhu a některé z nich se udržely na repertoáru více než dvě stě let. Ještě v r. 1911 byla např. zapsána melodie Komenského písně Má duše, Pána svého chval jako kostelní píseň ze Vnorov na Moravě.²² Komenského písně byly ve své době přínosem pro pěveckou výchovu v bratrských sborech, jeho postřehy o hudební výchově přispěly k lepšímu pochopení jejích specifík, cílů a metod v rámci Komenského humanisticky pojaté koncepce hudební výchovy jako celoživotního vzdělávání.

POZNÁMKY

¹ Amedeo Molnár: *O bratrské výchově vzhledem ke Komenskému*. In: *Pedagogika* VII, 1957, č. 4, s. 441. Molnár k tomu dodává, že dosavadní způsob zjišťování bratrského vlivu na dílčí myšlenky Komenského metodicky už nedostačuje a že musíme zkoumat společenský a ideový svéráz Jednoty v plné šíři a ptát se, jak z této základny Komenský rostl a jak a kde ji přerůstal.

² Podrobněji o tom píše Emanuel Havelka v práci *Protestantské školství v Čechách a na Moravě*, Praha 1910, s. 20–21. V novější době byly historické kořeny bratrského školství a zejména činnost Jana Blahoslava osvětleny ve sborníku statí z konference o Janu Blahoslavovi: *Jan Blahoslav – předchůdce Komenského 1571–1971*. Vydalo Muzeum Jana Amose Komenského v Uherském Brodě 1971 (srov. zejména příspěvek Dagmar Čapkové na s. 108–109). *Názory Komenského na hudební výchovu se v minulosti zabýval nejsoustavněji Adolf Cmíral v celé řadě svých studií (Hudební výchova 1, 1920, s. 148, 3, 1955, s. 21, Slovenská hudba 1, 1957, s. 64) a zvláště ve své knize Hudební didaktika v duchu zásad Jana Amose Komenského (Praha, SPN 1958), v níž aplikuje Komenského didaktické zásady na vyučování hudební výchovy na našich školách. O hudební problematice v souvislosti s předškolní výchovou u Komenského píše*

také Dagmar Čapková v těchto svých pracích: Předškolní výchova v díle J. A. Komenského, jeho předchůdců a pokračovatelů, Praha, SPN 1968, s. 98. Z vývoje názorů na estetickou výchovu nejmenších, s. 18 (studie byla otištěna ve sborníku O estetické výchově nejmenších, red. Věra Mišurcová, Praha, SPN 1971).

³ Jan Patočka: *Filozofické základy Komenského pedagogiky*. In: Pedagogika II, 1957, s. 145.

⁴ Emanuel Havelka: *Blahoslav předchůdcem Komenského*. In: Pedagogické rozhledy 34, 1924, s. 66.

⁵ Blahoslav byl editorem i autorem řady písní v Šamotulském kancionálu z roku 1561 a v Ivančickém kancionálu z roku 1564, Komenský vydal v roce 1659 v Amsterdamu kancionál, do kterého zařadil více než 100 svých písní. Blahoslav dal základ i hymnologickému badání tím, že se snažil systematicky zjišťovat jednotlivé autory bratrských písní a pořídil za tím účelem tzv. Rejstřík skladatelů písní, který je 9. svazkem Akt Jednoty.

⁶ V Komenského době zcela ojedinělý byl princip české hudební deklamace na časoměrném základě, který Komenský promýšlel v návaznosti na předchozí poznatky Jana Blahoslava o časomíře.

⁷ Jan Amos Komenský: *Všenáprava*. Praha, Orbis 1950, s. 271.

⁸ Na edici Amsterodamského kancionálu pracoval Komenský již ve vyhnanství a také většina jeho pedagogických prací vznikala mimo vlast, byla mimo ni vydávána a v českém jazyce vyšla často až se značným zpožděním, jako např. právě Didaktika.

⁹ Johannis Amos Comenii. *Opera Omnia*, sv. 11. Praha, Academia 1973, s. 248. Další kratičké citáty v textu jsou z téhož vydání, s. 248–249.

¹⁰ V Informatoriu najdeme tuto myšlenku na s. 312 (výše cit. edice), také ve čtvrté části spisu Obecná porada o nápravě věcí lidských (Pampaedia, 8. a 9. kapitola).

¹¹ Píseň pro těhotnou ženu je na s. 639 kancionálu pod sign. U-II a je dílem Komenského básníka.

¹² O tom, zda je Komenský autorem ukolébavky z Informatoria, se v minulosti vedlo dosti sporů. Nejnovější výsledky přináší po hudební stránce studie Vladimíra Gregora o autorství ukolébavky Komenského otištěná ve sborníku Acta Comeniana 24, 1970, s. 86 n. Dále text na s. 379 edice Opera omnia J. A. Comenii, sv. 4, Praha, Academia 1983 a text na s. 273 téže edice, sv. 11, Praha 1973.

¹³ Hnutí Nové výchovy vzniklo jako reakce na mechanický způsob vyučování s převážujícím důrazem na žákovu poslušnost a pasivitu. Vycházelo naopak z návratu k dítěti, z jeho přirozené potřeby tvořit a využilo podnětů předních pedagogů minulosti (Rousseau, Pestalozzi). Jeho hlavními představiteli byli E. Claparède, A. Ferrière, R. Cousinet a M. Montessori.

¹⁴ Oba citáty jsou z edice Johannis Amos Comenii Opera omnia. První je na s. 112, druhý na s. 143 sv. 11, Praha, Academia 1973.

¹⁵ Jan Amos Komenský: *Didaktické spisy*. Upravil Fr. R. Tichý. Praha 1951, s. 211.

¹⁶ František Polanský: *O hudebních nástrojích v díle Komenského*. In: Hudební nástroj je 7, 1970, č. 3, s. 71.

¹⁷ Jan Amos Komenský: *Škola na jevišti*. Přeložil Josef Hendrich. Brno 1947, s. 34–37.

¹⁸ Dnešní situace, kdy se hudební výchova teprve nedávno opět vrátila po delší přestávce do osmé třídy základních škol i jako předmět na gymnázia, není také vzhledem ke Komenského tehdejší představě nijak uspokojující.

¹⁹ Naše základní školy nemohou v současné době tento požadavek a podobnou diferencovanost uplatnit a i v oblasti základních uměleckých škol pozorujeme většinou jen snahu pracovat s nadanými dětmi a preferovat místo hlubšího poznání hudebnosti dítěte upevňování dovedností potřebných pro uplatnění svých žáků na soutěžích apod.

²⁰ Jmenujme alespoň jeden příklad za všechny: hudební výchova jako vyučovací předmět končila donedávna na našich školách před nebo v období dospívání, tedy v době, kdy by ji mládež nejvíce potřebovala a kdy je podíl hudby na rozvoji osobnosti velmi žádoucí z hlediska motivačního i formativního. Škody tímto způsobem vzniklé jsou nejvíce patrné v citové oblasti a celá řada statistik na ně právem poukazuje. Ve statistice publikované např. v roce 1984 (ve sborníku z celostátní konference o hudební výchově, Nitra 1984, tiskem vyšlo pod titulem Hudební výchova v procesu formování vědomí mládeže . . . , Praha, ČSHS 1986) se uvádí, že Lidovou školu umění navštěvovalo 11 % dětí školního věku a pouze 28 % starší mládeže. 89 % žáků základních škol a 98 % mládeže (sem byli řazeni i studenti a učni) nemělo příležitost k hudebnímu vzdělání v rámci školské soustavy právě ve věku dospívání.

²¹ Nejnověji otiskl předmluvu ke Kancionálu Antonín Škarka v edici: Jan Amos Komenský: Duchovní písně. K vydání připravil Antonín Škarka. Praha, Vyšehrad 1952, na s. 47–66. V této edici také obšírně pojednal o Komenského autorství písní po stránce slovesné.

²² Popis vnorovské sbírky duchovních písní provedla Olga Settari ve studii Leoš Janáček a lidová duchovní píseň, rkp 1990.

OLGA SETTARI

JAN AMOS KOMENIUS AND THE MUSICAL EDUCATION

The process of musical education in Komenský's system of education is based on a consequent connection of the theory and practice in line with the principles of modern didactics. „The School of Infancy is an example of a detailed pedagogical system worked out for the education of pre-school age infants. In the musical sphere it is an instruction for elementary vocal exercise, beginning of singing and playing an instrument. Komenský combines his didactic principles with practical musical examples and he arrived at a distinguishing between active and receptive musical activities. While Komenský emphasized the importance of music in the pre-school education, he attached natu-

rally increased importance to it in the educational process. In his system it forms organic part of teaching in all school grades. Its purpose and educational objectives are best explained in his Great Didactics implicating the requirement of close connection between aesthetic and ethical education. In his view the pupil have to master certain amount of practical musical knowledge, the fundaments of musical theory, solmization and singing at sight, later also the fundaments of musical composition and playing a musical instrument. The preface to Komenský's Hymnbook (1659) is an important source of information, presenting Komenský as a theoretician of sacred hymns.

Došlo do redakce: 25. 6. 1991

Autor: doc. PhDr. OLGA SETTARI, CSc., Ústav dějin hudby filosofické fakulty Masarykovy univerzity Brno, Arna Nováka 1, 660 88 Brno