

Grażyna Szymańska
Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
Wydział Humanistyczny

MUZYKA I EDUKACJA MUZYCZNA W DZIEŁACH JANA AMOSA KOMEŃSKIEGO THE MUSIC AND THE MUSICAL EDUCATION IN WORK OF JAN AMOS OF KOMEŃSKI

Streszczenie: Jan Amos Komeński, czeski pedagog, wielki dydaktyk-nauczyciel narodów, praktyk-teoretyk, duchowny ewangelicki, filozof, humanista, zwolennik egalitaryzmu-wykształcenia, twórca nowoczesnego encyklopedyzmu dydaktycznego, reformator-twórca koncepcji jednolitego systemu szkolnictwa, zasady pogładowości, twórca idei edukacji permanentnej, prekursor edukacji ikonicznej, działacz społeczny, religijny związany z reformacją, prekursor psychologii rozwojowej i uniwersalizmu - odegrał ogromną rolę w kształtowaniu świadomości, czym jest powszechna edukacja muzyczna, był twórcą nowoczesnych, innowacyjnych podręczników dla szkół oraz instrukcji metodycznych dla nauczycieli. Jan Amos Komeński swoje poglądy na temat edukacji muzycznej i muzyki przedstawił w dziełach pedagogicznych takich dziełach jak: Wielka dydaktyka, Szkoła macierzyńska, Informatorium szkoły macierzyńskiej, Drzwi języków otworzonych. Przedsiónek, Świat zmysłowy w obrazach, Szkoła zabawy albo encyklopedia życia, Wprowadzenie do pansofii, Szkic wszechwiedzy, O Kulturze geniusza mowy, Nauka szkolna-Atrium, Przedmowa do nauczycieli, Wszystkie dzieła dydaktyczne. Jan Amos Komeński był myślicielem barokowym i to znalazło odzwierciedlenie w jego bogatej twórczości. Okres, w którym żył, tworzył i działał z punktu widzenia historii muzyki to: barok wczesny, wykazujący ślady tradycji renesansowej, z przewagą utworów z udziałem głosów wokalnych oraz barok dojrzały, w którym wykształciły się nowe formy i gatunki muzyczne wokально-instrumentalne i instrumentalne. Myśli o muzyce Jana Amosa Komeńskiego wciąż mają ponadczasowy charakter i stanowią inspirację dla współczesnych pedagogów.

Słowa kluczowe: Jan Amos Komeński, muzyka, edukacja muzyczna

Abstract: Comenius has always been and is still recognized as the creator of didactics and pioneer of the theory of teaching in modern pedagogy. The knowledge

Comenius was very extensive. He covered the science, philosophy, pedagogy and music education – music education, music theory, aesthetics. In each of these disciplines can be found his thinking, ideas and solutions. In his musical considerations emphasized the humanities and philosophical approach. Comenius was a thinker Baroque and this is in its rich creativity resist. Music is not only teach, but also to move and comfort. Comenius in the *Great didactic* emphasized the necessity of introduction to elementary schools singing as a subject in force. He recommended not only singing religious songs but also “common”, classifying a common ability to sing to those throughout life are needed to man. Jan Amos Comenius also regarded singing as an important means of educating good musical ear. Comenius attached great importance to education innate abilities. He encourages the practice of music in the family, singing, playing musical instruments for pleasure and in a fun way. *Blessed be the house where they can hear the sounds of David*. Thoughts on the music of Johann Comenius still have a timeless character and can provide inspiration for us today.

Keywords: John Amos Comenius, music, music education

Jan Amos Komeński (Komenský, Comenius), urodzony 28.03.1592 roku w Nivnicy (Morawy) i zmarły w Amsterdamie 15.11.1670 roku, to czeski pedagog (jeden z twórców nowożytnej pedagogiki – ojciec naukowej pedagogiki, wielki dydaktyk – nauczyciel narodów, praktyk-teoretyk), duchowny ewangelicki (bracia czescy), filozof, humanista, zwolennik egalitaryzmu-wykształcenia, twórca nowoczesnego encyklopedyzmu dydaktycznego, reformator – twórca koncepcji jednolitego systemu szkolnictwa, zasady pogładowości (prekursor teorii kształcenia), twórca idei edukacji permanentnej, prekursor edukacji ikonicznej, działacz społeczny, religijny związany z reformacją, prekursor psychologii rozwojowej i uniwersalizmu.

Niniejsze opracowanie jest zbiorem poglądów Jana Amosa Komeńskiego na muzykę i możliwości dydaktycznego jej przekazu. Dorobek pedagogiczno-muzyczny Jana Amosa Komeńskiego koncentrował się głównie na problematyce wychowania i edukacji muzycznej (nauczanie muzyki), dorobek muzykologiczny zaś na teorii muzyki, filozofii muzyki i estetyki muzycznej. Swoje poglądy na temat muzyki i edukacji muzycznej przedstawił Jan Amos Komeński w takich dziełach jak: *Wielka dydaktyka przedstawiająca uniwersalną sztukę nauczania wszystkiego* (*Didactica magna universale omnes omnia docendi artificium exhibens*, 1633, 1638, 1657), *Szkoła macierzyńska* (*Schola materno*, 1633, 1636), *Informatorium szkoły macierzyńskiej* (*Informatorium scholae maternae*, 1630-1632), *Drzwi języków otworzonych*. *Przedśionek* (*Janua linguarum reseratae Vestibulum*, 1632, 1633), *Świat zmysłowy w obrazach* (*Orbis sensualium pictus*, 1652, 1654, 1658), *Szkoła zabawy albo encyklopedia życia* (*Schola ludus seu encyclopaedia viva*, 1653, 1654), *Wprowadzenie do pansofii* (*Pansophiae prodroma*, 1637), *Szkic wszechwiedzy* (*Pansophiae diatyposis*, 1639-1643, książka

zainteresowała Kartezjusza i Mersenne'a), *Ogólna konsultacja w sprawie poprawy rzeczy ludzkiej* (*De rerum humanarum emendatione consultatio Catholica*), *O kulturze geniusza mowy* (*De kultura ingeniorum*, 1650), *Nauka szkolna, część trzecia Atrium* (*Eruditionis scholasticae Pars tertia, Atrium, rerum linguarum ornamenta exhibens*, 1652), *Przedmowa do nauczycieli* (*Praefation ad preceptorem*) i *Wszystkie dzieła dydaktyczne* (*Opera didactica omnia*, 1657).

Zachodzące na przestrzeni wieków procesy ewolucji muzyki były na bieżąco zapisywane przez teoretyków starożytnych, średniowiecznych, renesansowych i barokowych. Jan Amos Komeński zajmował stanowisko pełne szacunku wobec tradycji antycznej. Tradycja ta stanowiła dla niego ważną część europejskiej tożsamości (Sitarska, 2014: 31). Znał twórczość teoretyków i filozofów starożytnych, ich traktaty i obecną w nich wiedzę muzyczną. Do grona owych teoretyków zaliczyć można: Euklidesa z Aleksandrii z III w. p.n.e., Platona, Pitagorasa i Arystotelesa. Jan Amos Komeński wiedział, że, według teorii starożytnej, porządek w muzyce opierał się na liczbach. Wielka teoria piękna zapoczątkowana w szkole pitagorejskiej była uogólnieniem obserwacji Pitagorasa i jego uczniów, dotyczącej harmonii dźwięków. Uzasadniała obiektywność piękna, poddając je ogólnym kryteriom, którymi były: liczba, miara, proporcja, ład i harmonia (Fyk, 1989: 17). W pitagorejskiej teorii piękna priorytet miały interwały wyrażone najprostszymi stosunkami liczbowymi: oktawa, kwinta i kwarta. Stosunki liczbowe tych interwałów ilustrowała figura geometryczna zwana tetraktys, czyli zespół czterech liczb: jedynki, dwójki, trójki i czwórki. Zgodnie z monistyczną koncepcją pitagorejczyków jedynka nie była liczbą, a źródłem liczb – jednią absolutną. Tetraktys, przedstawiona przez Pitagorasa w postaci trójkąta równobocznego złożonego z dziesięciu punktów – zwana też arcyczwórką lub boską dekadą – była wzorcem-modelem trzech podstawowych proporcji harmonicznyc w muzyce: oktawy (1:2), kwinty (2:3), kwarty (3:4). Wzajemne stosunki pomiędzy składnikami arcyczwórki wyznaczały prawa harmonii muzycznej i spójni strukturalnej wszechświata. Dekadzie, jako liczbie doskonałej, przypisywano moc twórczą (Fyk, 1989: 18). Teoria proporcji miała podstawowe znaczenie dla uzasadnienia konsonansowości i dysonansowości interwałów. Zgodnie z teorią pitagorejską, konsonansowość zależała od stosunku długości strun wytwarzających dźwięki tworzące dany interwał. Konsonansowość była tym większa, im mniejsze liczby wyrażały stosunek długości części struny do całej struny (Miśkiewicz, 2002: 123).

W *Preludium do wszechrzeczy* Jan Amos Komeński dużo uwagi poświęcił harmonii, która jest podstawą wszystkich rzeczy, zarówno tych, które ma się stworzyć, jak i tych, które ma się poznawać (Komeński, 1964: 86). Według muzyków, harmonia to miłe i zgodne współbrzmienie wielu dźwięków. Jan Amos Komeński dokonał klasyfikacji harmonii, podzielił ją na: harmonię boską, harmonię świata i natury oraz harmonię sztuki. „Taką harmonią zgodną we wszystkim jest boska harmonia (chór wieczystych mocy w Bogu), natura jest obrazem boskiej harmonii, a sztuka obrazem natury” (Komeński, 1964: 87). „Na harmonię muzyczną składają się dźwięki zgoła do siebie niepodobne, a nawet wręcz przeciwne, a jednak to przeciwieństwo zmienia się w zgodne współbrzmienie” (Komeński, 1964: 88). Jan

Amos Komeński mówił także o panharmonii (wszechzgodności), która ma miejsce wówczas, kiedy boskie i ludzkie dzieła, myśli i słowa są zgodne i nie występuje między nimi dysonans, czyli spory. Prawda jest zawsze harmonią. Jan Amos Komeński twierdził, że „w naturze i sztuce – wszystko w nich kształtuje się według zasad harmonii. W instrumencie muzycznym – wszystkie części muszą zachowywać proporcje tak w stosunku do całości, jak i w stosunku do siebie wzajemnie. Sztuka naturze, a natura boskim rzeczom w jakiejś proporcji odpowiadają. Natura i sztuka są bowiem odbiciem Boga, wzorca doskonałego, najlepszego, niezmiennego i nie ulegającego przekształceniom” (Komeński, 1964: 88-89). „Właściwość harmonii – zdaniem Jana Amosa Komeńskiego – polega na tym, że jakkolwiek niezliczona jest ilość dźwięków i melodii, to wywodzą się one z niewielu zasad i z określonych rodzajów odmian. Wszystkie odmiany harmonii muzycznej wywodzą się z siedmiu tonów i trzech konsonant” (Komeński, 1964: 89-90). Jeśli się zatem pozna zasady rzeczy i odmiany ich różnic, wszystko będzie tym samym poznane, a ten, kto w muzyce pozna zasady tonów i miar (rytmów) – będzie potrafił śpiewać i komponować dowolne melodie (Komeński, 1964: 90). Jan Amos Komeński miał nadzieję, że wszystko kiedyś wróci do harmonii. Nadzieja ta wypływała z umiłowania jedności, prawdy i dobra. Z braku jedności pochodzą lęk i ból, natura ucieka przed bólem, a garnie się do miłości, więc istnieje nadzieja, że kiedy odkryte zostaną prawdziwe podstawy prawdziwej jedności – a zarazem prawdy i pokoju – człowiek poderwie się z radością i ochoczo zamieni nienawiść na wzajemną miłość (Sitarska, 2014: 160).

W średniowieczu teoretycy muzyki, wśród nich: Boecjusz, Kasjodor, Hucbald, Guido z Arezzo, Johannes de Garlandia, Petrus de Cruce i Philippe de Vitry, na plan pierwszy wysunęli zagadnienia dotyczące muzyki jako wiedzy, podziału muzyki, teorii etosu i relacjonowali poglądy starożytnych Greków (Kowalska, 2001: 86). Boecjusz, teoretyk muzyki wczesnego średniowiecza, muzyce poświęcił traktat *De Institutione Musica Libri V*, w którym zawarł uwagi na temat etycznej i terapeutycznej funkcji muzyki, klasyfikacji muzyki i pojęcia „*musicus*”, a także przedstawił obliczenia matematyczne dotyczące interwałów (Kowalska, 2001: 88). Kasjodor w dziele *Institutiones divinarum et humanarum lectionum* opisał siedem sztuk wyzwolonych (łac. *artes liberales*) i podzielił je na dwie grupy: *trivium* (gramatyka, retoryka, dialektyka) i *quadrivium* (arytmetyka, geometria, astronomia, muzyka) (Dyka, 2015: 25). Muzykę zaliczano do nauk matematycznych – wchodziła ona w skład *quadrivium*. Muzyka była jedną z nauk, obejmującą przede wszystkim wiedzę, a w dalszej kolejności wytwór i umiejętność, a zatem muzykiem mógł być jedynie teoretyk (Kowalska, 2001: 86). Traktat Hucbalda *De harmonica institutione* był najważniejszym źródłem średniowiecznym, dokumentującym rozwój myśli o muzyce (Kowalska, 2001: 88). Guido z Arezzo, autor traktatu *Micrologus de disciplina artis musicae*, do europejskiej myśli muzycznej wniósł dwa bardzo istotne elementy: zasadę notacji diastematycznej i podstawy systemu solmizacyjnego. Wraz z rozwojem muzyki wielogłosowej teoretycy średniowieczni rozpatrywali na kartach swoich traktatów zarówno problemy notacji muzycznej, jak i technik komponowania oraz tonalności. Od czasu, gdy muzyka z jednogłosowej

przerodziła się w wielogłosową, współbrzmienia dźwięków oraz ich następstwa stały się nowym czynnikiem konstrukcyjnym, konsonansowość współbrzmień zaczęła odgrywać dużą rolę jako środek wyrazu. Dominował interwał kwarty jako podstawowy środek harmoniczny, a dzięki zdwojeniom oktawowym uzyskiwano współbrzmienie kwinty. Tak więc używano tylko: kwarty, oktawy, kwinty i prymy, pozostałe interwały traktowano jako dysonanse i używano ich wyjątkowo. Rozwój muzyki wielogłosowej w XII oraz XIV wieku spowodował włączenie do grupy konsonansów: tercji i seksty (Drobner, 1989: 104). Na podstawie traktatów średniowiecznych Jan Amos Komeński wiedział, że między muzyką a kosmosem istnieje ścisły związek. Klasyfikacja muzyki podkreślała tę harmonię. Istniały trzy rodzaje muzyki: *musica mundana* – harmonia sfer niebieskich, *musica humana* – harmonia duszy i ciała oraz *musica instrumentalis* – muzyka słyszalna uzyskiwana za pomocą głosu lub instrumentów (Kowalska, 2001: 87).

W epoce renesansu teoretycy muzyki interesowali się zagadnieniami związanymi z tonalnością utworów, wykorzystaniem struktury akordowej. Renesansowi autorzy rozważań teoretycznych zwracali uwagę także na znaczenie muzyki, formułowali stwierdzenia bliskie greckiemu ethosowi. Dostrzegali w muzyce wielką wartość, pozytywny wpływ na wszystkie formy działalności człowieka, a przede wszystkim traktowali muzykę jako sztukę kształtującą wrażliwość i osobowość (Kowalska, 2001: 18). Jan Amos Komeński wiedział, że najbardziej reprezentatywnym rodzajem muzyki renesansowej była wielogłosowa muzyka wokalna religijna i świecka (wokalna polifonia a *cappella*) (Kowalska, 2001: 118). Trudno byłoby wymienić wszystkie prace teoretyczne epoki renesansu, które znał Jan Amos Komeński. Do najważniejszych traktatów renesansowych zaliczyć można: *Liber de arte contrapuncti* Johanna Tinctorisa, *Dodekachordon* Henricusa Glareana (Heinricha Loriti) i *Istituzioni harmoniche* Gioseffo Zarlino, które stanowią świadectwo zmian w zakresie pojmowania harmonii i związanej z tym faktem ewolucji muzyki wielogłosowej (Kowalska, 2001: 119).

Jan Amos Komeński był myślicielem barokowym i to znajduje odzwierciedlenie w jego bogatej twórczości. Okres, w którym żył, tworzył i działał, z punktu widzenia historii muzyki to: barok wczesny (ok. 1580-1630), wykazujący ślady tradycji renesansowej, z przewagą utworów z udziałem głosów wokalnych oraz barok dojrzały (ok. 1630-1680), w którym wykształciły się nowe formy i gatunki muzyczne wokально-instrumentalne i instrumentalne (ze stałą obecnością cyfrowanego głosu basowego *basso continuo*, harmonią funkcyjną), takie jak oratorium, kantata, sonata, koncert, suita, fuga, toccata, preludium i fantazja. Grupa wybitnych barokowych poetów, uczonych i muzyków: Giovanni Bardi, Jacopo Corsi, Jacopo Peri, Gulio Caccini, Vincenzo Gallilei oraz Emilio de Cavalieri (tzw. *Camerata florencka*) wskrzesiła starożytną tragedię grecką i nawiązała do jej wzorów, a w muzyce powstała opera, w której główną rolę odgrywała melodia z towarzyszeniem akompaniamentu (tzw. *monodia akompaniująca*) (Kowalska, 2001: 200-212).

W teorii muzyki XVII wieku wprowadzony został wymóg wyrażania i wzbudzania afektów. Pojęcie afektu odnosi się do ludzkich uczuć i związane jest z psychicznymi aspektami radości, cierpienia, bólu. Afekt to „emocjonalne zdarze-

nie, którego uzewnętrznienie jest dostrzegalne w ciele” (Paczkowski, 1998: 20). Nauka o afektach w epoce baroku nie była tylko abstrakcyjną dyscypliną filozoficzną i przyrodniczą, wynikała z nowej filozofii człowieka. O afektach, emocjach, namiętnościach i uczuciach pisało się w wielorakich kontekstach (Paczkowski, 1998: 32). Zgodnie z teorią wymowy Kwintyliana, muzyka ma siłę wyrażania i wywoływania afektów w sensie retorycznym, a kompozytor jak znakomity mówca jest zdolny wzbudzać różne uczucia: miłości, radości czy płaczu. Muzyk powinien wzorować się na mówcy doskonałym. Rytm jest układaniem taktów (gestykulacją mówcy, rytmicznym rozmieszczeniem wyrazów), melodia harmonią dźwięków (modulacją głosu, intonacją). Muzyka ma „nie tylko pouczać, lecz też wzruszać i pocieszać” (Paczkowski, 1998: 75).

W lipcu 1642 roku Jan Amos Komeński spotkał się w holenderskim Endegeest z Kartezjuszem, wybitnym francuskim filozofem, matematykiem, fizykiem oraz autorem dzieł poświęconych muzyce: *Namiętności duszy* (1649) i *Compendium musicae* (1650), które są nieocenionym źródłem racjonalistycznego wyjaśnienia nauki o afektach. Jan Amos Komeński zapoznał się z zasadniczymi tezami Kartezjusza dotyczącymi teorii afektów. Według nich, muzyka jest zmysłowo postrzegalnym czynnikiem zewnętrznym, wzbudzającym uczucia i namiętności (afekty); muzyka przez procesy fizjologiczne wpływa na psychikę człowieka; liczba afektów, ludzkich reakcji na muzykę jest ograniczona: radość, smutek, miłość, nienawiść, podziw i pożądanie (Paczkowski, 1998: 49). Koncepcja namiętności duszy Kartezjusza stanowiła integralną część jego planu filozoficznego i była również wyrazem jego postawy filozoficznej, w której stworzył swoją metodę filozofowania i według której badał emocje. Jego celem była odpowiedź na pytanie, co to znaczy, że emocje są zjawiskami psychicznymi. Kartezjusz definiuje namiętności duszy jako stany mentalne, których przyczyną są stany cielesne. Nazywa je pasjami, ponieważ umysł jedynie ich doświadcza – jest wobec nich bierny. Są one charakterystyczne dla duszy, która jest z definicji siedzibą świadomości, ale doznawane są o tyle, o ile jest ona złączona z ciałem i dzięki ciału (Krzemkowska-Saja, 2012: 141). Po porównaniu dzieł Kartezjusza (*Namiętności duszy*, *Compendium Musicae*) i Jana Amosa Komeńskiego (*Eruditionis scholasticae*, *Atrium*) można dostrzec podobieństwa w myśleniu muzycznym obu uczonych. Według nich, muzyka powinna stać się wyrazem uczuć.

Jan Amos Komeński prowadził ożywioną korespondencję naukową ze swoim przyjacielem, wybitnym teologiem, matematykiem i teoretykiem muzyki Marinem Mersennem, który zajmował się problematyką konsonansów i dysonansów w muzyce oraz teorią afektów – *musique accentuelle* – muzycznym językiem namiętności (*Harmonie Universelle*, Paryż 1636). Muzyka pozostaje dla Mersenne’a teoretycznym ideałem. Tylko taka muzyka mogłaby być źródłem naturalnego języka, za pomocą którego wszyscy ludzie mogliby się komunikować, do którego dążyli. Mersenne poleca muzykom, aby kultywowali intelekt ponad wszystko: „bez rozumu nie wiemy niczego, dlatego nie możemy ocenić muzyki bez jego udziału” (Paczkowski, 1998: 70). Jak wynika z korespondencji między obu uczonymi, Jan Amos Komeński studiował traktat Mersenne *Harmonie Universelle*

i omawiał niektóre zagadnienia związane z filozofią muzyki (Settari, 1997: 7). Marin Mersenne inspirował się poglądami estetycznymi Kartezjusza, tak więc można przypuszczać, że obaj wywarli wpływ na poglądy Jana Amosa Komeńskiego dotyczące muzyki.

Jan Amos Komeński nie był muzykiem i nie napisał odrębnego dzieła dotyczącego tylko teorii muzyki, fragmenty dotyczące estetyki muzycznej, teorii afektu w muzyce są rozsiane w różnych jego dziełach pedagogicznych. W traktacie pedagogicznym *Eruditionis scholasticae pars tertia, Atrium, rerum linguarum ornamenta exhibens*, Jan Amos Komeński porusza problematykę muzyki: w rozdziale XLVII *Voluptuosae Artes* zapoznał uczniów z klasyfikacją instrumentów muzycznych, w rozdziale LXXIII *Poeseos et musicae artes* skoncentrował się na zagadnieniach estetyki muzycznej, omawia wzajemne relacje między poezją i muzyką, zajmuje się teorią afektu, problematyką muzyki i retoryki. Problemy z zakresu teorii muzyki, estetyki i filozofii muzyki omawia w dziełach: *Schola ludus seu encyclopaedia viva*, *Orbis sensualium pictus*, *Pansophiae prodroma*, *Pansophiae diatyposis*, *Scholapansophica* i *De rerum humanarum emendatione consultatio Catholica*. Na podstawie tych dzieł można się dowiedzieć, że bardzo ważną rolę w religijności Jana Amosa Komeńskiego odgrywała muzyka i poezja religijna, że więcej zrozumienia i zaangażowania miał dla muzyki wokalne (świętej muzyki), że preferował pieśni i hymny będące śpiewną modlitwą uwielbienia Boga, oddające naturę życia w pełni Ducha Świętego. „(...) Napełniajcie się Duchem, przemawiając do siebie wzajemnie psalmami i hymnami, i pieśniami pełnymi ducha, śpiewając i wysławiając Pana w waszych sercach” (Ef 5, 19: 1526). „Kto śpiewa, podwójnie się modli – *qui cantat bis orat*” (Paczkowski, 1998: 38). Na myślenie muzyczne Jana Amosa Komeńskiego wpłynęły humanizm i reformacja: muzyka powinna być całkowicie podporządkowana tekstowi i jego strukturze metrycznej. W dziełach *Janua linguarum reseratae*, *Vestibulum* i *Eruditionis scholasticae pars tertia, Atrium* podejmuje Jan Amos Komeński problematykę relacji między słowem a muzyką. Zachwycony był *Musica Poetica*, sposobem kompozycji utworów, gdzie tekst był absolutnym wzorem dla muzyki. Według Jana Amosa Komeńskiego, muzyk powinien uchwycić istotę tekstu, dostosować do niego wysokość dźwięku, interwały, harmonikę z dysonansami i konsonansami tak, aby tekst wesół wyrażony był muzyką wesołą, a smutny – smutną dla wzmocnienia afektywnego oddziaływania muzyki (Settari Olga, 1997:10). Muzyk wykonawca w epoce baroku uczył się retoryki, aby głębiej zrozumieć muzykę. Retoryka była nauką kompozycji i wykonawstwa. Bez jej znajomości cały przebieg muzyczny utworu w różnych jego aspektach (melodyce, harmonii, rytmice) stawał się nieczytelny. Ozdobniki dobrze wykonane w śpiewie były tym, czym właściwe zastosowanie figury retorycznej w wymowie (Paczkowski, 1998: 77). Jan Amos Komeński uważał, że skale muzyczne (modusy: lidyjski, frygijski, dorycki i joński) pełnią funkcje ekspresyjne i wzbudzają afekty. Podkreślał także związek afektów z interwałami. Konsonansowość interwałów wzrasta wraz ze zbliżeniem się proporcji do jedności – interwały nabierają wówczas radosnego charakteru. Skomplikowanie proporcji powoduje dysonans wywołujący afekty związane ze smutkiem. Opisując cudowną moc muzyki, Jan Amos Komeń-

ski wspomina biblijnego Dawida, którego muzyka (gra na cytrze) uwolniła od smutku duszę Saula, wypędzając z niego złego ducha (Settari Olga, 1997: 11).

Jan Amos Komeński porusza problemy zdolności muzycznych i uważa, że w czasach mu współczesnych jest więcej ludzi bez talentu muzycznego niż prawdziwych muzyków; istnieje więcej takich jak Midas (król Midas jest przedstawiony w tekście Komeńskiego jako człowiek bez talentu muzycznego), których uszy są pełne „rehotu kruka” zamiast „śpiewu słowika” (Settari Olga, 1997: 12). W mitologii greckiej król Midas przysłuchiwał się turniejowi satyra Marsjasza z Apollinem i jemu jednemu gra na flecie Marsjasza podobała się bardziej. Gdy dowiedział się o tym Apollo, zdenerwował się i za karę przyprowadził Midasowi ośle uszy (Waldorff, 1957: 55). Jan Amos Komeński przywiązywał dużą wagę do kształcenia wrodzonych uzdolnień (Komeński, 1964: 518). Cała działalność Jana Amosa Komeńskiego przeniknięta jest wiarą w coraz pełniejszy rozwój człowieka. Uczony z równą siłą akcentuje dwie zasadnicze tezy: tezę o wrodzonych kwalifikacjach ludzi i tezę o konieczności ich kształcenia (Sitarska, 2014: 359). W dziele *De cultura ingeniorum oratio* Jan Amos Komeński ukazuje różnice między człowiekiem wykształconym a niewykształconym. „Wykształconych cieszy cytra Orfeusza i chętnie zajmują się świętą muzyką, aby przejęci słodyczą harmonii dźwięków o tyle więcej – za wzorem Dawida i Salomona – mogli być zawsze na nią wrażliwi. Niewykształceni tępią się do liry, a jeśli usłyszysz u nich jakieś dźwięki, będą to zgłębliwe hałasy pijaków lub prostackie zabawy taneczne” (Komeński, 1964: 273). Zdolności są darem Boga i dziełem jego prawicy, czyż więc dzieła Boga może doskonalić człowiek? Trzeba więc kształcić wszystkie zdolności, aby każdy, kto się urodzi człowiekiem, nauczył się postępować jak człowiek. Trzeba wybitnie zdolnych kształcić, aby skutek nadmiernej żywości umysłu nie weszli na złe drogi i nie dali się pochłonać błędnym myślom. Zdolności, jeżeli je się pięknie kształci, stają się bardzo podobne do anielskich natur (Komeński, 1964: 276-277). Janowi Amosowi Komeńskiemu przyświecała myśl, że najbardziej potrzebny jest człowiekowi on sam, by nauczył się znać samego siebie, władać samym sobą i z samego siebie korzystać. Człowiek winien czerpać szczęście z samego siebie i swoich dóbr wewnętrznych, których nikt nikogo pozbawić nie może (Sitarska, 2014: 150).

Muzyka instrumentalna pozostawała w czasach Jana Amosa Komeńskiego zdecydowanie w tle muzyki wokalne. Muzykę instrumentalną traktował Jan Amos Komeński jako dostarczającą tylko rozrywki i przyjemności, pod koniec życia zmienił jednak zdanie. Rozwój instrumentów muzycznych i ciągłe ich udoskonalanie doprowadziły do przewagi muzyki instrumentalnej nad wokalną (Settari Olga, 1997: 12). Instrumenty muzyczne w epoce baroku podkreślały wyraz muzyki, popularny był styl koncertujący. Gra zespołowa polegała na koncertowaniu instrumentów ze sobą, pod kierunkiem muzyka grającego na skrzypcach (nie było funkcji dyrygenta) i muzyka, który realizował *basso continuo* (bas cyfrowany – podstawę basową) na organach, klawesynie, portatywie lub lutni. Problematykę instrumentów muzycznych Jan Amos Komeński podejmuje w dziełach: *Eruditionis scholasticae... Atrium...*, (rozdział XLVII *Voluptuosae Artes*) i *Orbis sensualium pictus*. Instrumenty muzyczne dzieli Jan Amos Komeński na trzy grupy: *tensibila* (instru-

menty strunowe), *percusibila* (instrumenty perkusyjne), *infantibila* (instrumenty dęte), (Srenáčiková, 2012: 175). Dzieło *Orbis sensualium pictus* zgodnie z pansoficznymi koncepcjami Jana Amosa Komeńskiego ukazywało całą przyrodę i całe życie ludzi, także świat instrumentów muzycznych. W tej ilustrowanej encyklopedii szkolnej Jan Amos Komeński umieścił obraz *Instrumenta musica*, na którym znajdują się instrumenty muzyczne zgodnie z jego klasyfikacją, są to: harfa, gitara, wiola da gamba, wiola da braccio, lutnia, cymbały, kobza, lira korbowa, wirginał, klawesyn, bęben, kotły, trójkąt, talerze, puzon, róg, trąbka, flet, fagot, szalამaja, pomort, dudy, gajdy, regał, pozytyw i organy. Związek obrazu ze słowem był w dziele tym bardzo sugestywny, wyróżnienie w obrazie poszczególnych przedstawień i ich układów poszerzało zasób słownictwa, ćwicząc logiczną poprawność wysławiania się w linearnych ciągach. Jan Amos Komeński wyjaśniał w tym dziele kolejność czynności kształcenia: najpierw ćwiczymy zmysły dzieci, następnie pamięć, zdolność pojmowania, wreszcie zdolność sądenia (Książek-Szczepanikowa, 2007: 64).

Poglądy Jana Amosa Komeńskiego na edukację muzyczną znalazły wyraz w *Wielkiej dydaktyce przedstawiającej uniwersalną sztukę nauczania wszystkich wszystkiego* (*Didactica magna universale omnes omnia docendi artificium exhibens*, 1633, 1638, 1657), w której omówione były wszystkie zagadnienia dotyczące sztuki nauczania: cele, treści, zasady, metody i środki, a także propozycje w zakresie sprawdzania rezultatów nauki szkolnej (Żegnałek 2014: 65). Jan Amos Komeński wprowadził edukację muzyczną do szkół: I stopnia – macierzyńskich, II stopnia – elementarnych, III stopnia – gimnazjów (szkół łacińskich) i IV stopnia – akademii (szkół wyższych). „Muzyka jest dla nas czymś najbardziej przyrodzonym. Bo skoro tylko zostaniemy na świat wydani, nieustannie nucimy sobie kantylenę z raję pochodzącą (...): aa, ee. Jak mówią przeto: żalosne kwilenie i płacz to nasza pierwsza muzyka” (Komeński, 1964: 37). Zanim dziecko nauczy się mówić, jego komunikowanie się z rodzicami odbywa się poprzez niewerbalne wokalizacje, które bazują na takich środkach jak: intensywność i wysokość dźwięku, rytm, kontur melodyczny, barwa dźwięku oraz tempo (Kamińska, 1997: 20). Zdaniem Jana Amosa Komeńskiego, „niemożliwą rzeczą byłoby powstrzymać od niej dzieci, a nawet – gdyby i było możliwe – nie należy tego czynić, bo to jest pożyteczne dla zdrowia. Dopóki bowiem brak jest innych ćwiczeń i poruszeń, właśnie w ten sposób płuca i inne organy wewnętrzne uwalniają się od wszelkiego swego nadmiaru” (Komeński, 1997: 20), ponadto rozwój śpiewu dziecka odbywa się zawsze w „muzycznym dialogu”, w muzycznej interakcji z najbliższymi, z przyrodą i przyczynia się do rozwoju muzycznego. *Informatorium szkoły macierzyńskiej* (*Informatorium scholae maternae*, 1630-1632), *Szkoła macierzyńska* (*Schola materna*, 1633, 1636) – to dzieła o wychowaniu przedszkolnym przeznaczonym dla dzieci do szóstego roku życia. Zawierają wskazówki dla rodziców, jak mają postępować, wychowując muzycznie swoje dzieci:

1) „Dwuletnim dzieciom także z zewnątrz dochodząca muzyka zaczyna sprawiać przyjemność, a więc śpiew, grzechotanie, dźwięk instrumentów muzycznych. Trzeba więc w miarę zaspokajając te upodobania, aby ich słuch i umysł łagodniały przez wspólne śpiewanie i harmonię” (Komeński, 1964: 37). „Takie

rzeczy rodzice i piastunki mogą bez żadnej trudności wpoić dzieciom, razem z nimi śpiewając i niejako bawiąc się z nimi” (Komeński, 1964: 39). Piastunki powinny śpiewać dzieciom różne wyliczniki, klaszcząc ich rączkami: „Kurczątko, dziewczątko me, już słodko śpij, śliczniutkie oczęta zmrzuj i śnij, i odpędź troski swe” (Komeński, 1956: 42).

2) U trzyletniego dziecka należy rozwijać słuchowe wyobrażenia muzyczne poprzez codziennie słuchanie muzyki religijnej (rano lub wieczorem, przed posiłkiem czy po posiłku, przed modlitwami lub po modlitwach). Dziecko powinno słuchać pieśni religijnych śpiewanych w domu i na nabożeństwach w kościele: „niech przyzwyczajają się słuchać i zachowywać się odpowiednio” (Komeński, 1964: 40).

3) „W czwartym roku dla niektórych nie jest możliwe własne muzykowanie, tych, którzy się ociągają, nie należy zmuszać, ale trzeba im pozwolić na używanie piszczałek, bębenka dziecięcego, lutni, aby przez wydobywanie dźwięków z tych instrumentów przyzwyczajają się do rozróżniania głosów, a nawet je naśladowały” (Komeński, 1964: 38). Dzieci w tym wieku powinny zacząć śpiewać hymny i pieśni na chwałę Bożą, ku czci Stwórcy. Jan Amos Komeński podpowiadał rodzicom, że można wykorzystać w tym celu „łatwe strofki niektórych pieśni religijnych”, które śpiewane są na mszy w kościele. Dzieci w czwartym i piątym roku życia rozwijają zdolność imitowania rodziców aż do zaśpiewania poprawnie całej piosenki pod względem melodycznym i rytmicznym. „Bo skoro dziecko zacznie rozumieć słowa, zacznie też znajdować upodobanie w śpiewie i rytmie” (Komeński, 1964: 40). „Pamięć u takich dzieci jest o wiele bardziej chłonna i chwytliwa niż u innych, a dzięki rytmom i melodii łatwiej i w miłszy sposób niejako sobie przyswajają. Im, zaś więcej zapamiętują pieśni, tym więcej będą z siebie zadowolone” (Komeński, 1964: 39). Wczesny bowiem kontakt dziecka ze śpiewem ma największe znaczenie w jego rozwoju muzycznym. Jan Amos Komeński zachęca do uprawiania muzyki w rodzinie: śpiewu, gry na instrumentach muzycznych dla przyjemności i w formie zabawy. „Błogosławiony niech będzie dom, gdzie rozbrzmiewają dźwięki Dawida” (Komeński, 1964: 40).

Szkoła elementarna z językiem ojczystym miała charakter powszechny i przeznaczona była dla wszystkich między szóstym a dwunastym rokiem życia, bez względu na płeć i pochodzenie społeczne. Na tym poziomie edukacji miały być kształtowane zmysły wewnętrzne, do których Jan Amos Komeński zaliczał wyobraźnię i pamięć wraz z ich organami wykonawczymi, to jest ręką i językiem (Żegnalek, 2014: 70). Kształtowanie to miało odbywać się poprzez śpiewanie. Nauczyciel powinien podawać wiedzę uczniom zgodnie z zasadą pogłębłości i jego poziomem rozwoju intelektualnego. „Stąd też niech to będzie złotą zasadą dla uczących, ażeby, co tylko mogą, udostępniali zmysłom, a więc rzeczy widzialne – wzrokowi, słyszalne – słuchowi (...)” (Komeński, 1956: 199). Jan Amos Komeński w *Wielkiej dydaktyce* podkreślał niezbędność wprowadzenia do szkół elementarnych śpiewu jako przedmiotu obowiązującego. Zalecał śpiewanie nie tylko pieśni religijnych: „zaczątkiem muzyki będzie nauka niedzielnych psalmów i świętych pieśni” (Komeński, 1956: 403), ale i „pospolitych”, zaliczając powszechną umiejętność

ność śpiewu do tych, które w ciągu całego życia są człowiekowi potrzebne, „a zdolniejsi powinni poznać początki muzyki figuralnej” (Komeński, 1956: 403). Jan Amos Komeński traktował też śpiew jako ważny środek kształcący słuch muzyczny. Podkreślał, iż troszczyć należy się o to, aby uczeń nauczył się najpierw rozpoznawania dźwięków i wyrobił w sobie spostrzegawczość, potem rozumienie, w końcu „rozsądek”. Obserwacja, podkreślał, jest źródłem wiedzy (Przychodzińska-Kaciczak, 1987: 14-17).

Po ukończeniu szkoły łacińskiej zwanej gimnazjum uczniowie mieli być dobrymi muzykami: teoretykami i praktykami. Celem nauczania było: „opanowanie pamięciowe większości psalmów i hymnów świętych, które śpiewane są w miejscowym kościele, by wychowani w uwielbieniu Boga umieli (jak powiada Apostoł) sami siebie uczyć i napominać w psalmach, hymnach i pieśniach duchownych, śpiewając w sercach wdzięcznie chwałę Bożą” (Komeński, 1956: 403). Dążąc do przezwyciężenia rutyny szkolnej, Jan Amos Komeński opracował „sceniczną metodę nauczania języków obcych” (Sitarska, 2010: 154). W latach 1637-41, gdy Jan Amos Komeński był rektorem gimnazjum w Lesznie, zorganizował w szkole teatr, dla którego napisał sztuki teatralne o tematyce świeckiej: *Diogenes Cynicus* i *Abrahamus Patriarcho*. Sztuki te cieszyły się dużym powodzeniem wśród uczniów i ich rodziców. Jan Amos Komeński uważał, że teatr ma wielkie walory wychowawcze. Sceniczna metoda Jana Amosa Komeńskiego nie tylko była ukierunkowana na proces scenicznego ilustrowania akcji i dialogu, ale daleko wychodziła poza wiedzę tamtych czasów. Była zapowiedzią audiowizualności XX i XXI wieku. Słowo i obraz połączone z ruchem, kreacja postaci, ich gra ciałem i ich mimika naśladowały sytuacje z życia wzięte. Świadczy to o ogromnej potrzebie kształcenia nowoczesnego, upogładowionego i stwarzającego ogromne przeżywanie tego, czego uczyły się dzieci (Sitarska, 2010: 154).

Według Jana Amosa Komeńskiego, „każdy wiek jest odpowiedni do uczenia się, a życie ludzkie nie ma innego celu jak nauka” (Komeński, 1973, 16). Pampeadia jako teoria wychowania wszystkich ludzi przez całe życie miała, zdaniem Jana Amosa Komeńskiego, kształcić wszystkich ludzi w człowieczeństwie. Szkoła dojrzałej młodzieży, czyli „akademia przeznaczona do gromadzenia doskonalszej mądrości”, prowadzić miała do „utworzenia drzewa wszechwiedzy ludzkiej”, to znaczy do stworzenia „doskonałości rozumu, która polega na czystym rozumieniu świata rzeczy, doskonałości woli polegającej na wyborze tego, co najlepsze i doskonałości sprawności działania, wyrażającej się w znakomitym stosowaniu w praktyce wszystkich rzeczy” (Komeński, 1973: 11). Skoro całe życie jest szkołą, twierdził Jan Amos Komeński, to szczególnie ważnymi szkołami powinny być: szkoła mężczyzn, szkoła starości i szkoła śmierci. Szczyty ludzkiego życia położone są między krańcami jego początku i końca (Komeński, 1973: 13). Jan Amos Komeński, miał nadzieję, iż zapanuje powszechna zgoda co do tego, iż „powszechne kształcenie umysłów będzie dla świata rzeczą pożyteczną (...), że będzie to działaniem łatwym i przyjemnym i że w następstwie tego wychowanie (także poprzez muzykę) stanie się dla rodzaju ludzkiego otwartym rajem rozko-
szy” (Komeński, 1973: 14).

Postępowe poglądy Jana Amosa Komeńskiego na edukację muzyczną i rolę w niej muzyki miały wpływ na jego kontynuatorów, pedagogów również uznających wartość wychowania muzycznego jako wychowania powszechnego. Jan Amos Komeński odegrał ogromną rolę w kształtowaniu świadomości, czym jest powszechne wychowanie muzyczne, ukazał, że przedmiot ten jest godny uprawiania, co znalazło wyraz w – stworzonych dla szkół – nowoczesnych, innowacyjnych podręcznikach i instrukcjach metodycznych dla nauczycieli. Myśli o muzyce Jana Amosa Komeńskiego wciąż mają ponadczasowy charakter i mogą stanowić inspirację dla nas, współczesnych. Życie historii polega przecież na ciągłej obecności, aktualizacji jej wątków w myśleniu i działaniu współczesnym i w sposób znaczący wpływa na obraz stanu współczesnej refleksji (Sztobryn, 2015). Jan Amos Komeński posiadał gruntowną wiedzę o świecie, człowieku i ideach, skumulowanych w systemach filozoficznych, a także fenomenalną wiedzę z zakresu muzyki. Świadczą o tym jego dzieła pedagogiczne, w których wykazał się znakomitą znajomością teorii muzyki, teorii afektów, estetyki muzycznej, filozofii muzycznej i edukacji muzycznej. W działalności Jan Amosa Komeńskiego sprawdziła się łacińska sentencja: „*Itaque sine Musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa*” (Isidore of Séville, 1911: bk III, XVII).

Bibliografia

- Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2005.
- Drobner M., *Akustyka muzyczna*, Kraków 1973.
- Fyk J., *Intonacja w muzyce ze szczególnym uwzględnieniem gry skrzypcowej*, Warszawa 1989.
- Kamińska B., *Kompetencje wokalne dzieci i młodzieży – ich poziom, rozwój i uwarunkowania*, Warszawa 1997.
- Isidore of Séville, *Etymologiarum sive originum libri XX. De Musica*, Oxford 1911, bk III, XVII.
- Kasjodor, *Institutiones musicae. Zasady muzyki*, z języka łacińskiego przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył oraz słownik sporządził Lucjan Dyka, Rzeszów 2015.
- Komeński J.A., *Wielka Dydaktyka*, Wrocław 1956.
- Komeński J.A., *Pisma wybrane*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1964.
- Komeński J.A., *Pampaedia*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.
- Kowalska M., *ABC historii muzyki*, Kraków 2001.
- Krzemkowska-Saja J., *Namiętności duszy a współczesny spór o naturę emocji*, „Filo-Sofija”, nr 17, Szczecin 2012, s. 137-145.
- Książek-Szczepanikowa A., *Jan Amos Komeński jako prekursor edukacji ikonicznej*, [w:] Sitarska Barbara, Mnich Roman (red.), *Jan Amos Komeński a kultura epoki baroku*, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, t.1, Siedlce 2007, s. 55-69.
- Miśkiewicz A., *Wysokość, głośność i barwa – badanie wymiarów wrażeniowych dźwięków muzycznych*, Warszawa 2002.
- Paczkowski S., *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998.

- Przychodzińska-Kaciczak M., *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego*, Warszawa 1987.
- Settari O., *The aesthetic views of music od Descartes and Comenius*, Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University, H 32, 1997, 5-14.
- Sitarska B., *Dlaczego Jan Amos Komeński wciąż żyje wśród nas?* [w:] Sitarska Barbara, Mnich Roman (red.), *Jan Amos Komeński w kontekście kultury i historii europejskiej XVII wieku*, „Studia Comeniana Sedlcensia”, t. 3, Siedlce 2010, s.149-162.
- Sitarska B., *O Janie Amosie Komeńskim i początkach komeniologii*, [w:] Sitarska Barbara (red.), *O Janie Komeńskim i jego poglądach na edukację*, „Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne”, seria „Pedagogika”, t. 1, Siedlce 2014, s. 31-62.
- Sitarska B., *Humanizm Jana Amosa Komeńskiego*, [w:] Sitarska Barbara (red.), *O Janie Komeńskim i jego poglądach na edukację*, „Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne”, seria „Pedagogika”, t. 1, Siedlce 2014, s.149-187.
- Sitarska B., *Labirynty Jana Amosa Komeńskiego i drogi prowadzące do uniwersalnej światłości*, [w:] Sitarska Barbara (red.), *O Janie Komeńskim i jego poglądach na edukację*, „Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne”, seria „Pedagogika”, t. 1, Siedlce 2014, s. 349-370.
- Srenáčiková M., *Pozicia huby v pedagogickom diele J.A. Komenskeho*, [w:] Sitarska Barbara, Mnich Roman (red.), *Jan Amos Komeński a Europa XVII wieku*, t. 4, Siedlce 2012, s. 173-183.
- Sztobryn S., *Historiozofia pedagogiki*, [w:] Grzybowski R., Jakubiak K., Brodnicki M., Maliszewski T. (red.), *Polskie dziedzictwo edukacyjne od XVI do XX wieku – ciągłość i zmiana*, Toruń 2015.
- Waldorff J., *Sekrety Polihymnii*, Warszawa 1957.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii. Filozofia starożytna i średniowieczna*, t. 1, Warszawa 1995.
- Żegnałek K., *Dydaktyka Jana Amosa Komeńskiego*, [w:] Sitarska Barbara (red.), *O Janie Amosie Komeńskim i jego poglądach na edukację*, t. 1, Siedlce 2014, s. 63-91.