

vok, kde sa označuje ako „Bonus: Speciální zvukové záznamy“. Napriek tomuto malému nedostatku je však DVD-ROM vďaka svojmu multimediálnemu charakteru a možnosti interaktívneho použitia mimoriadne hodnotným zdrojom dokumentácie a výskumu týchto historických záznamov.

Predkladaná kritická edícia historických zvukových nahrávok slovenských a moravských ľudových piesní je nielen vzácnym dokumen-

tom o počiatkoch využitia zvukovej nahrávky v etnomuzikologickom výskume, o vývine etnomuzikologických metód a o folkloristickej činnosti Leoša Janáčka a jeho brnianskych spolupracovníkov, ale je aj dôležitým dokladom o významnom postavení moravskej hudobnej folkloristiky v širšom európskom kontexte výskumu ľudových hudobných kultúr.

Jadranka Važanová

## Gerold Gruber – Eva Ferková (ed.): Prieniky slovenskej hudby v Európe a európskej hudby na Slovensku v 15. – 18. storočí. Der Einfluss der slowakischen Musik in Europa und der Einfluss der europäischen Musik auf die Slowakei im 15. – 18. Jahrhundert

Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2013, 296 s. ISBN 978-80-89439-26-3



Dvojazyčný zborník šiestich štúdií predstavuje spolu s dvomi ďalšími knižnými publikáciami (zborník *Prezentácie – Konfrontácie 2012* a zborník referátov z medzinárodného vedeckého sympózia *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Musik vom 16. bis 18. Jahrhundert in der Region Mittel- und Osteuropas*, ktoré sa uskutočnilo 16. – 18. apríla 2012 vo Viedni) vedecké

završenie dvojročného umelecko-vedeckého medzinárodného rakúsko-slovenského projektu *Accentus Musicalis* (2011 – 2012). Aktívne zapojenie pedagogicko-vedeckého pracoviska (Katedra teórie hudby HTF VŠMU v Bratislave) do medzinárodného grantového projektu a vecne zameraný výskum pri hľadaní objektívneho zástoja hudobnotvorivých osobností regiónu Uhorska (dnešného Slovenska) v kontexte súdobného umeleckohistorického diania ocenili nielen recenzenti zborníka Ladislav Burlas a Ingeborg Šišková, ale aj zahraničné vedecké osobnosti, napr. Ingomar Reiner a Marcus Grassl (ako rakúski delegáti na vyššie zmienenom sympóziu) a editor nemeckej časti publikácie prof. Gerold Gruber.

V úvodnej štúdií *Základné kompozičné princípy a charakteristiky hudobnej reči vokálnej a vokálno-inštrumentálnej tvorby Johannesa Specha (Výber z tvorby)* predkladá jej autor Luboš Bernáth tri štruktúralno-analytické pohľady na tri kompozície prešporského rodáka a jedného z posledných Haydnových žiakov Johannesa Specha (1767 – 1836). Ich výber dokumentuje dozrievanie skladateľských technických a výrazových prostriedkov

od jednoduchších piesní, ktoré reprezentuje skladba pre sólový hlas a klavír *Liebsrausch nach Körner* op. 33, cez kompozične prepracovanejšie *Tri talianske arietty* op. 34 až po kantátu *Die Ideale* op. 36 podľa básnickej predlohy Friedricha Schillera. Podrobný tektonický rozbor uvedených diel, dokumentovaný početnými notovými príkladmi (všetky diela sú určené pre sólový hlas a klavír, hoci posledné z nich podľa Bernátha vykazuje zjavné črty orchestrálnej koncepcie), uvádza systematický prehľad vokálnej, inštrumentálnej tvorby a teoretickej spisby Johanna Specha s ich katalogizáciou v National Bibliothek Wien a v Széchényi Könyvtár Budapest. Samotné analýzy sa sústreďujú nielen na precíznu formovo-tektonickú stránku skladieb, ale prinášajú aj mnoho podrobností v charakteristike melodickej dikcie a harmonických postupov skladateľa. V niektorých prípadoch azda pripisuje autor niektorým (z dnešného pohľadu banálnym) harmonickým postupom väčší význam, než je potrebné (psychologický účinok klamného záveru), alebo vysvetľuje určité javy príliš komplikovane. Nemožno mu však uprieť snahu o usúvzťažnenie vysvetlenia harmonických procesov s logikou stavebnej štruktúry a ich rétorickej väzby na poetiku zhudobňovaného textu. V závere štúdie Bernáth považuje za nutné presnejšie analyzovať samotný text a jeho koordináciu s hudbou. To sa napokon podarilo postihnúť už aj v rámci tejto štúdie, a to v analýze kantáty *Die Ideale*, kde Schillerova poéma viedla Specha k vytvoreniu originálneho, tóninovo pestrého a výrazovo bohato diferencovaného tektonického pôdorysu diela. Celkovo možno súhlasiť s Bernáthovými súhrnnými hodnoteniami na konci štúdie, kde konštatuje, že Johannes Spech síce nepatri k mimoriadnym novátorským osobnostiam svojej doby, ale remeselná zdatnosť a vysoké kompozičné nároky, ktoré si vytýčil, by rozhodne nemali viesť k tomu, aby bol – minimálne v kontexte slovensko-rakúskeho kultúrneho dedičstva – odsúdený na historické zabudnutie.

Dva odlišné, vzájomne sa dopĺňujúce inšpiratívne pohľady na tvorbu významného skladateľa a kapelníka Antona Zimmermanna (1741 – 1781), ktorý sa v 70. rokoch 18. storo-

čia usadil v Prešporke (Bratislave) ponúkajú štúdie Evy Ferkovej a Ľudmily Michalkovej. Obe štúdie nadväzujú na výsledky rozsiahleho, systematického pramenného výskumu Dariny Múdrej.

Hudobnotektonickou analýzou troch symfónií Antona Zimmermanna – *Symfónie C dur Vojenskej*, *Symfónie G dur Pastorálnej* a *Symfónie E dur* – sa zaoberá štúdia Evy Ferkovej *Vydané symfónie v kontexte raných Haydnových symfónií*. Výber diel vyplýva najmä z aktuálnej dostupnosti nových vydaní partitúr Zimmermanových symfónií. Autorka predkladá postupne stavebno-procesuálne rozbery jednotlivých častí každej symfónie, koncentrujú sa na ich podstatné formotvorné charakteristiky. Prichádza k záveru, že prínos Zimmermannových symfónií z hľadiska kryštalizácie nových klasicistických kompozičných princípov (občas kombinovaných so stavebnými princípmi barokovej inštrumentálnej hudby) možno zhodnotiť ako významný vo viacerých parametroch (kryštalizácia viacerých znakov sonátovej formy v prvých častiach; prítomnosť tonálneho kontrastu v expozíciách; smerovanie k zovretejšiemu a motivicky kompaktnému sonátovému cyklu s tendenciou k dominancii okrajových častí; úspešné načrtnutie mimohudobných vzťahov a špecifického zvukomalebného koloritu prostredníctvom primeranej volby dychových a bicích nástrojov na pozadí štandardného využitia sláčikovej sekcie atď.). Zároveň však poukazuje na dominanciu jednoduchej homofónnej faktúry a úsporných harmonických postupov vo väčšine diel. Osobitný záujem autorky sa upriamuje na detailnú charakterizáciu motivických incipitov a nosných tematických útvarov v ich hudobnogestickej štruktúre, ktorú následne konfrontuje s príkladmi tém a motívov z Haydnových symfónií – najmä zo *Symfónie č. 6 D dur Le Matin (Ráno)*, *Symfónie č. 9 C dur*, *Symfónie č. 14 A dur* a *Symfónie č. 38 C dur*. Legitímnosť porovnávania diel Haydna a Zimmermanna vychádza nielen z faktu, že vznik spomínaných diel oboch autorov sa časovo i geograficky prekrýva (región v blízkosti Viedne v rokoch 1760 – 1781); navyše, vzhľadom na viacero indícií je vysoko pravdepodobné, že skladatelia

mohli svoju tvorbu vzájomne poznať. Vychádza však aj z konštatovania Dariny Múdrej, že niektoré Zimmermannove symfónie (najmä C dur a Es dur) sa vo svojej dobe pripisovali Haydnovi. Ferková pritom poukazuje na skutočnosť, že pri súčasnom stave poznania sa v prípadoch tematickej či inej podobnosti nedá jednoznačne určiť, ktorý z autorov je prvotným tvorcom nápadu (biografické údaje a roky prvých vydaní diel tu nie sú celkom postačujúce). Motivická príbuznosť je popri dôkladných textových opisoch doložená aj graficky, výberom notových príkladov, ktoré spolu s explicitnými odporúčaniami autorky v závere štúdie predstavujú „dostatok podnetov na hlbšie skúmanie i na častejšie koncertné uvádzanie dodnes nedostatočne známej hudby.“

Ešte zaujímavejší sa ukazuje Zimmermannov prínos v oblasti hudobnodramatickej tvorby. Túto problematiku esejisticky aj analyticky rozpracovala Ľudmila Michalková v štúdiu *Tradícia a inovácia v koncepte hudobnodramatických kompozícií Antona Zimmermanna*. Po osvetľujúcich úvodných kapitolách venovaných historickým kontextom vzniku melodrámy z hľadiska terminológie, interdisciplinárnej – prevažne teatrologickej – tradície a problematiky etablovania nového hudobnodramatického druhu autorka oboznamuje čitateľa s faktami o rozsahu, charaktere a dochovaných prameňoch Zimmermannových hudobnodramatických kompozícií. V zhode s názvom štúdie poukazuje jednak na postupy reprezentujúce (v danom žánri) tradičný (pôvodný) koncept melodrámy (ktorého prototypom je *Ariadna na Naxe* Jiřího Antonína Bendu), jednak poukazuje na rôzne inovačné posuny vo vzťahoch medzi hudbou s textom a dramatickou akciou (naznačené už samotným J. A. Bendom v dielach *Medea* a zvlášť *Philon und Theone*, resp. *Almansor und Nadine*, či v Neefeho diele *Sofonisbe*). Do prvej skupiny Michalková začleňuje tradičnejší „čistý“ koncept Zimmermannovej melodrámy *Andromeda und Perseus* podľa literárnej predlohy Wolfganga von Kempelena. Jej premiéra sa uskutočnila v Prešporke v roku 1772 a o jej európskej úspešnosti svedčia aj viaceré recenzie ďalšej inscenácie

diela v Berlíne v rokoch 1777 – 1778. Do druhej, inovatívnejšej kategórie zaraďuje autorka melodrámu *Zelmor und Erminde* podľa veselohry *Musikalisches Lustspiel* Johanna Carla Wezela (1747 – 1819), ktorej premiéra sa uskutočnila až po skladateľovej smrti v roku 1794. Inovativnosť tu spočíva o. i. v tendencii vytvárať rozsiahlejšie hudobné scény, vrátane príležitostnej implementácie recitativu, ariosa a árie, čím sa esteticky prekonáva nebezpečenstvo oslabenia dramatickej plynulosti celku. Zimmermannova hudobnodramatická tvorba zahŕňa ešte operetu (resp. singspiel) *Narcisse et Pierre* (premiéra v Prešporke v roku 1772), z ktorej sa zachoval len odpis klavírneho výťahu, a hudbu k drámam (čiže scénickú hudbu, i keď s neobvykle silným podielom hudobnej zložky, vrátane baletov a zborov) *Die Wilden* (notový materiál sa dosiaľ nenašiel) a *Hermanns Traum* (toto dielo absentuje dokonca i v Tematickom katalógu D. Múdrej). Pokiaľ ide o Zimmermannovo domnelé tretie melodramatické dielo *Leonardo und Bladine*, tu sa ukázalo (už v priebehu bádania D. Múdrej), že jeho autorom bol v skutočnosti Peter Winter. Vedecká a informačná hodnota štúdie vyplýva nielen z poukázania na málo známu a originálnu časť tvorby Antona Zimmermanna, ale aj z dôkladného priblíženia protirečivej genézy a vývoja melodrámy v 18. storočí.

Špecifickú tému hudobných pamiatok z oblasti úžitkovej cirkevnej hudby prostredníctvom referovania o súčasnom stave pramenných výskumov – vrátane vlastnej historiografickej bádateľskej práce – reprezentuje v zborníku štúdia Ladislava Kačica *Hudba františkánov v slovensko-rakúskom regióne v 17. a 18. storočí*. Autor vysvetľuje spätosť rakúskej františkánskej Provincie sv. Bernardina so sídlom provinciála vo Viedni (kľúčové postavenie v rozvoji a praktizovaní cirkevnej hudby zaujal viedenský Kostol sv. Hieronyma) s mariánskou provinciou v Uhorsku so sídlom provinciála v Prešporke (Bratislave). Čulé reholné kontakty a kultúrna výmena existovali minimálne od konca 16. storočia, čo dokumentuje o. i. rozšírenosť neskororenesančnej polyfónnej tvorby jedného z najvýznamnejších skladateľov františkánskeho rádu P. Blasia Amona OFM (ca 1560 – 1590).

V 17. storočí však polyfónia ustupuje v prospech tzv. *cantus fractus* alebo *semifiguratus* (jednohlasný chorál zapisovaný v menzurálnej notácii), z ktorého sa vyprofilovala jednohlasná figurálna hudba so sprievodom organa, prípadne s trúbkami a tympanmi (k uvedenému základnému obsadeniu sa v 18. storočí pridali husle alebo hoboje, pozauuny a pod.). Už v jednej z prvých pamiatok, v zborníku veľkého formátu (Chorbuch), ktorý v roku 1687 zostavil P. Quirinus Himmer OFM a ktorý obsahuje 29 omší, sa nachádza začlenená (čo bolo príznačné pre františkánsku Provinciu sv. Bernardina) protimorová antifóna *Stella Coeli extirpavit* (medzi Credo a Sanctus na mieste Ofertória). Týka sa to aj azda najznámejšej chorálnej omše v strednej Európe tzv. *Missa Viennensis*, ktorej autorom je P. Eusebius Schreiner (†1663). Figurálne omše z Himmerovho zborníka sa vyznačujú samostatnými inštrumentálnymi časťami pred Kyrie (sonata ante Kyrie), Credo, Sanctus, ako aj pred *Stella Coelis* (napr. v anonymnej *Missa S. Bernardini*). Inovácie repertoáru dokumentuje *Chorbuch* z roku 1716 a *Liber missarum solemniium* z roku 1739, obsahujúci o. i. štyri omše Ferdinanda Steinera († 1750), ktorý sa obsahovo čiastočne prekrýva s *Missale Romano-Mariano-Seraphicum* z roku 1769, vytvoreným P. Gaudentiom Dettelbachom (1739 – 1818). Veľký prienik rakúskeho repertoáru na Slovensko nastal v čase pôsobenia P. Marka Repkovského (1694 – 1758). V jeho zborníku omší a rekviev *Symphonia Caelestis* (cca 1730) sa popri vlastných dielach nachádza značný podiel (sčasti anonymných) rakúskych skladieb (tzv. *Austriacum*). Ešte výraznejšie sa o prienik rakúskeho repertoáru do Mariánskej provincie zaslúžil P. Pantaleon Roškovský (1734 – 1789); 12 omší (medzi nimi dve vlastné, dve Grapmayrove a tri Steinerove) obsahuje jeho zborník *Jubilus Seraphicus*. Jeho ďalší zborník *Hesperus choralis* obsahuje prevažne loretánske litánie rakúskeho typu (so zhudobnením antifóny *Tota pulchra es Maria* a modlitby *Ave Maria* spolu s textom litánií do jednej cyklickej skladby). Prehľad dôležitých prameňov františkánskeho hudobného repertoáru na Slovensku, ktorý je o. i. predmetom dlhodobých historiografic-

kých výskumov Ladislava Kačica, je dôležitou súčasťou poznatkov o hudobnom živote na našom území v danom období.

Náhľad do zriedkavého repertoáru skladieb pre trojicu basetových rohov ponúka Róbert Šebesta (aktívny je tiež ako člen súboru historických dychových nástrojov) v štúdiu *K problematike cyklov v Družeckého Divertissement Pour Trois Cors de Bassett a Mozartovom Fündfundzwanzig Stücke für 3 Bassethörner KV 439b*. Pri historickom exkurze nielen do skladieb pre vyššie menované obsadenie (tu figuruje popri Mozartovi a Družeckom ešte Anton Stadler, prípadne Franz Krommer), ale aj do súvisiacej sféry súdobej zábavnej hudby (Harmoniemusik) Šebesta charakterizuje a porovnáva jednotlivé hudobné druhy (serenádu, divertimento, kasáciu, partitu atď.). Poukazuje na ich obvyklé obsadenie, sociálnu funkciu a zaužívaný počet častí, aj na ich vnútorné časové, tóninové, tempovo-pohybové a sadzobné dispozície. Šebesta zdôvodňuje fakt, prečo autori Mozart a Družecký rezignovali na striktné usporiadanie svojich zbierok, resp. volných radov do tradičných cyklov (pripomeňme, že jedným z nezanedbateľných dôvodov tu bol aj obmedzený výber tónin determinovaný možnosťami daných historických nástrojov). V prípade Mozarta poukazuje na historicky zaužívané (najmä na základe starších vydaní skladieb – zvlášť notového materiálu N. Simrocka z roku 1812) členenie opusu na päť 5-časťových divertiment alebo na štvoro 6- a 7-časťových serenád. V prípade Družeckého diela predkladá vlastné alternatívne návrhy na zmysuplnú distribúciu jednotlivých častí do niekoľkých partitových alebo serenádových cyklov. Za najväčší prínos Šebestovej štúdie možno považovať kritickú typológiu jednotlivých častí Družeckého *Divertissement*, podporenú príslušnými notovými príkladmi v modernom notačnom prepise.

Záujem interpretov o klavírnu tvorbu Johanna Nepomuka Hummela zažíva v posledných desaťročiach renesanciu. V ostatnom čase sa dostáva aj do pozornosti hudobno-vedného výskumu, nakoľko sa ukazuje, že v tvorbe klavírnych koncertov predstavuje Hummel „pozoruhodný spájajúci článok medzi Mozartom a Chopinom, ktorý obišiel

hlavnú líniu nemecko-rakúskej hudobnej tradície (čiže líniu smerujúcu od Beethovenovho tvorivého úsilia k „symfonickým“ klavírnym koncertom F. Liszta na strane jednej a J. Brahmsa na strane druhej). Zároveň existuje medzi Mozartom, Hummelom a Lisztom analógia v tom, že všetci títo skladatelia ako cestujúci virtuózi v ranom detstve v sprievode svojich otcov precestovali celú Európu; v tomto ohľade tak Hummel predstavuje aj most medzi Mozartom a Lisztom.“ (s. 281). Citované myšlienky sú prvotnou motiváciou aj mottom výskumu Markéty Štefkovej, ktorý načrtnú v štúdiu *Beethoven a Hummel: Dva spôsoby rozvíjania klavírneho koncertu po Mozartovi*. Pre mnohých znalcov (o. i. Volkera Scherliessa) je vrcholným tvorcom klasického (teda nielen „klasicistického“, ale doslova modelového, kánonizovaného) klavírneho koncertu predovšetkým W. A. Mozart (k jeho 21. koncertom pre sólový klavír treba prirátaj aj 2 koncerty pre dvojicu a jeden pre trojicu klavírov). Pokiaľ ide o zástoj Beethovena s jeho dokončenými piatimi koncertmi, tu je situácia zložitejšia. Kým prvé dva koncerty jednoznačne nadväzujú na mozartovský vzor, počnúc 3. *klavírnym koncertom c mol* prichádza Beethoven s inováciami, ktoré sa prejavujú najmä zvýraznením evolučnej tematickej práce a súvisia s konceptom dramatického hudobného času. Klavírna virtuozita je kontrolovaná v medziach prísnej kompozičnej funkčnosti sonátového myslenia, ktoré ovláda i dramaturgický koncept celého cyklu. Na tieto atribúty nadviazal neskôr napríklad R. Schumann a J. Brahms, a v originálnom koncepte zlúčenia viacčastovej formy do jedného prekomponovaného celku i F. Liszt. Vo vývoji klavírneho koncertu v prvej polovici 19. storočia sa však paralelne (a dominantne) etabloval úspešný model „virtuózneho klavírneho koncertu“, v ktorom, naopak, sólový part vo svojej technickej náročnosti i rozsahu hudobných informácií podstatne prevyšoval orchestrálnu zložku. Práve v priesečníku týchto dvoch prúdov stoja klavírne koncerty J. N. Hummela, ktorý ako bezprostredný Mozartov žiak rozvinul mnohé jeho impulzy. V závere štúdie Štefková pátra po príčinách „negatívnej“ povesti Hummela ako „spiatoč-

nického“ či „epigónskeho“ skladateľa. Poukazuje najmä na fatálne kritické výroky R. Schumanna, ktoré pravdepodobne tkveli z veľkej časti v čisto osobnej animozite. Pravda, ani autorka sa v celkovom hodnotení Hummela nemôže vyhnúť faktú, že jeho tvorba sa významne značí značnou kvalitatívnou nevyrovnanosťou. Zároveň však dodáva, že minimálne Hummelov *Klavírný koncert a mol* op. 85 z roku 1816 a *Klavírný koncert h mol* op. 89 z roku 1819, či *Sonáta pre klavír fis mol* op. 81 z toho istého roku, ako aj skoršia *Fantázia Es dur* op. 18 z roku 1805, predstavujú dôležitý medzník v klavírnej hudbe prvej polovice 19. storočia, ktorý dokázateľne ovplyvnil diela Chopina, Liszta a mnohých ďalších veľikánov romantickej hudby. Tieto vplyvy na základe podobnosti diel vo faktúre, forme a hudobnej poetike dokumentuje autorka štúdiu početnými notovými príkladmi.

Šesť štúdií v zborníku vytvára vďaka tematickej jednote, ako aj vďaka príslušnosti autorov k spoločnému pracovisku (Katedra teórie hudby HTF VŠMU v Bratislave) integrovaný celok, ktorý možno považovať za ucelenú vedeckú monografiu. Z formálneho hľadiska je táto jednota dosiahnutá kvalitným grafickým riešením publikácie, ktorá je založená na bilingválnej (slovensko-nemeckej) koncepcii, pričom treba vyzdvihnúť, že ide o profesionálne preklady, či skôr rovnocenné jazykové varianty, zohľadňujúce i rozdielne spoločenskoo-kultúrne zázemie slovenského a nemeckého čitateľa – muzikológa. Z hľadiska tematiky sa všetci autori orientujú na reflexiu tvorby menej známych (azda s výnimkou Hummela) skladateľov, s blízkym biografickým vzťahom k regiónu na pomedzí Rakúska a Slovenska (buď sa tu narodili, alebo aspoň istý čas pôsobili), pričom väčšina z nich žila a tvorila práve v 18. storočí (Spech, Zimmermann, Roškovský, Dettelbach, Družecký). Z tohto hľadiska je časové vymedzenie v názve monografie, kde sa spomína 15. – 18. storočie, trochu nepresné (aj s ohľadom na Hummela, ktorého ťažisková tvorba spadá až do prvých desaťročí nasledujúceho storočia). Za cenný možno pokladať široký výber skúmaných hudobných druhov – od vokálnej svetskej tvorby Specha, cez cirkevnú hudbu františkánov, symfonickú

a hudobnodramatickú tvorbu Zimmermana, komornú „Harmoniemusik“ Družeckého a Mozarta, až po peripetie klavírneho koncertu od Mozarta cez Beethovena a Hummela po Liszta. K ucelenému pohľadu na hudobné fenomény prispieva i rozmanitosť uchopenia analýz: od prevažne hudobnoštruktúrálnej (Bernáth, Ferková) cez historiografické (Kacíc), hudobnotypologické (Šebesta) až po his-

toricko-estetické (Michalková), kombinované navyše so štruktúrálnej (Štefková). Monografia sa tak môže zaradiť k vyhľadávaným zdrojom informácií o reflektovanej problematike nielen u nás, ale aj v prostredí nemeckej hudobnovednej spisby.

Juraj Jartim

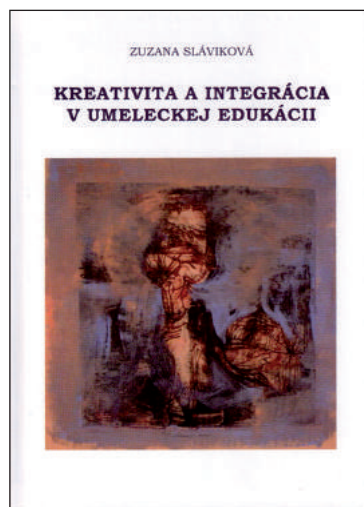
### Zuzana Sláviková: Kreativita a integrácia v umeleckej edukácii

Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2013. 202 s. ISBN 978-80-555-0879-5

Monografia autorky Zuzany Slávikovej *Kreativita a integrácia v umeleckej edukácii* sa ťažiskovo sústreďuje na problematiku filozofie umeleckého vzdelávania v kontexte globálneho pohľadu na potreby výchovy v súčasnosti. Reaguje aktuálne na neľahkú situáciu dnešného sveta, ovládaného na jednej strane globalizáciou a súčasne množstvom fragmentárnych vplyvov, keď sa výchova spolu s ďalšími humanizujúcimi procesmi ocitá v kríze a utilitárnosti.

V snahe analyzovať problémy umeleckej pedagogiky autorka nezotráva v roviny partiálnych metodických a didaktických postupov, akými sa vyznačuje väčšina odborných prác z hudobnopedagogickej oblasti. Usiluje sa otvárať širší filozoficko-psychologický diskurz v oblasti chápania človeka, ktorým argumentačne nastoluje požiadavky filozofie súčasnej výchovy. Upozorňuje na nevyhnutnosť spojenia vzdelávania s procesmi vývoja umeleckej kultúry, ktorej artefakty – umelecké diela – nesú v sebe potenciál celostnosti a zároveň originality. Ich poznanie dokáže vnášať do výchovy aspekt autenticity a múdrosti.

Ťažiskový problém umeleckej pedagogiky Sláviková odvodzuje z konfliktu dvoch paradigiem súčasného poznávania ako takého, založených na dominancii buď myslenia, alebo bytia. Vo svojom presvedčení sa opiera o názory viacerých filozofov a teoretikov sú-



časného umenia, ktoré zásadne menia pohľad na človeka a zároveň na jeho správanie. Upozorňuje na myšlienky Jeana-Yvesa Leloupa a Henriho Bersona o procesoch neukončeného a otvoreného diania, keď sa fenomén otvorenosti u človeka prejavuje v tvorivosti a slobode, inšpiruje sa predstavou Renauda Barbarasa o totalite živej bytosti, ktorá spočíva v jednote diania, v ktorom sa rozvíjajú vzťahy k prostrediu, upozorňuje na potrebu biofilných procesov v prístupe k životu, definovanú Erichom Frommom. V súvislosti s požiadav-