

***Constantine the Philosopher University in Nitra***  
***Faculty of Education***

*Music*

*Integration*

*Interpretation*

**13**

Editor: Jozef Vereš

***International collection of essays and studies published by Faculty  
of Education of University Constantine the Philosopher in Nitra***

**Nitra 2011**

## Hudba – Integrácie – Interpretácie 13

*Zborník štúdií je vydaný z finančných prostriedkov výskumnej úlohy  
KEGA  
č.153 019UKF -4/2010*

**Editor: Jozef Vereš**

ISBN: 978-80-8094-959-4

ISSN:1338-4872

EAN: 9788080949594

ISSN-L:1338-4872

**©Nitra 2011**

## Conten / Obsah

<b>Freface .....</b>	<b>5</b>
<b>Na úvod</b>	
<b>Vereš Jozef .....</b>	<b>9</b>
<b>Musical perception of interval (in the music changes)</b> <i>Hudobné vnímanie intervalu (v premenách hudby )</i>	
<b>Vladimír.Fulka .....</b>	<b>27</b>
<i>Epistemological Sources of Musico - Literary Poetics</i> <b>Epistemologické zdroje literárno - hudobnej poetiky</b>	
<b>Radim.Bačuvčík .....</b>	<b>53</b>
<i>Historical changes of cultural products' audience</i> <b>Historické proměny publika kulturních produktů</b>	
<b>Tamara Gončarová .....</b>	<b>77</b>
<b>Determining product according to music heard in TV commercial</b> <i>Určenie výrobku na základe hudobného motívu televíznej reklamy</i>	
<b>Veronika Radimcová .....</b>	<b>91</b>
<i>Fans' typology of progressive rock music</i> <b>Typologie fanouška progresivní rockové hudby</b>	
<b>Strenačiková Mária – Mária Nečesaná.....</b>	<b>103</b>
<i>The Influence of Electronic Media on the Knowledge Capacity from the History of Music</i> <b>Vplyv elektronických médií na kapacitu vedomostí z dejín hudby</b>	
<b>Věra Marhevská .....</b>	<b>127</b>
<i>Specific Features and Patterns of Music Education of Korean Students</i> <b>Specifika a zákonitosti práce s korejskými studenty v hudební výchově</b>	
<b>Flamová Zuzana.....</b>	<b>143</b>
<i>Verbalization of musical experience at primary and secondary level of music education.</i> <b>Verbalizácia hudobného zážitku na základnom a strednom stupni hudobného vzdelávania</b>	



## **Preface**

Musical culture and technology are now seen as a source of human capacity enrichment. It enables communication, offers better opportunities for learning about relations on the axis between the author, music - the sound code and recipient. To make long story short, it allows escalation of the level of knowledge in order to understand broader context of information related to music products, it mobilizes human thinking in order to solve non-traditional as well as dynamic tasks. Although modern techniques are already part of the cultural, educational and social systems, ownership of an aesthetic code cannot be conveyed in advance. Even not putting it apart from specific art processes.

The title "Music - Integration - Interpretation 13" brings results of research work by renowned music scholars as well as young and promising scientists. In a series of studies authors provide expanded look at coexistence of music pedagogy with the movement of music, as well as attitudes and beliefs about traditional cultural values. Authors of texts interpreted their points in relation to contemporary realities, creating space for new perspectives to optimize the relationship between musicology and music pedagogy, as well as new artistic-historical tendencies. In particular individual studies musical coexistences are presented as constructive and inventive. They highlight common features of music in relation to other arts, in relation to new technologies, disciplines, as well as specific characteristics of music communication in which universal model of artistic communication is respected.

Title Music - Integration - Interpretation 13 is issued for the first time with an identification number ISSN (*International Standard Serial*

*Number*). The ISSN system is coordinated by the International Centre in Paris. Patch marking ISSN-L (*linking ISSN*), the International ISSN database serves as an identifier of titles regardless of the type of medium where items are presented. In the ongoing evaluation process our title is registered under ISSN number 1338-4872 in international database SCOPUS.

In case that above title (published since 1994 under the name "Musical - pedagogical interpretations", since 2006 holds the name "Music, Integration, Interpretation") will be successful in the end of process, we will consider it as a recognition of all domestic and foreign authors who have contributed their investigative results in a varied collection of outputs from the field of musicology, music pedagogy, psychology, aesthetics, sociology, mass media and marketing field, music theory, musical communication and informatics.

Jozef Vereš

## **Na úvod**

*Hudobná kultúra a technológie sa dnes vnímajú ako zdroj obohacujúci schopnosti človeka. Umožňujú komunikovanie, poskytujú väčšie možnosti pre spoznanie vzťahov na osi medzi autorom, hudobno - zvukovým kódom a recipientom. Jednoducho povedané, umožňujú stupňovať úroveň poznania, porozumieť širšiemu kontextu informácií súvisiacich s hudobným produktom, mobilizovať ľudské myslenie aj pre riešenie netradičných, ako i dynamických úloh. Hoci sú moderné techniky už súčasťou kultúrnych, vzdelávacích a spoločenských systémov, napriek tomu nemožno osvojenie estetického kódu sprostredkovať vopred. Dokonca, ani len oddelene od konkrétnych umeleckých procesov.*

*Titul „Hudba – Integrácie – Interpretácie 13“ prináša výsledky z výskumnej činnosti od renomovaných hudobných bádateľov, ako i perspektívnych vedeckých pracovníkov. V jednotlivých štúdiách autori rozširujú predstavu o koexistencii hudobnej pedagogiky s pohybom hudby, ako i postoje a názory na tradičné kultúrne hodnoty. Tvorcovia textov svoje stanoviská interpretovali v súvzťažnosti s dobovými realitami, čo vytvorilo priestor pre nové perspektívy optimalizácie vzťahu hudobnej vedy s hudobnou pedagogikou, ako i novými umenovednými tendenciami. V autorských štúdiách sú hudobné koexistencie prezentované ako vývojaschopné a perspektívne. Zvýrazňujú spoločné znaky hudby s inými umeniami, súvislosti s novými technológiami, odbormi, ako i špecifické zvláštnosti hudobnej komunikácie, v ktorých sa rešpektuje univerzálny model umeleckej komunikácie.*

*Hudba – Intergrácie – Interpretácie 13 po prvýkrát vychádza aj s identifikačným číslom ISSN (Internacional Standard Serial Number). Systém ISSN koordinuje Medzinárodné centrum v Paríži. Prepojovacie označenie ISSN-L (linking ISSN), v Medzinárodnej databáze ISSN slúži ako identifikátor titulov nezávisle od typu nosiča, na ktorom sú prezentované. Pod ISSN číslom 1338-4872 je náš titul registrovaný v medzinárodnej databáze SCOPUS, v rámci prebiehajúceho evaluačného procesu.*

*V prípade, že uvedený titul (vychádza od roku 1994 pod názvom „Hudobno – pedagogické interpretácie“, od roku 2006 má titul označenie „Hudba, Integrácie, Interpretácie“) bude v závere procesu úspešný, budeme to považovať, ako ocenenie všetkých domácich a zahraničných autorov, ktorí svojimi výskumnými výsledkami prispeli do pestrej kolekcie výstupov z oblasti hudobnej vedy, hudobnej pedagogiky, psychológie, estetiky, sociológie, masmediálnej a marketingovej problematiky, teórie hudobnej komunikácie a hudobnej informatiky.*

*Jozef Vereš*



# Musical perception of interval (in the music changes)

---

*Hudobné vnímanie intervalu (v premenách hudby)*

**Jozef Vereš**

## **Abstract**

The study is focused on breaking signs in the musical artefacts. This issue is demonstrated in music perception of the interval in different periods. Study examines the prevalence of one or several intervals depending on how the perception of music covered a range with its fluctuations over the musical development of the nationalities and their musical taste. Out of the music techniques attention is given to development of vocal polyphony, which again began to consolidate the value of the chord, tonality, harmony. Text deals also with chromatics, atonality, electronic music, unconventional composing technologies aimed to find new ideals of sound, space, place, time, etc. Selected methodological approach provides not only guidance in the musical transformations, but also useful impetus for exploring many other musical attributes. In the second part of the study we have examined the relationship between music listeners and transformation of the creative production forms of musical life and new distribution activities of musical pieces.

*Štúdiá je zameraná na zlomové znaky v hudobných artefaktoch. Problematika je demonštrovaná na hudobnom vnímaní intervalu v rôznych obdobiach. Skúma sa prevaha jedného, ale i viacerých intervalov, podľa toho, ako prebiehalo hudobné vnímanie intervalu s jeho výkyvmi v priebehu hudobného vývoja národov a ich hudobného vkusu. Z hudobných technik je pozornosť venovaná napríklad vývoju vokálnej polyfónie, ktorou sa nanovo začala upevňovať hodnota akordu, tóniny, harmónie. V texte sme neobišli ani chromatiku, atonalitu, elektronickú hudbu, či netradičné skladateľské technológie zamerané na hľadania nových zvukových ideálov, priestoru, miesta, času a podobne. Zvolený metodologický postup poskytuje nielen orientáciu v hudobných premenách, ale i užitočné impulzy pre skúmanie mnohých ďalších hudobných atribútov. V druhej časti štúdie skúmame vzťah poslucháča hudby k premenám umeleckej tvorby, foriem hudobného života a nových aktivít šírenia hudobných diel.*

**Key words:**

Musical perception of interval, musical taste, the transformation of musical thought, the search for new sound ideals

*Hudobné vnímanie intervalu, hudobný vkus, premeny hudobného myslenia, hľadanie nových zvukových ideálov*

---

Musical art of our times is not only dynamic in its stylistic and technological transformation, but also marked by their faster "obsolete" becoming when compared to previous periods. We cannot search for durability, stability, steady or "aesthetic truth". New trends applied in current musical artefacts, art technologies often allow to study music production only in terms of changes as far as musical expressions are changing rapidly.

Attention of professionals is focused on ongoing changes affecting our taste in music as well as any attempt to provision structure of musical organism that becomes unstable and suddenly out dated thanks to rapidly ongoing transformation.

In the past a man was not witnessed of rapid and frequent musical - technological transformations. New situations are constantly evaluated not only by scientists, teachers, students, but also by contemporary creators, artists, number of other existing or gradually emerging new professions related to music-making and its spread.

From the historical point of view it is well known that art in the past (*like today*) has responded to technological and social development. Currently, however, this movement is in constant creative attendance, which is often loaded with unproductive accentuating of music art loss rather than the presentation of positive stimuli to creative panorama of contemporary art. As if we are in discovering new trends

we forgot that the current musical art is not the art of future nor will it be art of the past whether as a form or a function (*it also becomes variable with development of society*). The issue will be demonstrated on the musical perception of interval.

The basic musical element - the interval, as the distance between two tones in the music, exists not only in vertical but also horizontal position. Such a necessary existence of interval probably cannot be found in any other art. Particular musical periods are often characterized by the fact that we encounter the predominance of one or more intervals, depending on how perception of intervals and interval fluctuation took place during the musical development of nations and their aesthetic taste. For example, in ancient Greece interval fourth and fifth was considered to be a critical component of musical thinking. In Eastern cultures, where pentatonic prevailed (*and still prevails*) dominate fifth was as a decisive interval of musical process. Some resistance to the augmented fourth is typical for the ancient period. In this context we cannot forget that the Greeks considered third to be tuneless, which until the 13th century was not adopted by Western European music, but after that gradually enabled fifth to become backbone of the European musicality. According to P. Hindemith *"all intervals have specific harmonic and melodic features; their melodic value is inversely proportional to the harmonic value, in the following order: octave, fifth, fourth, major third, a large and major seventh and augmented fourth. In this sequence harmonic value diminishes and melodic value rises.,"*<sup>1</sup> Although the assessment comes from a major composer of the 20th century, it must be seen as a subjective value. Hindemith considered third to be the most beautiful interval, which is currently in musical life seen as worn-out item. At this point we should

<sup>1</sup> Hindemith,P.: Unterweisung im Tonsatz, Schott und Söhne. Mohuč 1937 p.56

mention again fifth, which can be considered from acoustic - numerical reason to be "omnipresent" interval.<sup>2</sup> Understanding of variations in different periods is interesting as well that can be briefly expressed via following phrases: indicated by the Pythagoreans, in the Middle Ages newly recovered and to some extent underestimated in Romanticism. The evidence of these variations was placed in the text of N. Castiglioni *"Just note that in 16th and 17th centuries left a whole pages of praise for perfection of chord and interval fifth: Evidence is based in introductory Toccata to Monteverdi's (1567-1643) Orpheus. Tonal system is based on interval fifths because it is based on the harmonic tones, thus on the acoustic phenomenon which is the natural fact. On the other hand fifth was understood as an imitation of nature, gained in Romanticism semantics of clutter, chaos. Later, for Bruckner fifth that was regularly implemented into pieces for its special effects ("empty") got importance of the spiritual tension of divine or supernatural intervention..."*<sup>3</sup> Thus, the consonant interval with its gradual development was upsetting the tonal unity, which is usually considered as the main base of a chord. Furthermore, we can mention the fact that the first creators of counterpoint had an aversion to augmented fourth, major sixth in their upward movement, as well as to diminished sixth, perfect octave moving downward. With the development of musical thinking the prohibitions and similar standards, gradually lost its validity mainly because they are acceptably perceived by human hearing in the musical language, which in turn enabled the implementation minor seventh in dominant seventh chord.

<sup>2</sup>Term used by Gillo Dorfles

<sup>3</sup> Castiglioni, N.: Silenzio e durata nel linguaggio musicale contemporaneo, „aut-Aut“, 46, 1958 p. 196

Above mentioned facts can be challenging even for exploring the history of musical taste through the transformation of the perception of intervals, chords, and the development of tonal systems and their consequences, and electronic music, which is by the way characterized by the unlimited division of tone unit. In this process it is also possible to follow the sung, unanimous melody which passed to diaphones.<sup>4</sup> Polyphony with treble gathered on the severity in further stages of development.<sup>5</sup> With the development of vocal polyphony again the value of chord, tonality, harmony started to be strengthening that with the help of tempered tuning abolished all inequalities between the keys. Interest in exotic music, modal singing in folk music was revived. The discovery of chromatics opened the way to atonality, dodecaphony (*new music composed by laws*). In the following musical process we register attempts to reach "bare" sound (*without harmony*), based on border even sound paradoxical colour of the sound (Poussier, Gage). Space was also gained by unlimited range of sonic in electronic music, which allowed, i.e. the identification of the composer and artist. Among the essential new aspects of music we can encounter elements that support in masterpiece randomness, gestures (*scores by Chiari, Bussotti*), to prove that that music wants to establish closer contact with the audience.

In current text we have suggested that the music production of the 20th century utilized non-traditional composing technologies, quest for new sound ideal to bridge the space, place, time, etc. The very

<sup>4</sup> In the 9th-12th century, the term was used to designate early organ, i.e. type and technique of medieval vocal polyphony meant improvisation practice of adding a parallel voice in fifths, or a fourths to the original Gregorian melodies; the ancient Greek musical theory marked the term with dissonance.

<sup>5</sup> In the *ars antiqua* polyphony were vocal tracks with perfect consonance and counter-voices; in 13th and 14th centuries treble was understood as the rules on the conduct of the voices, a sort of science of counterpoint.

process how the composing of the authentic electro-acoustic music is in progress in cooperation with composer with sound technician in especially equipped studio with directly sonant sound material, its selection, modification, organization up to the fixed sound record (*composing procedure here has similarities to the painting*), indicates a range of altered positions in relationship to the music - communication system, but also a range of issues in relation to the musical tradition. For example, there is elimination of the music artist, breaking down of the barriers between new sound phenomena and audio material created at conventional musical instruments in music - compositional registration and instructions for the formation of audio material, etc. Finally all previous habits are violated that make them differ from traditional musical material and its technological elaboration on the composer's site, but also when musical piece is perceived and listener ability to understand it. In this context we cannot omit such procedures that at the times of fast changes of artistic styles, techniques served to defence traditional music mechanisms, but also for the interpretation of new production. This is especially reflected in the musical- educational field where through fixed and even framed musical „grammars“ or in other cases their reformulated patterns, the existence of a new reality music is interpreted.

Genre of electronic music is generally accepted as a logical completion of the long-term historical development of world music and technology. Its development can also be understood (*including commercial music*) within the context of science, technology development that enabled for sound technology to expand and influence composing technology of a composer. Except exploring new worlds of sound, composing technologies is electronic music also characterized by (*hence the direct modification and organization of audio material*) that

in its development process gradually distorts sound - aesthetic criteria of electronic origin. E.g. Herbert Eimert in his compositions is using human speech as a sound source. Milan Adamčiak in article "Príbeh jednej hudby" "*The story of one music*" says: "*There have been several attempts to visualize the concert production with the use of multivision, light output and performance, resulting in freer compositions combining reproductive technology and live performance in relation to space, fusion with other musical genres gained the importance (rock, alternative music, art or physical performance, sound sculpture, etc.)*„<sup>6</sup>

Furthermore, one can mention the disruption of traditional rhythms (*I. Stravinsky: The Rite of Spring*), denial of tonality (*A. Schönberg: Five Pieces for Orchestra*), as well as preference of deep-chested sphere at the expense of the thematic and dynamic field. French composers also contributed to the non-traditional enrichment of music production applying sounds (*mechanical*) based in tempered tone system. For example Eric Satie in ballet "Parade" enriched the sound of the orchestra of sirens, engines, Morse device. He aimed to highlight characters (*among others*) via mentioned technical products. Edgar Varèse (*known thanks to the term "organized noise"*) in composition „Ionisation“ used 41 percussion instruments for 13 players, piano and 2 toned sirens. Furthermore, we can mention John Cage, creator of the famous "modified piano" (*for reaching a specific tonal effects similar to concrete music*), as well as Arnold Schönberg who via colour change

<sup>6</sup> See: Bláha, M. - Mandík, M.: 1. seminář elektronické hudby v ČSSR. In: Slovenská hudba, 22, 1996, No 1-2, p. 10. Italian music futurists contributed to enrichment of sound ideal (F. B. Pratella), who followed the ideas of aesthetics "brutism" (F. Busoni) when further disrupting traditional sound patterns with multiple audio noises that were produced on especially designed equipment (*their formation, however, did not exceed, instruments were compiled by Luigi Russolo with futurist Ugo Platti*).

created at one chord apparent melody of sound colours “ in the third part of the piece "Fünf Orchesterstücke op. 16" called „Farben“. In addition to mentioned sound - spectral and rhythmic compositional procedures, the expansion of the tonal system with micro intervals contributed to the transformation of musical thought (*A. Hába shaped the ideas of F. Busoni*), as well as other composing techniques (*for example serialization*).

In the second half of the 50-ies of the 20th century computer was used for the first time in musical composition and interpretation.<sup>7</sup> Using computer programs and digital - analog conversion it was allowed to make sound generation, its processing, record, replace the function of musical instruments, artist, create a synchronization of musical instruments using the MIDI system (*Musical Instrument Digital Interface*) etc.

Term "sampling" (*from the word "sample"*) entered music in the late 70-ies of the 20th century to denote all analog and digital audio recording techniques with their re-synthesis (*the first "sampler" is considered to be a tool with a recording medium mellotron*). Development in this area in recent decades has been extremely dynamic and diverse not only in production and record of audio material (*e.g. CD Interactive multimedia connection enables to combine multimedia connection of sound and video with interactive options, also called smart card, etc.*), but also in conjunction with non-key musical instruments, as evidenced Laurie Anderson can be taken when calling violin “Violin Bow Tape” (1977), laser harp by Jean - Michel Jarre (1985) etc. In this context we can mention the association - *Impossible Music from New York* (*N. Collins, D. Weinstein, T. Spelios, J. Mori*), which

<sup>7</sup> In 1958 Max Matthews (Massachusetts Institute of Technology, USA).



perform cuts on CDs, loops, similar way as it was done in the 50s last century with analog gramophones and tape recorders.

In the postmodern transformations, but the "unsorted" field in addition to reviewing of traditional conceptions of space, time and tradition meet with a number of different directions, branches, claiming to different program objectives, as well as opinions, which are accompanying phenomenon of the modern period. Some groups seek for them as a part of their existence in society. For example, supporters of the movement New Age had impression of the onset of a new era based on mutual electronic connectivity; pessimists interpret this trend more or less as a degradation of human beings, etc. Stream of music fans was considered to be interesting and was called Acid house music (*acid is considered to be a kind of shortcut to mystical experience*), especially because of characteristics as an archaic (*returns to the roots of music, uses movement to achieve ecstasy, visionary states of consciousness, etc.*) and futuristic (*to reach the goal it uses the latest music technologies, lights, environment, etc.*). Groups presenting so called world music are inspiring as well. Herein term reflects music that is of folk and ethnic basis. It often intertwines with rock, jazz, electronic, classical or contemporary music. It focuses primarily on adult audiences. Strong position is secured thanks to the personalities of rock, jazz and electro acoustic music (*Brian Enov, Paul Simon, Laurie Anderson, Joe Zawinul, Petr Gabriel*). In Slovakia, the genre is pushed through the group Ghýmes<sup>8</sup>.

Complexity of herein issue at this point can be approached at least via listing of some streams, movements with their constant embranchments, which are in the global context highlighted also in

<sup>8</sup> See: Vereš, J.: Hudba a hudobná výchova. In: Hudobno – pedagogické interpretácie 4. Nitra 1998 /ed. Vereš, J.)

mutational presentations; rockers, rappers, hackers, post punkers, techno spiritists, neo hippies, hippies, techno hippies, postavantgardists, industrialists, metalists, virtual realists, cyber punkers, orientalist, mystics, euro indians, space activists, video artists etc., etc.<sup>9</sup>

Generally their value lays in inability to adapt on one reality and thus to one truth, that enables to extend collective accumulator of visions, alternative cells of own mission. Innumerable number of new, innovative ways of communication or even experiments with the way of thinking, man's consciousness, evokes many questions regarding future direction of music, for example: Is it inability of conformity with official announcements? Is it the shift of culture towards ultimate chaos based on global principle? Is it an alternative of a new archaism? Does it mean that society shifts to anarchy? Is it directed navigation towards mystical collective ecstasy? Is it a new start to passage of new sensibility and sensitivity? Etc.

Answer on mentioned scope of questions in regards to its diversity will be situated more or less into the scope of acknowledgement. Currently we will not be surprised if accidental viewer sometimes fears when visiting postmodern theatre performances, similar happens to accidental listener during the rock performance. However, the other listener can feel impulse to life, happiness and so on. We cannot omit such presentations of production which help subject in acceleration of mystical ecstasy, collective stream of thoughts etc. Stated observations can be added in the sense that

<sup>9</sup> In Slovakia we witness also higher activities in comparison to previous periods. Among others we can mention e.g. folk, country, blues, sacra, underground, folk beat (Senzus) etc.

new, advanced technology launched consumer's mystics as well as uncovering our ageless desires for transcendence without period evaluation.

## **Listener of music in relation to music production**

In previous text we tried to point out some of the signs of music production. In the following text we will focus our attention to issues connected to music listeners. Before we point some changes and opinions connected to changes of the forms of music life, we remind about fact dated back to the beginning of the 20<sup>th</sup> century, when with the development of sound transition there were created new opportunities to mediate music piece (*even in non-concert environment*) for wider social as well as generating groups. That was a period when non-balanced relation between listeners and music from the presence and past was significant. Presentation of artistic, musical pieces and its development is connected to musical classicism of 18<sup>th</sup> century and with shift of its ground form church into opera theatre, or from castle into huge concert halls (*when not counting development of music at home, music production aimed to be listened in so called "better" coffee houses etc.*), up to that time was realized more or less in some musical centres (*for example in England, Germany, Italy, Netherlands, Austria*). New forms of musical life influenced the social status of musicians, artists. For example, the composer did not have to compose music for a particular purpose (*for various celebrations, to dance, etc.*), but also for the pleasure of listening to music as art that had a significant importance for independent position of artist and for the very development of music. At the same time the listener – in contrast to the previous periods – in the concert hall had the opportunity to concentrate solely on listening, because he was no longer actively participating in the reproduction of

pieces (see *following text*). This listener began to differ from the specialized artist, which increased demands on the process of music perception.

The formation of categories of music listeners basically ran from 17th century. Its aim should have been to ensure the deepest impression from the music. O. Elschek aptly pointed at development of apperception process *"... main players and singers themselves were consumers. It was, of course, specifically "aristocratic" musical culture, aimed for higher social classes, which included also middle class during the 15th and 16th centuries. Musical experience or music apperception was then tied mainly to the special and personal art reproduction. Active growing of music should have brought an active apperception, knowledge by playing, singing ". "... When talking about music for listeners and for the cultivation of secular, even in older times, we are referring to its dominant position and character, which does not mean that the music of older ages is "inaudible" and that it was not meant for passive consumers in its period, this site was of course a secondary issue.,"*<sup>10</sup>

Radio editors in the beginning of his work (*in the 20-ies and 30-ies of the 20th century*) were obviously aware of the contrary nature between the audience and music production by authors of that time, since they did not include artistic music of the 20th century into broadcasted programs (*it apparently was associated with artists repertoire*), but only (*sporadically*) works of classical and romantic standards. In this context we need to mention listeners who had had the opportunity to participate in "live" performances of music in music

<sup>10</sup> Elschek, O.: *Súčasná hudba vo vzťahu k dnešnému hudobnému životu a hudobná výchova*. In: *K problematike súčasnej hudby*. (Zborník štúdií) SAV Bratislava 1963, p. 52, 53.

centres, however taking music of their current authors with disapproval even boycotted in public music institutions. For example disproportionate response to the first presentation of works by students of A. Schönberg in 1913 in Vienna (*A. Webern, A. Berg*), or at the premiere of ballet "The Rite of Spring " by Igor Stravinsky at theatre Champs - Elysées (*Paris*): *"The audience laughed with irony, whistled, imitated animal voices and perhaps could have been tired after some time if the group of aesthetes and several musicians had not offended public in boxes and had not attacked them. Thus excitement led to the battle..."*<sup>11</sup>

The recent periods has proven that the composer was not understood and therefore music pieces were rejected by audience especially if customary standards and criteria between tradition and the present had been disrupted. For example premiere of opera W. A. Mozart "The Abduction from the Seraglio " (*German text*), introduction of the opera R. Wagner "Tannhäuser" in Paris (*missing ballet*) etc. This "disruption" in past was not so extensive (*apparently was related only to a particular audience, participating in the cultural life of the past*)<sup>12</sup> as in the 20<sup>th</sup> century.

Music pieces of composers in this century got into the unusual and difficult situation in relation to the recipients of music. Romantic melody, which in the past played an important role in the musical construction of the pieces (*highlighted by other musical components, which allow the deepening of the information content of the work, and its contours, often serving as the basis for his listeners' apperception*), becomes the beginning of the 20th century in musical organism an

<sup>11</sup> See quoted text. No. 10, p. 6

<sup>12</sup> Past periods lasted for several centuries, the production was not a subject to such rapid change as in the 20th century, so listeners could perceive easily creation of the previous composers, music was not spread by mass media sources for the wider social groups.

equivalent component with other music - expressive implemented means. In modern melodies romantic tunefulness did not dominate, nor the balance of musical form, emotional ecstasy to the like, but expressiveness, moody capacity, equivalent linearity of all parts, moving parallel in the music entity. However, not in the plane of tracing at the transitional forms between unanimous and polyphonic music ( *between 1100 – 1450* ), where equivalence of the voices rests in their thematic. The vocal polyphony was treated by singers and players from the position of managing his part, hence apperception. Herein music was not produced only for listeners.

The music of the 20 century required focused approach from the listener in terms of auditory and perceptual processing of all the voices, parts, i.e. intrusion into the internal linearity in finding and uncovering the nature of musical works. The characteristics of the current melody it is worthy of mention its expressiveness in a small area, brevity, allusiveness, asymmetric division, avoiding tonal loop, randomness, sonorous or abstract sound ideal, etc.

New possibilities of presentation and broadening of music in space have become forefront with the development of sound transmission. In addition to the traditional, customary spatial dimensions (*such as concert halls, theatres, etc.*) the illusion, technically created special moment of sound spread began to be promoted. Such new procedures encouraged people who perceived sound to a divergent approach, considering its possibilities for application in real and imagining space as well.

Technical transfer of music brought many restrictions to the perception, as well as new opportunities. For example, disruption of visual and auditory perception unity (*including narrowing the spectrum of colour, tones, etc.*), which had its suggestive role in the perception of

music in "live" concert setting. Furthermore, one can mention the "separation" of musical work from auditoriums, environment, festivals, etc. In addition to the mentioned restrictions, technical audio transmission of sound allowed listeners to access to music pieces as well as to various interpretative demonstrations at home.

In the natural space echoes can be traced and even in pre-Christian, pagan worships, where caves served as chambers for sound reinforcement of amazement during the ceremony. The idea of space in music however was significantly applied by composers of the 16th century in the works composed at least for two musical entities that were placed in the area when interpreting - against each other. For example, in Venice a special architectural design of the temple of St. Mark Adrian Willaert (*two galleries*), who is considered to be a founder multi choric songs (*a cori spezzati - for divided choirs*). The successor of the Venetian school was Andrea Gabrieli (*quartet consisting of three tenor parts and one bass, against two mixed choirs of the different composition from collection Canti concerti*). Giovanni Gabrieli may be mentioned next, who chooses a combination of vocal voices with instrumental group, known as the two volumes *Sacrae Symphoniae*.

A way of creating space in reggae by composers can serve as another example. Their formation process is often compared to sculpture, because based on recordings of isolated artists, however, merged into a common audio recording, which is considered to be a kind of "Block Music". When "working it out" i.e. bypassing the sound of musical instruments (*especially according to position of sound, colour, dynamics, etc.*) it creates an interesting space for the so-called echo, often underwritten by the support base of rhythmic structures from other

creators, performers.<sup>13</sup> Some distant parallels for the acceptance of foreign voices from other authors also found in the history of music composing, especially in the 15th and 16 centuries in polyphonic musical texts of Mass Ordinaries (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus*), called - *missa parodia* - parodic Mass. Ján Kouba in his piece "ABC hudebních slohů" wrote: "*Instead of horizontal cuts from other songs, however, in the 16th century began to assume more vertical segments, i.e. complete polyphonic passages.*"<sup>14</sup>

The process of music creation of contemporary composers is being different from the previous, traditional ways of composing, but the criteria for selection and editing audio material (*as we have already pointed out*) are marked by the earlier composer's own experience and own inventory of sound images. This means that in the compositional meaning of the composer's procedure broke out of the customary ways of creating music, but on the other hand, natural background music of contemporary authors are constantly irritating – to a new artificial versions (*for example, artificial version of Brian Enoa so called Discreet Music, Ambient Music - ambient music, etc.*). Also bringing visibility and outlined procedures, transformations may be some impetus for further research and perhaps even reduce disturbance to the listener in the current period, as well as in the expected evolution of music.

<sup>13</sup> In popular music echo was used by musicians from Jamaica who played reggae for the first time in the '70s. In America, echoes found application in the 80's in the House Music and Hip - hop music. Using rhythmic structures from other creators, artists are somehow tolerated here, and rather received as a good advertising.

<sup>14</sup> Kouba, J.: ABC hudebních slohů. Supraphon Praha 1974, p. 72 - 76



**Kontakt:**

Doc. Mgr.art.Jozef Vereš, PhD.

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

jveres@ukf.sk



# Epistemologické zdroje literárno-hudobnej poetiky

---

## *Epistemological Sources of Musico-Literary Poetics*

**Vladimír Fulka**

### **Abstract**

This study presents a field of knowledge about music situated between two disciplines of the theory of literature and the theory of music; it is the field of musico-literary phenomena, or the field of musico-literary poetics, which has often been presented as *fictive music*, *verbal music*, *musicalisation of literature*, *fusion of music and literature*. In the history of literature we can find literary texts—fusions of literature and music in literary texts of E. T. A. Hoffmann, F. Hölderlin, M. Proust, A. Huxley, Th. Mann, H. Hesse. This literature is a source of musico-literary poetics. The aim of this study is to present the origins of this scholar discipline, its epistemological sources and its methodologies; a theory and idea of musico-literary poetics in its first historical version in the musical hermeneutics of H. Kretzschmar and A. Schering has been reformulated in a new, more sophisticated version by German scholars-musicologists S. P. Scher, H. Danuser and by musicologists in a body of musicology, the *New Musicology*; the idea of modern musico-literary studies can be found in literary comparatistics, in poststructural semiotics of intertextuality of R. Barthes and in the hermeneutical philosophy of M. Heidegger and H.-G. Gadamer; philosophical ideas of Heidegger and Gadamer led to a formation of the *Constance School of Reception Aesthetics* of H.-P. Jauss and W. Iser. The Constance School has been associated with the new musical hermeneutics, part of which is musico-literary poetics. The new research field of musico-literary studies with its wide epistemological base provides new possibilities of the interpretation of music as a human phenomenon.

*Táto štúdia prezentuje oblasť poznania medzi disciplínami literárnej teórie a hudobnej teórie; je to oblasť hudobno-literárneho fenoménu, alebo hudobno-literárnej poetiky; literárno-hudobný fenomén je často prezentovaný ako fiktívna hudba, muzikalizácia literatúry. V dejinách literatúry možno nájsť literárne texty, ktoré sú fúziou hudby a literatúry v dielach E. T. A. Hoffmanna, F. Hölderlina, M. Prousta, A. Huxleyho, Th. Manna a H. Hesseho; táto literatúra je zdrojom literárno-hudobnej poetiky. Cieľom tejto štúdie je prezentovať pôvod tejto disciplíny, jej epistemologické zdroje a metodológiu; teória a idea literárno-hudobnej poetiky vo svojej prvej historickej verzii a pôvodnú verziu v hudobnej hermeneutike H. Kretzschmara a A. Scheringa bola sformulovaná v novej sofistikovanejšej verzii americkým muzikológom a germanistom S. P. Scherom, nemeckým germanistom a muzikológom H. Danuserom a americkými*

muzikológmi, združenými v zoskupení *New Musicology*, v 90. rokoch 20. storočia; ideu moderných literárno-hudobných štúdií možno nájsť v literárnej komparatistike, v postštrukturalistickej semiotike a intertextualite R. Barthesa, v hermeneutickej filozofii M. Heideggera a H.-G. Gadamera; obaja iniciovali vznik Konstanzskej školy recepčnej estetiky u H.-P. Jaussa a W. Isera. Konstanzská škola je spojená so vznikom novej hudobnej hermeneutiky, ktorej súčasťou aj literárno-hudobná poetika. Nová výskumná oblasť literárno-hudobných štúdií a literárno-hudobnej poetiky s jej širokou epistemologickou bázou poskytuje nové možnosti interpretácie hudby ako ľudského fenoménu.

## Key words

Musicoliterary poetics, musicoliterary phenomenon, hermeneutics, literary comparatistics, epistemological prerequisites, poststructuralism,, intertextuality poststructuralism

*Literárno-hudobná poetika, literárno - hudobný fenomén, hermeneutika, literárna komparatistika, epistemologické predpoklady, postštrukturalizmus, intertextualita*

---

## Tradícia literárno-hudobnej poetiky

Literatúra je prirodzenou záujmovou sférou muzikológie ako súpútnik hudby, ako predmet zhudobnenia, aliancia dvoch rovnoprávných „partnerov“ hudby a literatúry, medzi ktorými je jasná deliaca hranica dvoch typov myslenia, ktoré majú paralelu v jasne ohraničených disciplínach literárnej vedy a hudobnej vedy. V dejinách muzikológie poznáme však aj snahy relativizovať túto hranicu a hudobné dielo zásadne interpretovať ako skryté a zašifrované literárne obsahy alebo paralelné literárne programy; tak to bolo u nemeckého hudobného historika A. Scheringa v jeho výkladoch L. v. Beethovena a J. S. Bacha. Pre Scheringa ako aj pre P. Bekkera bol Beethoven najprv básnik, až potom hudobník; za inštrumentálnou hudbou sú podľa nich konkrétne básnické diela W. Shakespearea a F. Schillera. Špecifickosť hudobnej výpovede bola „obetovaná“ v prospech literatúry a poetických

ideí.<sup>1</sup> Schering sa usiloval v intenciách poetizujúcich výkladov 19. storočia, (*Einfühlungsästhetik*), v intenciách filozofickej hermeneutiky W. Diltheya a svojho predchodcu Kretzschmara etablovať v muzikológii metódu hermeneutiky ako výkladu, explikácie mimohudobných „heteronómnych obsahov“ (*heteronome Fundierung der Musik*), resp. spojiť formálnu hudobnú analýzu s hermeneutikou; hermeneutika mala byť protipólom v tej dobe existujúcich silných tendencií „hudobnej fenomenológie“ (t.j. analýzy hudobného diela zvnútra, ako autonómnej entity, nezávislej na mimohudobných obsahoch).<sup>2</sup> Zdrojom Scheringovej hermeneutiky, „heteronómnej interpretácie“ hudobných obsahov bola svetová literatúra, preto by sme mohli hovoriť o Scheringovom hermeneutickom projekte „literárno-hudobnej poetiky“. Táto „literárno-hudobná poetika“ bola však vnímaná na okraji hudobnej vedy. Už v práci *Angewandte Musikästhetik* (1926) ju H. Mersmann hodnotil ako subjektívnu, voluntaristickú a irelevantnú, vychádzajúcu z nepotvrdených predpokladov literárnych inšpirácií a prítomnosti literárnych diel v hudbe. Aj hudobný teoretik August Halm bol ostrým kritikom hermeneutiky. Podobne vyznieva aj nedávne a súčasné hodnotenie Scheringovej hermeneutiky u A. Forcherta a u Iana D. Benta v hesle *Hermeneutik*, v encyklopédii *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).

Kretzschmar ako aj Schering predstavujú svojou hermeneutikou napriek svojej marginálnosti v dejinách hudby istý „epistemologický precedens“, projekt, ku ktorému sa hudobná veda vracia nielen preto, aby ho znovu a opätovne podrobila kritike, prípadne odmietla, ale aj

<sup>1</sup>Nowak, Adolf, *Dilthey und die musikalische Hermeneutik*; Forchert, Arno, *Scherings Beethovendeutung und ihre methodische Voraussetzungen*, In: Dahlhaus, Carl, (hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975, s. 23-26, 41-52; Schering, Arnold: *Beethoven und die Dichtung*, Berlin, 1936; Schering, Arnold: *Symbol in der Musik*, Leipzig, 1941; Bekker, Paul: *Beethoven*, Berlin, 1911.

<sup>2</sup> Pojem *heteronome Fundierung der Musik* použil A. Forchert, v c.d., s. 45.

preto, lebo obaja hermeneutici nastolili v jadre relevantný problém hudby. Moderná hudobná veda sa snaží v jadre „o to isté“ ako Kretzschmar a Schering, hoci s podstatne odlišnými metodologickými a gnozeologickými východiskami, sofistikovanejšími metódami: o heteronómne (resp. heteronómno-autonómne) fundovanie hudobného diela a literárnych kontextov hudby. Časť týchto tendencií možno považovať za návrat k Scheringovi (práce C. Florosa o Mahlerovi v 80. rokoch v súvislosti s hermeneuticky zameranou *Hamburgskou školou*). Dokladom tendencií hľadania „novej hermeneutiky“ môže byť tu citovaný zborník *Beiträge zur Musikalischen Hermeneutik* (1975) z vedeckej konferencie vo Frankfurte v roku 1973, ktorý popri zásadnom prehodnotení pôvodnej „hermeneutickej tradície“ inicioval po desaťročiach (s istou rezervou povedané „epistemologicky prelomové“) opätovné nastolenie a návrat problému hermeneutiky v muzikológii a tým zároveň aj problém literatúry a hudby, *literárno-hudobnej poetiky*. Iniciátorom „návratu hermeneutiky“ bol C. Dahlhaus. Kontinuita (ako aj diskontinuita) „starej“ a „novej“ hudobnej hermeneutiky je nastolená v súčasných moderných encyklopédiách, ktoré prinášajú takto široko koncipované heslo *Hermeneutic, Hermeneutik*.<sup>3</sup>

## **Problém literárno-hudobnej poetiky**

Epistemologický prelom hermeneutiky v literárno-hudobnom diskurze kladie aj otázku možnosti hudby realizovanej inými prostriedkami než zvukovo-auditívnymi: nielen literárnymi, ale aj

<sup>3</sup>Mauser, Siegfried: heslo *Hermeneutik*, in: Ludwig Finscher (hrsg.), *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil, Bd.4*, Bärenreiter, Metzler, Kassel, 1996, s. 262-270; Bent, Ian D., heslo *Hermeneutics*, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.11*, Oxford University Press, 2001, s. 418-426.

výtvarnými, divadelnými či tanečno-pohybovými. V nemeckej muzikologickej hudobno-teoretickej literatúre sa objavuje nový (hoci čiastočne aj staronový) fenomén v názvoch kníh a štúdií - *literárno hudobná poetika, fiktívna hudobná poetika, fiktívna hudba, verbálna hudba, muzikalizácia literatúry, (stratégia muzikalizácie literatúry), muzikoliterárny fenomén (výskum), hudobná próza, mýtus a hudba, rozprávaná hudba*.<sup>4</sup> V centre pozornosti je existencia literárnych, prozaických alebo poetických literárnych textov, textov, ktoré nie sú vo vzťahu k hudbe predmetom zhudobnenia alebo evokácie hudobnými prostriedkami, ale ktoré sa rôznorodým spôsobom konfrontujú a prelínajú s hudbou; tematizujú ju, poetizujú, fikcionalizujú, mytologizujú, rozprávajú o hudbe, evokujú ju literárnymi a verbálnymi prostriedkami; vytvárajú fúziu hudobno-teoretických, esejistických, hudobno-kritických a literárnych textov. Literárny text je špecifickou interpretáciou hudby. Ide v nej o hlbšie príbuznosti, ako to emblematicky vyjadruje titul zborníka A. Giera a G. Grubera *Musik und Literatur -- Strukturverwandschaft*, alebo monografia S. Bayerlovej s témou

<sup>4</sup>Scher, Steven Paul, *Notes toward a Theory of Verbal Music* (1970), in: Bernhart Walter and Werner Wolf (ed.), *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*, Editions Rodopi B.V. Amsterdam-New York, 2004, s. 23-36; Danuser, Hermann, *Erzählte Musik – fiktive musikalische Poetik*, in: Werner Röcke (hrsg.), *Thomas Manns Doktor Faustus, 1947-1997*, Peter Lang AG Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern, 2004; Gier, Albert, Gerold W. Gruber, *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandschaft*, Europäische Hochschulschriften, XXXVI/127, Frankfurt am M., 1. Auflage, 1995; Lubkoll, Christine, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg i.Br., 1995; Schubert, Giseler, *Fiktive Musik*, in: *Musiktheorie*, 8, 1993, 1; Riethmüller, Albrecht, *Gedichte über Musik. Quellen ästhetischer Einsicht*, Laaber, 1996; Valk, Thorsten, *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800-1950*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am M., 2008; Tom Rojo Poller, *Strategien der Musikalisierung von Literatur. Eine exemplarische Untersuchung der Erzählung „Gehen“ von Thomas Bernhard*, [www.trpoller.de/WebsiteContent/Bernhard.Pdf](http://www.trpoller.de/WebsiteContent/Bernhard.Pdf); Bayerl, Sabine, *Von der Sprache der Musik, zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002

rozšírenia hudobného jazyka na základe postštrukturalistických teoretických konceptov Adorna, Kristevy a Barthesa. Hovoríme o jave literárno-hudobnej poetiky ako o jave literárnych, nie hudobných textov, ktoré sú primárne súčasťou dejín literatúry, ale aj mytológie; sú súčasťou literárnej poetiky a ako také sú v záujmovej sfére literárnych historikov a vedcov, ktorí sa s nimi nevyhnutne musia stretnúť, ak sa zaoberajú nemeckou romantickou literatúrou, prózou a poéziou E. T. A. Hoffmanna, W. Wackenrodera, L. Tiecka, A. von Arnima, E. Mörikeho, F. Hölderlina; s podobným problémom sa stretnú u romantických literárnych teoretikov bratov Schlegelovcov a F. Novalisa. Literárno-hudobná poetika je integrálnou súčasťou dejín literatúry 20. storočia u Th. Manna a H. Hesseho, či J. Iwaszkiewicza. Problém literárno-hudobnej poetiky je pre literárnu vedu potenciálne prítomný v odvekej symbióze hudby a mytológie, napríklad v orfeovskom mýte alebo v postave Fauna, Dionýza, (*Ch. Lubkoll Mythos Musik*). Literatúra o hudbe uvedených autorov už nie je chápaná výlučne ako literárny fenomén, ale ako literárno-hudobný fenomén, nie ako literárna poetika ale literárno-hudobná poetika, ako autonómna oblasť výskumu s epistemologickými, metodologickými a terminologicko-systémovými implikáciami.

### **Koncept hudobnej poetiky u H. Danusera a S. P. Schera**

V 70. a 80. rokoch 20. storočia zaznamenávame „explozívny nárast“ tejto novej výskumnej oblasti medzi literárnou vedou, lingvistikou, semiotikou, filozofiou a hudobnou vedou; je tendencia túto sféru inštitucionalizovať, filozoficko-teoreticky ju definovať a vymedziť, dať jej platformu; interdisciplinárna oblasť má podobu spoločných medzinárodných projektov, konferencií na tému literatúra a hudba.



Výskum má inštitucionalizovanú podobu akou je napríklad Hoffmannovská spoločnosť *Hoffmann-Gesellschaft* v Bambergu; *International Association of Word and Music Studies* (WMA) založená na kongrese v Grazi v roku 1997 pravidelne organizuje vedecké konferencie a vydáva od roku 1999 periodikum rovnakého mena *Word and Music Studies*.<sup>5</sup>

V nemeckej kultúrnej a jazykovej oblasti v hudobno-teoretickej literatúre je predmetom skúmania fenomén literárno-hudobnej poetiky na pozadí významovo heterogénneho a širokospektrálneho javu hudobnej poetiky (*musikalische Poetik*).<sup>6</sup> Takýto široko koncipovaný pojem hudobnej poetiky priniesol freiburský germanista a muzikológ Hermann Danuser. Danuser svojimi výskumami vniesol do povedomia v 90. rokoch pojem literárno-hudobnej poetiky (*Musikalische Poetik*), vychádzajúc z nemeckého literárneho romantizmu: podnietil diskurz o hudobnej poetike. Danuserov pojem *explícite musikalische Poetik* v štúdiu *Inspiration, Rationalität, Zufall* sa vzťahuje na charakteristický jav v hudbe 20. storočia, prejav personálnej únie skladateľa a hudobného teoretika: skladatelia avantgardnej hudby, nielen komponujú, ale o svojej hudbe (resp. o hudbe iných) z pozície vlastnej skúsenosti píšú; hudobná poetika je osobná konfesia a subjektívna skladateľská estetická reflexia, prinášajúca výklad receptívnosti a skladateľské skúsenosti v podobe vlastnej teórie alebo systému kompozície, esteticko-poetického programu, či vízie novej hudby (*I. Stravinský, A. Schönberg, F. Busoni, P. Hindemith, O. Messiaen, P.*

<sup>5</sup>Bernhart, Walter and Wolf, Werner (hrsg.), *Word and Music Studies. Proceeding of the First International Conference on Word and Music Studies in Graz, 1997*, Editions Rodopi, B.V., Amsterdam, 1999, s. 1-8.

<sup>6</sup>Dahlhaus, Carl: *Musica Poetica oder Musikalische Poesie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg.23, H.2,1966, s. 110-124, Danuser, Hermann, *Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik des 20. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 47, H. 2, 1990, s. 87-102.

Boulez, K. Stockhausen). Danuser však hovorí aj o „implicitnej“ a „faktickej“ hudobnej poetike, teda o poetike zhudobneného textu a poetike ako individuálnom skladateľskom jazyku.<sup>7</sup>

Štvrtým typom v Danuserovej hudobno-poetickej systematike je špecifická *literárno-hudobná poetika*, ktorá figuruje v názve rovnomennej štúdie o Thomasovi Mannovi: *Erzählte Musik – fiktive Musikalische Poetik*: rozprávaná hudba – fiktívno hudobná poetika, ktorá „finguje, predstiera, literárne *fikcionalizuje* a *narativizuje* ostatné tri poetiky. *Während die musikalische Poetik der drei anderen Typen mittelbar oder unmittelbar auf erklingende Musik und ihre ästhetische Kundgabe zielt, ist beim fiktiven Typus Musik Mittel der Darstellung zu einem ausserhalb ihrer liegende Zweck.*<sup>8</sup> V Danuserovej systematike sa hudobná poetika v jej primárnom a pôvodnom význame vzťahuje na médium znejúcej hudby, kým rozprávaná hudba – fiktívna hudobná poetika sa vzťahuje na médium slova a textu. Danuser formuluje tento špecifický hudobno-poetický problém v súvislosti s Thomasom Mannom a jeho hudobným románom *Doktor Faustus*. Fiktívna hudobná poetika je v tradičnom rámci rozprávanie o hudbe.

V Danuserovej definícii rezonuje definícia hudobnej poetiky u amerického muzikológa –germanistu S. P. Schera, ktorého možno spolu s americkým literárnym vedcom Calvinom S. Brownom označiť za priekopníka hudobno-literárnych výskumov. Scher zaujíma ako

<sup>7</sup>Was fiktive musikalische Poetik sei...wird hier aus einer Abgrenzung ....gegen drei andere Typen musikalischer Poetik erörtert – die explizite, implizite sowie faktische Poetik. Die explizite Poetik verstanden als Beschreibung des musikalischen Schaffensprozesses, bzw. des von ihm hervorgehenden musikalischen Werkes; die implizite Poetik –als die einem Werk inhärierende poetologische Gesetzmässigkeit; die faktische Poetik – als tatsächlicher musikalischer Kompositionsvorgang, wie er sich nach Komponist, Epoche, Gattung, Werk je spezifisch vollzieht. In: Werner Röcke/Hermann Danuser, c.d.,s. 293.

<sup>8</sup> Danuser, c.d., s. 293-294

naturalizovaný Američan s maďarsko-rakúskou etnickou a kultúrnou príslušnosťou špecifickú pozíciu medzi anglosaskou a nemeckou kultúrnou oblasťou. V Scherovej anglickej terminológii je pojem *musico-literary phenomenon* ekvivalentom pojmu *Musikalische Poetik* v nemeckej muzikologickej literatúre. Scherov literárno-hudobný fenomén je poňatý ako tripartita –triáda *literature in music, literature and music a music in literature*.<sup>9</sup> Scher sa venoval vo svojich štúdiách literárno-hudobnému fenoménu zhudobnenej literatúry, alebo literárno-poetickým programov (*literature in music, literature and music*): Ústredným javom jeho literárno-hudobnej poetiky je *music in literature*, ktorý zahŕňa „slovnú hudbu“ (*Word Music*), evokáciu hudobných, onomatopoických rytmicko-zvukových kvalít vo verši (v poézii C. Brentana, J. Eichendorfa, P. Verlainea, S. Mallarmého či E. A. Poea). Scherova „hudba v literatúre“ však zahŕňa evokovanie hudobných makroštruktúr v literárnom texte ako je sonátová forma, rondo alebo fúga, či kontrapunkt napr. v románe J. Joycea v *Ulysses*, v použití polyfonických konštrukcií ako naratívnej techniky napr. u H. Hesseho (román *Steppenwolf*), u L. Sterna (román *Tristram Shandy*), či v románe A. Huxleyho *Point counter Point*. V konečnom dôsledku však Scherova muzikoliterárna kategória *music in literature* zahŕňa fenomén „verbálnej hudby“ (*verbal music*) ako ju sformuloval vo svojej monografii *Verbal Music in German Literature* (1968). Scher bol rovnako ako Danuser muzikológ –germanista; táto profesionálna kombinácia viedla oboch k objavu literárno-hudobnej poetiky. Východiskom Scherovej analýzy literárno-hudobného fenoménu bola nemecká romantická literatúra s hudobnou tematikou u W. Wackenrodera, L. Tiecka, E. T. A. Hoffmanna, H. Heineho, ale aj literatúra 20. storočia s hudobnou tematikou u Th. Manna. Táto

<sup>9</sup>Scher, Steven Paul, *Literature and Music* (1982), in: Walter Bernhart and Werner Wolf (ed.), *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)* by Steven Paul Scher, Editions Rodopi B.V., Amsterdam- New York, 2004, s. 192

literatúra bola témou jeho prvej práce *Verbal Music in German Literature* (1968). Fenomén literárno-hudobnej poetiky vznikol u raných nemeckých literárnych romantikov a v tejto epoche bol aj romantickou literárnou vedou u F. Schlegela a F. Novalisa prvýkrát formulovaný ako esteticko-literárny (potenciálne aj esteticko-hudobný) teoretický problém. Verbálna hudba znamená literárnu tematizáciu hudby, fiktívnych alebo skutočných skladieb, hudobnej interpretácie a recepcie, hudobno-tvorivého procesu. *By Verbal Music I mean any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical composition: any poetic texture, which has a piece of music as „theme“. In addition to approximating in words an actual or fictitious score, such poems or passages often suggest characterisation of musical performance or of a subjective response to music. As a versatile combination of rhetorical, syntactical and stylistical strategies, it can create plausible literary semblance of actual and fictitious music as well as integrate musiclike verbal textures unobtrusively into larger epic context.*<sup>10</sup> „Verbálna hudba“ ako hudobnoliterárny fenomén má v tomto zmysle najväčší interpretačný potenciál.<sup>11</sup>

Scherom a Danuserom formulovaný problém literárno-hudobného fenoménu a fiktívnej hudobnej poetiky bol iniciovaný v 70.-90. rokoch 20. storočia v hudobnej vede takpovediac zvonka, podobne ako semiotika; bol iniciovaný porovnávacou literárnou vedou *literárno-vednou komparatistikou*, ktorej súčasťou je aj intermediálny výskum

<sup>10</sup> S. P. Scher, c.d., s. 188-189; Scher, Steven Paul, *Verbal Music in German Literature*, Yale Germanic Studies, 2, Yale University Press, New Haven and London, 1968, s. 8. Táto charakteristika, definícia je zopakovaná v štúdiu *Literature and Music*, c.d., s. 188-189, ako aj v štúdiu *Notes toward a Theory of Verbal Music*, c.d., s. 25-26.

<sup>11</sup> *Verbal music is most genuinely literary among musicoliterary phenomena perhaps because successfully attempts to render poetically intellectual and emotional import and intimated symbolic content tends to be less specific and restricting in mimetic aim and thus less obtrusive than direct imitations of particular sound effects or elements of musical form*, in: S. P. Scher, c.d., 1982, s.188.

prekračujúci hranice literatúry. Je to jedna z „výziev“ literárnej vedy k hudobnej vede, ktorá sa musela v 2. polovici 20. storočia konfrontovať s literárno-vednou a lingvistickou terminológiou a prijať ich „videnie“ a formulácie. Typickým výsledkom tejto konfrontácie – aliancie oboch odborov je hudobná semiotika a hermeneutika, v kontexte ktorých sa napokon celý problém literárno-hudobnej poetiky nachádza; komparatívny problém v súvislosti s hudbou formulovali vo svojich textoch nie muzikológovia ale literárni romantici a filozofi; v 20. storočí to boli literárni teoretici a kritici ako Th. S. Eliot, P. Valéry, E. Pound, ale aj maliar W. Kandinskij. S. P. Scher bol profesorom komparatistiky – komparatívnej literatúry na Dartmouth College v Hanoveri, v New Hampshire, USA. Východiskom a témou jeho metodologických štúdií je komparatistika a jej možné teoreticko-metodologické implikácie. Začlenenie hudobnej problematiky do komparatistiky je Scherovou zásluhou. *Denn er hat der internationalen Komparatistik ein neues Arbeitsfeld erschlossen - „Word and Music Studies“.*<sup>12</sup> Aj citovaný zborník A. Giera a G. W. Grubera (pozn. 4) má názov *Musik und Literatur-komparatistische Studien zur Strukturverwandschaft*. Celá koncepcia edície *Word and Music Studies* (ktorej iniciátorom je Scher) vychádza z komparatistiky; rovnako ako Danuserova *fiktive Musik*. Definícia literárnej komparatistiky obsahuje problém intermediality a má potencionálny dosah aj na hudbu a výtvarné umenie. Presahuje hranice literárnej vedy. Je to problém, ktorý nachádzame v dejinách estetiky u Kanta a Hegela. *Der Vergleich/Wettstreit der Künste untereinander (certamen artium) ist bereits seit der Antike eine wichtige Fragestellung die im Idealismus bei Kant und Hegel eine Aktualisierung findet.*

<sup>12</sup> Steinecke, Hartmut, *Steven Paul Scher (1936-2004)*, in: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch*, Bd.13, Erich Schmidt Verlag, 2005, s. 137-138. Scher je autorom práce *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* (Berlin, 1984).

Dementsprechend untersucht die komparatistische Intermedialitätsforschung das Verhältnis der Literatur zur Malerei, Musik, Theater, Film usw, wobei insbesondere Formen wechselseitiger Durchdringung der Künste (visuelle Poesie, Kunst als Thema der Literatur, Übernahme künstlerischer Techniken, Collage, Montage und künstlerische Mischformen, bei denen verschiedene Disziplinen (Oper, Kunstlied, Film) zusammenwirken, von Interesse sind. Auch die untersuchung tematischer Ähnlichkeiten kann sich als fruchtbar erweisen (z.b. Mythologie im Text und Bild) oder das individualpsychologische Phänomene der Doppelbegabung (E.T.A. Hoffmann als Dichter und Komponist, William Blake als Dichter und Maler).<sup>13</sup> Komparatistika znamená dialogičnosť (dialogicitu) rôznych kultúr (textov, diskurzov), napríklad nemeckej hermeneutickej tradície a francúzskeho štrukturalizmu: nastoľuje problém interpretácie určitého diskurzu a kultúrneho kontextu a jeho „preložiteľnosti“ do iného kultúrneho kontextu. V tomto zmysle sa hovorí o hermeneutickej komparatistike, respektíve o hermeneutickej perspektíve a metodológii v komparatistike.<sup>14</sup> Hermeneutika predstavuje významný rozmer komparatistiky.

V literárnovednej komparatistike je teda v súvislosti s intermedialitou obsiahnutá aj hudba; komparatistika sa týka vzťahu literatúry a hudby v širokom zmysle slova, literárno-hudobných žánrov,

<sup>13</sup>Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, Zdoj: <http://de.wikipedia.org/wiki/Komparatistik>; Schmitt, Ansgar, *Der kunstübergreifende Vergleich. Theoretische Reflexionen ausgehend von Picasso und Strawinski*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2001, s.56 - 58. Literárno-vedná a hudobná komparatistika má svoj pôvod v semiotickom koncepte Ch. Peirceho, pozri: Leuschner, Pia-Elisabeth, *Orphic Song with Daedal Harmony. Die „Musik“ in Texten der englischen und deutschen Romantik*, Königshaus & Neumann, GmbH, Würzburg 2000, s.14-15

<sup>14</sup>Marino, Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, 1988. Zima, Peter V: *Komparatistische Perspektiven: Zur Theorie der vergleichenden Literaturwissenschaft*, Tübingen, Franke Verlag, 2011

prelínania sa literárneho a hudobného rozmeru. V zmysle uvedenej definície, ktorá sumarizuje komparatistiku literárnych vedcov – komparatistov Paula de Mana, Zorana Konstantinoviča, Ulricha Weissteina, René Welleka a iných autorov, vznikol metodologický a praktický problém literárno-hudobnej komparatistiky u S. P. Schera; vznikol koncept *Word and Music Studies* a edícií rovnakého názvu spojených s editormi Waltherom Bernhartom a Wernerom Wolfom. Literárnou vedou formulovaný pojem komparatistiky sa teda ocitá v 80. a 90. rokoch v oblasti záujmu muzikológie, hoci v rozporuplnom a ambivalentnom postavení. G. Gruber v štúdii hovorí v súvislosti literatúry s hudbou o komparatívnej dileme, o problematickosti teórie spoločnej literárno-hudobnej komparatistiky.<sup>15</sup> Literárno-hudobnú komparatistiku možno považovať za významnú interdisciplinárnu oblasť systematiky hudobnej vedy, ktorá je základom a východiskom novej hermeneutiky. Problém komparatistiky Kretzschmar a Schering nepoznali.

Literárno-vedná komparatistika – hermeneutika sa do veľkej miery identifikuje s problémom recepcie, s literárnou teóriou receptívnej estetiky (v anglosaskej kultúrnej oblasti známa ako *reader-response criticism*), s komunikačným modelom *autor – čitateľ – text*. Čitateľ sa stal v hermeneutike významnou zložkou literárneho procesu. *Viele der in den einzelnen Arbeitsbereichen der Komparatistik angesprochenen Aspekten sind auf einer anderen Ebene Teil der Rezeptionsproblematik.*

<sup>16</sup> Hermeneutika – receptivita a problém čitateľského porozumenia textu je významným aspektom komparatistiky. Komparatistika (*literárno-*

<sup>15</sup>Gruber, Gerold W: *Literatur und Musik – ein komparatives Dilema*, in: Albert Gier, Gerold W. Gruber, c.d. s. 19.

<sup>16</sup> *Wikipedia*, c.d.. Pokračovanie citovaného textu prináša príklad takejto receptívnej situácie: *Ein Autor eines Don-Juan Stücks im 20. Jahrhundert bezieht sich auf bereits vorliegende Bedeutung des Stoffes wie etwa von Molière oder Mozart.*

hudobná komparatistika) v tomto zmysle bola epistemologickou protiváhou textovo-imanentných modelov analýz a interpretácií, ako ich stelesňoval formalistický literárno-kritický prúd amerického *New Criticism* z 20. až 50. rokov 20. storočia, ktorý minimalizuje, alebo zo svojich úvah o texte vylučuje produktívnu rolu čitateľa ako aj intencionalitu autora, historicko-kultúrne kontexty; marginalizuje všetko, čo predstavuje väzby umeleckého diela s okolitým svetom.<sup>17</sup> Literárno-vedný problém komparatistiky-hermeneutiky v jeho vyhranení sa voči formalistickým interpretačno-imanentným tendenciám v zmysle *New Criticism* stal aj epistemologickým problémom muzikológie v hudobno-komparatistických štúdiách S. P. Schera, ktorý tento literárno-kritický prúd často cituje. Pojem *New Criticism* v Scherových textoch predstavuje analógiu textovo-imanentných „formalistických“ tendencií v hudobnej teórii (predovšetkým H. Schenkera, ktorého analýzu charakterizuje ako „ťaživý tieň schenkerovskej analýzy“, v muzikológii a hudobnej analýze, *oppressive shadow of Schenkerian analysis*). Scher svoju komparatistiku vymedzoval voči štrukturalizmu, literárno-kritickému prúdu *New Criticism* a proti tradícii formálnych hudobno-teoretických výkladov a interpretácií.

Hermeneutika nie je jediným interpretačným rozmerom komparatistiky. Druhým takýmto rozmerom alebo platformou je intertextualita ako významná charakteristika komparatistiky. Komparatistika môže mať receptívnu orientáciu, ale aj postštrukturalistickú „textovú (textovo-produktívnu)“ alternatívu. *Die Rezeptionsästhetik ist in den letzten Jahren von der Intertextualitätsdebatte abgelöst worden, d.h.zum einen von der*

<sup>17</sup>Ibsch, Elrud (hrsg.), *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 15, 1982, Schwerpunkte der Literaturwissenschaft ausserhalb des deutschen Sprachraums*, Edition Rodopi, B. V. Amsterdam, 1982, s. 12.



*konkreten Umsetzung von Rezeption zu Produktion, zum anderen von der Frage nach den unbewussten Elementen (beispielweise die Übernahme kultureller Werte und Moralvorstellungen) bei der Produktiven Rezeption, von der Frage nach Text als komplexem Phänomen, als offenem System an sich.*<sup>18</sup> Táto heterogénnosť sa prejavuje aj v literárno-hudobnej komparatistike.

Pre Scherove komparatívne metodologické štúdie (ako aj komparatívne štúdie o Beethovenovi a jeho postoji k textu, o vzťahu slova a hudby v Mozartovej opere *Don Giovanni*, o piesni v romantizme) je charakteristická istá teoretická nevyhranenosť, či skôr otvorenosť voči rôznym možnostiam teoretickej interpretácie komparatistiky, spojenej s príznačnou skepsou voči postštrukturalistickej semiotike, polemikou s ňou. Je to však aj hľadanie adekvátneho teoretického modelu literárno-hudobnej komparatistiky, ktorú nachádza v hermeneutike – receptívnej estetike. Takýto charakter sebahľadania a sebadefinovania disciplíny má Scherova programová štúdia *Melopoetics Revisited. Reflections on Theorizing Word and Music Studies* prednesená na konferencii v Grazi v roku 1997. Jej témou sú epistemologické trendy, teoretické a metodologické formatívne prúdy v literárno-hudobných štúdiách.

### **Americká „nová muzikológia“**

Scherova štúdia explicitne a programovo nadväzuje na koncepciu americkej muzikológie *New Musicology* (nazývanej aj *cultural studies*) ako ju prezentovali v 80. a 90. rokoch 20. storočia americkí muzikológovia Joseph Kerman, Lawrence Kramer, Susan McClary, Carolyne Abbate, Rose Rosengard Subotnik a iní;<sup>19</sup> títo americkí

<sup>18</sup> Heslo *Komparatistik*, c.d.,

<sup>19</sup> Kerman, Joseph, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985; Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Ltd., London, 1995; Susan

muzikológia sa na druhej strane odvolávajú na Schera. Americká „nová muzikológia“ sa pokúšala podobne ako Scher programovo vymaniť analýzu a interpretáciu hudby z tradície fenomenologicko-štrukturalistického imanentizmu (spod „Schenkerovho tieňa“, spod „tieňa“ formálnej analýzy) z akademickej a pozitivistickej izolácie a významovej výlučnosti, spoločenskej exkluzívnosti: americkí muzikológovia chcú hudbu interpretovať ako súčasť širšie chápaných civilizačných a sociálno-kultúrnych kontextov; vo vzťahu k politike, ideológii, feminizmu, rasovo-etnickej problematike, homosexualite, k rozdielom pohlaví (*gender studies*). Americká muzikológia nastolila špecifickú koncepciu „kultúrno-sociologického“ hudobného historizmu spojeného dekonštrukciou a naratológiou; postštrukturalistická naratológia v prácich G. Genetteho , R. Barthesa a H. Whitea je významným teoretickým rámcom „novej (hermeneutickej) muzikológie“; táto muzikológia nastolila v neobvykle širokom epistemologickom diapazóne otázku scheringovských „heteronómnych kontextov“ hudby. Do týchto kontextov patrila podľa Kermana a Kramera, hoci nie výlučne, aj literatúra, problém literárno-hudobnej poetiky. V tomto zmysle možno chápať aj Kermanovu „provokatívnu“ výzvu (*challenge*) voči muzikológii v jeho knihe *Contemplating Music*. „Nová muzikológia“ sa sebaidentifikuje a definuje ako hermeneutika. *Serious musical hermeneutics is beginning to establish itself, an interdisciplinary enterprise that not only draws on the resources of non-musical fields of study, but also has something to offer those fields in return. The major force behind this emerging hermeneutics has been a call for understanding of musical compositions in their cultural context. I would*

McClary, *Feminine Endings. Music, Gender & Sexuality*, University of Minnesota Press, 1991; Rose Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

like to carry this project a step further and claim that music can also be understood as cultural agency: that is, a participant in, not just a mirror of, discursive and representational practices.<sup>20</sup> Je však otázne, či sa táto muzikológia v snahe dostať sa zo „schenkerovského tieňa“ nevracia, hoci v sofistikovanej „modernej“ podobe, do „Scheringovho ťaživého tieňa“, či sa v nej znovu nenivelizuje špecifika hudby a literatúry, ako na to kriticky upozorňuje Scher v súvislosti s Kramerovým nivelizovaním rozdielu medzi hudobným textom a písaným textom.<sup>21</sup> *New Musicology* je však pre Schera napriek kritickému stanovisku prijateľným interpretačným východiskom; uvedený citát (pozn. 20) z Kramerovho textu použil Scher v spomínanej štúdii *Melopoetics Revisited* ako jej východisko: hermeneutický pojem *melopoetics* figurujúci v názve Scherovej štúdie pochádza z Kramerovej štúdie o hudobno-literárnom fenoméne *Dangerous Liaisons. The Literary Text in Musical Criticism*.<sup>22</sup> Pojem *Melopoetics* znamená hudobnoliterárny fenomén, literárno-hudobnú poetiku v širokom slova zmysle naratívosti. Kramer hovoril o melopoetických štruktúrach, *melopoetic deep structures ...focal points for cultural values and energies*.<sup>23</sup> Kramerova komparatistika – hermeneutika vedie k radikálnym hermeneutickým záverom, že každá hudba je v skutočnosti hudba s textom: *music tries to annex textual values, ...it „reads“ a text with a deep structure that the text itself can be said to conceal or resist, all music is in some sense ‘texted music’*,

<sup>20</sup> Kramer, Lawrence: *Culture and Musical Hermeneutics: the Salome Complex*, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol.2, No.3, 1990, s. 269-270. *The methodological aim is to find a meeting ground for literary criticism and musicology as both disciplines aspire to become vehicles of a more comprehensive criticism of culture* (tamže, s. 269).

<sup>21</sup> *Under the hermeneutic attitude, there is and can be no fundamental difference between interpreting a written text and interpreting a work of music or any other product or practice of culture*. In: Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, University California Press, 1990, s.6.

<sup>22</sup> In: Kramer, zborník *19th Century Music*, 13, California University Press, 1989, 159 – 167.

<sup>23</sup> Kramer, c. d. s. 165.

*music allied to the cultural activity of text-production*;<sup>24</sup> k podobnému poznaniu však smeruje celá moderná hermeneutika. Kramer nazýval tieto skryté muzikotextuálne súvislosti v názve svojej štúdie ironicky *dangerous liaisons* t. j. „nebezpečné spojitosti“, zrejme ako ohrozujúce tradičnú predstavu o „čistej hudbe“ a hudobnej sémantike. Scher v náväznosti na Kramera hovoril vo svojej štúdiu o *melopoetic research*, *melopoetic criticism*, *melopoetic theorising*. Kramerove texty predstavujú pre Schera významný zdroj a východisko, s ktorými sa vo svojej štúdiu *Melopoetics* identifikoval; na základe Kramerových téz Scher v závere tejto štúdie formuloval ciele a úlohy hudobnej hermeneutiky. Scher sa však ku kramerovskej *New Musicology* hlásil už v roku 1992 v úvode zborníka *Music and Text: Critical Inquiries* (1992, zborník z konferencie v Dartmouth, 1988). V editorskom úvode hovoril nielen o komparatistike ako kramerovskej *melopoetics*, o textovo-hudobnej konvergencii, ale aj o spojení muzikológie a kultúrnych a historických prístupov; jeho cieľom je interpretácia literárnych a hudobných diel kultúrnymi kontextami.<sup>25</sup> Základný hermeneutický epistemologicko - metodologický postoj je aj tu definovaný typickou Scherovou opozíciou voči formalistickému literárno-kritickému prúdu *New Criticism*;

V rámci tohto postoja, hovorí Scher o diverzite teoretických prístupov v komparatistike v súvislosti s moderným literárnym kriticismom, hovorí o interdisciplinárnej fúzii ako vzore pre hudobný kriticismus: o postštrukturalizme, semiotike, hermeneutike, *reader* -

<sup>24</sup> Kramer, c.d., s 167.

<sup>25</sup> *Readers of these essays may well discern two ways to conceptualize specific issues: first, the conjunction of cultural and historical approaches, which aim to interpret musical and literary works through the construction of cultural contexts from which they arose and second, the refinement of interpretation by drawing from outside the work's immediate discipline on the many theoretical and critical methods that have emerged in recent years in both literary and musical studies.*In: Steven Paul Scher, *Music and Text: Critical Inquiries*, Cambridge University Press, 1992, s. xv.

*response criticism*, recepčnej estetike, dekonštrukcii, ale aj marxizme, feminizme a psychoanalýze. Základná hermeneuticko-intertextuálna diverzita komparatistiky sa odráža v tematických blokoch konferencie (zborníka).<sup>26</sup> Hermeneuticko-intertextuálnu (*semiotickú*) receptívnu platformu so širokým spektrom hermeneutikov a postštrukturalistických autorov a ich textov (Gadamera, Barthesa, Eca, Isera, Goodmana) vytvárajúcich opozíciu voči pozitivizmu možno nájsť v štúdií Johna Neubauera *Music and Literature: the Institutional Dimensions*.

*„Postmodernists find the work in itself diffuse rather than originally coherent and meaningful. Their sensitivity to the „fuzziness“ of literary texts may actually move literature closer to music, for it attributes a kind of elusive semantic content to literature, that has traditionally been considered typical of music. From a postmodernist perspective, New Criticism’s search for intrinsic meanings in text is a form of fact - chasing that only displaces the earlier positivist search for biographical and historical facts....That artworks have a „weak identity“ is an idea that informs so widely different conceptions as Gadamer’s Hermeneutics, Wolfgang Iser’s „Leerstellen“, Roland Barthes „Scriptible texts“, Umberto Eco’s „Open Works of Art“ and various formulations of expression, including Nelson Goodmann’s definition of it as a „metaphorical exemplification“.*<sup>27</sup>

V tomto zmysle hermeneutiky a postštrukturalizmu ako alternatívy voči formalistickej epistemologickej pozícii vyznieva okrem

<sup>26</sup> 1) *Institutional Dimension and Contexts of Listening*, (2) *Literary models for music understanding: music, lyric, narrative, metaphor*; (3) *Representation, Analysis, Semiotics*, (4) *Gender and Convention*. Autormi štúdií sú literárno-hudobní štrukturalistickí (postštrukturalistickí) a hermeneutickí komparatisti ako Lawrence Kramer, Anthony Newcomb, Hayden White, Claudia S. Stanger, John Neubauer, Peter J. Rabinowitz a iní.

<sup>27</sup> Neubauer, John *Music and Literature: the Institutional Dimensions*, in: Steven Paul Scher, *Music and Text*, Oxford University Press, 1992, s. 7

už spomínanej štúdie S. P. Schera *Melopoetics* aj štúdia L. Kramera z *Signs Taken for Wonders: Words, Music and Performativity*.<sup>28</sup>

## Heidegger, Gadamer a Konstanzská škola,

Hermeneutická poznávací-epistemologická pozícia týchto komparatistických edícií a štúdií má svoj pôvod v intertextuálnom a dekonštruktivistickom koncepte Rolanda Barthesa, ale najmä v hermeneutike a recepčnej estetike (*Rezeptionsästhetik, Wirkungsästhetik, reader-respons criticism*) spojenej s literárno-kritickou *Konstanzskou školou* H.- R. Jaussa a W. Isera.<sup>29</sup> Literárno-kritické teórie tejto školy tvorili deklarovajúcu koncepciu protíváhu voči textovo-imanentným interpretáciám *New Criticism*, resp. interpretáciám zameraným len na autora: spoločným menovateľom diferencovaných teórií Konstanzskej školy je konštituujúca úloha čitateľa v literárnom procese. Podľa anglistu W. Isera, ktorý figuruje v citovanom Neubauerovom spise, text sa „zobúda“ v akte lektúry, v interakcii a komunikácii medzi „implicitným“ čitateľom a textom, aktualizáciou textu čitateľom. Text je priestorom pre rôzne aktualizčné možnosti, konštituovanie zmyslu v akte lektúry, priestor výkladu. Literárne dielo nie je hotový a definitívny útvar. Čitateľ a jeho interpretácia sú súčasťou „reálnej existencie“ diela. Iser hovoril o neurčitosti textu, o *Leerstellen* v texte vyvolávajúcich očakávania (*Apellstruktur der Texte*). Intencia textu

<sup>28</sup>Scher, Steven Paul., Lodato, Suzanne M., Aspden, Suzanne (ed.), *Essay in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and Cultural Stage*, in: Editions Rodopi, B.V.Amsterdam, New York, 2002. s. 35-48

<sup>29</sup>Iser, Wolfgang, *Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970; *ibid. Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1994; Hans- Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* Konstanz 1967

v ňom nie je v plnom rozsahu sformulovaná: je v predstavivosti čitateľa; čítanie nie je len skúsenosť s textom, ale aj skúsenosťou čitateľa so sebou samým.

Ideovým zdrojom a pozadím, filozofickým pretextom tejto hermeneutiky – recepcnej estetiky Konstanzskej školy a súčasne aj novej hudobnej hermeneutiky je filozofia a hermeneutika M. Heideggera a H.-G. Gadamera. Heidegger vo svojej knihe *Sein und Zeit*<sup>30</sup> reinterpretoval hermeneutickú filozofickú tradíciu 19. storočia F. Schleiermachera a W. Diltheya ako odlišne poňatý problém porozumenia. Hermeneutický problém porozumenia (*Verstehen*) nie je u Heideggera interpretovaný ako problém schopnosti poznania (*Vermögen*), ale ako súčasť bytostného problému ľudskej existencie, bytia (*Dasein, Seinsart des Daseins, Sein-Können*), ako „základný existenciál“ (*fundamentales Existential*), ktorý Heidegger nazýva *In-der-Welt-sein. Die Hermeneutik hat die Aufgabe, das je eigene Dasein mit seinem Seinscharakter diesem Dasein selbst zugänglich zu machen, mitzuteilen, der Selbstentfremdung, mit der das Dasein geschlagen ist, nachzugehen. In der Hermeneutik bildet sich für das Dasein eine Möglichkeit aus, für sich selbst verstehend zu werden und zu sein.*<sup>31</sup> Integrovanou súčasťou ontologického – hermeneutického problému je problém jeho seba porozumenia, výkladu jeho vlastnej existencie *Selbsauslegung des Daseins*. Tento seba výklad, sebainterpretácia bytia má charakter ontologickej pred - štruktúry existencie (*Vor-Struktur*): porozumenie, výklad (*Auslegung*) predpokladá isté pred-porozumenie, predsudok, resp. skôr pred-úsudok, (*Vorverständnis, Vorurteil*), alebo

<sup>30</sup>Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag,, Tübingen, 1993 kapitola A *Die existenziale Konstitution des Da*, § 31 *Da-sein als Verstehen*, § 32, *Verstehen und Auslegung*

<sup>31</sup>Heidegger, Martin: *Gesamtausgabe, II. Abteilung, Vorlesungen, Band 63, Ontologie (Hermeneutik der Faktizität). Herausgegeben von Käte-Bröcker Oltmanns, Vittorio Klosterman, GmbH, Frankfurt am Main, 1995, s.15.*

predbežnú predstavu, bez ktorých pochopenie nie je možné. Hermeneutika sa týka výkladu ontologických predpokladov, ktoré predchádzajú porozumeniu, v ktorých je zakódovaný zmysel bytia, problém „hermeneutického kruhu“ (*hermeneutische Zirkel, Zirkelstruktur des Verstehens*) ako hermeneutickej metódy. *Alle Auslegung bewegt sich ferner in der gekennzeichneten Vor-Struktur. Alle Auslegung die Verständnis beistellen soll, muss schon das Auszulegende verstanden haben.*<sup>32</sup> Heidegger prevzal problém „hermeneutického kruhu“ zo staršej filozoficko-hermeneutickej tradície Schleiermachera a Diltheya, ale dal jej novú ontologickú interpretáciu. „Kruhový charakter“ pochopenia nemá charakter „bludného kruhu“ (*Circulus vitiosus*) z ktorého sa snažíme vystúpiť, ale kruhu, do ktorého sa usilujeme – v snahe o autentické pochopenie – vstúpiť. *In ihn verbirgt sich eine positive Möglichkeit ursprünglichsten Erkennens.*<sup>33</sup>

Heideggerov žiak Hans-Georg Gadamer v práci *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960) preniesol Heideggerov hermeneutický-ontologický koncept pochopenia – porozumenia, či ontologický obrat v hermeneutike do oblasti kultúry, historiografie a vied o umení, resp. duchovných vied. Gadamerova hermeneutika znamená posun hermeneutiky k literárnej vede a literárnemu textu, k receptívnej estetike, hoci tento posun realizovala v konečnom dôsledku *Konstanzská literárna škola*, ktorá z nej urobila literárnu teóriu. *Wahrheit und Methode* anticipovala hermeneutiku ako Jaussovú a Iserovu recepčnú estetiku, hoci Gadamer hermeneutiku neponímal ako úzko literárny problém, ale ako všeobecný kultúrno-historický problém. Je to problém dialógu s textom, tradíciou a dejinami.

<sup>32</sup>Heidegger, *Sein und Zeit*, c.d., s. 152. Siegfried Mauser, heslo *Hermeneutik*, MGG, c.d., s. 266. Heidegger hovorí na s. 150, c.d. o hermeneutických predpokladoch pochopenia bytia *Vorhabe, Vorsicht, Vorgriff*.

<sup>33</sup> Heidegger, c.d., s. 153.



Gadamer je autorom pojmu *Wirkungsgeschichte*<sup>34</sup>: v procese hermeneutického výkladu porozumenia nie je rozhodujúca inštitúcia autora textu (*autorskej intencie*), definitívne konštituovaného zmyslu ale inštitúcia recipienta iných kultúrno-historických kontextoch, jeho skúsenosť s inými textami, ktorá odhaľuje nové významové aspekty textu. Gadamer hovoril o dejinnosti porozumenia (*Geschichtlichkeit des Verstehens*); používal husserlovský a heideggerovský pojem horizontu skúsenosti a porozumenia (*Horizontstruktur des Verstehens*), resp. rôznych horizontov, ich prelínania, splývania a vzájomného ovplyvňovania.<sup>35</sup> Gadamerova hermeneutika kontinuovala filozofický problém porozumenia a výkladu tohto porozumenia v súvislosti s hermeneutickým kruhom, s apriórnou štruktúrou poznania ako predporozumenia bytia medzi subjektom a objektom. *Zentralen Ausgangspunkt bildet die von Heidegger geformte Annahme der generellen Vorurteilsstruktur alles Verstehens.*<sup>36</sup> Voči partnerovi v diskurze, ako aj voči histórii, textu a voči umeleckému dielu vystupujeme s predmienením (*Vormeinung, Vorurteil*), ako predpokladom porozumenia – očakávaním, horizontom, ktorý korigujeme a rozširujeme.

Heideggerova, Gadamerova a Jaussova-Iserova hermeneutika predstavovala epistemologický rámec novej „postkretzschmarovskej (postscheringovskej) hudobnej hermeneutiky. Filozoficko-literárnovedné koncepty rozumenia a chápania sa stali východiskom pre muzikologickú reflexiu hudobnej skúsenosti, pochopenia a recepcie na konferencii o hudobnej hermeneutike vo Frankfurte v roku 1973. *Zweitens ist die*

<sup>34</sup> Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke, Band 1, Hermeneutik I, Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B.Mohr (PaulSiebeck) Tübingen, 1990, s. 305-312

<sup>35</sup> Gadamer, c.d., s. 307

<sup>36</sup> S. Mauser, c.d., s. 266

*Hermeneutik seit Hans-Georg Gadamer's Buch „Wahrheit und Methode“ Gegenstand einer Diskussion zwischen Philosophen, Historikern, Soziologen, Literaturwissenschaftlern, Linguisten und Semiotikern, die von den Musikwissenschaftlern nicht ignoriert werden darf, wenn sie sich nicht zu Provinzionalismus verurteilen will.*<sup>37</sup> Gadamerova hermeneutika sa stala súčasťou Dahlhausovej historiografickej koncepcie, ale aj súčasťou teoretickej disciplíny o hudobnom význame.

Jaussova a Iserova literárno-kritická hermeneutika mala styčné body, spoločné záujmové pole s postštrukturalizmom a dekonštrukciou v intertextuálnom koncepte R. Barthesa, hoci hermeneutika a intertextualita predstavujú odlišné epistemologicko- ideové východiská. Fúzia medzi oboma prúdmi predstavuje aj epistemologickú charakteristiku hudobnej hermeneutiky, literárno-hudobnej poetiky; táto charakteristika predstavuje nové možnosti interpretácie v porovnaní s pôvodnou Scheringovou literárno-hudobnou poetikou – hudobnou hermeneutikou.

### **Literatúra:**

Bayerl, Sabine, *Von der Sprache der Musik, zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes und*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002, ISBN 3-8260-2185-

Bent, Ian, D., *Hermeneutics*, in: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.11*, Oxford University Press, 2001, s. 418-426, ISBN, 0-19-517067-9

<sup>37</sup> C. Dahlhaus, c.d., s.7

Bernhart, Walter, Werner Wolf, (hrsg.), *Word and Music Studies. Proceeding of the First International Conference on Word and Music Studies in Graz, 1997*, Editions Rodopi, B.V., Amsterdam, 1999, 90-420-0587-4

Danuser, Hermann, *Erzählte Musik – fiktive musikalische Poetik*, in: Werner Röcke (hrsg.), *Thomas Manns „Doktor Faustus“, 1947-1997*, Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern, 2004, s. 293-320, ISBN, 3-03910-471-3

Dahlhaus, Carl (hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1975

Gadamer, Hans-Georg, *Gesammelte Werke, Band 1, Hermeneutik I, Wahrheit und Methode Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B.Mohr (PaulSiebeck) Tübingen, 1990

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, May Niemeyer Verlag, Tübingen, 1993

Kramer, Lawrence, *Signs taken for Wonders. Words, Music and Performativity*, in: Steven Paul Scher, Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, (ed.), *Essay in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and Cultural Stage*, in: Editions Rodopi, B. V. Amsterdam, New York, 2002, s. 35-48, ISBN 90-420-1003-7

Mauser, Siegfried, *Hermeneutik*, in: Ludwig Finscher, (hrsg.), *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopedie der*

*Musik, Sachteil, Bd.4*, Bärenreiter, Metzler, Kassel, 1996, s.262-270.  
ISBN, 10 3761811012; 13 97837618 11016

Scher, Steven Paul, *Music and Text. Critical Inquiries*, Oxford University Press, 1992, ISBN, 0521 40158 5

Scher, Steven Paul, *Notes toward a Theory of Verbal Music*, in: Walter, Bernhart, Werner Wolf (ed.), *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*, Editions Rodopi B. V. Amsterdam-New York, 2004, s.23-37, ISBN, 90-420-1752-

Scher, Steven Paul, *Melopoetics Revisited. Reflections on Theorizing Word and Music Studies*, in: Walter Bernhart and Werner Wolf (ed.), *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*, Editions Rodopi B.V.Amsterdam-New York, 2004, s.471-488

## **Kontakt:**

PhDr.Vladimír Fulka, PhD  
Slovenská akadémia vied v Bratislave  
Ústav hudobnej vedy  
martinu@post.sk

# Historické proměny publika kulturních produkt

---

## *Historical changes of cultural products' audience*

**Radim Bačuvčík**

### **Abstract**

The study deals with the changes of the audience of cultural products with special focus on music products, especially classical music concerts. It points the gradual development of relationship of the audience towards cultural products, which occurred in past centuries, and contemporary changes related to social changes in recent decades. In the end the study presents a profile of the audience of Moravian symphony orchestras based on primary quantitative sociological research.

*Studie se zabývá proměnami publika kulturních produktů se zvláštním zřetelem na produkty hudební, zejména koncerty vážné hudby. Všímá si postupného vývoje vztahu publika ke kulturním produktům, ke kterému docházelo v minulých stoletích, i aktuálních proměn souvisejících se sociálními změnami v posledních desetiletích. V závěru studie je prezentován profil publika moravských symfonických orchestrů vytvořený na základě primárního sociologického kvantitativního výzkumu.*

### **Key words:**

Culture, art, music, product, audience

*Kultura, umění, hudba, produkt, publikum*

---

Dějiny hudby jsou především dějinami vztahu publika, tvůrců hudby a hudby samotné ke společenskému prostředí. Při důkladném pohledu bychom si mohli povšimnout, že hudba – z hlediska hudební kvality velmi podobná nebo dokonce totožná – v jednotlivých dějinných epochách různým způsobem vystupovala v různých společenských kontextech. Historické kořeny sociálního vnímání hudby v evropském

prostoru bychom mohli hledat v rozdílech jejího působení v církevním a světském prostředí. Ve středověku byla církevní (*duchovní*) hudba spjata buď se životem obyvatel klášterů a jejich každodenním životem (*viz fenomén gregoriánského chorálu*), v němž byla prostředkem identifikace s vírou a institucí církve, nebo plnila ve vztahu k širší veřejnosti funkce liturgické (*byť nejen je*) a měla být svého druhu prostředkem komunikace účastníka bohoslužeb s transcendentem. Světská umělá hudba byla ponejvíce spojena se šlechtickými dvory a nesla především funkce zábavní a komunikační, byť je možné zde vysledovat i pre-umělecké ambice tvůrců a zbožní rozměr produkce. Konečně lidová hudba byla běžnou součástí každodenního života a byla využívána k různým účelům, jako například k práci, tanci, zábavě, ale také vyjádření pocitů svých (*anonymních, kolektivních*) autorů.

## **Vznik koncertu a jeho publika**

Pro vývoj vztahu hudby a společnosti je do značné míry přelomové období 17. a 18. století, kdy nastaly v evropských společnostech významné změny. Došlo k emancipaci měšťanstva na úkor šlechty a církve, čímž vzniklo nové uspořádání společenské hierarchie. Zároveň došlo ke konstituci profesionálního koncertu jako společenské instituce, u níž se již zřetelně projevil zbožní charakter hudby. Proces emancipace hudby (*respektive umění*) jako zboží probíhající od poloviny 17. století souvisí s rozvojem měšťanských literárních kaváren a literární veřejnosti, které přispěly k postupnému stírání rozdílů společenského postavení šlechty a měšťanstva. Zároveň s emancipací zbožního charakteru kultury docházelo k rozvoji fenoménu sociální kritiky věcí veřejných, veřejné moci, státu, tedy debaty, která byla dosud vyhrazena pouze vyšším kruhům a laikům z řad měšťanstva

byla zapovězena.<sup>15</sup> Kultura ztrácela svou dvorskou či církevní exkluzivitu. To souvisí s fenoménem osvícenství a jeho racionalismu, který byl v intelektuálních kruzích stěžejním trendem poloviny 18. století (*Bek, 1993*).

Formy obdobné profesionálnímu koncertu se nicméně v evropských městech objevují již v 16. století (*Heister in Bek, 1993: 67*). Šlo o *collegia musica*, která byla relativně uzavřenými společnostmi aktivních hudebníků s cílem společného provozování hudby. V průběhu 16. a 17. století došlo k jejich postupnému otevírání veřejnosti. Takový charakter měla *convivia musica* a měšťanská sdružení (*Vereinigung*), kde již docházelo k rozlišení osob hudbu aktivně provozujících a posluchačů, nicméně charakter těchto sdružení byl takový, že se minimálně v hypotetické rovině počítalo s tím, že každý účastník těchto sdružení se může do aktivního muzicírování zapojit.

Postupně ovšem docházelo ke stále větší diferenciaci mezi účinkujícími a publikem. V případě tzv. *Liebhaberkonzertu*, který začal převládat v Německu v poslední třetině 18. století, byl již uplatňován princip subskripce, tzn. členové sdružení byli vyzváni, aby dopředu zaplatili určitý finanční obnos, a pokud dotyčný umělec shromáždil dostatečnou sumu, uspořádal koncert. Opačným přístupem je abonement (*abonmá*), které bylo základem tzv. *Konzertgesellschaft* (*koncertní společnost*), kde byl předprodej vstupenek zahájen současně s ohlášením pevného data a místa konání koncertu. V těchto dvou koncertních institucích období přelomu hudebního baroka a klasicismu již můžeme jednoznačně pozorovat konstituci hudby jako zboží a aktivaci

<sup>15</sup> Tento proces má velmi úzký vztah k proměnám společnosti v té době, kterými byl na jedné straně umožněn a na straně druhé je sám velmi ovlivňoval, a má silně komunikační rozměr. Podle Habermase (1968) „proces, kterým nabývá kultura zbožní formy a stává se diskutovatelnou, zároveň vede k principiální otevřenosti publika. Reálné, jakkoliv exkluzivní publikum, se cítí být mluvčím či dokonce vychovatelem potenciálního širšího publika.“ (*Habermas in Bek, 1993: 59*)

ekonomické funkce hudby. Z dřívější relativně homogenní měšťanské hudební společnosti se jasně vydělili hudebníci, z nichž mnozí dokázali virtuózním způsobem ovládat svůj hudební nástroj nebo hlas, a posluchači, kteří již mohli být pouze pasivními konzumenty hudby.

V souvislosti s posílením vlivu měst na úkor dvora a církve ztratilo také výše zmíněné členění hudby na církevní a světskou jako stěžejní typologizační kritérium svůj smysl. Církevní hudba samozřejmě vznikala i nadále a vzniká dodnes, avšak charakter a význam prvku církevnosti je zcela jiný než v dřívějších dobách. Zhruba od počátku éry romantismu má ze sociologického hlediska smysl členění hudby dle jiného základního kritéria na hudbu artificiální a nonartificiální (*byť v souvislosti s mediálním životem hudby se vyskytují i názory, že toto členění je v dnešní době již překonané*). Obě tyto oblasti hudby jsou významně spojeny s fenoménem koncertu. Část artificiální hudby nadále v dané době vznikala pro potřeby domácího nebo salonního muzicírování a vytvářela potenciál pro vznik tzv. hudebního průmyslu v užším či prehistorickém pojetí (*vydavatelství notového materiálu*), část vznikala pro koncertní produkci, část pro potřeby církve (*nemuselo ovšem jít o liturgické účely*) a část z vnitřní (*umělecké*) pohnutky autora bez primárního úmyslu ekonomického uplatnění (*tato hudba se mohla stát zbožím a být například uvedena do koncertního života až s určitým časovým zpožděním*).

Dvacáté století bylo v každém případě svědkem výrazného oddělení artificiální a nonartificiální hudby, jaké nikdy v minulosti neexistovalo. Takřka zcela se oddělili autoři obou těchto oblastí hudby,<sup>16</sup> jejich publikum a konečně sama hudba ve svých uměleckých prostředcích, které v oblasti artificiální hudby v některých případech

<sup>16</sup> Vždyť například část Händelovy či Mozartovy tvorby bychom z dnešního pohledu mohli funkčně - nikoliv z hlediska umělecké kvality - zařadit do oblasti nonartificiální hudby a hledat například analogie s dnešní background music.



směřovaly až k extrémní složitosti, zatímco ve sféře nonartificiální hudby až na některé výjimky (*jazz*) zůstávaly zcela v rovině jednoduchých klišé. Konečně rozhodující rozšíření hudby a její dostupnost doslova pro každého bez jakýchkoliv požadavků na hudební vzdělání a s minimální náročností na finanční investici přišlo spolu s rozvojem záznamových médií, jejichž vývoj od konce 19. století (*voskové válečky*), přes celé 20. století (*šelaková a vinylová deska, magnetofonová kazeta, CD, minidisk*) až do dnešních dnů (*Internet umožňující on-line poslech tzv. streamované hudby a nejrůznější paměťová média schopná pojmout hodiny hudby ve zkomprimovaném formátu a velmi vysoké kvalitě*) neustále akceleroje.

### **Publikum koncertů vážné hudby po dvou světových válkách**

Během 20. století se výrazně proměnil zájem o jednotlivé druhy kulturní a umělecké tvorby. Jejich společenské preference se postupně přelévají v prostředí všech ostatních volnočasových pobídek a sociologové i teoretici umění vedou spory, zda konjunktura zájmu o umění jako takové je již za námi, nebo jestli je zájem o ně stabilní a mění se spíše složení publika a projevy jeho zájmu o umění či kulturu. Výrazným podnětem pro tyto změny byly obecnější společenské proměny, které souvisely s potřebami celkové konsolidace po tragédiích dvou světových válek. Oblast interpretačních umění, do nichž patří také vážná hudba, byla vládami jednotlivých zemí poměrně masivně podporována, a to jak v Evropě (*včetně našich zemí*), tak i ve Spojených státech, tedy dá se říci bez ohledu na formu politického zřízení.

Jednou z privilegovaných oblastí podpory bylo v té době také provozování symfonické hudby. V období dvou desetiletí po druhé světové válce vznikla velká část dodnes fungujících českých symfonických orchestrů a jejich produkce se v té době setkávala s obrovským zájmem veřejnosti. V té době neměla interpretační umění

vážnou konkurenci v podobě televize nebo internetu, která se objevila mnohem později. V našich podmínkách byl navíc masový dosah těchto produkcí podporován tehdy znárodňovanými nebo již znárodněnými podniky, v jejichž provozních prostorách se mnohé produkce konaly a které také často nabízely pro své zaměstnance vstupenky na podobné akce zdarma (Bačuvčík, 2006a).

Podobná situace byla také v západní Evropě nebo v Severní Americe. Interpretační umění zde zažívala boom od poloviny šedesátých let až do poloviny let osmdesátých. Počet amerických orchestrů se v celém poválečném období zvýšil z padesáti na více než tisíc, podobně se rozšířil počet divadel, operních a tanečních společností. Od poloviny padesátých do poloviny osmdesátých let se zmnohonásobila podpora z nadačních i komerčních zdrojů (*v USA z 15 na 500 mil. USD*) (Kotler, Scheff, 1997: 5,6). Po celé období šedesátých až osmdesátých let rostlo ve Spojených státech publikum, což je připisováno některým významným sociálním změnám, například růstu celkového objemu volného času, ale také lepší nabídce v podobě většího počtu představení nabízených větším počtem různorodých kulturních či uměleckých institucí ve větších sálech (Kotler, Scheff, 1997: 24).

Soudě podle zahraničních zdrojů, západní kulturní instituce nijak významně neohrozila technologická revoluce v podobě vynálezu a rozšíření televize jako hlavního prostředku domácí rodinné zábavy. V našich podmínkách však naopak postupné pronikání televize do domácností spolu s rozmachem dobových estrád bývá pokládáno za hlavní důvod snižujícího se zájmu o koncerty symfonické hudby, který začal být pozorovatelný již v průběhu padesátých let. Například filharmonie ve Zlíně, která ve druhé polovině čtyřicátých let neměla problém se zaplněním dvoutisícového sálu, měla v polovině padesátých

let problém zaplnit svůj nový (*byť mimo centrum umístěný*) koncertní sál v Domě umění, jehož kapacita byla zhruba třetinová (Bačuvčík, 2006a). Na západ od našich hranic ale byla tři poválečná desetiletí obdobím velkého rozmachu všech interpretačních umění. Situace se i tam začala měnit v osmdesátých letech, která přinesla domácnostem masové rozšíření videorekordérů a záznam hudby v digitální kvalitě. Změnil se životní styl velké části obyvatelstva, neboť firmy začaly v souvislosti s novými poměry na trzích charakterizovanými obrovskou konkurencí a diskontinuitami v hospodářském vývoji vyžadovat mnohem větší angažovanost pracovníků v jejich zaměstnáních, což v podstatě znamenalo prodloužení doby strávené v práci (*včetně dopravy*) a menší objem disponibilního volného času (Vodáček, Vodáčková, 2001). Všechny tyto faktory přinesly obrovské problémy, jimž musela velká část kulturních organizací, z nichž mnohé v minulých desetiletích získaly nová sídla či rekonstruovaly své sály pro potřeby většího publika, čelit (Kotler, Scheff, 1997: 513, Kerrigan, Frazer, Özbilgin, 2004).

V souvislosti s tím, jak se snížil objem volného času,<sup>17</sup> proměnilo se na západ od našich hranic také nákupní chování spotřebitelů na trzích kulturních produktů. V šedesátých až osmdesátých letech zaznamenal velký rozmach prodej celoročního předplatného, avšak zároveň s tím, jak zaměstnaní lidé dokázali stále méně odhadovat svůj pracovní program, zájem o ně postupně upadal a naopak se začal zvyšovat zájem o jednotlivé vstupenky, případně o kratší než celoroční abonentní řady (Kotler, Scheff, 1997: 9). To postihlo různé druhy umění v různé intenzitě, výsledky některých průzkumů naznačují, že právě v oblasti symfonické hudby, již se tato studie především týká, je míra vyabonovanosti oproti ostatním druhům umění

<sup>17</sup> Podle průzkumu deklarovalo mezi lety 1973 a 1987 37 % Američanů snížení volného času z 26,2 hodin na 16,6 hodin týdně (Kotler, Scheff, 1997: 9).

nejvyšší. Podle průzkumu realizovaného v Kanadě v letech 1990 - 1991 bylo mezi návštěvníky symfonických koncertů 67 % předplatitelů (ze všech sledovaných forem nejvíce), 16 % bývalých předplatitelů a 17 % neabonentů, mezi návštěvníky opery 62 % předplatitelů, 21 % bývalých předplatitelů a 17 % neabonentů, mezi návštěvníky divadla 57 % předplatitelů, 17 % bývalých předplatitelů a 25 % neabonentů, mezi návštěvníky baletu 42 % předplatitelů, 26 % bývalých předplatitelů a 32 % neabonentů, mezi návštěvníky představení moderního tance 37 % předplatitelů, 26 % bývalých předplatitelů a 37 % neabonentů a nejméně mezi návštěvníky avantgardního divadla 25 % předplatitelů, 25 % bývalých předplatitelů a 49 % neabonentů (Colbert, 2001: 106).

K jisté krizi mnoha kulturních organizací přispěla také větší náročnost představení (a také publika), která si z důvodu větší atraktivity vynutila stálé angažmá hvězdných umělců, což značně zvýšilo jejich fixní náklady.<sup>18</sup> Růst ceny vstupného byl neúměrný obvyklé inflaci nebo růstu mezd ve veřejné a podnikatelské sféře, a to i přesto, že v západní Evropě a v Americe platí publikum kulturních institucí i v dnešní době průměrně 39 % nákladů na jim poskytované služby (Kotler, Scheff, 1997: 11).

## **Současné společenské postavení vážné hudby**

Expertí, kteří se zabývají vážnou hudbou, se neshodnou, jestli svět vážné hudby v současné době zažívá krizi, či nikoliv. Scheff Bernstein ve své knize Arts Marketing Insights shrnuje názory několika osobností činných v oboru. Podle ní se například Samuel Lipman, hudební kritik časopisu New Criterion, Norman LeBrecht, kritik London

<sup>18</sup> Podle Kotlera a Scheff se mezi lety 1977 a 1987 zvýšily tržby ze vstupného o 50 %, ale zaměstnanost se zvýšila v neziskových divadlech o 161 % a v orchestrech a operních souborech 83 % (Kotler, Scheff, 1997: 10).

Daily Telegraph a autor knihy *Who Killed Classical Music*, skladatel William Bolcom nebo Robert Schwarz, který píše pro New York Times shodují, že vážná hudba stojí na okraji zájmu konzumentů kultury, publikum stárne, neboť je zanedbáváno kulturní vzdělávání na školách, repertoár orchestrů stagnuje, neboť není obohacován o nová díla a je tudíž velmi předvídatelný, což činí vážnou hudbu nekonkurenceschopnou ve srovnání s jinými druhy kulturních produkcí.<sup>19</sup> Pokud se tato krize dnes ještě výrazněji neprojevuje, může být problémem za několik (*desítek*) let, když již ovšem bude nemožné získat nové publikum. Proti těmto názorům staví Scheff Bernstein pohled Douglase Dempstera z College of Fine Arts, University of Texas at Austin, podle nějž zažívá vážná hudba zlaté období, neboť je dostupná jako nikdy předtím, její nahrávky se kupují a dokonce i stahují z internetu; ani ukazatele návštěvnosti nenaznačují žádný dramatický propad, byť je pravda, že mnohé koncertní instituce (*ve Spojených státech*) v uplynulých desetiletích zbankrotovaly a další čelí problémům s prodejem abonmá (Scheff Bernstein, 2007: 6).

Na postavení vážné hudby v současné společnosti se můžeme dívat také z národnostního, respektive národně kulturního hlediska. V dnešních západních demokraciích žije poměrně značná část obyvatelstva, které je asijského nebo afrického původu. V literatuře zabývající se marketingem kultury se toto téma již poměrně seriózně reflektuje, neboť národnostní menšiny se jeví jako zajímavá cílová skupina, která západními kulturními produkty ještě nebyla příliš oslovena.

<sup>19</sup> K otázce repertoáru lze snad jen poznamenat, že určitá obrana proti nové hudbě existovala také v minulosti, byť měla různé podoby a dnes se již o ní příliš nemluví, protože „nová hudba“ tehdejších dob se již dávno na koncertní pódia prosadila. Kolb v této souvislosti zmiňuje příklad Concert of Antient Music v Londýně, která na konci 18. století měla pravidlo, že nebude uvádět hudbu mladší 20 let. Šlo o snahu bránit publikum před vulgární současnou hudbou italských oper, která byla tehdejší „populární hudbou“ a byla považována za hudbu pro nižší třídy (Shera, 1939, in Kolb, 2005: 29)

Podle průzkumů může hlavní problém euroamerické vážné hudby spočívat v tom, že etnické menšiny ji považují za záležitost bílých - hudebníků i posluchačů (Hewitt, 2003 in Kolb, 2005: 17). O tom, že může jít spíše o mýtus, může svědčit poměrně významný podíl hudebníků především asijského původu, kteří ve špičkových světových orchestrech prokazatelně hrají.

## **Budoucí konkurence v multimediálním prostředí**

Je samozřejmě otázkou, k jakým proměnám vztahu publika ke kulturním produktům dojde v budoucnu. Konkurenci kulturních institucí budou stále více tvořit média, která dokáží zprostředkovat zážitek alespoň částečně podobný přímé účasti na kulturní akci. Moderní multimediální technologie působí zcela nezávisle na geografickém a demografickém prostředí a přinášejí tradičním organizátorům kulturního života konkurenci především v boji o mladé lidi. Již dnes je situace taková, že značná část mladé generace žije část svého života ve virtuálním prostředí. Zatím nejdokonalejší variantou prostředí pro „paralelní život“ jsou virtuální města, ve kterých mohou lidé zakládat virtuální instituce, virtuálně obchodovat a také navštěvovat virtuální kulturní akce (*viz např. [www.secondlife.com](http://www.secondlife.com)*). Lze odhadovat, že pokud se prostředí internetu bude vyvíjet současnou rychlostí, pro značnou část lidí se reálný svět stane oproti virtuálnímu příliš nudným a bude jim stačit žít pouze ve světě virtuálním (*zvláště když zde bude možné nacházet zdroje obživy*).

Je ovšem třeba zároveň říci, že virtuální světy neznamenají pro kulturní instituce pouze ohrožení, ale také příležitosti: pokud skutečně dojde k přenosu kulturního života do virtuálního prostředí, je zřejmé, že virtuální koncertní a divadelní sály bude třeba něčím naplnit – a to ničím jiným než přenosem kulturní akce z živého do virtuálního prostředí.

Mohlo by to například znamenat, že přímo do divadel a koncertních sálů sice bude chodit méně lidí, ale tyto instituce budou vybírat „vstupné“ za přenos na internetu (*nepůjde tedy o revoluci, ale spíše evoluci způsobů, jimiž lidé konzumují kulturní produkty*). Třebaže tyto „virtuální“ zážitky co do kvality zatím za zážitky „reálnými“, tedy za přímou účastí na kulturně-společenském životě regionu, poněkud zaostávají, vzhledem k dynamice, jakou oblast multimédií v posledních letech a desetiletích má, se lze jen dohadovat, kdy se jim kvalitativně nejen vyrovnají, ale nabídnou přidanou hodnotu, kterou „reální“ poskytovatelé kulturních zážitků nabídnout nebudou schopni.

## **Publikum symfonických koncertů**

Existuje řada představ a mýtů o tom, jak v dnešní době vypadá typický návštěvník symfonických koncertů a vůbec kulturních produkcí obecně. Zpravidla se hovoří o tom, že jde o ženu mladšího či středního věku (*v případě symfonických koncertů však spíše vyššího středního věku*), pracující v kanceláři, vyššího vzdělání a příjmu (Colbert, 2001: 52). Podle Colberta je podíl ženské části publika různých kulturních akcí padesáti až osmdesátiprocentní - nejvíce u baletu, méně u divadla a orchestrálních koncertů. O něco vyváženější než poměr obou pohlaví je u všech typů kulturních akcí podíl vysokoškoláků, kterých je podle různých údajů ze Severní Ameriky nebo západní Evropy kolem 80 % (Colbert, 2001: 53). Se vzdělanostním profilem návštěvníků kulturních akcí souvisí také typická povolání či alespoň obory pracovních aktivit, jimž se návštěvníci věnují. Například podle průzkumu realizovaného v The Los Angeles Philharmonic je 54 % návštěvníků duševně pracujících, 29 % na manažerských pozicích včetně středního managementu a administrativy a 9 % techniků, prodejců či úředníků. Podle téhož průzkumu manažeři chodí spíše na populární koncerty,

zatímco vysokoškolští učitelé na koncerty klasické vážné hudby (Kotler, Scheff, 1997: 80).

Pokud se týká věkového profilu, výsledky různých průzkumů naznačují, že podstatnou část publika různých typů kulturních akcí tvoří senioři, což je zvláště v případě symfonických koncertů jev velmi dobře empiricky pozorovatelný. Např. v Los Angeles Philharmonic bylo podle průzkumů v devadesátých letech až 44 % předplatitelů klasických abonentních řad v důchodovém věku. V Dallas Opera se procento osob starších 65 let mezi lety 1981 a 1991 téměř zdvojnásobilo (Kotler, Scheff, 1997: 83). V anglickém Philharmonia Orchestra of London bylo v roce 1998 60 % předplatitelů starších 55 let, jen 8 % bylo mladších 35 let (Kolb, 2001). Podobná čísla je možné získat také z průzkumů v dalších institucích zmiňovaných v odborné literatuře.

Na druhou stranu, velká část návštěvníků koncertů vážné hudby začíná chodit již před pětadvacátým rokem svého věku, byť jejich návštěvy jsou v té době spíše občasné a řada z nich v době, kdy založí rodinu, dokonce pravidelnou konzumaci kulturních produktů přeruší. Například podle Kolb (2001) 63 % abonentů Philharmonia Orchestra of London podle průzkumu z roku 1998 začalo koncerty navštěvovat již před sedmnáctým rokem svého věku, dalších 23 % abonentů začalo chodit ve věku 18 - 24 let, 4 % začala chodit ve věku 25 - 34 let, 9 % ve věku 35 - 54 let a pouhé 1 % začalo chodit ve věku 55 - 69 let.

Podle průzkumu US National Endowment for the Arts nicméně mezi lety 1992 a 2002 zestárla publikum (*průměrný věk*) jazzových koncertů z 37 na 43 let, koncertů klasické hudby z 45 na 49 let, opery ze 45 na 48 let, muzikálů z 43 na 45 let, divadla ze 44 na 46 let, baletu ze 40 na 44 let a návštěvníci galerií ze 40 na 45 let. Průměrně u všech druhů umění celé publikum zestárla ze 42 na 45, což ovšem odpovídá průměrnému stárnutí celé americké populace (Kolb, 2005: 56); jak je



však vidět, u některých forem umění (*například koncertů klasické hudby, ale i jazzu*) je tento růst nadprůměrný, zatímco u jiných (*třeba divadla a muzikálů*) naopak podprůměrný. Přitom podíl posluchačů ve věku 18 - 34 se ve stejném období u klasické hudby snížil ze 29,2 % na 22,8 %, u opery z 29,6 % na 25,2 % (Kolb, 2005: 56).

Demografický profil publika nicméně nemusí být z praktického (*marketingového*) hlediska tak důležitý jako to, jak a z jakých důvodů lidé kulturní akce navštěvují. Kolb v této souvislosti hovoří o novém typu publika, které se postupně vytvořilo v posledních desetiletích a které se liší od tradičních konzumentů umění, kterým šlo především o umělecký zážitek. Tuto skupinu nazývá „konzumenti kultury“ (*cultural consumers*) a říká, že jde o lidi, kteří se sice zajímají o umění (*byť ne tak silně a vyhraněně jako tradiční konzumenti umění*), avšak chtějí se také (a možná hlavně) bavit. Nezajímá je jen „vysoká kultura“, ale rádi si zajdou také na rockový koncert nebo za jinou „zábavou“ (Kolb, 2005: 2). Konzumenti kultury patří ke generaci lidí, kteří již nebyli nutně vychováni k tomu, že „vysoké umění“ má vyšší hodnotu než populární kultura, která je běžnou součástí jejich života. Navíc jim nové možnosti cestování spolu s komunikačními technologiemi umožňují poznávat tradice jiných světových kultur, což činí z tradičního evropského umění pouze jeden z mnoha možných kulturních projevů, který těm ostatním není nadřazený (Kolb, 2005: 25).

Skupina „konzumentů kultury“, tedy lidí s nejobecnějším vztahem ke kultuře, je součástí širší typologie vztahu lidí k umění, který byl navržen na základě užívání médií. Silnější vztah ke kultuře má „příznivce kultury“ (*culture fan*), který si vybírá konkrétní osobnosti nebo programy a celkově navštěvuje kulturní akce častěji, než kulturní konzument; orientuje se na to, co jej v minulosti zaujalo a nevádí mu dát relativně vyšší finanční sumy za programy, které jej zajímají, avšak

necítí potřebu se sdružovat s ostatními lidmi s podobnými zájmy. „Vyznavač kultury“ (*culture cultist*) se poměrně úzce zajímá o určitou oblast umění a dokáže vynaložit zvýšené úsilí na to, aby se jí přiblížil; blíže také studuje a zajímá se o osobnost tvůrce, interpreta nebo celou oblast umění; rád se sdružuje s lidmi podobného smýšlení. „Kulturní nadšenec“ (*culture enthusiast*) má bohaté znalosti o oblasti svého zájmu, vyhledává různé interpretace díla a vše, co s tím souvisí; chce svůj zájem sdílet s ostatními, zapojuje se do sítí lidí smýšlejících podobně jako on. Na nejvyšší stupeň Kolb řadí „amatérského tvůrce umění“ (*culture petty producer*), který sám sbírá umění, případně je dokonce na amatérské úrovni tvoří (Abercrombie, Longhurst, 1998, in Kolb, 2005: 52, 53).

Takový pohled naznačuje stírání rozdílů mezi jednotlivými tradičními vrstvami kulturního života. Ty jsou podle H. Ganse (Gans, 1977 in Kolb, 2005: 34) čtyři: exkluzivní postavení má vysoká kultura (*high culture*), o níž se zajímají především vzdělaní lidé; umění je zde chápáno jako produkt umělecké vize svého tvůrce, který je v centru pozornosti, přičemž publikum akceptuje interpretův výběr repertoáru. Kultura střední třídy (*middle class culture*) je především záležitostí lidí s profesním vzděláním a umělecké dílo v tomto případě již leží mezi vizí umělce a potřebami publika, které požaduje srozumitelnost uměleckého díla a prvek zábavy. Pro kulturu nižší střední třídy (*lower middle class culture*) je již nejdůležitější to, jestli se dílo či program bude publiku líbit; jde o publikum, které nemá žádné vyšší vzdělání, dílo proto musí být srozumitelné a nemůže mít složitý obsah. Konečně kultura pracující třídy (*working class culture*) je záležitostí lidí, kteří nemají vzdělání a požadují umění, která má především akční povahu, ale přitom může být stereotypní; publikum od jeho konzumace očekává především odpočinek a únik od každodenních starostí.

## Profil koncertního publika moravských symfonických orchestrů

Konkrétní informace o profilu publika moravských symfonických orchestrů vycházejí z výzkumné sondy, která byla realizována při koncertech filharmonii v Brně, Olomouci, Zlíně a Ostravě (*podrobnosti viz Bačuvčík, 2011, kde je také podrobně popsána výzkumná metodika*). V této kapitole jsou prezentovány pouze dílčí výsledky, které nám mohou naznačit, zda a jakým způsobem se liší publikum v tradičních kulturních centrech, jakými jsou v daném kontextu Brno a Olomouc, od publika v menším krajském městě, spojeným především s průmyslovým rozvojem započatým před sto lety, jakým je Zlín.

	BR	OL	ZL
Muži	31,7 %	33,2 %	28,3 %
Ženy	68,3 %	66,8 %	71,7 %
Celkem	861	404	378

*Tabulka 1 - Profil vzorku respondentů podle pohlaví*

Výzkumná sonda potvrdila, že filharmonické koncerty navštěvují ve větší míře ženy. Procentuální složení vzorku respondentů v jednotlivých městech (BR - Brno, OL - Olomouc, ZL - Zlín) je uvedeno v Tabulce 1. V posledním řádku tabulky je uveden celkový počet respondentů v jednotlivých městech. Jak je vidět, ve všech městech je poměr zastoupení obou pohlaví velmi podobný, ve vzorcích bylo kolem dvou třetin žen. I na základě prostého pozorování lze zaznamenat větší počet žen v publiku, nicméně výsledky mohou být částečně ovlivněny větší ochotou žen odpovídat na otázky v dotazníku, proto skutečný poměr může být poněkud jiný.

	BR	OL	ZL	M	Ž
Sami	13,0 %	15,1 %	13,0 %	9,9 %	14,5 %
S partnerem	48,4 %	49,3 %	43,1 %	74,7 %	36,2 %
S rodiči/děti	10,5 %	9,9 %	12,4 %	6,2 %	12,4 %
Se známými	15,7 %	16,6 %	15,6 %	2,9 %	21,6 %
Ve skupině přátel	10,9 %	8,4 %	14,0 %	4,0 %	14,1 %
S obchodními partnery	0,1 %	0,0 %	0,5 %	0,4 %	0,0 %
Neuvedeno	1,4 %	0,7 %	1,3 %	1,8 %	1,2 %
Celkem	861	404	378	273	588

*Tabulka 2 – S kým respondenti přišli na koncert*

Větší zastoupení žen v publiku nicméně potvrzují i odpovědi na otázku, s kým respondenti přišli na koncert. V Tabulce 2 jsou opět porovnány odpovědi z jednotlivých měst, v posledních dvou sloupcích jsou pak pro srovnání odpovědi mužů (M) a žen (Ž) z brněnské části výzkumné sondy (v posledním řádku jsou celkové počty respondentů v daných skupinách). Většina návštěvníků (necelá polovina) chodí na koncerty se svými partnery, zajímavé ovšem je, že takto odpověděly téměř tři čtvrtiny mužů, avšak jen třetina žen. Výsledky potvrzují názor, že muži chodí na koncerty především jako doprovod svých partnerek (které tedy návštěvu iniciují), na druhou stranu ovšem ne všem ženám se podaří své partnery k návštěvě koncertu přimět, takže větší část z nich chodí na koncerty se svými známými nebo ve skupině přátel.

	BR	OL	ZL	M	Ž
do 19 let	2,6 %	3,0 %	5,6 %	2,9 %	2,4 %
20 - 24 let	4,5 %	6,2 %	3,4 %	5,9 %	3,9 %
25 - 29 let	2,6 %	6,9 %	4,5 %	2,2 %	2,7 %
30 - 39 let	4,6 %	4,0 %	7,1 %	4,4 %	4,8 %
40 - 49 let	11,0 %	10,9 %	13,2 %	10,3 %	11,4 %
50 - 59 let	14,9 %	23,5 %	24,1 %	11,4 %	16,5 %
60 - 69 let	31,9 %	29,5 %	26,7 %	27,1 %	34,2 %
nad 70 let	27,9 %	16,1 %	15,3 %	35,9 %	24,1 %
Celkem	861	404	378	273	588

### Tabulka 3 - Profil vzorku respondentů podle věku

Také věkový profil vzorku respondentů (Tabulka 3) zhruba odpovídá údajům známým ze zahraničních průzkumů. Ukazuje se zde, že lidé skutečně začínají chodit na symfonické koncerty především po čtyřicátém roce svého věku, kdy začíná v tabulce postupně narůstat procentuální zastoupení jednotlivých věkových skupin. Dominantní skupinu tvoří osoby ve věku 60 - 69 let a dále 50 - 59 let, výrazné zastoupení však mají také osoby starší 70 let (*jejich podíl může být dokonce i vyšší než ukazuje tabulka, protože pro část z nich již mohlo být obtížné vyplnit dotazník, který byl poměrně dlouhý, takže jich může být ve vzorku oproti základnímu souboru zastoupeno relativně méně*). V tomto pohledu je patrný rozdíl ve výsledcích z jednotlivých měst, kde brněnské publikum vychází jednoznačně jako nejstarší. V posledních dvou sloupcích je opět uvedeno srovnání odpovědí mužů a žen z brněnské části výzkumné sondy. Jak je vidět, věkový profil mužů se posouvá více k vyšším věkovým skupinám (*navzdory tomu, že ženy se obecně dožívají vyššího věku*), což může znamenat buď to, že v partnerství jsou muži starší než ženy, nebo že muže začínají koncerty vážné hudby oslovovat ve vyšším věku než ženy.

	BR	OL	ZL	M	Ž
ZŠ	0,9 %	0,7 %	5,8 %	0,7 %	1,0 %
Vyučen	1,3 %	2,7 %	3,4 %	1,8 %	1,0 %
SS	24,0 %	31,2 %	43,7 %	11,4 %	29,9 %
VOŠ	7,4 %	5,7 %	7,7 %	2,9 %	9,5 %
VŠ	65,3 %	59,4 %	36,5 %	81,3 %	57,8 %
Neuvedeno	1,0 %	0,2 %	2,9 %	1,8 %	0,7 %
;Celkem	861	404	378	273	588

### Tabulka 4 - Profil vzorku respondentů podle vzdělání

V publiku všech orchestrů převládají osoby s vysokoškolským vzděláním, jejich procentuální zastoupení se však významně liší (Tabulka 4). Nejvyšší zastoupení vysokoškoláků je v Brně a celkově je toto číslo nepřímou úměrné velikosti města, což lze interpretovat tak, že v menším městě (Zlín) musí filharmonie uvádět takové programy, které zaujmou také méně vzdělané publikum (což by bylo možné doložit srovnáním dramaturgie orchestrů), případně že je zde návštěva koncertu méně spojena se společenským statutem vysokoškolsky vzdělaného člověka. Obecně platí, že publikum symfonických koncertů je složeno především z osob se středním, vyšším odborným a vysokoškolským vzděláním, podíl osob se základním vzděláním a vyučených je zde takřka zanedbatelný. Ze srovnání profilu vzdělání mužů a žen (*poslední dva sloupce tabulky jsou převzaty z brněnské části výzkumné sondy, výsledky z ostatních měst jsou podobné*) vyplývá, že vyšší podíl vysokoškolsky vzdělaných osob je mezi muži.

	BR	OL	ZL	M	Ž
ZŠ/SŠ	40,3 %	36,6 %	44,7 %	41,8 %	39,6 %
Samouk	12,4 %	9,7 %	7,9 %	15,0 %	11,2 %
ZUŠ/LŠU	38,1 %	39,6 %	37,0 %	31,5 %	41,2 %
Konz./Akad.	3,9 %	5,7 %	5,3 %	5,1 %	3,4 %
PdF/HV	2,0 %	6,2 %	2,4 %	1,5 %	2,2 %
Neuvedeno	3,3 %	2,2 %	2,6 %	5,1 %	2,4 %
Celkem	861	404	378	273	588

*Tabulka 5 - Profil vzorku respondentů podle hudebního vzdělání*

Výzkumná sonda ukázala, že v koncertním publiku moravských symfonických orchestrů jsou přibližně stejně zastoupeny osoby s hudebním vzděláním (*na úrovni ZUŠ/LŠU nebo adekvátního soukromého, z konzervatoří, akademií (Konz./Akad.), pedagogických fakult a kateder hudební vědy (PdF/HV)*) a osoby bez formálního

hudebního vzdělání (tedy poučení o hudbě pouze v hudební výchově na ZŠ nebo SŠ, případně samouci) (Tabulka 5). Mezi jednotlivými městy v tomto ohledu nejsou podstatné rozdíly (*což může být překvapivé vzhledem k odlišnému profilu v parametru obecného vzdělání*), významné rozdíly nejsou ani mezi muži a ženami (*byť výsledky brněnské části výzkumné sondy uvedené v posledních dvou sloupcích tabulky naznačují vyšší podíl osob s hudebním vzděláním mezi ženami, což však výsledky z ostatních měst nepotvrzují*).

	BR	OL	ZL	M	Ž
Hraje	19,4 %	25,7 %	22,0 %	21,2 %	18,5 %
Hráli dříve	44,9 %	40,1 %	34,9 %	42,9 %	45,9 %
Nehraje	34,7 %	33,2 %	39,4 %	34,8 %	34,7 %
Neuvedeno	0,9 %	1,0 %	3,7 %	1,1 %	0,9 %
Celkem	861	404	378	273	588

*Tabulka 6 - Profil vzorku respondentů podle schopnosti hry na hudební nástroj*

Poměrně vyvážený je v jednotlivých městech také podíl osob, které ovládají hru na hudební nástroj, hrály v minulosti nebo hrát nedokáží (Tabulka 6). Na základě porovnání odpovědí na obě otázky (*hudební vzdělání a schopnost hry na hudební nástroj*) je možné konstatovat, že v publiku ve všech městech sedí asi čtvrtina (Brno) až třetina (Zlín) osob, které nemají hudební vzdělání ani neovládají (*neovládaly*) hru na hudební nástroj, takže je lze nejspíše v oblasti hudby považovat za laiky. Publikum symfonických koncertů je tedy značně diferencované, neboť je tvořeno na jedné straně osobami s profesním hudebním vzděláním (*maximálně desetina publika*), na druhé straně osobami jakýmkoliv specializovaným hudebním vzděláním nepoznamenanými (*kterých je až třikrát více*), které zřejmě také od

koncertu očekávají jiný druh zážitku, což je samo o sobě výzvou pro jejich marketingové řízení.

	BR	OL	ZL
1 - 5	10,8 %	14,9 %	19,6 %
6 - 20	67,7 %	59,7 %	68,8 %
21 a více	14,9 %	19,3 %	5,0 %
Neuvedeno	6,6 %	6,2 %	6,6 %
Celkem	861	404	378

*Tabulka 7 - Frekvence návštěv koncertů vážné hudby*

V publiku všech orchestrů lze najít osoby s různou frekvencí návštěv koncertů vážné hudby. V Tabulce 7 jsou shrnuty odpovědi respondentů na otázku, kolikrát byli za posledních 12 měsíců na koncertě vážné hudby (*obecně, nikoliv ve filharmoních*). Jak je vidět, mezi zlínskými respondenty je relativně více těch, kteří jsou spíše občasnými návštěvníky koncertů vážné hudby (*do 5 koncertů ročně*), zatímco podíl častých návštěvníků (*nad 21 koncertů ročně*) je mezi nimi minimální. Výsledky z Brna a Olomouce jsou v tomto ohledu velmi podobné a ukazují oproti Zlínu vyšší podíl průměrných (*6 - 20 koncertů ročně*) a častých návštěvníků, přičemž v Brně je více průměrných návštěvníků a v Olomouci je více občasných i častých návštěvníků. To opět naznačuje, že v tradičních kulturních městech (Brno, Olomouc) existuje vrstva publika, která se o daný kulturní produkt intenzivně zajímá (*patrně právě souvislosti s tradicí, kterou kultura v těchto městech má*), zatímco v „mladém městě, jakým je Zlín, existuje spíše publikum, jehož vztah k vážné hudbě je méně intenzivní a jde pravděpodobně ve větší míře o výše zmíněné „konzumenty kultury“.



## Závěr

Vztah publika ke kulturním produktům zaznamenal v průběhu času značné proměny. V této studii jsme si všimli především publika koncertů vážné hudby a mohli jsme pozorovat, jak se v průběhu staletí postupně oddělovala vrstva aktivních hudebníků a posluchačů (*což v počátcích vzniku toho, co nazýváme měšťanským koncertem, nebylo zdaleka samozřejmé*), aby poté, kdy koncert v průběhu 19. století získal svou „klasickou“ podobu, musel v důsledku mediální a volnočasové konkurence znovu hledat svůj vztah k publiku, což je - jak se zdá v době rychlého rozvoje multimediálních technologií - proces neukončený, který ještě může přinést mnohé výrazné změny. Zároveň jsme na případové studii moravských symfonických orchestrů ukázali, jak se může publikum v tradičních a nových kulturních sídlech lišit, a naznačili, jaké to může mít důsledky pro chování samotných kulturních institucí.

## Literatura:

BAČUVČÍK, R.: Marketing symfonických orchestrů : publikum a veřejnost moravských filharmonií. 1. vyd. Zlín : VeRBuM, 2011. 184 s. ISBN 978-80-87500-03-3

BAČUVČÍK, R.: Marketing neziskových organizací. 1. vyd. Zlín : VeRBuM, 2011. 190 s. ISBN 978-80-87500-01-9

BAČUVČÍK, R.: Jak posloucháme hudbu? Vztah obyvatel České republiky k hudbě a jejímu poslechu 2009. 1. vyd. Zlín : VeRBuM, 2010. 140 s. ISBN 978-80-904273-8-9

BAČUVČÍK, R.: Kultura a my : vztahy na poptávkové straně trhů kulturních produktů. Vyd. 1. Zlín: VeRBuM, 2009. 200 s. ISBN 978-80-904273-2-7

BAČUVČÍK, R.: Divadlo, filharmonie a studenti : mladí lidé jako cílová skupina marketingu kulturních institucí. Vyd. 1. Zlín: VeRBuM, 2008[a]. 1 CD-ROM. ISBN 978-80-904273-0-3

BAČUVČÍK, R.: a kol. Filharmonie Bohuslava Martinů 1946 - 2006. Zlín: Filharmonie Bohuslava Martinů, 2006[a]. 44 s. ISBN 80-239-6820-3

BEK, M.: Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti. Vyd. 1. Praha: KLP, 2003. 280 s. ISBN 80-85917-99-8

BEK, M.: Vybrané problémy hudební sociologie. Vyd. 1. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1993. 95 s. ISBN 80-7067-318-4

CEJP, M., MAŘÍKOVÁ, I.: Postoje české veřejnosti k hudebnímu umění. Praha: Ústav pro výzkum kultury, 1978. 152 s.

COLBERT, F.: a kol. Marketing Culture and the Arts. Vyd. 2. Montreal: Paul & Pub Consortium, 2001. 262 s. ISBN 2-89105-552-7

DIGGLE, K.: Arts Marketing. Vyd. 1. London: Rhinegold Publishing Limited, 1994. 293 s. ISBN 0-946890-58-7

FUKAČ, J.: Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína. Vyd. 2., přepr. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2001. 168 s. ISBN 80-210-2575-1

HILL, L., O'SULLIVAN, C., O'SULLIVAN, T.: Creative Arts Marketing. Vyd. 2. Amsterdam, Boston, Hiedelberg: Butterworth-Heinemann, 2007. 360 s. ISBN 978-0-7506-5737-2

CHONG, D.: Arts Management. Vyd. 1. London, New York: Routlege: 2002. 156 s. ISBN 0-415-23682-7

KERRIGAN, F., FRASER, P., ÖZBILGIN, M.: Arts Marketing. Vyd. 1. Amsterdam, Boston, Heidelberg: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004. 223 s. ISBN 0-7506-5968-8

KOLB, B. M.: Marketing for Cultural Organisations. New strategies for attracting audiences to Classical Music, Dance, Museums, Theatre and Opera. Vyd. 2. London: Thomson Learning, 2005. 233 s. ISBN 1-84480-213-2

KOTLER, P., SCHEFF, J.: Standing Room Only. Strategies for Marketing the Performing Arts. Boston, Mass.: Harvard Business School Press, 1997. 560 s. ISBN 0-87584-737-4

SCHEFF BERNSTEIN, J.: Arts Marketing Insights. The Dynamics of Building and Retaining Performing Arts Audiences. Vyd. 1. San Francisco: Josey-Bass, 2007. 294 s. ISBN 0-7879-7844-2

TAJTÁKOVÁ, M.: a kol.: Marketing kultúry: ako osloviť a udržať si publikum. Bratislava: Vyd. EUROKÓDEX, 2010, 260 s. ISBN 978-80-89447-29-9

VEREŠ, J.: Koexistencie hudby a jej reflexie v hudobných paradigmách. In: Hudba, Integrácie, Interpretácie 12. Nitra. UKF Nitra 2010. ISBN 978-80-8094-7084

VODÁČEK, L., VODÁČKOVÁ, O.: Management. Teorie a praxe v informační společnosti. Vyd. 4. Praha: Management Press 2001. 314 s. ISBN 80-7261-041-4

### **Kontakt:**

Mgr.Radim Bačuvčík, PhD.  
Ústav marketingových komunikací  
Fakulta multimediálních komunikací  
Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Štefánikova 2431, 760 01 Zlín  
e-mail: radim.bacucvik@post.cz



# Determining product according to music heard in TV commercial

---

## Určenie výrobku na základe hudobného motívu televíznej reklamy

**Tamara Gončarová**

### Abstract

Article dealt with phenomenon of music in TV commercials. The main focus was put on research held in 2010 within Slovak public area. Perception level of music in commercials broadcasted on TV Markiza was reviewed through respondents. Results were analysed and described according to answers within psychological and sociological scope and relation between viewers-music- ad-recognition was established. Research resulted in statement that music in commercials is an important part of TV ad equal in the importance to effects, colours, design and other audiovisual elements.

*Vedecká štúdia sa zaoberá fenoménom hudby v televíznych reklamách. Hlavné zameranie sa kladie na výskum, ktorý sa uskutočnil v roku 2010 na Slovensku. Úroveň vnímania hudby v reklamách vysielaných v televízii Markiza sa zisťovala prostredníctvom odpovedí respondentov. Výsledky boli analyzované a opísané s prihliadnutím na psychologický a sociologický aspekt. Snahou bolo poodhaliť vzťah medzi divákom- hudbou- reklamou- rozpoznávaním zadávateľov reklamy a audio stopy. Vieme tak konštatovať, že hudba v reklame je jej dôležitou súčasťou rovnako ako efekty, farby, dizajn a iné audiovizuálne elementy.*

### Key words:

TV ad, commercial, recognition, identification, respondent, sound test, music/melody, advertisers, product/brand

*Televízna reklama, rozpoznávanie, identifikácia, respondent, zvukový test, hudba/melódia, zadávatelia reklám, výrobok/značka*

---

Music has become a part of everyday life of every human being. The same applies to advertising, commercials and ads. Combination of ad with music became powerful and destroying weapon in many ways. One of the reasons is that we perceive sounds every second of our life

without possibility to avoid them until blocked manually. Hearing can reveal something about the space outside our field of vision and is equally bearing information like constantly re-valued visual perception. Advertising message enters into our awareness and consciousness via auditory and visual senses. Marketing tool- advertising- is trying to launch and keep friendly relationship with potential customer utilizing a nice, popular, emotion-causative, ambient music in commercials. What happens when visualization is not present and only music from commercial plays? Is common consumer able to recognize product in commercial based on music? Are creators of ads successful in choosing music into advertising message to make commercial easy to remember? Those were only a few questions we tried to answer in herein article.

### **Commercial product is represented by music**

Research was scheduled to find out whether music can serve as a primary attribute in detecting product/brand in advertising. Equivalence of meaningful musical background in comparison to other components (visual, auditory, speech, content, etc.) is not yet verified in practice; however we assign intense emotional value to it. Theory of „accidental learning“(Plessis, 2007, p.93) was a foundation for our further activities. Learning accidentally means that we acquire knowledge without being taught. In the context of advertising this kind of learning is very important, but not yet empirically verified. The aim of sound testing was to prove or disprove hypothesis that music in TV advertising is characteristic, important, memorable and emotionally strong enough to evoke the product in commercial based on music heard by respondent. According to Vysekalova (2009) many realised researches found out that melodies are inseparably associated with the

product or service (Vysekalová, 2009, p. 152). „Music and the text in the commercial represent the product. Some music is inextricably linked with the product and has been one of the icons of the product“ (Grich, 2005, p.312). Both scientists therefore argue that the music needs to get into the consciousness of the viewer and use conditioned reflex. Based on this reflex when hearing the melody in commercial the very slogan, brand and commercial content are reminded. We were challenged to apply such result on Slovak regions and determine the current state from a sample of 24 respondents.

## **Sound testing**

Structured data collection was performed through a special questionnaire method *sound test* consisting of questionnaire sheet with task and 18 audio samples in MP3 format.

We utilized technique of sound-test questionnaire in order to gain information on how respondents could identify product in ad based on audio sample. According to Vereš sound test is specific research technique where „respondent is in some of the issues immediately confronted with the music sample to which he replies directly“ (Vereš, 2004, p.91). Exactly such a test was included in the research described below of 18 music samples taken out of TV commercials broadcasted on TV Markiza in 2010 with request to determine exact product or brand. Test belongs to one of the exploratory psychological methods which examined perception, memory and emotions.

The aim was to determine whether music can serve as the primary attribute for product recognition in advertising.

We have selected a sample of respondents who had to satisfy two conditions: they had to live longer in Slovakia and could not be professional musicians. We designed a questionnaire test sheet with

only one task „*Enter name of exact product/brand in a line to each audio sample of the commercial*“ and the accompanying 18 audio samples in MP3 format attached. Email with attached sheets, samples and questionnaires were sent out by entering the large number of respondents. 18 audio samples of TV commercials in MP3 format came from the period from November up to January 2010 and have been broadcasted in prime time on TV Markiza (length soundtrack almost matched the length of advertising approx. 30 seconds except short cut referring to brand / product). Overall there were returned 24 questionnaires, 12 from women and 12 from men of various ages. On average respondents were middle aged, employed and were expected to have the highest purchasing ability in Slovakia.

Audio tracks were recorded directly from TV to MP3 player. The sound was transformed into a computer as a single audio track, and therefore selection and differentiation of speech from music has not been distinguished by different music soundtracks. From the technical point of view we could not extract music from the spoken text. Editorial audio software Audacity<sup>20</sup> however, managed to cut out the notification about the brand or product name out. Herein technical lack is not an obstacle to the attainment of research, because colour of the speaker's voice belongs to auditory and supportive symbiotic attributes of TV commercial. Respondents could rely just on their hearing and associations. There is high probability that the semantics of verbal testimony partially directs the respondent to determine the category of industrial subject. Respondents would have been able to determine at least the area / product category in advertising when not determining name of the product based on music and voice. However, the formulation of the task in the questionnaire asked respondents clearly

<sup>20</sup> Audacity®- <http://audacity.sourceforge.net/>



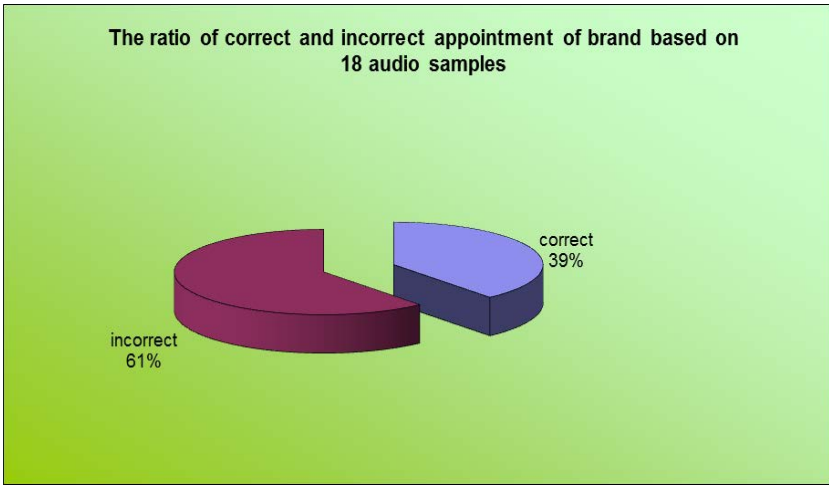
for exact answer that is either right or wrong (Diagram 1). Marginal quantifying if answers on question whether music hand in hand with voice (verbal) expression of speaker in TV commercial evokes exact product in the mind of respondent (without its visualization).

At the end we received 24 questionnaires returned. Each respondent gave a product name/brand to each of the 18 audio samples. Times 18x24 we got full set of responses 432 from which we extracted the percentage of correct and incorrect answers. In Chart 1 and Diagram 1 you can see dichotomous responses CORRECT-INCORRECT

<b>Answers</b>	<b>Total number</b>
correct	168
incorrect	264
Grand Total	432
<b>Answers in %</b>	
correct	39%
incorrect	61%

*Chart 1: Appropriateness of the brand determination based on sound test*

Diagram 1 is a generalized graphical representation of the sound test results, whether in fact respondents can/cannot identify specific product in ad based on heard music and speaker's voice colour.



*Diagram 1: The ratio of correct and incorrect appointment of brand based on 18 audio samples*

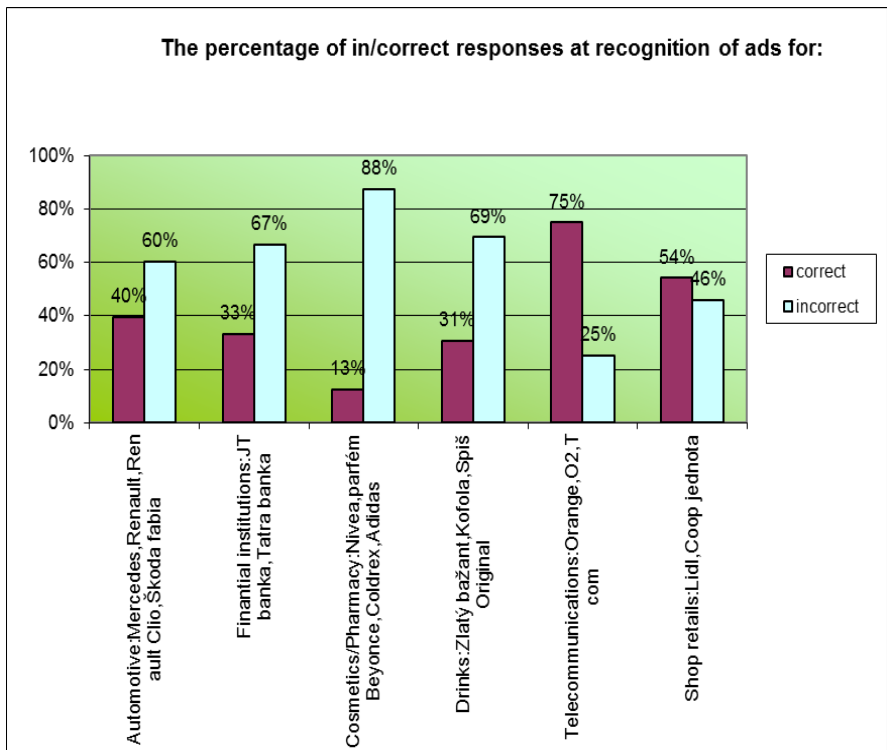
Respondents (men and women together) entered in the column “product / brand“ correct answers in 39%, that means that based on audio hearing of 18 samples thirty-nine per cent of people could determine correctly product or brand based on music and voice in the commercial. Out of entire set of answers 61% was answered incorrectly, which is the majority of the entire set of responses when respondents either missed place or entered the wrong name of product (both alternatives were considered as incorrect). Fact that respondents lack visual aspect of advertising weakens the perception of advertising spot as a whole.

Data sorting was carried out as follows: a list of correct answers was compared to the individual respondent's answers to associate evaluation letter C (correct) and I (incorrect).

Following were the correct answers:

<b>Orders of samples= Product/ advertiser</b>	<b>Category</b>
Sample 1 = Nivea	Cosmetics/Pharmacy
Sample 2 = Orange	Telecommunications
Sample 3 = O2	Telecommunications
Sample 4 = T-com , T-mobile	Telecommunications
Sample 5 = Mercedes	Automotive
Sample 6= Renault	Automotive
Sample 7 = Renault Clio	Automotive
Sample 8 = Škoda Fabia	Automotive
Sample 9 = Lidl	Shop retails
Sample 10 = Zlatý bažant	Beverages
Sample 11 = Kofola	Beverages
Sample 12 = Spiš Originál	Beverages
Sample 13 = parfum Beyonce	Cosmetics/Pharmacy
Sample 14= J&T banka	Financial institutions
Sample 15 = Tatra banka	Financial institutions
Sample 16 = Coldrex	Cosmetics/Pharmacy
Sample 17 = Coop jednota	Shop retails
Sample 18 = deodorant Adidas	Cosmetics/Pharmacy

Through the prism of categorical differentiation of advertisers in *Diagram 2* we see a deeper insight into the correct vs. incorrect answers of 24 respondents.



*Diagram 2: The percentage of in/correct responses at recognition of ads on different business subjects*

*Diagram 2* builds on results of *Diagram 1* but focuses on the percentage of correct or incorrect responses under each category of advertisers (there were identified in total 6 categories). The highest percentage of correct determination of the brand / service / product with 75% success rate achieved Telecommunication giants - T-com, T-mobile, O2 and Orange. Their business strategy and marketing mix also reflected in commercials have resonated with most of the respondents (even those who often do not watch TV). Remembering the ad is

obviously influenced by its frequent repetition, strong musical basis and especially speaker's voice. It is interesting that shop retailers e.g. Lidl, Coop Jednota reached high percentage of 54% of respondents detecting correctly sound track with product and commercial. Successful choose of song by Kendrick - The Little Things of retail Lidl (from campaign "My friends love shopping in Lidl") that the respondents associated with this retail chain based on sympathy for the music. Only 40% of respondents successfully recognized brand by listening the audio record for automotive industry. Those were ads for Mercedes, Renault (Clio), Škoda Fabia which are primarily in terms of music built on strong, dynamic and lyrical melodies while presenting cars, brands, image and status visually; moreover ads have funny story behind the picture and is eye-catching. In this category a majority of respondents recognized brand Mercedes by hearing of music and 2 x pronounced word „Sorry” without visualization. Some of the respondents stated in notes that they liked the ad because of humour, interesting elaboration of content and according to first notes they recognized Mercedes commercial. Positive attitude towards exceptional and creative ad influenced memorability and reciprocal recognition of the product based on heard audio track (that is only part of overall spot feature).

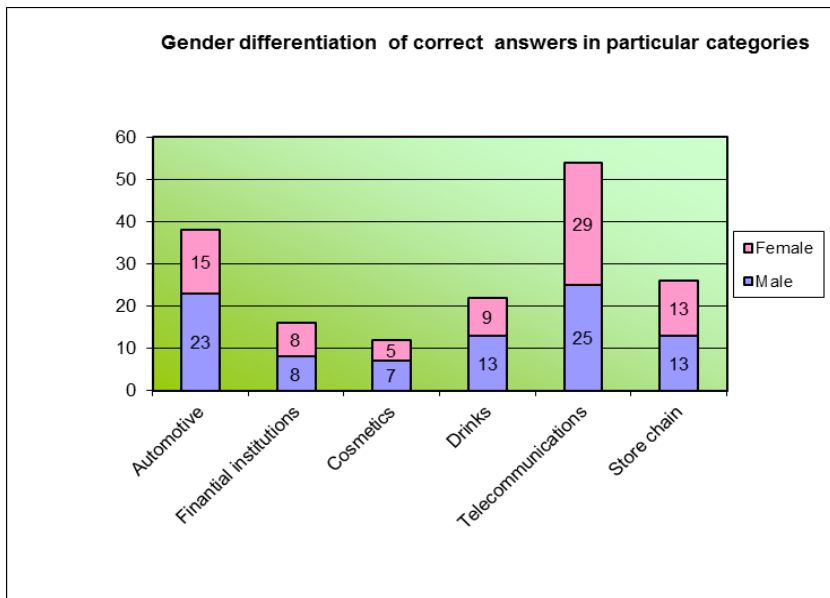
Surprisingly the lowest recognition level can be attributed to cosmetics / pharmacy. Based on sound the product was determined incorrectly by 85% of respondents. Obviously, neither frequency of advertising impressed the memory of respondents nor music, verbal, voice expression were memorable so respondents could not determine exact product correctly.

To clarify the above results let us distinguish the gender of the total number of correct answers given to a specific category. The research sample consisted of 12 women and 12 men.

<i>Sex</i>	<i>Automotive</i>	<i>Financial inst.</i>	<i>Cosmetics</i>	<i>Beverages</i>	<i>Telecom</i>	<i>Shop</i>	<i>Total</i>
<i>Male</i>	23	8	7	13	25	13	89
<i>Female</i>	15	8	5	9	29	13	79
<i>Total</i>	38	16	12	21	54	26	168

*Chart 2: The ratio of correct answers given to the category of advertisers*

Using the pivot table via mathematical-statistical methods the ratio of correct answers was provided by women (stereotypically pink boxes) and men (stereotypically blue boxes) in respect of each category.



### *Diagram 3: Gender differentiation of correct answers in particular categories*

The ratio accuracy of the responses of men and women with respect to the corporate category for the following groups of respondents:

- The same number of correct responses made in determining Financial institutions and Shop chains were achieved by men as well as by women
- Men prevailed in the assignment of auditory clues to the product in the spots for Automotive, Beverages and Cosmetics categories
- Women successfully identified Telecommunications ads

Although the correct answers of men and women are converging, according to this survey we can assume that men identify more reliably ads for products in category Automobile, Beverages, Cosmetics on the basis of an audio track. Women were more successful at placing the correct category of telecommunication operators.

### **Music as an important component of TV commercial**

When getting back to our hypothesis at the beginning of our article due to the power and importance of music in identifying product in TV commercial we can conclude the following results coming out from our small research via sound test:

Men and women (respondents) entered in column „Product/Brand“ correct answers in 39 % cases that means that based on listening of 18 ad samples they could with thirty-nine percent correctness identify exact

product or brand based on music and verbal expression. Majority of answers were incorrect 61%. To conclude: *purely extracted music and speaker's voice without visualization, association and story is only a partial impulse in particular ad recognition*. Music sounds and melody is thus more powerful in its influence on the potential customer together with verbal, visual transmission and intonation of speaker, written text and performance within the TV ad.

Music in TV commercial is equivalent part to other components of the commercial (Rafajová, 2008, p.136). Visual and verbal components are the primary area of deliberate perception in commercials and music fulfils only emotional needs that have to be transmitted. Music intensifies and colours audio perception of voice and content of verbal expression in commercial but it is not the primary notification sign of TV commercial. Our research proved this fact when extracting visual site of the commercial so that ad could not be perceived as a whole. So we can conclude that if music is not given in its primary-bearing function it is often not associated with the product. Its perception is subconscious, adding overall atmosphere of the spot and colours emotions, intensifies the perception of TV ad. However, if it is the only and primary / superficial auditory track, it becomes part of the brand as symptomatic for business entity such as logo, colour, corporate jingle, slogan, etc. Respondent will link musical motive with exact product and could identify it only from hearing perception.

From the above data it seems to be clear that without particular remembering of link between audio form of commercial and presented product respondent can hardly link audio track to particular category of advertiser. We therefore conclude that music in commercials is seen as part of a complex visual-musical-semantic unit. It has its emotional and associative message, conveying atmosphere and verbally non-



described entity, but in conjunction with other verbal-visual components of an ad spot is gaining efficiency and attractiveness.

## **Literature:**

GRICH, S.: 2005. Hudba v televízii- hudba v „službách“obrazu. In *Multimediálna spoločnosť na prahu 21. storočia. Jej kultúra, umenie, hudba a nreprekonané problémy*. (ELSCHEK, O.: eds.) Bratislava: ASCO Art and Science, 2005. ISBN 80-888-20-41-3, p. 303-319

PLESSIS, E. 2007. Jak zákazník vnímá reklamu. Brno: Computer Press, 2007. ISBN 978-80-251-1456-8

RAFAJOVÁ, A. 2008. Znaková hudobná štruktúra reklamného spotu. In *Kolektív autorov Hudba, Integrácie a Interpretácie 11. Mediálne a komunikačné aspekty hudby*. Nitra: UKF, 2008. ISBN 978-80-8094-199-4, p. 132-150

VEREŠ, J. 2004. Hudobná pedagogika. Nitra: Regionálne združenie Slovenskej hudobnej únie, 2004. ISBN 80-969174-6-3

VYSEKALOVÁ, J. a kol. 2009. Psychologie reklamy. Praha: Grada, 2009. ISBN 978-80-247-2196-5

## **Kontakt:**

Mgr. Tamara Gončarova, PhD.  
Katedra masmediálnej komunikácie a reklamy  
Filozofická Fakulta  
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
tgoncarova@gmail.com



# Typologie fanouška progresivní rockové hudby

---

## *Fans' typology of progressive rock music*

**Veronika Radimcová**

### **Abstract**

The contribution deals with a definition of „a fan“, which is a result of this term analysis. The paper afterwards sums up the conclusions of the thesis, which purpose was to choose progressive rock teenager fans, who correspond with the term characteristics. The final propositions were evaluated on the base of different research methods (questionnaires, semantic differential, observation, discussion, interview), which lead to form a typology of a progressive rock fan, that closely relates with the sub-genre characteristics (for example purpose to experiment, open to all genres, innovation, above standard in a question of quality, difficult in a way of listening). A fandom becomes a lifestyle and it expresses in a fan's attitudes, so it was considered to be very important for such a student to be supported by his teacher of music classes, who has the only possibility to evolve his abilities and approach to music. Open communication about music brings finally benefits not only to a teacher and a fan but to the whole class. Progressivity - that is a term, which appears in all branches of people activity. It upgrades aesthetic perception in music and it is a necessity in a pedagogy – without progressivity it would lose the meaning.

*Příspěvek se zabývá definicí pojmu fanoušek, jež je úzce vymezena na základě analýzy tohoto termínu. Následně shrnuje závěry doktorské studie, jejímž cílem bylo v rámci výzkumné části vybrat fanoušky progresivní rockové hudby v období adolescence, kteří odpovídají předem definované charakteristice. Prostřednictvím variabilních výzkumných metod (dotazníky, sémantický diferenciál, pozorování, diskuse, interview) byly vyhodnoceny závěrečné teze, na jejichž podkladě byla vytvořena typologie fanouška progresivní rockové hudby, která úzce koresponduje se charakteristickými znaky favorizovaného subžánru (např. tendence k experimentu, žánrová otevřenost, inovativnost, kvalitativní nadstandard, posluchačská náročnost). Vzhledem k tomu, že fanouškovství se stává životním stylem daného jedince a velmi se projevuje v jeho postojích, je důležité, aby takový žák získával podporu ze strany svého učitele hudební výchovy, který má jedinečnou možnost rozvíjet jeho schopnosti, dovednosti i přístup k hudbě. Otevřená komunikace o hudebních preferencích je finálně přínosná nejen pro obě strany, ale také pro celou třídu. Progresivita je totiž pojem, který se objevuje ve všech odvětvích lidské činnosti. V hudbě obohacuje estetické vnímání, v pedagogice je nutností, bez níž ztrácí současná edukace svůj smysl.*

## Key words:

Progressive rock, popular music, music pedagogy, music preferences, a fan

*Progresivní rock, populární hudba, hudební pedagogika, hudební preference, fanoušek*

---

Fanouškovství, jako úzce vymezený vztah k oblíbenému objektu, je zejména v oblasti populární hudby velice frekventovaným pojmem. Souvisí totiž se způsobem života člověka, který se rozhoduje věnovat velké množství času zálibě, jež jej emočně naplňuje. Již etymologie slova fanoušek zahrnuje míru zájmu takové osoby. Etymologický slovník specifikuje dvojí původ slova - může jít o zkratku slova fanatik<sup>21</sup>, který tedy projevuje intenzivní zájem, extrémní nadšení pro určitou věc, nebo může být původ odvozován od slova fancy (z *angl. zalíbení*), kdy množné číslo fans (*fanoušci*) je homonymem k tomuto výrazu. Obě varianty ovšem vystihují sémantický význam slova (<http://www.etymonline.com/index.php?term=fan>). Podle termínu fan v anglické verzi internetové encyklopedie <http://en.wikipedia.org>, slovníku Merriam - Webster a Oxfordského slovníku (<http://www.merriam-webster.com>, <http://www.oxforddictionaries.com>) jsem vybrala několik klíčových rysů zřetelně charakterizující fanouška:

- typ člověka, který projevuje nadšený, opravdový, vášnivý entuziasmus pro daný objekt (*u každého se projevuje rozdílná intenzita zájmu, což vypovídá o různém stupni fanatismu*);

<sup>21</sup> Tento pojem by neměl být v těchto kontextech vnímán pejorativně. Fanatismus je podle <http://en.wikipedia.org> specifikován: „*Fanatismus je víra nebo chování zahrnující nekritické nadšení nebo chorobný entuziasmus pro určitý koníček.*“

- fanoušek je oddaný stoupenec, horlivý obdivovatel daného objektu;
- jedinec věnuje většinu svého času objektu zájmu;
- odmítá nezájem okolí o svou zálibu;
- podřizuje a mění svůj životní styl závisle na své zálibě;
- demonstruje svůj zájem vnějšími projevy (*demonstrace, oblékání, komunikace apod.*);
- fanoušci jsou také sběratelé (*knih, CD, trsátek atd.*);
- někteří z nich touží po sociální interakci;
- fanouškovský zájem je dlouhodobou záležitostí.

S horlivým zájmem jedince souvisí také pojem fanouškovství jako subkultura složená z fanoušků, jež jsou sympatizanti společné oblasti a u nichž se realizuje potřeba sdílení. Tráví čas a energii aktivitou spojenou s objektem zájmu jako součást sociální sítě. Tato aktivita se u fanoušků projevuje vydáváním fanzinů, vyměňováním dopisů a emailů, zakládáním fanklubů, na internetu chat rooms, tematicky laděných fór. Typické je také užití tzv. fanspeak, tzn. specifického žargonu, který je srozumitelný právě jen vrstvě fanoušků.

Záměrem výzkumné části doktorské práce na téma Progresivní rocková hudba a její žánrový fanoušek bylo prostřednictvím různých výzkumných metod (*sémantický diferenciál, dotazník, pozorování, interaktivní diskuse, interview*) nalézt fanouška progresivní rockové hudby mezi adolescenty, abych byla finálně schopna vytvořit typologii člověka, který se progresivním rockem velmi intenzivně zabývá. Trychtýřovitým postupem jsem selektovala z preferentů progresivní rockové hudby fanoušky, kteří se velmi o subžánr zajímají a splňují znaky obecné definice pojmu fanoušek. Každé šetření kromě klíčové selekce směřovalo také ke sběru informací o základních rysech typického fanouška progresivní rockové hudby. Bylo zjištěno, že tato

typologie úzce souvisí s charakterem progresivní rockové hudby. Pokud o ní hovoříme jako o typu hudby, který má experimentální tendence, je žánrově otevřený, inovativní, kvalitativně nadstandardní, posluchačsky náročný apod., lze předpokládat, že fanouška lze charakterizovat obdobně.

Cílem finální explorace prostřednictvím interview se třemi žánrovými fanoušky (*kteří byli selektováni z původního počtu 350 respondentů a následně 15 posluchačů progresivní rockové hudby*) bylo zjistit jak, kdy, za jakých okolností a na základě jakých vlivů vzniká zájem o progresivní rock, který po té přerůstá do polohy fanouškovství. Dalším cílem šetření bylo definovat typologii fanouška progresivní rockové hudby z hlediska vnější i vnitřní charakteristiky jeho osobnosti na základě toho, jaké faktory mají dotazovaní společné. Rozhovor se studenty byl veden jako polostrukturovaný s předem připravenými otázkami, které se modifikovaly, popř. rozváděly v průběhu šetření. Otázky směřovaly k privátnímu životu studentů, který by měl souviset s jejich fanouškovským zaměřením.

U všech tří respondentů jsem se setkala se zcela rozdílným temperamentem i přístupem k životu. Prokázalo se tak, že nelze vytyčit jednotnou platformu pro určení okolností vzniku zájmu o progresivní rock, neboť jde o individuální záležitost determinovanou rozdílným rodinným zázemím, osobností jedince, přístupem k informacím apod. Přesto se objevilo několik styčných bodů, jež měli tito jedinci společné. Dotazovaní chodili do téže třídy a začali spolu aktivně provozovat hudbu. Tento zájem je vedl k tomu, aby pátrali po muzice, která by je interesovala především jako praktikující hudebníky. V rodině každého z nich alespoň jeden z rodičů má vztah k hudbě (*v určité životní etapě vyrůstání vedle profesionálního hudebníka, matka rozšiřuje hudební obzory větším žánrovým záběrem, otec sběratel hudby, matka bývalá*

*hudebnice atd.*), ovšem měl na respondenty nepřímý vliv. Nikdo z nich nebyl cíleně k aktivnímu muzicírování veden, motivovali se až navzájem při setkání ve škole. Determinantem vzniku jejich vztahu k hudbě bylo přátelství, intenzivní kontakt ve škole, kde existuje prostor pro komunikaci na toto téma, a také mimo školu. V rámci školy měly na jejich rozvoj vliv hodiny hudební výchovy, které jim pomohly rozšířit si hudební obzory co do kvantity informací především o artificiální hudbě 20. století, kterou obdivují vzhledem ke svým hudebním preferencím. Dále měli možnost rozvíjet své hudební cítění při instrumentálních dovednostech během hodin a také se sborem. Nabyli zde první zkušenosti s veřejným vystupováním. Vzhledem k tomu, že zájem o progresivní rock je úzce spojen s jejich vlastní muzikantskou aktivitou, prokázala se tato fakta taktéž jako směřodatná.

Zájem konkrétně o progresivní rock vznikl poslechem jiných hudebních stylů. Jeden ze studentů se vyjádřil, že se přes rock a metal dostal k funky, jakožto atraktivní hudbě pro hráče na basovou kytaru, jímž je. Když potom u progresivní kapely Pain of Salvation slyšel pasáž ve skladbě zahranou ve funky pojetí, byl překvapen, že lze hudbu takto zajímavě kombinovat a začal se o progresivní rock zajímat více. Druhý student vidí počátky svého zájmu o tento subžánr v souvislosti s jeho hrou na kytaru. Začínal poslouchat Karla Kryla, po té kapelu Nirvana hrající styl grunge, přecházel ke kytarové post-grunge formaci Pearl Jam, posléze k metalové skupině Slipknot a při hledání dalších inspirací objevil progresivní rock, který jej nyní hudebně po všech stránkách naplňuje. Třetí student se k progresivnímu rocku dostal přes vážnou hudbu. Bavil ho také poslech klasického rocku a věděl, že progresivní rock aspiruje na sofistikovanější verzi mainstreamové rockové hudby. Proto si sehnal nahrávky progresivního rocku, které ho zaujaly právě svou příbuzností s artificiální hudbou. Inspirativním krokem k poslechu

progresivního rocku se tedy stala hudba samotná. Nahrávky si již studenti poskytli navzájem.

Pro fanoušky progresivního rocku jsou nejtypičtější tyto dva rysy: jsou to lidé s otevřeným přístupem k hudbě, k mnoha žánrům a stylům, přesto nároční na kvalitu produkce, a lidé s tendencemi experimentovat. Tyto znaky potvrzují jejich hudební preference. Fanoušek progrocku se již z principu nemůže poslechem uzavřít jen do tohoto subžánru, který sám o sobě je výsledkem mnoha syntéz a synkrezí. Všichni tři studenti mají jiné hudební preference, přesto dokážou poslouchat téměř cokoliv, co je hudebně něčím zajímavé, neotřelé. Velmi oblíbený je jazz, funky, grunge a určité styly elektronické hudby (*dubstep, ambient, trance atd.*), zároveň se zmiňovali o českých kapelách jako Tata Bojs nebo Mňága a Žďorp, které je fascinují svými texty a hudebními aranžmá.

Dotazovaní studenti se v rámci typologie shodují především ve svých mimoškolních aktivitách. Po té, co přicházejí domů, věnují se hlavně hudbě. Buď poslechem, přičemž nejde o kulisovou záležitost, ale o cílený poslech (*pokud u něj dělají jiné aktivity, záměrně volí takové, které je nerozptylují od poslechu*), nebo aktivně, tj. cvičí na nástroje, improvizují, zkoušejí s kapelou. Pokud se nevěnují hudbě, bývají s přáteli (*volba přátel není podmíněna hudebním zaujetím, ovšem je výhodou z hlediska tématu konverzace*). V rámci životních postojů se dva studenti shodovali, že je pro ně prioritou jejich budoucí rodina, které by byli ochotni podřídit své hudební aktivity, nebyli by ovšem schopni vzdát se svého vztahu k hudbě. Všichni tři předpokládají, že se ovšem hudbě nadále věnovat budou, jak z poslechového, tak muzikantského hlediska, přestože nepočítají s profesionálním uplatněním. Z vedeného rozhovoru bylo zcela patrné silné zaujetí hudbou jako prioritou v jejich životě, které je podřízen čas i studium. Vnímají v ní možnost silné



osobní seberealizace, která je samozřejmě v životě jedince vrcholnou potřebou. Zároveň jsou všichni tři velmi talentovaní, tudíž jsou jejich hudební aktivity realizovatelné. Fanoušek progresivní rockové hudby bývá sám muzikantem, a pokud jím není, pak jde o velmi otevřeného a znalého posluchače s širokým přehledem v nejrůznějších hudebních žánrech a stylech.

Fanoušek progresivní rockové hudby je také originální v tom, že nemá potřebu dávat najevo své fanouškovství vnějšími projevy. Velmi snadno lze rozpoznat fanoušky rockové nebo metalové hudby, jež se oblékají podle módy svých oblíbených interpretů, mnohdy velmi extravagantně. Fanoušek progresivního rocku nemá potřebu exhibice, je raději uzavřený ve svém světě hudby, kterou obdivuje. Také koncerty progresivní rockové hudby si prožívá spíše jako posluchač než jako tanečník toužící být baven. Svou preferenci může dávat najevo tričky s logy kapel, které obdivuje. Respondenti se při odpovědích a reakcích projevovali velmi sofistikovaně a inteligentně, také velmi přirozeně a osobitě. Tento předpoklad již byl vyhodnocen v předchozím testování prostřednictvím interaktivní diskuse, při interview byl aspekt verifikován a uznán jako podstatný element v charakteristice fanouška progresivního rocku. Očekává se od něj hudební nadhled, schopnost hudebních analýz, koncentrace při poslechu a také informační přehled. Vzhledem k muzikantským zkušenostem byli studenti schopni také užívat adekvátní slovní zásobu při rozhovoru o hudebních specifikách.

Na základě pozorování a analýzy výsledků všech předchozích šetření (*dotazník, sémantický diferenciál, pozorování*) jsem vyvodila několik shrnujících znaků, jež mohou vnitřně charakterizovat fanouška progresivní rockové hudby:

- inteligentní;
- osobitý, neuniformovaný;

- otevřený – názorům jiných, hudbě ve všech žánrových podobách;
- tendence k precizaci (*např. hudebního projevu*), zaměření na detaily, pečlivost;
- projev vyšší míry koncentrace;
- vztah k experimentu – nemá zábrany v oblasti seberealizace (*hudební*), ve výběru poslouchané hudby, při komponování (*objevuje se pouze strach z opakování svých vlastních nápadů*);
- touha po nových informacích, což vede k hudební vzdělanosti;
- progresivní – tendence objevovat nové v rámci evoluce určitého žánru, subžánru.

Při pohledu na typologii fanouška progresivní rockové hudby a při samotném kontaktu s těmito studenty (*především během interview*) jsem vyhodnotila, jak velmi důležité je, aby učitel hudební výchovy bral v potaz tento typ osobnosti a poskytl mu dostatečný prostor pro jeho rozvoj. Setkává se totiž s člověkem, který touží po vědění a po zkušenostech, který může mít teoreticky větší hudební přehled než má sám učitel (*např. v oblasti nonartificiální hudby*) a jenž především touží po sociální interakci, po komunikaci, po konfrontaci názorů a také po muzikantských radách a motivaci. Je-li učitel seznámen s tím, že tento student je posluchačem, potažmo fanouškem, náročnějšího typu rockové hudby, měl by být také obeznámen s tím, že se jedná o velmi atypickou rockovou hudbu, kterou nelze ztotožňovat s mainstreamem, nesoucí konkrétní specifika. Preference studenta totiž finálně mj. určují také jeho osobnost.

Dalším faktem formujícím výuku je přístup ostatních studentů k progresivní rockové hudbě. Z dotazníkového šetření mj. vyplynulo, že 67 % respondentů inklinuje k rockové hudbě, jež se v současné době stala svými kompromisy mezi tvrdostí a emocionální melodičností velmi populární. Její charakter navíc velmi odpovídá vnitřnímu prožívání současné mládeže. Posláním učitele je v této oblasti poskytnout studentům kvalitní informace. Studenti jsou značně omezení tím, co poslouchají jejich vrstevníci, médií, především pak internetem, který poskytuje zkreslené informace. Díky mediální otevřenosti mají zdánlivě obrovské množství dostupných informací, reálně jsou omezeni tím, že nejsou vedeni k selekci. Navzdory jednostrannému zaměření jsou přesto vždy připraveni soudit. Jejich hudební percepce se projevila při vyhodnocování sémantického diferenciálu, v němž se prokázalo, že progresivnímu rocku příliš nerozumí, je pro ně náročný (*i únavný*) na poslech, ztrácejí se v jeho formě. Preferují emotivnější a především kratší skladby. V tom se profiluje nepřipravenost studentů na komplikovanější hudební struktury, navzdory tomu, že průběžně procházejí dějinami artificiální hudby. Soudobá hudební produkce je natolik pestrá a experimentální ve svých počinech, že není možné omezovat výklad na základní produkty žánrů nonartificiální hudby, ale je naprosto vhodné poukazovat na originální produkty jednotlivých žánrů. Studenti si tímto rozšíří své hudební obzory, zpřístupní se jim hudba, kterou by možná nikdy sami neobjevili, a tím se jim poskytuje otevřená možnost volby.

Mezi testovanými se také objevilo 5 studentů (z 24), kteří před tím nikdy progresivní rock neslyšeli a byli jím příjemně překvapeni a oceňovali jeho kvalitu. Otevřením tohoto tématu je možné nabídnout potencionálním posluchačům možnost prvně uslyšet tento subžánr, aby se pro něj později eventuálně mohli rozhodnout. Aspiranti na tento

subžánr totiž přirozeně tíhnou k zajímavé, originální hudební produkci a jak již bylo uvedeno v typologii fanouška progresivní rockové hudby, pátrají po hudbě, která je bude uspokojovat ve všech rovinách, nikoliv pouze hédonisticky.

Progresivní rock je záležitostí minoritní, je určen pouze pro určitý okruh posluchačů. Také výzkumné šetření v rámci doktorské práce prokázalo, že není nutné toto téma zařazovat do osnov hodin hudební výchovy na střední škole, kde by studenti již mohli být věkově připravenější tento typ hudby akceptovat. Mé argumenty se zaměřují na potřebu informovat studenty o hudebních produktech, které jsou nosné, zajímavé, originální. Z reakcí fanoušků je patrné, že jsou vděční za poznání tohoto hudebního subžánru, který je vytrhl z šedi mainstreamové hudby.

### **Literatura:**

DORŮŽKA, P. Hudba na pomezí. Praha: Panton, 1991. 80-7039-125-1.

FRITH, S. Performing Rites. On the Value of Popular Music. Cambridge: Harvard University Press, 1996. ISBN 0-674-66195-8.

LUCKY, J. The Progressive Rock Files. Burlington, Ontario: Collector's Guide Publishing, Inc., 2000. ISBN 1-896522-70-X.

MATZNER, A., POLEDŇÁK, I., WASSERBERGER, J. a kol. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Praha: Supraphon, 1983.

PETTY, G. Moderní vyučování. Praha: Portál, 1996. 80-7178-978-X.

POLEDŇÁK, I. Hudebně pedagogické invence: výbor ze studií a statí k hudební pedagogice a výchově. Praha: Univerzita Karlova v Praze PdF, 2005. 80-7290-229-6.

POLEDŇÁK, I. (ed.) Populární hudba a škola: sborník příspěvků z konference v Praze 10.-12. května 1999. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2000. ISBN 80-7290-013-7.

SHUKER, R. Understanding Popular Music Culture. Oxfordshire: Routledge, 2008. 978-0-415-41905-5.

SHUSTERMAN, R. Estetika pragmatizmu. Bratislava: Kalligram, 2003. 80-7149-528-X.

SNIDER, CH. The Strawberry Bricks Guide To Progressive Rock. United Kingdom: Lightning Source UK Ltd., 2007. 978-0-6151-7566-9.

VÁŇOVÁ, H., SKOPAL, J. Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0435-3.

VEREŠ, J.: Hudobná pedagogika. Veda o hudobnej výchove. Nitra. UKF Nitra, 2004. ISBN 80-969174-6-3

<http://www.etymonline.com/index.php?term=fan>

<http://www.merriam-webster.com>

<http://www.oxforddictionaries.com>

<http://www.progarchives.com>

<http://www.fragments.cz>

<http://www.progboard.com>

### **Kontakt:**

Mgr. Veronika Radimcová, PhD  
Katedra hudební výchovy  
Pedagogická fakulta,  
Ostravská univerzita v Ostravě  
[veronika.radimcova@seznam.cz](mailto:veronika.radimcova@seznam.cz)



# Vplyv elektronických médií na kapacitu vedomostí z dejín hudby

.....  
*The Influence of Electronic Media on the Knowledge Capacity  
from the History of Music*

**Mária Strenáčiková - Mária Nečesaná**

## **Abstract**

In our study we bring partial results of the pedagogical experiment, by which we wanted to describe the influence of the electronic media information on the knowledge capacity in the history of music (a part of the music education). We focused on the research of the audial and audiovisual medial communication and on the use of internet. We compared it with the influence of the traditional verbal explanations with musical recordings. We confirmed that applying media as a teaching aid into the music education is justifiable and we suggested a draft of the strategy for the modernization and increased effectivity of the musical educational process.

*V štúdií predkladáme výsledky z pedagogického experimentu. Jeho cieľom bolo zistiť vplyv informácií vysielaných elektronickými médiami na kapacitu vedomostí z dejín hudby (vo vyučovaní hudobnej výchovy). Skúmali sme vplyv audiálnej a audiovizuálnej mediálnej komunikácie, ako i použitia internetu, ktoré sme porovnali s vplyvom tradičného verbálneho výkladu v pedagogickom procese. Potvrdili sme opodstatnenosť aplikovania médií do hudobnej edukácie a vypracovali koncept pre modernizáciu a efektívizáciu hudobno-výchovného procesu.*

## **Key words:**

Medium, electronic medium, medial communication, music education, experiment, test, W. A. Mozart

*Médium, elektronické médium, mediálna komunikácia, hudobná edukácia, experiment, test, W. A. Mozart.*

---

*„Vnímanie reality  
dnes závisí od štruktúry  
informácie.“*

Marshal Mac Luhan

Výrok Marshala Mac Luhana – významného kanadského filozofa a teoretika komunikácie a médií zaznel koncom 60-tych rokov minulého storočia. V priebehu ďalších rokov a desaťročí sa ukázalo, že nebol púhym konštatovaním dobovej aktuálnej situácie, ale prognostickým vyjadrením, ktorého napĺňanie má výrazne akcelerujúcu tendenciu a zaberá čoraz väčší priestor.

Základným zdrojom a šíriteľom informácií sa stali masmédiá, predovšetkým rozhlas, televízia, tlač, film a internet. Spomenuté mediálne zdroje sa dnes, okrem svojej sprostredkovateľskej informačnej úlohy integrujú do väčších celkov, a to hlavne na semiotickej úrovni. *„Klasické znakové systémy – písmo, obraz, slovo, zvuk – sú včlenené do nových rozsiahlych systémov, tvoriacich integrálnu a intermediálnu rovinu.“*<sup>22</sup> V kontexte ich fungovania a vnímania reality, či objektívnej skutočnosti, je nevyhnutné akceptovať individuálne rozdiely pri spracovaní informácií: *„Existujú rozdiely medzi spôsobmi, akými ľudia niečo počujú, cítia a rozumejú. Ide o normu, individuálnu, vlastnú, zvláštnu, pre ktorú existuje termín modálnosť fenoménu vedomia. Inými*

<sup>22</sup> Zasepa, T., 2010, s. 122.



*slovami, vo vedomí jednotlivcov sú informácie o skutočnosti rôzne kódované.*<sup>23</sup>

Mediálna komunikácia v súčasnej mediálnej spoločnosti je veľmi závažný a aktuálny fenomén. Ako proces vysielania informácie komunikátorom a jej prijímania recipientom predstavuje komplikovaný jav, ktorý je charakterizovaný ako interreakcia zúčastnených entít, vrátane ich vnútornej komunikácie. Preto sa mediálna komunikácia dostáva do pozornosti všeobecných vedných disciplín (so špeciálnymi *subdisciplínami*), ako aj aplikovaných disciplín obohatených o empirické poznatky z praxe. Zaoberajú sa ňou vedné oblasti participujúce na skúmaní mediosféry – komunikačného prostredia človeka, ktoré podľa Adama Lepu<sup>24</sup> tvorí:

sonosféra – oblasť zvukov

logosféra – oblasť slova

ikonosféra – oblasť obrazu

galenosféra – oblasť ticha.

Jestvujú vo vzájomnom korelačnom a symbiotickom vzťahu a jednotlivé vedné oblasti k nim pristupujú z pozície vlastnej bádateľskej orientácie.

V rámci nášho textu sa v jeho v ďalšom priebehu sústredíme na elektronické médiá z aspektu pedagogiky a hudobnej pedagogiky. Pokúsime sa preskúmať význam, opodstatnenie a efektivitu aplikovania médií do hudobnej edukácie a predstaviť konkrétne možnosti využitia vybraných médií v pedagogickej praxi v zmysle modernizácie a efektivizácie vzdelávania a výchovy.

<sup>23</sup> Zasepa, T., 2010, s. 12.

<sup>24</sup> Lepa, A., 2003, s. 104.

## Uplatňovanie médií v hudobnej edukácii ( prieskum)

Kvalita hudobno-výchovného procesu je determinovaná kvalitou vzťahu troch hlavných komponentov: žiak, učiteľ, učivo a metódy. Špecifikom tohto vzťahu je vzájomné prepojenie komponentov, v ktorom má každý z nich schopnosť byť ovplyvňujúcim činiteľom ako i tvorivo – motivačnou zložkou. V súvislosti s využívaním médií v hudobnej edukácii je v chronológii procesu na prvom mieste učiteľ, ktorý by mal v súčasnej mediálne saturovanej dobe pružne reagovať na nové trendy.

Aktuálnu situáciu sme zisťovali prieskumnou formou – prostredníctvom dotazníka v okrese Banská Bystrica. Vzorku respondentov tvorilo 19 učiteľov hudobnej výchovy v základných školách s dĺžkou praxe 1 – 40 rokov.

Z ich odpovedí vyberáme:

Por. č.	Otázky	Odpovede v percentuálnom vyjadrení					
		1	2	3	4	5	Σ
1.	Registrujete v médiách vzdelávacie relácie s hudobným obsahom?	52,63	31,57	10,52	00,00	05,26	100,00
2.	Je podľa vás ponuka týchto relácií dostatočná?	63,12	26,31	00,00	05,26	00,00	100,00

3.	Využívate CD k učebniciam hudobnej výchovy pri vlastnej príprave na vyučovanie?	36,84	05,26	31,57	10,52	15,78	100,00
4.	Využívate CD k učebniciam hudobnej výchovy pri vyučovaní?	36,84	15,78	15,78	10,52	21,05	100,00

Tabuľka 1: *Využívanie médií v hudobnej edukácii*

*Legenda: 1 – vôbec, 2 – v malej miere, 3 – vo veľkej miere, 4 – zásadne, 5 – nezaobídem sa bez toho*

Výpovedná hodnota percentuálnych údajov je natoľko transparentná, že pre náš zámer nevyžaduje hlbšiu analýzu. Z tohto dôvodu vyjadríme len niekoľko meritórnych konštatovaní:

- Viac ako polovica respondentov (52,63%) neregistruje v médiách vzdelávacie relácie s hudobným obsahom, pritom rádiá Devín, Regina a podobne zaraďujú do vysielania aj v lukratívnom vysielacom čase relácie, ktoré majú primárne, či sekundárne status výchovno-vzdelávací.
- Ak sa v odpovedi na druhú otázku 63,12% opýtaných domnieva, že ponuka vzdelávacích relácií „vôbec“ nie je dostatočná, môže ísť o logický výsledok v rámci zlej orientácie učiteľov hudobnej výchovy v ponuke slovenských masmédií,

alebo učitelia považujú ponuku v porovnaní s dopytom za nepostačujúcu.

- Zarážajúce, až alarmujúce sú odpovede na otázku č. 3 a č. 4. Učitelia majú k dispozícii kvalitne spracované hudobné CD k učebniciam hudobnej výchovy, a predsa ich „vôbec“ alebo len „v malej miere“ na prípravu vyučovania využíva 42,10% z nich (36,84% + 5,26%).
- V priamom vyučovacom procese až 52,62% respondentov nepoužíva tento dostupný didaktický materiál.

Záverý nášho prieskumu nebudeme zovšeobecňovať vzhľadom na malú výskumnú vzorku a na úzky teritoriálny záber. V tejto fáze výskumu, bolo našim zámerom len potvrdiť hypotetickú domnienku, že v uplatňovaní médií v hudobnej edukácii jestvujú značné rezervy.

### **Vplyv elektronických médií na kapacitu poznatkov a vedomostí z dejín hudby (výskum)**

Hlavným zámerom zamýšľaného výskumu bolo zistiť, či informácie z dejín hudby – ako súčasti vyučovania hudobnej výchovy, ktoré sú vysielané médiami, ovplyvňujú kapacitu vedomostí a poznatkov u žiakov staršieho školského veku. Výskumný problém sme ohraničili z dvoch aspektov:

1. Z hľadiska subjektu - zamerali sme sa na vekovú skupinu žiakov staršieho školského veku.
2. Z hľadiska objektu – množinou skúmaných objektov boli vybrané médiá: audio CD, DVD a internet.
3. Z realizovaného výskumu sme vyseletovali zistenia, informácie a fakty, ktoré uvádzame v nasledujúcom texte.

Cieľom výskumu bolo zistiť a porovnať úroveň vplyvu vybraných elektronických médií na kapacitu poznatkov a vedomostí v hudobnej edukácii v siedmom ročníku na základnej škole, prípadne v sekunde na osemročnom gymnáziu.

V súlade s cieľom výskumu sme stanovili tri hypotézy:

- H1 – Prostredníctvom metódy mediálnej komunikácie dosiahneme vyššiu mieru osvojených poznatkov ako pri tradičnom verbálnom výklade učiteľa.*
- H2 – Prostredníctvom audiovizuálnej mediálnej komunikácie dosiahneme vyššiu mieru osvojených poznatkov ako prostredníctvom audiálnej mediálnej komunikácie.*
- H3 – Miera osvojených poznatkov pri použití metódy mediálnej komunikácie pomocou internetu bude v porovnaní s tradičným vyučovacím postupom vyššia.*

## **Metodika práce**

Základom výskumnej práce bolo empirické skúmanie s dôrazom na kvantitatívny prístup. Aplikovali sme **metódu experimentu** (východiskovým typom bol prirodzený, terénny experiment, kde sme použili techniku paralelných skupín a čiastočne techniku rotácie faktorov), **metódu pozorovania** (ako sekundárnu, podpornú metódu) a **testy** (vlastné neštandardizované, ktoré skúmali stav osvojených poznatkov a vedomostí v dvoch uzavretých témach: Wolfgang Amadeus Mozart – život a dielo, Ludwig van Beethoven – život a dielo).

## **Výber pokusných osôb a realizácia výskumu**

Experiment sme realizovali v Banskej Bystrici v štyroch vybraných triedach z dvoch škôl: zo základnej školy (ZŠ Radvanská

cesta) – 7.A, 7.B, 7.C trieda a z Osemročného evanjelického gymnázia (Banská Bystrica) – Sekunda A.

V každej triede sme uskutočnili pretest a po experimentálnom vyučovaní retest.

Vo všetkých štyroch skúmaných súboroch sme aplikovali štyri experimentálne metódy: tri metódy mediálnej komunikácie a jednu metódu „tradičného“ vyučovania. Preto sme organizáciu práce rozdelili do troch fáz a v rámci metódy rotácie faktorov sme mohli konkrétnu triedu skúmať aj v pozícii kontrolnej skupiny, aj experimentálnej skupiny (napríklad pri téme Mozart bola trieda experimentálnou a pri téme Beethoven kontrolnou skupinou).

### **Obsah experimentálneho vyučovania**

V prípravnej fáze riešenia výskumného projektu sme pracovali s učebnými osnovami a časovo-tématickými plánmi pre siedmy ročník základnej školy a pre sekundu osemročných gymnázií. Po konzultácii vyučujúcimi boli pre výskumný priebeh vybraté spomínané dve témy:

1. Wolfgang Amadeus Mozart
2. Ludwig van Beethoven

Okrem vyučovania tradičným spôsobom – verbálny výklad učiteľa s hudobnými ukázkami – sme použili metódy mediálnej komunikácie:

- **Audiálnu mediálnu komunikáciu** – informácie k danej téme boli nahrané a spracované ako rozhlasová relácia – simulácia rozhlasového vysielania.
- **Audiovizuálnu mediálnu komunikáciu** – informácie k danej téme boli zobrazené vo filmovom spracovaní.

- **Mediálnu komunikáciu pomocou internetu** – informácie, vrátane hudobných ukážok, na danú tému mali žiaci samostatne vyhľadať pomocou internetu.

### **Audiálna mediálna komunikácia**

Pri príprave audiálnej mediálnej komunikácie sme uplatnili skúsenosti s tvorbou rozhlasových relácií počas aktívneho pôsobenia v Rádiu Dúha, Rádiu Rebbeca a One Rádiu. Hudobné ukážky tvorili zvukový základ relácie, často však zostali len v úlohe zvukovej kulisy pod hovoreným slovom. Tie ukážky, ktoré mali žiaci spoznať v testoch, boli v relácii jasne označené a pomenované. Rozhlasovými reláciami sme nasimulovali situáciu verejnoprávneho média. Relácia o Mozartovi trvala deväť minút a dvadsaťjeden sekúnd, o Beethovenovi jedenásť minút a štyridsať sekúnd.<sup>25</sup>

### **Audiovizuálna mediálna komunikácia**

V prípravnej fáze bola východiskovou metódou pre všetky ostatné audiovizuálna mediálna komunikácia. Ku každej z dvoch vybraných tém bolo potrebné najskôr nájsť vhodný film, následne ho zostrihať pre potreby experimentálnej vyučovacej hodiny, tzn. maximálne na 45 minút. Pri strihaní bolo nutné dodržať logickú súslednosť pri vystrihovaní a spájaní scén, no predovšetkým bolo dôležité dbať na zdôraznenie informácií, ktoré sme chceli žiakom odovzdať. Takáto príprava materiálu na vyučovaciu hodinu, či už ide o experimentálne vyučovanie v rámci realizácie výskumu, alebo o bežnú vyučovaciu hodinu, môže byť prínosom i radosťou pre samotného vyučujúceho.

<sup>25</sup> Časové limity relácií korešpondujú s kritériami verejnoprávnych rozhlasových staníc. V komerčnom médiu by podobná relácia nesmela presiahnuť dve minúty (odhliadnuc od toho, že komerčné médium by striktno odmietlo tému vážnej hudby).

Určitým sklamaním v tomto zmysle bola práca na téme L.v.Beethoven. Z dvoch voľne stiahnuteľných novších filmov – „Nesmrtel'ná milenka“ (*Immortal beloved, 1994 UK/USA*) a „V tieni Beethovena“ (*Copying Beethoven, 2006 USA/SRN, réžia: Agnieszka Holland*) sme vybrali druhý - s dôverou, že vyberáme ten vhodnejší. Potvrdilo sa, že „Ako celok film príliš nezaujme. Problém je viditeľný predovšetkým v scenári, v neustálych opakovaníach a zvýrazňovaníach tých istých tém, napríklad porovnávanie Beethovena s Bohom, „rozpravy o duši“ a pod. Dialógy pôsobia mnohokrát príliš umelo a niekedy úplne prázdno a zbytočne. Takisto zvolená forma sa ukázala ako nevhodná. Našťastie ide o interpreta, ktorého hudobné diela dokážu zakryť mnohé nedostatky a V tieni Beethovena sa oplatí pozrieť, aj keď možno len kvôli dostatočne dlhej časti deviatej symfónie.“<sup>26</sup>

Zostrihať spomínané dielo tak, aby aj v skrátenej verzii bolo zmysluplné sa ukázalo ako problematické aj z toho dôvodu, že informácie o samotnom živote a diele skladateľa boli veľmi kusé, nekonkrétne a „zahmlené“. Výsledný zostrih v dĺžke 34 minút 24 sekúnd však zodpovedal pôvodnej predstave o audiovizuálnom materiáli na experimentálnu vyučovaciu hodinu. Reakcie žiakov na filmový zostrih boli veľmi pozitívne a dojmy z filmu doznievali aj po skončení vyučovania.

Jednoduchšia a efektívnejšia bola práca na príprave metódy audiovizuálnej mediálnej komunikácie na tému W.A. Mozart. K dispozícii sme mali to najlepšie, čo tento druh umeleckého zobrazenia ponúka – Formanovho *Amadea* (*Amadeus, 1984 USA, réžia Miloš Forman*)<sup>27</sup>. Na začiatku prípravy materiálu sa síce vyskytli obavy z redukovania

<sup>26</sup> <http://www.kinema.sk/clanok>. [online].

<sup>27</sup> Film získal 13 nominácií na Oscara a osem si z nich aj odniesol v podobe zlatých sošiek



trojhodinového vysoko kvalitného filmu, ale informácie, ktoré sa dali z filmu získať boli obsažné, jednoznačné a prehľadné. Reakcie žiakov tomu zodpovedali.

Po dôslednom zvážení a analýze filmových zostrihov boli vypracované dva testy, ktoré obsahovali iba otázky týkajúce sa faktov použitých vo filmových zostrihoch.

### ***Mediálna komunikácia pomocou internetu***

Mediálna komunikácie pomocou internetu bola založená predovšetkým na individuálnej práci – hľadaní informácií pomocou internetu a v rámci kolektívu na schopnosti participovať na spoločnom vystavaní komplexnejšieho informačného celku k danej téme. Pozornosť žiakov sme v zásade neupriamovali ku konkrétnym webovým stránkam, výber sme spočiatku ponechali na nich samých. Najviac žiakmi vyhľadávanými stránkami boli:

<[http://sk.wikipedia.org/wiki/Wolfgang\\_Amadeus\\_Mozart](http://sk.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart) >

<<http://referaty.atlas.sk/vseobecne-humanitne/kultura-a-umenie/8859/wolfgang-amadeusmozart- zivotopis> >

<[http://www.youtube.com/results?search\\_query=mozart&aq=f](http://www.youtube.com/results?search_query=mozart&aq=f) >

<[http://sk.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_van\\_Beethoven](http://sk.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven) >

<<http://referaty.atlas.sk/vseobecne-humanitne/kultura-a-umenie/40957/ludwig-vanbeethoven>>

<[http://www.youtube.com/results?search\\_query=beethoven&aq=f](http://www.youtube.com/results?search_query=beethoven&aq=f) >

Neznalosť, alebo len pasívna znalosť cudzích jazykov u žiakov spôsobila, že boli odkázaní iba na webové stránky v slovenčine. Okruh možných informačných zdrojov sa tým citeľne zúžil.

## **Verbálny výklad učiteľa s hudobnými ukážkami**

Tradičná vyučovacia hodina – *verbálny výklad učiteľa s hudobnými ukážkami* – prebehla „klasicky“, pričom bolo použitých viac hudobných ukážok ako pri iných metódach a viac ako bolo potrebné pre správne riešenie testu.

Pri téme Wolfgang Amadeus Mozart sme použili úryvky z nasledujúcich skladieb:

*Malá nočná hudba (Eine kleine nacht musik) – Allegro, Únos zo Serailu – predohra, Don Giovanni – duet Zerliny a Dona Giovanniho „ La ci darem la mano“, Figarova svadba – ária Cherubína „Voi che sapete“, Così fan tutte – predohra, Čarovná flauta – ária Kráľovnej noci „ Der hoelle rache“, Requiem – Lacrimosa.*

Pri téme Ludwig van Beethoven boli použité ukážky z nasledujúcich skladieb:

*Sonáta mesačného svitu, Pre Elišku, Symfónia č.5 (Osudová) – 1. časť, Symfónia č.9 (S Ódou na radosť) – 1.časť, Symfónia č.9 (S Ódou na radosť) – 2.časť, Óda na radosť.*

## **Interpretácia a analýza výsledkov výskumu**

Spracovaním výskumného materiálu sme získali značný objem údajov, ktoré si vyžiadali analýzu a interpretáciu v dvoch samostatných, no kontinuitných celkoch. Viažu sa na špecifiká problematiky z aspektu subjektu (*respondentov*), objektu (*médií*) a experimentálneho pôsobenia na vyučovaní.

Výsledkom testovania sme sa venovali v spätosti s jednotlivými výskumnými skupinami a osobitne sme spracovali úroveň vedomostí a poznatkov podľa aplikovaných metód a použitých médií.

V predkladanej štúdií sa zameriame na interpretáciu výsledkov v kontexte aplikovaných metód a z priestorového dôvodu ich uvádzame len v súvislosti s jednou témou realizovanou v pedagogickom experimente, a to W. A. Mozart - život a dielo.

Údaje sme získali vyhodnotením vedomostného testu, ktorý obsahoval otvorené úlohy so stručnou odpoveďou, dichotomické otázky a zvukové ukážky hudobných diel nahrané na CD. Použité hodnotiace číselné vyjadrenie: správna odpoveď - 1 bod, nesprávna odpoveď - 0 bodov. Výsledné údaje sme spracovali percentuálne a v zaokrúhlení na celé čísla.

### **Test Wolfgang Amadeus Mozart - život a dielo**

1. Kto bol Wolfgang Amadeus Mozart?

2. Svoju prvú skladbu napísal keď mal: a) 4 roky b) 7 rokov c) 12 rokov

3. Svoju prvú operu napísal keď mal: a) 4 roky b) 7 rokov c) 12 rokov

4. Čo ponúkol cisár Jozef II. Mozartovi, aby ho udržal vo Viedni?

5. V akom jazyku je opera z prostredia tureckého háremu *Únos zo Serailu*?

a) talianskom b) nemeckom c) tureckom

6. V akých majetkových pomeroch žil Mozart?

7. Aký vzťah mal k svojmu otcovi?

8. Ako sa volala zakázaná francúzska hra, ktorá sa stala predlohou pre rovnomennú

Mozartovu operu?

9. Mozart v jednej z opier stelesnil v postave mŕtveho veliteľ'a svojho otca. Ako sa volala?

10. Posledná Mozartova opera uvedená krátko pred jeho smrťou sa volala:

- a) *Idomeneo, krétsky kráľ*      b) *Figarova svadba*      c)

*Čarovná flauta*

11. Ktorá opera nepatrí medzi Mozartove diela?

- a) *Idomeneo, krétsky kráľ*      b) *Figarova svadba*      c)

*Čarovná flauta*      d) *Bohéma*

12. Posledné Mozartove dielo je *Requiem*. Je to:

- a) *zádušná omša*      b) *korunovačná omša*      c) *opera*

13. Mozart zomrel ako 35 ročný:

- a) *bol pochovaný so všetkými poctami za zvuku Requiem*  
b) *bol zabalzamovaný a do dneška sa nachádza v mauzóleu*  
c) *bol pochovaný do spoločného hrobu za hranicami mesta*

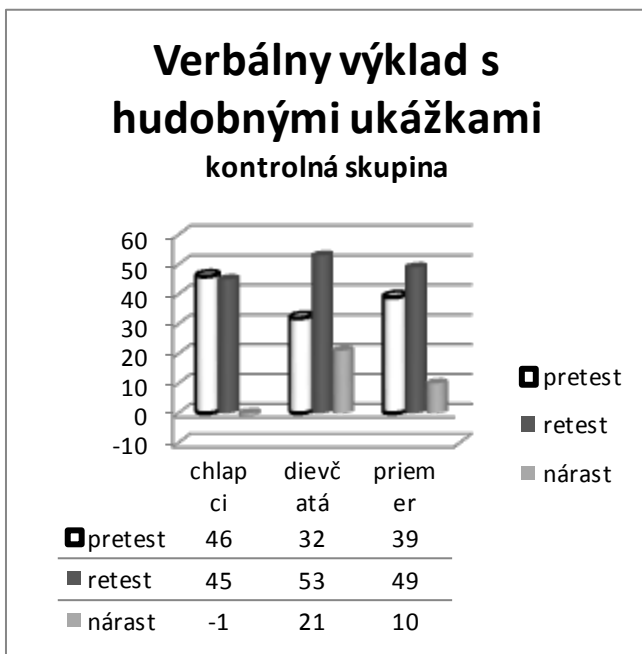
14. Audio ukážky:

1.      a) *Kráľovná noci z opery Čarovná flauta*  
         b) *Zerlina z opery Don Giovanni*  
         c) *Konstance z opery Únos zo Serailu*
2.      a) *Ave verum corpus*  
         b) *Lacrimosa z Requiem*  
         c) *Benedictus z Korunovačnej omše Cdur*

Pri interpretácii výsledkov testov uvádzame oddelene hodnotenie chlapcov a dievčat, pretože ich úspešnosť dosahovala často diametrálne odlišné parametre. Rovnako rôzna bola východisková pozícia jednotlivých skupín respondentov - školských tried. My sme sa však zamerali na sledovanie nárastu úrovne, teda na úspešnosť experimentu, o čom nám poskytli relevantné údaje rozdiely medzi pretestom a retestom.

## Verbálny výklad s hudobnými ukážkami: 7. A trieda (kontrolná skupina)

Pretest v kontrolnej skupine dosiahol najvyššiu úroveň zo všetkých testovaných skupín. O to väčším prekvapením boli výsledky retestu, v ktorom chlapci zaznamenali dokonca pokles v počte správnych odpovedí o 1 %, ale úroveň dievčat vzrástla o významných 21 % ( príčinou tohto rozdielu bol pravdepodobne "incident", ktorý vznikol medzi prítomnou učiteľkou a jedným z respondentov, čo narušilo sústredenosť respondentov, dotýčny žiak napokon na experiment rezignoval). Na základe získaných údajov a ich spracovaní sme konštatovali, že celková priemerná úspešnosť skúmanej kontrolnej skupiny vzrástla po verbálnom výklade s hudobnými ukážkami o 10 % (z 39 % v preteste na 49 % v reteste).



Graf 1: Verbálny výklad s hudobnými ukážkami

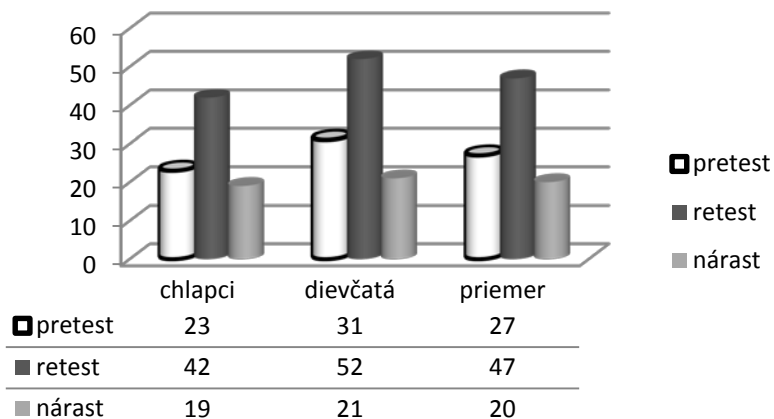
## **Mediálna komunikácia pomocou internetu: sekunda A (experimentálna skupina)**

*"...žiaci sú silnejšie ovplyvňovaní mediálnymi zdrojmi, než samotným vyučovacím procesom v predmete hudobná výchova... Médiá sa stali prirodzenou súčasťou života mladých ľudí... súčasný kontakt s hudbou majú žiaci väčšinou iba prostredníctvom mediálnych zdrojov. Preto sa treba zamerať na ich pragmatické využívanie v praxi."*<sup>28</sup> Týmto konštatovaním uzatvára svoj výskum Miroslava Somogyiová, ktorého výsledky korešpondujú s nami dosiahnutými rezultatmi. My sme v experimente aktivizovali a motivovali respondentov použitím internetu a prostredníctvom mediálnej komunikácie sme skúmali objem osvojených faktov z dejín hudby. Zistili sme, že uvedená forma komunikácie je veľmi účinným didaktickým prostriedkom a kapacita poznatkov a vedomostí sa u chlapcov zvýšila o 19 % a u dievčat o porovnateľných 21 %. Celkový priemerný nárast správnych odpovedí v teste sa touto didaktickou stratégiou zvýšil o 20 %.

<sup>28</sup> Somogyiová, M., 2010, s. 224-225.

## Mediálna komunikácia pomocou internetu

### experimentálna skupina 3



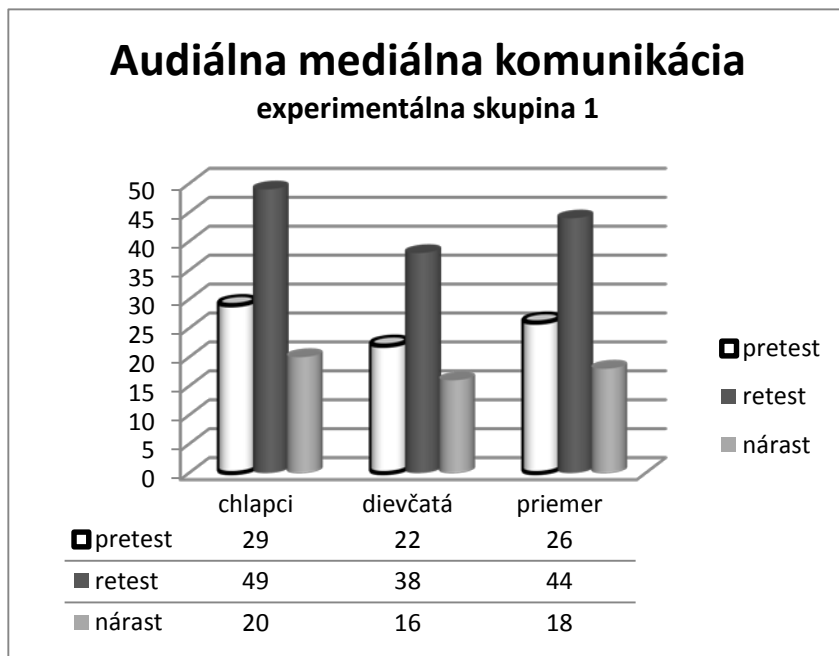
Graf 2: Mediálna komunikácia pomocou internetu

### Audiálna mediálna komunikácia: 7. B trieda - experimentálna skupina

Východisková pozícia skupiny, t.j. výsledky pretestu, bola z celej výskumnej vzorky na najnižšej úrovni.<sup>29</sup> Chlapci zodpovedali správne 29 % otázok, dievčatá dokonca len 22 %. Simulované rozhlasové vysielanie triedu mimoriadne zaujalo a objem poznatkov o živote a diele W. A. Mozarta sa v societe chlapcov zvýšil v reteste o pozoruhodných 20 %, u dievčat o 16 %.

Celková úspešnosť skupiny vzrástla po experimentálnom vyučovaní o 18 %.

<sup>29</sup> Hudobnú výchovu učil nekvalifikovaný pedagóg.



Graf 3: Audiálna mediálna komunikácia

### **Audiovizuálna mediálna komunikácia: 7. C trieda (experimentálna skupina)**

Sledovanie filmového zostrihu v rámci hudobnej edukácie znamenalo pre respondentov atraktívne a ojedinelé vybočenie zo školského stereotypu. Príbehu sa venovali koncentrovane a nerušene. Zainteresovanie viacerých zmyslov pri percepcii, synergické pôsobenie optických a akustických kvalít filmu, jeho silný citový náboj a presvedčivé "prerozprávania" dejových sekvencií vyvolalo emocionálnu aj kongnitívnu reakciu a našlo v teste pozitívnu odozvu.

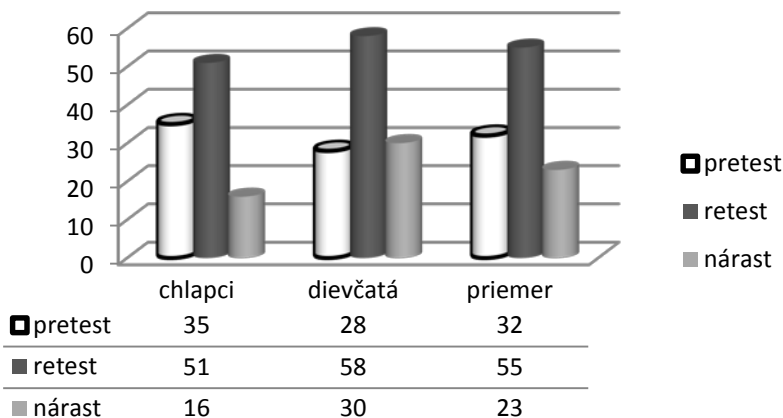
Dievčatá správne zodpovedali o 30 % viac otázok ako v preteste a chlapci o 16 % viac.

Úspešnosť skupiny vzrástla v priemere o 23 %.



# Audiovizuálna mediálna komunikácia

## experimentálna skupina 2



Graf 4: Audiovizuálna mediálna komunikácia

### Komplexné hodnotenie kontrolných a experimentálnych skupín

V predchádzajúcom texte sme interpretovali len výsledky jednej témy realizovanej v pedagogickom experimente (*W. A. Mozart*). V komplexnom hodnotení uvádzame sumár všetkých kontrolných aj experimentálnych skupín, ktoré sme získali z oboch testov (*W. A. Mozart, L. van Beethoven*).



*Graf 5: Komplexné výsledky kontrolných a experimentálnych skupín*

V kontrolných skupinách sme pôsobili na respondentov formou verbálneho výkladu s hudobnými ukážkami. V experimentálnych sme aplikovali tri metódy mediálnej komunikácie. Po vyhodnotení vedomostných testov sme dospeli k rezultátu, že mediálne stratégie vykazujú markantné zlepšenie výsledkov testov, t.j. nárastu vedomostí a poznatkov reprezentovaných väčším počtom správnych odpovedí.

V matematickom vyjadrení je pôsobenie mediálnej komunikácie na kapacitu poznatkov a vedomostí o dejinách hudby 2,5-krát väčšie, ako tradičný verbálny výklad učiteľa doplnený zvukovými ukážkami hudobných diel.

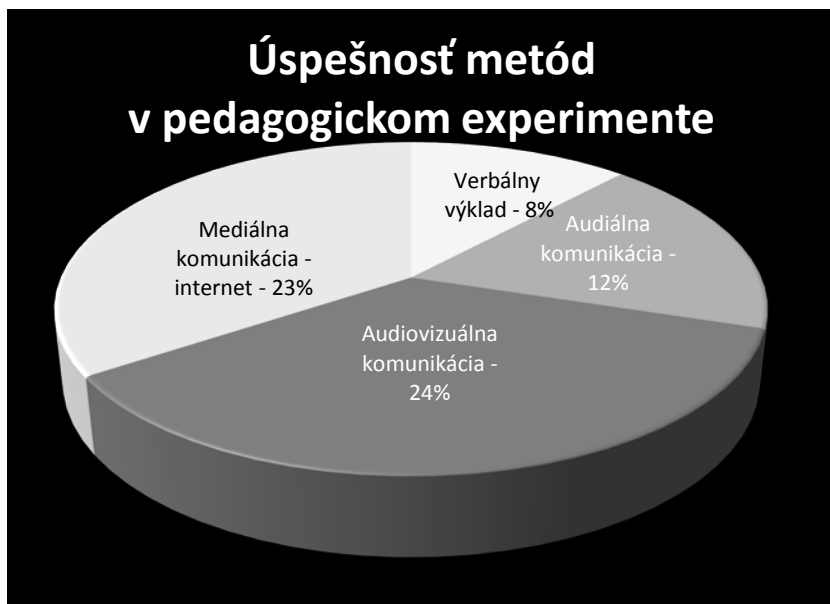
### **Verifikácia hypotéz a záver výskumu**

Všetky tri stanovené hypotézy sa v našom výskume potvrdili.

- Model tradičnej vyučovacej hodiny – verbálny výklad učiteľa zaznamenal najnižšiu účinnosť, t.j. nárast vedomostí respondentov. Po aplikovaní uvedenej metódy dosiahol najmenšiu percentuálnu hodnotu (8 %).

•Simulácia rozhlasového vysielania ako metóda audiálnej mediálnej komunikácie disponovala nižšou mierou účinnosti ako ostatné mediálne komunikácie (12 %).

•Pomerne vyrovnané výsledky dosiahla didaktická stratégia použitia filmového zostrihu – audiovizuálna komunikácia (24 %) a aktívna práca respondentov s internetom (23 %).



*Graf 6: Úspešnosť metód v pedagogickom experimente*

Výsledky pedagogického experimentu potvrdili, že informácie vysielané médiami pozitívne a efektívne ovplyvňujú vedomostnú kapacitu žiakov staršieho školského veku v hudobnej edukácii z oblasti dejín hudby . V kontexte výsledkov prieskumu a realizovaného pedagogického experimentu sme dospeli názoru, že je potrebné

preferovať koordinované projektovanie integratívneho študijného programu v súlade s rozvojom informačnej masmediálnej spoločnosti.

## Literatúra:

JIRÁK, J., KÖPPLOVÁ, B. 2007. *Média a spoločnosť*. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-287-4.

LEPA, A. 2003. *Funkcija logosfery w wychowaniu do mediów*. Łódź: Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, 2003. ISBN 83-87931-19-5.

MIČIENKA, M., JIRÁK, J. 2007. *Základy mediální výchovy*. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-315-4.

NEČESANÁ, M. 2011. *Hudobné umenie v médiách a hudobná edukácia* (dizertačná práca, rkp.). Banská Bystrica: PF UMB v Banskej Bystrici, 2011.

SOMOGYIOVÁ, M. 2010. Hudobná výchova z pohľadu výsledkov získaných dotazníkovým prieskumom. In *Zborník Hudba Integrácie Interpretácie 12*. Nitra: UKF v Nitre, 2010. ISBN 978-80-8094-7064, s. 224-233.

VEREŠ, J. 2008. Médiá, kultúra, vzdelávanie – priestor pre interdisciplinárne prieniky. In *Zborník Hudba Integrácie Interpretácie 11*. Nitra: UKF Nitra, 2008. ISBN 978-80-8094-100-4

VEREŠ, J. 2010 Koexistencie hudby a jej reflexie v hudobno – pedagogických paradigmách. In. *Zborník Hudba, Integrácie, Interpretácie 12. Hudobná kultúra a vzdelávanie v mediálnej spoločnosti*. Nitra: UKF Nitra, 2010. ISBN 978-80-8094-7064

WILSON, S. 1992. *Mass Media/Mass Culture*. USA: McGraw-Hill, Inc. 1992. ISBN 0070708282.

ZASEPA, T., OLEKŠÁK, P., RONČÁKOVÁ, T. 2010. *Človek, slovo a obraz v médiách*. Ružomberok: VERBUM, vydavateľstvo KU, 2010. ISBN 978-80-8084-479-0.

[http://www.kinema.sk/clanok.\[online\].\[s.a.\].\[Cit.2010-06-26\]](http://www.kinema.sk/clanok.[online].[s.a.].[Cit.2010-06-26]).

Dostupné na: <<http://www.kinema.sk/clanok.asp?id=25604>>  
26.6.2010asp?id=25604>.

**Kontakt:**

doc. Mgr. art. Mária Strenáčiková, CSc.  
Akadémia umení v Banskej Bystrici  
strenacikova@aku.sk

Mgr. art. Mária Nečesaná, PhD.  
Pedagogická fakulta UMB v Banskej Bystrici



# Specifika a zákonitosti práce s korejskými studenty v hudební výchově.

---

## *Specific Features and Patterns of Music Education of Korean Students*

**Věra Marhevská**

### **Abstract**

The authoress presents a part of her study titled Music Education in the Multicultural Environment of the Czech Foreign Language School. First she characterizes the multicultural sample of students, with the largest percentage of Korean students, in all available music forms, ie vocal, instrumental, motion skills and receptive form. Based on years of practical experience in teaching foreigners and on the basis of the results of empirical investigation, she presents selected results and formulates basics of Korean student musicality, along with knowledgeable and sensitive account of the specific features of their mentality. She proposes not only the best principles of pedagogical communication with Korean students in school, but brings a systematic review of specific work with these students in school music education with a focus on developing of various musical activities.

*Autorka příspěvku prezentuje stěžejní část své studie s názvem Hudební výchova v multikulturním prostředí české cizojazyčné školy. Nejprve charakterizuje multikulturní vzorek studentů, z nichž největší procentuální zastoupení tvoří korejští studenti, ve všech dostupných oblastech, tj. v pěvecké, instrumentální, hudebněpohybové i receptivní podobě. Na základě dlouholeté praktické zkušenosti s výukou cizinců předkládá výsledné řešení zvolené problematiky, formulované na základě výsledků výzkumu hudebnosti korejských studentů spolu s poučeným a citlivým zohledněním specifických rysů jejich mentality. Navrhuje nejen optimální zásady pedagogické komunikace s korejskými studenty ve škole, ale přináší systematický přehled specifické práce s těmito studenty ve středoškolské hudební výchově se zaměřením na rozvíjení jednotlivých hudebních činností.*

### **Key words:**

Music education, music lessons, specific features of Korean students' music education, patterns of Korean students' music education.

## Úvod

V důsledku současného globalizačního trendu dochází k rozsáhlé migraci obyvatel z jednoho státu do druhého. Do vyspělých zemí míří asi 60% všech migrujících osob, zbylých 40% migruje mezi rozvojovými zeměmi.<sup>30</sup> Stále častěji se můžeme setkávat s lidmi, kteří se rozhodnou odejít ze své rodné země, pracovat, žít a vychovávat své děti ve zcela cizí zemi lišící se klimatickými podmínkami, jazykem, kulturními hodnotami, zvyklostmi, normami, idejemi, rituály, mentalitou. Úkolem školy jako základní vzdělávací instituce je nejen minimalizovat jazykovou bariéru realizováním výuky v unifikovaném světovém jazyce. Měla by také vycházet z principů podporujících multikulturní chápání světa a pěstovat, rozvíjet a podporovat zdravé výchovně vzdělávací prostředí umožňující otevřené střetávání jednotlivých kulturních fenoménů tak, aby nedocházelo v rámci soužití různých kultur k traumatizujícím zážitkům způsobeným procesy socializace a akulturace.

A takové je i hudební vzdělávání na 1<sup>st</sup> International school of Ostrava v předmětu hudební výchova, komunikující pomocí dalšího, mnohem univerzálnějšího komunikačního kódu než je jazyk – hudbou, která obsáhne, stimuluje, zostřuje, mixuje, toleruje, rozvíjí, představuje, popisuje, analyzuje a nakonec syntetizuje jednotlivé kulturní projevy. Ale zejména sama zní a působí ve formě silných prožitků.

Specifikem výše zmíněné školy je mezinárodní klima, které je do značné míry formováno přítomností pedagogů, studentů

<sup>30</sup> Viz Migrace online [online]. Dostupné dne 12. 1. 2010 na: <<http://www.migraceonline.cz/>>



a rodičů pocházejících ze zemí celého světa, přičemž díky vstřícné atmosféře neustále osciluje na hranici rodinného prostředí. V jednotlivých třídách se národnostní složení podstatně liší, většinou jednu polovinu celkového počtu do dvaceti studentů v jedné třídě tvoří čeští studenti a druhou cizinci, popřípadě se jedná o poměr jedna třetina cizinců vůči dvěma třetinám českých studentů. Pokud bychom se chtěli zaměřit na podrobnější národnostní charakteristiku, je podstatné zmínit, že kromě klasického euroamerického podílu studentů z USA, Velká Británie, Francie, Německa a států Beneluxu jsou ve větším počtu v průřezu národnostních skupin zastoupeni studenti z Korejské republiky, a to v tak významném počtu, že škola uvažovala o stanovení pravidla maximálního podílu 20 % korejských studentů v jedné třídě tak, aby nehrozilo, že vzniknou v ročnících pouze korejské třídy.<sup>31</sup> Mezi další exotické státy zastoupené jednotlivými studenty patří Indie, Kuvajt a Egypt.

Předložená studie je zcela původním inovačním zpracováním výstupů a výsledků dlouhodobých empirických výzkumných šetření komplexní povahy zacílených na diagnostiku úrovně hudebnosti studentů na 1<sup>st</sup> International school of Ostrava – kolektivní prověrky hudebnosti, individuálního testu pěvecko-reprodukčních schopností, dlouhodobého sledování hudebních činností v hodinách hudební výchovy a exploračních metod – dlouhodobého pozorování, anamnestického a zájmově preferenčního dotazníku včetně pretestu zaměřeného na jazykovou vybavenost studentů, předchozí vzdělávací zkušenosti, s nimi spojenou rámcovou úroveň získaných hudebních dovedností a očekávání studentů od předmětu hudební výchova. Na

<sup>31</sup> Podmíněno působností firem a jejich managementu např. Hyundai a Asus v Moravskoslezském kraji.

základě komplementace faktů zasazených do sociokulturního rámce se pokouší o formulaci obecných doporučení pedagogicko-didaktické povahy pro práci s korejskými studenty a vyzdvihnout specifika a zákonitosti práce s korejskými studenty v hudební výchově.

## **Charakteristika multikulturního vzorku studentů z hlediska jednotlivých hudebních činností**

Téměř pětiletá osobní pedagogická zkušenost s výukou hudební výchovy na soukromé škole 1<sup>st</sup> International School of Ostrava poskytla dostatek materiálů, prostoru a času ke sledování cca sto padesáti studentů, z nichž přibližně třetina nepocházela z České republiky, mluvila jiným mateřským jazykem než češtinou a projevovala se kulturně odlišnými znaky. Z hlediska charakteristiky vzdělávacích zákonitostí byli nejzajímavější skupinou korejští studenti, neboť tvořili procentuálně nejširší vzorek jedinců s jinou státní příslušností. Na základě tohoto osobního vhledu lze charakterizovat multikulturní vzorek studentů v jednotlivých činnostech následovně:

### **Pěvecké a vokálně intonační činnosti:**

- jazyková bariéra a nutnost výuky v anglickém jazyce působí studentům (pokud nejsou přímo rodilými mluvčími) při pěveckých činnostech značné obtíže, náročnost anglického textu, který nejsou studenti schopni správně přečíst ani rytmicky zazpívat, působí negativně na kvalitu celkového pěveckého projevu a odráží se přímo i na chuti k provozování vokálních činností;
- studenti ze zahraničí nemohou znát u nás běžně používané intonační metody, použití například metody opěrných písní je

tomto případě zcela nemožné, přičemž korejští studenti znají intonaci pouze pomocí solmizačních slabik;

- vokální projev studentů z orientálních zemí a korejských studentů působí jako intonačně nepřesný;
- korejští studenti bývají průměrně věkově menší, vnímají vlastní vyšší polohu mluvního hlasu, za kterou se stydí, jejich zpěvný dětský hlas je zpravidla jemný, nepřilíš zvučný a má nazální charakter;
- korejské hlasy prochází mutací později než je běžné u českých dětí (cca v rozmezí jednoho roku), mutace působí korejským chlapcům velké psychické obtíže a v tomto období naprosto odmítají jakoukoli účast na vokálních činnostech, výsledný níže položený hlas zní oproti českým mužským hlasům jemněji a měkčeji;
- korejští studenti trpí subjektivními potížemi při zpěvu pramenící z trémy a přehnané sebekritičnosti, preferují uplatňování sborového jednohlasu před individuálními výstupy, naopak studenti z USA a ostatních anglosaských zemí jsou zvyklí podávat individuální výkony a přirozeně tíhnou k osobní „performance“ nezávisle na kvalitě projevu.

### **Instrumentální činnosti:**

- korejští studenti patří mezi instrumentálně zručné hráče na klavír, většinou jsou schopni zahrát elementární klavírní part, ačkoli téměř shodně všichni tvrdí, že na žádný nástroj nehrají, ostatní zahraniční studenti mají také v průměru širší zkušenosti se hrou keyboardy než čeští studenti, naopak čeští studenti často na elementární úrovni ovládají hru na zobcovou flétnu;

- čeští studenti jsou zvyklí používat Orffův instrumentář a rozumí jednoduchým instrumentálním partům, což neplatí o zahraničních studentech a korejských studentech, kteří se u nás setkávají s instrumentářem většinou poprvé;
- korejští studenti lépe pracují ve skupinkách a při výběru nástrojů mají tendenci podceňovat své možnosti, neradi ční a tudíž si vybírají zvukově méně průrazné nástroje, což je ve většině případů škoda, protože mají poměrně rozvinuté rytmické cítění;
- při práci s notovým zápisem jsou korejští studenti většinou velmi rychlí a zvládají čtení a psaní not, avšak při zvukové realizaci zápisu se spoléhají na paměť a zopakují zápis správně, pokud jej předehraje vyučující, ostatní zahraniční studenti, pokud se přímo nejedná o hudebně aktivní jedince, mají většinou velké problémy se čtením a psaním not, proto raději na nástroje improvizují.

### **Hudebně pohybové činnosti:**

- hudebně pohybové činnosti jsou zvyklí provádět v hodinách hudební výchovy pouze čeští studenti, korejští studenti mají problém prezentovat jakékoli tělesné projevy, ať se jedná o chůzi či jednoduchou hru na tělo, při práci s tělem se u všech cizinců musí postupovat pomalu, obezřetně a pracovat raději ve skupinách stejného pohlaví, tělesné dotyky jsou možné pouze ve skupinách stejného pohlaví i při práci se studenty z arabských států;
- pohybové reakce korejských studentů jsou statické, strnulé, mají problémy vcítit se do hudby a nechat se strhnout ke spontánní pohybové improvizaci;

## **Oblast recepce a reflexe hudby:<sup>32</sup>**

- korejští studenti obecně tíhnou i k vážné hudbě, jsou schopni náročnějších soustředěných poslechoových činností, ale dále se neorientují v historickém a sociálním kontextu hudebního díla;
- zkušenosti s charakterizováním poslouchané hudby, sledování formální struktury a sémantiky skladby, pojmenovávání užitých hudebně výrazových prostředků je nepředstavitelně náročné pro všechny studenty, neboť vše musí realizovat v anglickém jazyce, zejména např. vyjadřování emocí a popisování myšlenkových procesů souvisejících s poslouchanou hudbou spadá do angličtiny pásma „vysoce pokročilých“ na úrovni rodilých mluvčích;
- placená forma studia na soukromé škole přitahuje studenty ze sociálního prostředí vyšší střední vrstvy se sklony ke konzumu a materiální demonstraci, proto studenti často postrádají schopnost adekvátního estetického a uměleckého hodnocení hudebního díla.

## **Obecné zásady práce s korejskými studenty v české škole**

Cílem pedagogovy práce není zcela přizpůsobit výuku požadavkům jednotlivých studentů, protože v multikulturním prostředí, kde se střetávají nejen svébytné osobnosti ale i jejich velmi rozličné sociokulturní projevy, by to ani nebylo proveditelné. Může ale v rámci individuálního přístupu na základě znalostí dané problematiky zohlednit jisté specifické rysy chování tak, že uvolní oboustranný proces komunikace a umožní vytvořit prostředí otevřené pro vzájemnou interakci. Současně s tímto procesem musí pedagog pracovat i s

<sup>32</sup> Klasifikováno dle RVP GV Rámcový vzdělávací program pro gymnázia [online] dostupný dne 12. 1. 2010 na: <<http://www.vuppraha.cz/ramcove-vzdelavaci-programy/gymnazialni-vzdelavani/>>

vlastními kulturními stereotypy. Ačkoli prvotním mottem každého pedagoga by mělo být stále poznávání a respektování individuálních zvláštností osobnosti každého studenta, pokusila jsem se zobecnit a formulovat několik následujících pedagogických zásad či doporučení v oblasti komunikace s Korejci v prostoru české školy.

### **Zásady komunikace ve vztahu rodiče – škola:**

Primárním východiskem úspěšné komunikace mezi příchozí korejskou rodinou a školou je důkladné vzájemné poznání, neboť postoje korejských rodičů ke vzdělávání a škole jako základní vzdělávací instituci jsou mnohem úzkostnější než v případě českých zvyklostí. Vzdělání stojí na jednom v nejvyšších míst v žebříčku hodnot, školu si vybírají na základě výborných vnějších referencí, nejlépe na doporučení někoho známého z korejské komunity, proto by škola měla vystupovat velmi transparentně a komunikovat otevřeně.

Korejští rodiče jsou zvýšeně citliví na studijní neúspěchy svých dětí. V kontaktu s nimi je nutné negativní informace sdělovat opatrně a citlivě. Je třeba dbát opatrnosti zejména na třídních schůzkách, pokud možno dítě veřejně před ostatními nehodnotit. Korejské matky málokdy hovoří plynně anglicky a ve většině případů nehovoří česky, proto lze na třídních schůzkách čekat najednou větší počet korejských matek, z nichž jedna tlumočí ostatním, v případě řešení kázeňských problémů a přestupků je vhodnější kontaktovat oficiální cestou otce.

Vztahy s korejskou rodinou je nutné dále rozvíjet, nejlépe v rámci neformálních akcí, na kterých mohou nějaký způsobem participovat i matky studentů, na základě blízkého až přátelského kontaktu s rodiči je pak možné odbourat všeobecnou neochotu korejských rodičů uvolňovat děti na mimoškolní akce (například večerní koncerty, lyžařské kurzy, školní výlety).

## **Zásady komunikace ve vztahu pedagog – student:**

Při komunikaci je vhodné se ujišťovat, zda si vzájemně oba komunikující rozumí, neustálý úsměv na tváři studentů si nelze vykládat pouze jako projev sympatie či arogance nebo výsměchu, Korejci úsměvem reagují na stres ze situace a snaží se takto kompenzovat a zakrýt pocit nejistoty.

Při prezentování edukačních výstupů je vhodné používat zcela přehledný systém hodnocení, kterému jsou schopni Korejci porozumět, korejští studenti mají zakódován silně vyvinutý smysl pro povinnost, svědomitě plní domácí úkoly, doslova se honí za nejlepším studijním výkonem, proto je pro ně spravedlivé a transparentní hodnocení velmi důležité. Zmíněná motivace k úspěchu působí studentům při činnostech psychické problémy, pokud si nejsou jisti kvalitním výkonem, nechtějí danou činnost vůbec provozovat, proto je třeba zdůrazňovat, že cílem je samotné provádění činnosti a ne pouze bezchybně prezentovaný výsledek.

Korejští studenti se cítí bezpečněji v homogenních skupinách, kde mezi sebou mohou hovořit korejsky, což je vhodné odbourat a vytvářet etnicky heterogenní skupiny, kde dochází ke kýžené sociální interakci. Vazba na skupinu se také negativně projevuje ve schopnostech samostatné práce, je vhodné vymýšlet individuálně plněné úkoly.

Korejští studenti mají tendenci k nízkému sebehodnocení, je dobré jim v tomto ohledu poskytnout kvalitní zpětnou vazbu. Je nutné korejské studenty kvalitně motivovat a v hodinách často zapojovat, zaměstnávat činnostmi, praktikují odlišný způsob denní hygieny, chodí později spát a mají tendence v průběhu výuky usínat.

Korejští chlapi mají problémy s uznáváním ženské autority, pokud je vyučující ženského pohlaví, musí si v tomto ohledu sjednat respekt. Korejci jsou všeobecně charakterizováni jako sexuálně konzervativní, z tohoto důvodu je vhodné respektovat intimitu každého z nich a případně pracovat s pohlavně homogenními skupinami, citlivě přistupovat ke kontroverzním tématům, zvážit projekce filmů s otevřeným sexuálním zobrazováním.

## **Specifika práce s korejskými studenty v hodinách hudební výchovy**

V rámci hudebních činností je možné narazit na některá úskalí spojená s již zmiňovanými sociokulturními specifiky. Nejmarkantněji se projevuje problém v oblasti praktických hudebních činností. Zde je možné u korejských studentů pozorovat jakési „paradoxní“ chování. Ačkoli se vnitřně touží zviditelnit, odmítají aktivně provádět jakékoli hudební činnosti, neboť mají silně vyvinutý rys sebekritičnosti, prožívají strach ze selhání a nechtějí se prezentovat něčím, co zcela dokonale neovládají. Z těchto důvodů vnímám jako nejzásadnější úkol pedagoga hudební výchovy zprostředkovat korejským studentům mnoho pozitivních hudebních zážitků a dosáhnout, aby porozuměli tomu, že cílem není dokonale nacvičený výsledek, ale radost ze samotného provádění činnosti, třeba s případnými chybami.

## **V rámci prováděných pěveckých a vokálních činností navrhuji následující doporučení:**

- pěvecký a vokálně intonační výcvik korejských studentů by měl alespoň z počátku probíhat ve skupinách;



- při rozvoji zpěvního hlasu je nutné brát zřetel na fyziologická specifika, zejména pomalejší nástup mutace v pubertě a vyšší polohu mluvního i zpěvního hlasového projevu;
- tónina písně zvolená jako odpovídající pro běžné evropské hlasy může být příliš hluboká pro korejské hlasy, proto je třeba zkoušet transpozice směrem nahoru;
- zásadně není vhodné nutit korejské studenty k sólovým výstupům nebo násilné prezentaci korejských písní;
- je dobré mít na paměti, že korejský student často umí intonovat pouze pomocí solmizačních slabik;
- korejšti studenti potřebují pozitivně podpořit v náhledu na svůj osobitý vokální projev, který se barevně liší od evropských hlasů;
- nečistá intonace korejských studentů je způsobená používáním jiného druhu tvoření tónů pomocí „nájezdů na tón“ a spojování tónů pomocí mikrointervalových stupňů;
- „nazální“ zvuk hlasového projevu je důležité chápat jako typický rys vyplývající z podstaty korejštiny, kde jsou hojně využívány konsonanty;
- při nácviu písně může studentům působit obtíže čtení textu psaného v latině, proto je třeba se ujistit, že jsou schopni pohotového zvládnutí textu tak, aby pomalé čtení textu neovlivňovalo rytmické zvládnutí melodie či nápěvu.

### **V rámci provádění instrumentálních činností s korejskými studenty doporučuji následující:**

- při hře na elementární hudební nástroje popř. Orffův instrumentář je vhodné využít řízeného střídání nástrojů

například v kruhu, aby studenti byli nuceni vyzkoušet všechny alternativy;

- pokud vybavení školy umožňuje práci s keyboardy, je přínosné zapojit korejské studenty právě do hry na klávesové nástroje, neboť většina z nich se již na elementární úrovni učila hrát v rámci běžné školní výuky a mohou zapojit získané dovednosti;
- instrumentální činnosti bývají v korejské skupině studentů jednou z nejoblíbenějších činností, proto je vhodné nástrojovou hru často zařazovat do tematických plánů;

Pro hudebně pohybové činnosti je nutné korejské studenty dlouhodobě motivovat a postupovat od elementárních pokusů. Navrhují následující doporučení:

- hudebně pohybové aktivity jsou u korejských studentů ještě méně oblíbené než vokální činnosti, stydí se za své tělesné pohyby, proto je vhodné začít s elementární hrou na tělo a rytmickou chůzí;
- jednotlivé pohybové reakce bývají křečovitě a statické, pro postupné uvolňování se osvědčilo nejprve skupinové provádění nácvičku choreografií a tanců, teprve později je vhodné citlivě zapojovat pohybovou improvizaci;
- není vhodné provozovat v rámci pohybových aktivit párové tance, korejské studenty mnohem pruderněji reagují na projevy sexuality.
- soutěžení.

V oblasti recepce a reflexe hudby mohou být vzájemné interakce mezi korejskými a ostatními studenty velmi nosným prostředím otevřeným

k diskuzím a přímé demonstraci postojů. Navrhuji následující doporučení:

- je velmi vhodné využít kladného vztahu korejských studentů k vážné hudbě a zařazovat ji do poslechových činností, k překonání sociokulturních bariér mohou posloužit nahrávky s korejskými interprety;
- korejsí studenti bývají nadaní pro výtvarnou tvorbu, je vhodné tohoto využít a pokusit se o mezipředmětové propojení jednotlivých aktivit;
- doporučuji v hodinách hudební výchovy využít dovedností korejských studentů k zacházení s počítačovou technikou, většina studentů vlastní výkonné počítače a připojení na internet, kde se dá najít nejen mnoho výukových programů v angličtině, ale je zde možné zdarma stahovat programy umožňující aktivní zpracovávání hudby jako například nahrávání a stříhání;
- všechny verbální projevy je nutné stimulovat a poskytnout studentům dostatek času k vyjádření, neboť jak již bylo zmíněno v předešlé kapitole, je komunikace v nemateřském jazyce na této úrovni velmi náročná;
- v případě společné návštěvy večerního hudebního představení je nutné připravit informační leták pro rodiče, neboť chtějí být informováni o obsahové nezávadnosti daného představení, pokud si nejsou jisti, studenta na akci nepustí;
- pro všechny činnosti výukového charakteru doporučuji připravit pracovní listy obsahující přehledně formulované body, slovíčka opatřené vysvětlujícími komentáři či obrázky;
- u korejských studentů se velmi osvědčilo systematické vedení portfolia obsahujícího výstupy a materiály z hudební výchovy,

ke kterým se mohou kdykoli vrátit, portfolio může posloužit také jako lákavá výkladní skříň předmětu připravená kdykoli k nahlédnutí rodičům studentů.

Korejšťi studenti disponují podobnou úrovní hudebních schopností jako například běžní češťi studenti, odráží se v jejich celkové hudebnosti velmi silné sociokulturní znaky, kterými se výrazně vzájemně odlišují. Hudebnost se jako specifická kvalita osobnosti jedince projevuje při jednotlivých hudebních činnostech, a tak přímo ovlivňuje průběh i kvalitu edukačního procesu. Při provozování kreativních, emocionálně laděných činností v rámci instrumentálních či vokálních projevů je pro studenty mnohem snazší než v pragmaticky zaměřených předmětech ukázat kus sebe sama, čímž se vzhledem k české majoritě ve třídě mohou vymezit a ukázat svou kulturní identitu, zároveň však mohou pocítit obdiv a uznání od spolužáků, pro které je tento způsob sebe prezentace přitažlivý už tím, že je etnicky odlišný. Hudební výchova může nabídnout prostředí otevřené pro všechny bez rozdílu. korejšťi studenti demonstrují ve své hudebnosti velmi vřelý vztah k hudbě jako kulturnímu fenoménu, považují ji za výchovný prvek podstatný k utváření plnohodnotné, kulturně vzdělané a kultivované osobnosti. Navíc uctívají tradici předků, váží si hudby jako nositelky vzkazu od předchozích generací. Proto je hudební výchova jako školní předmět velice vřele přijímána studenty i podporována samotnými rodiči.

## **SEZNAM CITOVANÝCH ZDROJŮ:**

Migrace online [online]. Dostupné dne 12. 1. 2010 na: <<http://www.migraceonline.cz/>>

Rámcový vzdělávací program pro gymnázia [online]. dostupný dne 12.1.2010 na: <<http://www.vuppraha.cz/ramcove-vzdelavaci-programy/gymnazialni-vzdelavani/>>

## **Kontakt:**

Mgr.Věra Marhevská, PhD.  
Katedra hudební výchovy  
Pedagogická fakulta,  
Ostravská univerzita v Ostravě  
marhevska@email.cz



**Verbalizácia hudobného zážitku na základnom a  
strednom stupni hudobného vzdelávania**

**Zuzana Flámová**

**Abstract**

The study interprets subjects' thinking operations of musical - communication chain (author, artist, recipient), as well as a number of procedures, coexistence that stimulate product of verbal interpretation. Issue is monitored at two levels of music education. Verbal ability of subjects is studied in terms of musical and intellectual scope. In relation to musical works and their perception by the subjects musical exploration analysis and synthesis methods were preferred. Selected methodological approach extended the offers of alternatives on how to uncover musical patterns, musical thinking, a range of musical experience knowledge as well as incentives for correct verbal interpretation of musical work.

*Štúdiá interpretuje myšlienkové operácie subjektov hudobno - komunikačného reťazca (autor, interpret, recipient), ako i viaceré postupy, koexistencie, ktoré stimulujú produkt verbálnej interpretácie. Riešená problematika je sledovaná na dvoch stupňoch hudobného vzdelávania. Verbalizačná schopnosť subjektov je v nich sledovaná z hľadiska hudobného a intelektuálneho. Vo vzťahu k hudobnému dielu a hudobnému vnímaniu hudobného diela boli v hudobnom bádani uprednostnené analytické a syntetické metódy. Prínosom štúdie je poukázať na možnosť priblížiť sa hudbe a jej zákonitostiam cez hudobný zážitok, ktorý v spojitosti s hudobno-teoretickými poznatkami a hudobným myslením napomáha korektnej verbalizácii hudobného obsahu.*

**Key words:**

Verbalization of musical experience, verbalization of musical works, musical thinking, aesthetic experience

Verbalizácia hudobného zážitku, verbalizácia hudobného diela, hudobné myslenie, estetický zážitok

---

„...lidé nikdy nepřestali doufat, že do umělcova niterného světa  
prostřednictvím jeho díla nahlédnou.“<sup>33</sup>

Hudba je jedinečným jazykom komunikácie. Verbalizácia<sup>34</sup> hudobného zážitku nám môže pomôcť jazyku hudby lepšie rozumieť, plnohodnotnejšie ho vnímať. Hudobné dielo je vo svojej podstate jav nesmierne komplikovaný. Je priesečníkom viacerých činiteľov, ktoré sa snažíme prostredníctvom verbalizácie hudobného zážitku identifikovať. Verbalizácia sa spravidla opiera o zaužívanú odbornú terminológiu a pokúša sa slovné vyjadriť posolstvo v hudbe ukryté. Slovné uchopenie hudobného diela je však napriek pomerne bohatému hudobno-teoretickému pojmovému aparátu do značnej miery obmedzené (*ohraničené*). Nie vždy sa nám podarí pomenovať všetky javy, pretože hudba je vo svojich zákonitostiach a posolstvách širokospektrálna, a tým je daná jej výnimočnosť. Ak by bol prijímateľ schopný preložiť všetky informácie o hudobnom diele do slov, dielo by stratilo svoju identitu. „*Verbálna interpretácia, samozrejme, nemôže nahradiť samotný kontakt so znejúcim živým dielom.*“<sup>35</sup>

Cieľom verbalizácie hudobného zážitku je prelomiť bariéru „neporozumenia“ umeleckého diela. Bez poznatkov o hudobnom diele niet čo verbalizovať. Verbalizácia predpokladá taký spôsob získavania znalostí, kedy sa príjemca sústreďuje na kvalitu informácií. Z extatika, človeka prežívajúceho a obdivujúceho sa stáva pozorovateľ, ktorý vyhodnocuje racionálnu a emocionálnu infraštruktúru diela, až sa

<sup>33</sup> ŠABOUK, Sáva: Jazyk umění, SVOBODA, Praha, 1969, s. 5.

<sup>34</sup> Pojem *verbalizácia* znamená slovné vyjadrenie daného javu. Jeho kmeňový základ nachádzame v podstatnom mene *verbalizmus*, ktoré slovníky cudzích slov vysvetľujú ako nadmerné hromadenie slov, resp. priveľký dôraz na slovné vyjadrovanie.

<sup>35</sup> BURLAS, Ladislav: Hudba–komunikatívny dynamizmus, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1998, s. 50.



napokon vyvinie v spoluhráča, ktorý akoby kráčal cestou skladateľa a prežíval radosť z tvorivej hry. Je to proces, v ktorom sa spontánne, intuitívne reakcie postupne intelektualizujú.<sup>36</sup> Tieto úrovne umožňujú uchopiť podstatu hudobného diela na báze uvedomelého zážitku, ktorý v nás hudba vyvoláva.

Zvuková realizácia hudobného diela sa primárne orientuje na odovzdanie estetickéj informácie. Dochádza tak k určitému procesu estetického učenia sa, v rámci ktorého sa recipient neustále kultivuje a zdokonaľuje v schopnosti hudobno-estetickéj reflexie. Slovný popis hudobného zážitku napomáha uvedomelej recepcii<sup>37</sup>, ktorá je nepochybne rozhodujúcim faktorom, pretože vyúsťuje do verbálnej interpretácie, ktorá sa stáva nástrojom umožňujúcim prehľbovať proces osvojovania a chápania hudby. Zatiaľ čo sa skladateľ usiluje o kreáciu hudobného zmyslu, úlohou slovnej interpretácie hudobného diela je neustála snaha tento zmysel odhaľovať, popisovať a vysvetľovať. Je však možné verbalizovať jav, ktorý má sám o sebe nonverbálnu (*bezpojmovú*) povahu? Verbalizáciu hudby môžeme vnímať nielen z pohľadu racionálno-analytického slovného popisu, ale aj z pohľadu recipienta, ktorý sa pokúša zážitok z nej slovne vyjadriť. Aby sme vo vyučovacom procese na základnom a strednom stupni hudobného vzdelávania mohli zážitok z hudby pretaviť do slov, často siahame po tzv. metaforizácii. „*Hudba a myšlienka pretavená do slov žijú v hlbokom duchovnom spriaznení. Slovmi dokážeme vyjadriť zážitok z počúvania hudby, ale rovnako aj jej výpovednú hodnotu, jej obsah. Samotné skladby nehmotnými znakmi hudobnej reči vydávajú svedectvo o*

<sup>36</sup> HATRÍK, Juraj: Percepcia ako základ a východisko pre analýzu hudobného diela, In: *Metódy analýzy a interpretácie hudby z historického a systematického aspektu I*, VŠMU, Bratislava, 1997, s. 25–34.

<sup>37</sup> Základným znakom recepcie je záujem o hudbu a potreba hudbu vnímať.

vlastnej myšlienkovej podstate.“<sup>38</sup> Veľká časť metaforických slovných označení vychádza z potreby racionalizácie a verbalizácie hudobného obsahu. „...klasické, tradičné myslenie o hudbe je do značnej miery závislé na mechanistickej predstave o hudobnej štruktúre. Metaforizácia je účinným nástrojom vo vzťahu medzi tým, čo človek pri kontakte s hudbou prežíva a tým, ako o nej uvažuje, ako sa v nej racionálne orientuje.“<sup>39</sup> Hudba vyvoláva u poslucháčov množstvo bezprostredných asociácií. Ich široké pole vytvára farebnú paletu indícií, ktorými možno dospieť k významovému jadrú, ktoré nám dopomáha cez kompozičné postupy vysvetliť zámer skladateľa. Prúd meniacej sa hudby (*hudobná štruktúra prebiehajúca v čase*) reguluje ľudské vnímanie a vzbudzuje zážitok. Výsledkom spontánneho zážitku je konkrétna emócia, ktorá odráža postoj človeka k objektom a udalostiam vonkajšieho sveta ako aj k sebe samému. Metafora účelne rozostiera pole konotácií v mysli poslucháča a umožňuje „bezvízový kontakt“<sup>40</sup> (*spája navonok nespojiteľné*) v procese odhalenia a porozumenia výpovednej hodnoty daného diela.

Prvý kontakt s hudbou, resp. hudobným dielom je zmyslový a citový. Hudba komunikuje na báze abstrakcie, bezprostredne pôsobí na naše zmysly, vyvoláva v nás rozmanité pocity a emócie. Zážitok z hudby prežíva každý poslucháč. Je výsledkom vnímania umeleckého diela, ale aj mnohých ďalších činiteľov súvisiacich s psychikou samotného recipienta a spoločenskými faktormi, ktoré ho formujú.<sup>41</sup> Napriek tomu, že „*analýza ako proces výlučne intelektuálny nie je*

<sup>38</sup> PILKA, Jiří: Doteky hudby, Umprum, Praha, 1984.

<sup>39</sup> HATRÍK, Juraj: Metafora ako most medzi hudobným zážitkom a hudobným pojmoslovím, Bulletin HTF, 2001, s. 2.

<sup>40</sup> Tamtiež.

<sup>41</sup> KRESÁNEK, Jozef: Hudba a človek, Hudobné myslenie– sociálna funkcia hudby– hudobná psychológia, In: Slovenská hudba 3, ročník XVIII, 1992, s. 351.

*podstatou estetického vnímania...*<sup>42</sup>, kvalita hudobného zážitku môže byť analytickým prístupom ovplyvnená. Druhý kontakt je teda racionálny. Ide o rozumovo riadenú orientáciu v hudobnej štruktúre a vyhodnotenie jej stavebných princípov zosilnených hudobno-teoretickou poučenosťou. Obidva kontakty (*prístupy*) tvoria pri pokuse o verbalizáciu hudobného diela nedeliteľnú dialektickú jednotu a vzájomnou syntézou môžu dospieť k estetickému zážitku.

### **Tri subjekty vo vzťahu k hudobnému dielu**

Hudobné dielo môžeme vnímať z pohľadu samotného tvorca (*za predpokladu, že skladateľ zanechal vlastný výklad diela*), interpreta a recipienta (*príjemcu*). Priesečníkom týchto náhľadov je hudobný zážitok, ale môže byť aj hudobno-teoretická analýza, ktorá verbalizácii hudobného zážitku výrazne napomáha. Rovnako dôležitý je jedinečný rukopis autora, vďaka ktorému je možné dielo identifikovať a zaradiť ho do príslušnej štýlovej epochy. Priepasť neporozumenia môže nastať zo strany interpreta a následne aj recipienta v prípade, že dané dielo nebolo interpretom správne diagnostikované. Diagnostikácii pomáha znalosť hudobnej literatúry historicky najvýznamnejších hudobných skladateľov jednotlivých štýlových období, znalosť genézy a vývoja hudobných foriem, zákonitostí klasicko-funkčnej harmónie a jej vývoja, kontrapunktických kompozičných postupov, ako aj orientácia v súdobom kultúrnom a umeleckom dianí. Za priamu verbalizáciu považujeme písomné, príp. slovné svedectvo skladateľa o diele. V rámci hudobnej literatúry sa s ňou stretávame aj v podobe skladieb s programovými názvami, ktoré vypovedajú o myšlienkovvej podstate danej kompozície.

<sup>42</sup> BARVÍK, Miroslav: O problému estetického hodnocení hudby, ROVNOST, Brno, 1984.

Skladateľ a interpret predstavujú vo vzťahu k hudobnému dielu dva odlišné subjekty. V skladateľovej mysli sa zrodí nápad, nehmatateľná predstava, ktorú sa snaží zachytiť do nôt a sprostredkovať ju tak mnohotvárnej mase poslucháčov. Ide o kreatívny proces, pri ktorom tvorca hľadá vhodné výrazové prostriedky, ktoré by čo najzrozumiteľnejšie a najvernejšie poslúžili jeho zámeru. Výsledkom týchto aktivít je dielo (hudobný objekt). Interpret, pri prvom kontrakte s hudobným dielom, predstavu skladateľa nepozná. K dispozícii má väčšinou len notový materiál, príp. nahrávku. Úlohou interpretácie (z *lat. interpretatio*) v zmysle zvukovej realizácie diela, je poslucháčom „vysvetliť“, resp. sprostredkovať odkaz skladateľa. Tomu predchádza fáza jeho dekódovania a porozumenia. „...*hudební projev se často přijímá jako zpráva nesoucí informaci.*“<sup>43</sup> Interpretácia otvára kanál, ktorý umožňuje komunikáciu medzi tvorcom (*iniciátor komunikácie a jej prvý konzument*), interpretom (*druhý konzument a sprostredkovateľ komunikácie*) a následne recipientom (*adresát komunikácie*). Akákoľvek snaha interpreta po originalite, individuálnom prístupe, citovej neotupenosti a sviežosti hudobnej predstavivosti by mala „len“ prehĺbiť a zosilniť účinok danej kompozície.<sup>44</sup> Napriek tomu, že dielo je kompozične nemenný uzavretý celok, jeho interpretačné, analytické a napokon aj verbalizačné uchopenie sa môže pod vplyvom nových náhľadov a postojov meniť. Jazyk hudby sa nám v tomto zmysle javí ako plastický. Jeho kognitívna, emocionálna a racionálna zložka sa vo vnímaní hudobného diela dynamicky prestupuje, a tým dochádza k rozmanitým možnostiam nazerania a hodnotenia.

<sup>43</sup> FUKAČ, Jiří: *Pojmosloví hudební komunikace*, Filozofická fakulta Masarykovej univerzity, Brno, 1991, s. 55, ISBN 80-210-0245-X. Ďalej pozri: VEREŠ, J.: *K špecifickosti interpretácie a textu v hudobnej komunikácii*. In: *Hudební věda*, Academia Praha. XXIV, 1987, č. 1, s. 73-85. ISSN 0018-7003

<sup>44</sup> FERKOVÁ, Eva: *Od analýzy k interpretácii (štúdie k teórii interpretácie)*, TEMPO, časopis HTF VŠMU č.2, 2009, s. 26- 27.

Umeleckú činnosť racionalizuje teoretická analýza, ktorá môže kvalitu interpretačného výkonu výrazne zvýšiť. Pre poučenie interpretáciu hudby je preto žiaduce preniknúť do podstaty hudobnej štruktúry, pochopiť jej zmysel a výpovednú hodnotu. Hoci sú metódy a postupy hudobnej analýzy rôznorodé, viaceré z nich sledujú tento cieľ. „*Dielo ako otvorený dynamický systém, ktorého funkcie sa nemenia, ale jeho hodnota je kultúrno-historicky premenlivá a hranice ktorého určuje, korektne a adekvátne vymedzuje erudovaný hudobník.*“<sup>45</sup> Interpretácia hudobného diela bez osvojenia si jeho kompozičných postupov môže vychovať „profesionálnych neprofesionálov“. Žiaľ, nezáujem o teoretické predmety na školách hudobno-umeleckého zamerania sa javí ako módný trend početných generácií, ktoré sa ľahostajne prispôbujú zaužívaným konvenciám spoločnosti.

## **Aspekty vplývajúce na verbálnu interpretáciu hudobného diela**

Verbalizácii hudobného zážitku predchádza hudobné myslenie, ktoré považujeme vo všeobecnosti za bezpojmové. Hudobné myslenie sa prehľbuje a vzrastá inovatívnymi postupmi, ktoré dynamicky porušujú zaužívané pravidlá a normy. Protipólom hudobného myslenia je myslenie hudobno-teoretické. To popisuje nové javy, ktoré sa najskôr vyskytnú v praxi a ich teoretické uchopenie a formulácia sa objavuje historicky oneskorene.<sup>46</sup> „*Myslenie je eminentne závislé od toho, ako hudbu vnímame a naopak, vnímať možno hudbu len pod egidou*

<sup>45</sup> RUTTKAY, Juraj: Hudobné dielo a hudobný artefakt v hudobnej pedagogike, 6. webová konferencia KHV PdF OU, Hudební výchova 2009, zdroj: [http://konference.osu.cz/khv/2009\\_3/index.php?id=3](http://konference.osu.cz/khv/2009_3/index.php?id=3)

<sup>46</sup> ŠTEFKOVÁ, Markéta: Na ceste k zmyslu (štúdie k hudobnej analýze), Divis SLOVAKIA, Bratislava, 2007, s. 9- 11, ISBN 978-80-969354-4-4.

*hudobného myslenia.*<sup>47</sup> Myšlienková činnosť je najvýraznejšia v procese tvorivej práce hudobného skladateľa a interpreta. Vo všeobecnosti predpokladá dva úkony – analýzu a syntézu. Kým analýza rozkladá organizmus na menšie časti, ktoré následne skúma a vyhodnocuje, syntéza tieto časti zjednocuje a napomáha tak formulácii ucelenej myšlienky. Analyticko-syntetické myslenie je simultánne.<sup>48</sup> Preto sme schopní zážitok z hudby vyhodnocovať bezprostredne po zvukovej realizácii diela. Pri snahe hudbu verbalizovať máme, okrem vyššie uvedenej analýzy a syntézy, k dispozícii aj iné myšlienkové operácie. Sú nimi porovnávanie, zovšeobecňovanie, triedenie, abstrakcia a konkretizácia, dedukcia a indukcia. Verbalizácia by mala pružne reagovať na špecifické zvláštnosti vyplývajúce z integrácie týchto zorných uhlov, ktoré nám umožňujú preniknúť do vlastnej podstaty hudobného materiálu, poznávať dialektiku vzťahov a súvislostí. K riešeniu problematiky slovného uchopenia hudby nás dovedú na základe vlastnej tvorivej myšlienkového činnosti, ktorá podlieha kritériám hudobných zákonitostí a noriem.

Hudba je fenoménom estetického prežívania, ktorého slovný popis sa opiera o významy predovšetkým emocionálnej povahy. Tie následne vyhodnocujeme vo vzťahu s našimi doterajšími skúsenosťami a správaním. *„Každé hudobné dielo je vnímané iba na základe zásoby konkrétnych životných, a teda aj hudobných dojmov...“*<sup>49</sup> Závislosť vnímania od predchádzajúcej empirie a od psychického stavu človeka v momente vnímania sa označuje pojmom apercepcia. Apercepcia zohráva dôležitú úlohu pri výbere hudobnej literatúry, pretože určuje

<sup>47</sup> KRESÁNEK, Jozef: Základy hudobného myslenia, OPUS, Bratislava, 1977, s. 189.

<sup>48</sup> HUTTER, Jozef: Hudební myšlení, Od pravýkřiku k vícehlasu, vydal v knihách poznání Václav Tomsa, Praha, 1943, s. 19.

<sup>49</sup> NAZAJKINSKIJ, Jevgenij V.: O psychologii hudobného vnímania, OPUS, Bratislava, 1980, s. 66.

hranice jej vhodnosti tak, aby obsah a jazyk hudby bol v súlade s mentálnou úrovňou poslucháčov. Nakoľko sú skúsenosti poslucháčov individuálne, neustále sa rozširujúce a dynamicky sa meniace, každý z nich vníma hudbu cez prizmu vlastného bytia. Skúsenosti rovnako ovplyvňujú i vzťah k hudbe a hudobne reflektovanej realite. Apercepčná podmienenosť hudobného vnímania sa prejavuje nielen v procese tvorby a samotnej interpretácie, ale aj výberom slov pri verbalizácii. Verbalizovať dokážeme len tie pocity a emócie, ktoré poznáme, resp. máme o nich vedomosť. Ide o proces aktivizácie tzv. citovej pamäti<sup>50</sup>, pri ktorej sa spúšťa mechanizmus subjektívnych, prevažne mimohudobných predstáv a myšlienkových operácií. Z toho vyplýva, že verbalizácie hudobného zážitku je schopný každý recipient bez ohľadu na vzdelanie. Avšak zážitok zo zmyslového vnímania je pre slovné vyjadrenie podstaty a významu hudobného diela nepostačujúci. Úroveň verbalizácie ovplyvňuje predovšetkým kvalita hudobného vnímania, hudobné skúsenosti, pripravenosť poslucháča a schopnosť používať jazyk v jeho pojmovej rôznorodosti. Vnímanie hudby je závislé od vnímaného diela, od vyspelosti vnímateľa a v danej chvíli vnímania od celej ľudskej osobnosti.<sup>51</sup> Pri racionalizácii vnímaného diela sa uplatňuje princíp komparácie, kedy vyhodnocujeme vnútornú stavbu a logiku kompozície (motivicko-tematickú prácu, usporiadanie stavebného materiálu, jeho modifikácie, špecifiká výrazových prostriedkov a pod.). Vďaka porovnávaniu môžeme poukázať nielen na totožnosť,

<sup>50</sup> Zdrojom citovej pamäti sú emócie, ktoré tvoria základ emocionálneho prežívania a vzniku estetického zážitku. Por.: KALAFUTOVÁ-BALCÁROVÁ, Božena: *Recepcia hudby*, Prešovský hudobný spolok SÚZVUK, Prešov, 2001, s. 38, ISBN 80-968566-4-2. V súvislosti s hudobným vnímaním posudzujeme citovú pamäť ako schopnosť, ktorá poukazuje na značné individuálne rozdiely v kvalite citovej pamäti detí a mládeže. Najzreteľnejšie sa prejavuje u dospievajúcich jedincov. Ich citová reakcia na hudbu je eminentná a väčšinou si dokážu zapamätať a následne i popísať druh a intenzitu citového zážitku. Por.: KRATOCHVIL, František: *Základy hudební výchovy I*. Hudebnost, SNP, Praha, 1964, s. 50.

<sup>51</sup> KRESÁNEK, Jozef: *Základy hudobného myslenia*, OPUS, Bratislava, 1977, s. 194.

podobnosť, variabilnosť a rozdielnosť konkrétneho tónového materiálu, ale aj celkového kompozičného myslenia. Za zdroj hudobných skúseností považujeme najmä sluchové návyky, ktoré vznikajú pri opakovanej percepcii hudobných diel rovnakej štýlovej epochy, resp. žánru (zamerania), ako aj pri viacnásobnej percepcii schematicky zaužívaných hudobných útvarov. Výsledkom takýchto sluchových návykov môže byť okrem racionálneho uvedomenia si štruktúry diela aj schopnosť tonálneho a harmonického cítenia, ako aj anticipácie tematickej výstavby diela a tomu prislúchajúcich kompozičných postupov. Odchýlky od „tradičného“ usporiadania rozširujú vedomie poslucháča o nové poznanie a ďalšie možnosti a spôsoby verbalizačného uchopenia. Popísať vlastnosti hudby ako takej nie je jednoduché. Hoci znalosť hudobnej terminológie nie je nevyhnutným predpokladom k formulácii myšlienok a hodnotiacich výrokov o hudbe, orientácia v nej umožňuje oveľa rýchlejšie, zrozumiteľnejšie a presnejšie označiť jav, ktorý chceme verbalizovať. Z toho vyplýva, že terminologická kultivovanosť recipienta je pre slovnú interpretáciu prínosom, pretože jej poskytuje odborne korektnú a platnú slovnú zásobu. Obohacovaním slovnej zásoby sa spresňuje aj hudobné myslenie.

Verbalizácii hudobného zážitku napomáhajú hudobno-teoretické zručnosti, vedomosti a návyky. Ide o schopnosť, ktorej predpokladom je vykonávanie myšlienkového činnosti. Táto činnosť sa častým opakovaním cibrí a zdokonaľuje. „...*myslenie sa rozvíja myslením*.“<sup>52</sup> Vo výchovno-vzdelávacom procese sa myslenie do istej miery automatizuje (mechanizuje). Stáva sa návykom, ktorý proces verbalizácie uľahčuje, urýchľuje a skvalitňuje. Myslenie o hudbe by malo byť podložené vedomosťami o jej princípoch a zákonitostiach. Vedomosti definujeme

<sup>52</sup> PETLÁK, Erich: Didaktika 1, Bratislava, 1995.



ako osvojené poznatky, resp. „*zmyslami prijaté, pochopené, subjektívne spracované, fixované informácie*“<sup>53</sup>, získané na základe poznávacej aktivity človeka. Prijímame a chápeme ich na báze nášho subjektívneho vedomia. Za nevyhnutné pokladáme ich neustálu inováciu a aktualizáciu. Schopnosť slovne popísať daný jav podporujú i tzv. intelektuálne zručnosti<sup>54</sup>, ktorých zdrojom sú myšlienkové pochody a obrazotvornosť, ktorá je príčinou vzniku tvorivej idey a tvorivého úmyslu. Klasifikujeme ju ako paušálnu zložku viacerých hudobných činností. Dotýka sa skladateľa, interpreta i recipienta. Hudobné dielo je výsledkom predstavy (umeleckého obrazu) tvorcu, odrážajúcej jeho reálne životné a hudobné skúsenosti. O tento obraz sa opiera aj reprodukčný umelec (interpret), ktorého úlohou je zámer skladateľa sprostredkovať čo najautentickejšie.

## **Verbalizácia hudobného zážitku vo vzdelávaní žiakov ZUŠ a konzervatórií**

„*Človek tvorí hudbu pre človeka.*“<sup>55</sup> V súčasnosti sa väčšina recipientov vo vzťahu k hudbe stáva len jej pasívnym konzumentom. Hudba u nich prestáva plniť umeleckú funkciu a byť nositeľom estetických hodnôt.<sup>56</sup> Jej postavenie v hierarchii súčasného bytia človeka upadá, stáva sa „kulisou“ k iným aktivitám bežného života. Hoci je všade okolo nás, väčšina z nás necíti potrebu jej reflexie a hodnotenia. Aj v tradičnom vzdelávaní umeleckých škôl badať úpadok. Hudobná výchova sa ako okrajový predmet zo základných škôl postupne vytráca, pretože umenie nie je prijímané ako organická a

<sup>53</sup> HORÁK, František: Vysokoškolská didaktika, SPN, Praha, 1984, s. 41.

<sup>54</sup> PEŠEK a kol.: Didaktika, SNP, Bratislava, 1965, s. 81.

<sup>55</sup> KRESÁNEK, Jozef: Základy hudobného myslenia, OPUS, Bratislava, 1977, s. 19.

<sup>56</sup> STRAŇKOVÁ, Lenka: Psychologické aspekty hudobní recepcie se zřetelom k posluchačům mladšího školního věku, In: Hudební teorie a pedagogika, Teória vyučovania hudobnej výchovy, Česko-slovenský sborník, Ústí nad Labem, 2004, s. 29.

rovnocenná súčasť všeobecného programu vzdelávania. Akoby si spoločnosť dostatočne neuvedomovala, že verbálna komunikácia o hudbe má už na tejto úrovni ontogenézy značný vplyv na rozvoj hudobného myslenia, rast intelektu, rozvoj citovosti a utvárania umeleckej osobnosti. Vyjadrovanie sa o hudbe upevňuje a rozvíja vzťah k jej vnímaniu a prežívaniu a podnecuje tvorivý hudobný dialóg. Túto schopnosť si môžu žiaci osvojovať prostredníctvom viacerých hudobných činností a aktivít, pri ktorých sa očakáva konfrontácia ich vlastných hodnotiacich súdov. Tréning verbalizácie je teda možný jedine na pozadí pravidelného kontaktu so znejúcou hudbou a následným vyhodnotením jej tvarotvorných zložiek (opakovanie, kontrast, variácia a pod.), pretože „...cesta prenesenia hudobného bezpojmového významu do nehudobného pojmového pomenovania je cesta súčasného uvádzania oboch.“<sup>57</sup> Na jednotlivých stupňoch hudobno-umeleckého vzdelávania je výber hudobného materiálu pre úspešnosť aktívnej recepcie hudby prvoradým kritériom. Pri počúvaní hudby žiakmi raného školského veku, je okrem výberu dôležitý aj rozsah danej kompozície, resp. úryvku. „...dieťa vníma na základe autizmu“<sup>58</sup>, čiže svoju pozornosť upriamuje len na to, čo chce počuť. Prirodzená je tiež značná fluktuácia pozornosti, a s tým súvisiaca neschopnosť dlhodobjšieho sústredenia sa. Efektívnym nástrojom voči týmto negatívnym činiteľom je motivácia a rôzne aktivizujúce didaktické metódy. Motiváciu, resp. aktivačno-motivačné činitele môžeme definovať ako súhrn faktorov (potreby, záujmy, zvyky, plány), ktoré podnecujú, usmerňujú a udržiavajú našu pozornosť. Je to aktuálny stav, ktorý pozostáva z emocionálnych a

<sup>57</sup> FERKOVÁ, Eva: K problémom verbalizácie v metodike výučby (nielen) teórie hudby, In.: Prezentácie-konfrontácie, Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie, Katedra teórie hudby a Centrum výskumu na HTF VŠMU v Bratislave, 2009, s. 103, ISBN 978-80-89454-01-3.

<sup>58</sup> KALAFUTOVÁ-BALCÁROVÁ, Božena: Recepcia hudby, Prešovský hudobný spolok SÚZVUK, Prešov, 2001, s. 50, ISBN 80-968566-4-2.

kognitívnych procesov, ktoré energetizujú, riadia a regulujú správanie človeka.<sup>59</sup> „Jednou z účinných metód, ktorá je pre dieťa najprirodzenejším médiom a súčasne najjednoduchšou cestou ako sa mu priblížiť, je hra. Hra podporuje tvorivosť, kreatívne myslenie, umelecko-estetický rozvoj. Dá sa v nej uplatniť množstvo osobitých prístupov. Má vysokú motivačnú silu, formuje všestranne sa rozvíjajúcu osobnosť žiaka, jeho temperament, potreby a záujmy. Rovnako prispieva i k získaniu a zdokonaleniu rozumových, mravných a estetických vlastností. Jej premyslené cieľavedomé využitie je v procese vyučovania lákavým momentom, ktorý zväčša prináša trvácný výsledok.“<sup>60</sup> V kontakte s hudbou a potrebou o nej hovoriť sa hra mení na organizovaný systém. Žiaci reagujú na hudobné podnety v súčinnosti s postupným zdokonaľovaním kvality vnímania rytmickej, melodickej a harmonickej zložky. Pri opakovanom kontakte s nimi sa vo vedomí žiakov hromadí zvuková skúsenosť. Od zvukových skúseností sú pomerne značne závislé kognitívne procesy, ktoré obohacujú percepčné, inštrumentálne a hudobno-pohybové aktivity. Motivácii žiakov na strednom stupni hudobno-umeleckého vzdelávania výrazne napomáha nastolenie zaujímavej problematiky, ktorá aktivuje poznávaciu potrebu, pretože obsahuje komplexné, no zároveň protikladné a mnohoznačné podnety. V oblasti hudby to môže byť napríklad slovné popísanie a vysvetlenie viacerých interpretačných poňatí (konceptii) tej istej kompozície.

<sup>59</sup> HRABAL, V. - MAN, F. - PAVELKOVÁ, I.: Psychologické otázky motivácie ve škole, 2. vyd., SPN, Praha, 1989.

<sup>60</sup> FLAMOVIÁ, Zuzana: Dielne poznania, empatie a ľudskosti- realita alebo stále iba fikcia? K problematike vyučovania teórie hudby v teréne umeleckého školstva- niekoľko poznámok spred dverí o situácii za dverami, TEMPO 1/2010, časopis HTF VŠMU, Bratislava, 2010, ISSN 1336-5983.

S „dávkovaním hudby“ je to podobné ako s odovzdávaním verbálnych informácií.<sup>61</sup> Množstvo poznatkov je ohraničené mierou pozornosti, ktorú určujú vekové osobitosti prijímateľov a ich hudobno-intelektuálna vybavenosť. Vnímanie a poznávanie hudobného diela môžeme klasifikovať ako axiologicko-gnozeologický proces, pri ktorom je rozhodujúca znalosť hudobného a psychického vývoja žiakov a ich individuálnych vlastností. Tieto vlastnosti súvisia nielen s kvalitou prijímania hudobného diela, ale aj s procesmi vnímania a spracovávanía hudobnej informácie, ktoré vyúsťujú do schopnosti o hudobnom diele rozprávať. Na stredných školách hudobno-umeleckého zamerania by mala mať verbalizácia hudobného obsahu rovnaké zastúpenie ako popis prostriedkov, ktorými je tento obsah docielený. Obsahová konkrétnosť by však nemala byť cudzia ani žiakom základných umeleckých škôl. Nachádzame ju väčšinou pri krátkych skladbách inštrumentálnej, príp. vokálno-inštrumentálnej programovej hudby a zvukomalebnych hudobných miniatúrach, znázorňujúcich javy detskému poslucháčovi prístupné a známe. Jeho prežívanie do značnej miery ovplyvňuje emocionalita, ktorá sa pri verbalizácii prejavuje prvkami fantazijnosti. Pôvodcom fantázie sú spomínané obrazotvorné predstavy, ktoré okrem plnohodnotného vnímania a prežívania hudby, umožňujú vznik analógií a asociácií a otvárajú priestor na operácie s nimi. Počúvanie hudby sa tak stáva zdrojom bohatých citových zážitkov, ktoré majú kvalitatívne heterogénnu povahu, pretože vo vyššom vývojovom štádiu jedincov sa popri bezprostredných citových reakciách začínajú prejavovať aj city intelektuálne, estetické a zovšeobecňujúce. Slovnému uchopeniu hudobných javov rovnako napomáha chápanie abstraktných pojmov. Inak povedané, konkrétne, názorné myslenie je vo vzťahu

<sup>61</sup> BURLAS, Ladislav: Hudba–komunikatívny dynamizmus, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1998, s. 46.

k hudbe systematicky prehlbované myslením abstraktným. Na rozvoj ďalšieho hudobného vývoja má vplyv vyváženosť zložky kognitívnej, emocionálnej a psychomotorickej. Hudobno-výchovný proces smeruje k intelektuálnej kultivácii žiaka, formuje jeho hudobný vkus a cit pre krásu.

Rozvoj predstavivosti a vnímanosti sa zreteľne odráža v kvalite hudobnej recepcie i reprodukcie (hra na hudobnom nástroji umožňuje prostredníctvom uvedomelého individuálneho uchopenia hudobnej kompozície „ohmatať“ jedinečný zvukový zážitok z nej). Pre rast hudobného intelektu a rozvoj hudobnej emocionality je dôležité, aby sa tieto hlavné hudobné činnosti v umeleckom školstve nerozvíjali izolovane, ale vo vzájomnej dialektickej jednote. Vďaka nim sú myslenie, synkretické vnímanie, emočná inteligencia a motorika vo vedomí žiakov navzájom úzko prepojené. Do pravidelnej aktívnej percepcie hudby je preto žiaduce zapojiť čo najviac zmyslov. Sluchové vnímanie najlepšie kompenzuje vnímanie zrakové. Preto pedagógovia často siahajú po možnostiach vizualizácie hudobného zážitku. Osvojeniu výrazotvorných prostriedkov hudby rovnako napomáha ich pohybové stvárnenie. Správna verbalizácia hudobných impulzov určuje diferenciáciu pohybového prejavu. S rastúcou schopnosťou diferenciácie rastie aj schopnosť abstrahovať z celku jednotlivé časti, uvedomovať si ich dôležitosť z hľadiska významu, usporiadania a náväznosti.

Vo výchovno-vzdelávacom procese by sme mohli problematiku verbalizácie hudobného zážitku zhrnúť do nasledujúcich téz. Verbalizácia je indikátorom nielen spontánnych prirodzených reakcií, ale aj úrovne hudobno-teoretických znalostí. Pri dostatočne kvalitných návykoch a hudobných skúsenostiach učí žiakov selekcii a komparácii tvarotvorných zložiek hudby, so snahou hľadať v hudobnom toku útvary

nové, identické alebo protirečivé. Rozhodujúci je výber materiálu, ktorý „*funkčnosťou výrazových prostriedkov, hudobnou formou a sémantickou prístupnosťou zodpovedá úrovni rozvoja psychických poznávacích procesov, pri spolupôsobení zámernej koncentrácie pozornosti...*“<sup>62</sup> Pri aktívnom kontakte s hudbou dochádza vo vedomí žiaka k určitej interakcii, ktorá mobilizuje myšlienkové operácie, v ktorých sú obsiahnuté predovšetkým fantazijné mimohudobné predstavy, alebo predstavy vychádzajúce zo subjektívnych životných situácií a skúseností. Paralelou týchto skúseností je analytická reflexia. K racionalizácii tejto reflexie nás vedie verbalizácia kompozičných postupov, ktorej výsledkom sú hodnotiace výroky a súdy. Tie sú pre pochopenie zmyslu a významu diela nezastupiteľné. Preto je vo vzdelávaní žiakov základných a stredných hudobno-umeleckých škôl potrebné vytvoriť také podmienky a aplikovať také vyučovacie postupy, ktoré verbalizáciu hudby systematicky rozvíjajú a podporujú. „*Jedným z dôležitých prostriedkov didaktickej interpretácie je rozhovor o hudbe*“<sup>63</sup>, kedy hudobné dielo vnímame ako poznávací objekt a recipienta ako poznávací subjekt. Samotný proces poznávania nastáva pri interpretácii diela a jeho následnej verbalizácii. Slovné uchopenie diela umocňuje analytické a syntetické hudobné myslenie, ktoré sa neustále prelína a komplementarizuje. Verbalizáciu nemožno chápať izolovane, jej zastúpenie je citelné v rámci triády tvorivých, reprodukčných a receptívnych aktivít.

<sup>62</sup> KALAFUTOVÁ-BALCÁROVÁ, Božena: *Recepcia hudby*, Prešovský hudobný spoločenstvo SÚZVUK, Prešov, 2001, s. 104, ISBN 80-968566-4-2.

<sup>63</sup> BURLAS, Ladislav: *Hudba – komunikatívny dynamizmus*, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1998, s. 82.

## Literatúra:

BARVÍK, Miroslav: O problému estetického hodnocení hudby, ROVNOST, Brno, 1984

BURLAS, Ladislav: Hudba—komunikatívny dynamizmus, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1998

FERKOVÁ, Eva: K problémom verbalizácie v metodike výučby (nielen) teórie hudby, In.: Prezentácie-konfrontácie, Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie, Katedra teórie hudby a Centrum výskumu na HTF VŠMU v Bratislave, 2009, ISBN 978-80-89454-01-3

FERKOVÁ, Eva: Od analýzy k interpretácii (štúdie k teórii interpretácie), TEMPO, časopis HTF VŠMU č.2, 2009

FLAMOVÁ, Zuzana: Dielne poznania, empatie a ľudskosti- realita alebo stále iba fikcia? K problematike vyučovania teórie hudby v teréne umeleckého školstva- niekoľko poznámok spred dverí o situácii za dverami, TEMPO 1/2010, časopis HTF VŠMU, Bratislava, 2010, ISSN 1336-5983

FUKAČ, Jiří: Pojmosloví hudební komunikace, Filozofická fakulta Masarykověj univerzity, Brno, 1991, ISBN 80-210-0245-X

HATRÍK, Juraj: Metafora ako most medzi hudobným zážitkom a hudobným pojmoslovím, Bulletin HTF, 2001

HATRÍK, Juraj: Percepcia ako základ a východisko pre analýzu hudobného diela, In: *Metódy analýzy a interpretácie hudby z historického a systematického aspektu I*, VŠMU, Bratislava, 1997

HORÁK, František: Vysokoškolská didaktika, SPN, Praha, 1984

HRABAL, V. - MAN, F. - PAVELKOVÁ, I.: Psychologické otázky motivace ve škole, 2. vyd., SPN, Praha, 1989

HUTTER, Jozef: Hudební myšlení, Od pravýkřiku k vícehlasu, vydal v knihách poznání Václav Tomsa, Praha, 1943

KALAFUTOVÁ-BALCÁROVÁ, Božena: Recepce hudby, Prešovský hudobný spolok SÚZVUK, Prešov, 2001, ISBN 80-968566-4-2.

KRATOCHVIL, František: Základy hudební výchovy I. Hudebnost, SNP, Praha, 1964

KRESÁNEK, Jozef: Hudba a človek, Hudobné myslenie– sociálna funkcia hudby– hudobná psychológia, In: Slovenská hudba 3, ročník XVIII, 1992

KRESÁNEK, Jozef: Základy hudobného myslenia, OPUS, Bratislava, 1977

NAZAJKINSKIJ, Jevgenij V.: O psychológii hudobného vnímania, OPUS, Bratislava, 1980

PETLÁK, Erich: Didaktika 1, Bratislava, 1995

PEŠEK a kol.: Didaktika, SNP, Bratislava, 1965

PILKA, Jiří: Doteky hudby, Umprum, Praha, 1984

RUTTKAY, Juraj: Hudobné dielo a hudobný artefakt v hudobnej pedagogike, 6. webová konferencia KHV PdF OU, Hudební výchova 2009

STRAŇKOVÁ, Lenka: Psychologické aspekty hudební recepce se zřetelem k posluchačům mladšího školního věku, In: Hudební teorie a pedagogika, Teória vyučovania hudobnej výchovy, Česko-slovenský sborník, Ústí nad Labem, 2004

ŠABOUK, Sáva: Jazyk umění, SVOBODA, Praha, 1969

ŠTEFKOVÁ, Markéta: Na ceste k zmyslu (štúdie k hudobnej analýze), Divis SLOVAKIA, Bratislava, 2007, ISBN 978-80-969354-4-4

VEREŠ, J.: K špecifickosti interpretácie a textu v hudobnej komunikácii. In: Hudební věda, Academia Praha. XXIV, 1987, č. 1, s. 73-85. ISSN 0018-7003

### **Kontakt:**

Mgr.Zuzana Flamová  
Katedra teórie hudby  
Hudobná a tanečná fakulta  
Vysoká škola muzických umení v Bratislave  
zuzana.flamova@post.sk





**Názov: Hudba – Integrácie - Interpretácie 13**

**Autor: Kolektív autorov**

**Editor: Jozef Vereš**

**Do tlače odporučili** (*Advised to print by*):

**prof. Eva Ferková,PhD., doc.PhDr.Dagmar Micháľková,PhD.**

**Návrh obálky** (*Cover design*): Mgr.Art. **Jozef Dobiš**

**Vydavateľ** (*Publisher*): **PF Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre**

**Redakčná rada** (*Editorial board*):

**Tamara Gončarova – Rus, Veronika Ševčíková, - CZ, Wiewslava**

**Alexandra Sacher – PL, Andrej Červeňák – Sk, Jozef Vereš – SK,**

**Vydanie : Prvé**

**Náklad: 200**

**Počet strán:162**

**ISBN: 978-80-8094-959-4**

**ISSN:1338-4872**

**EAN9788080949594**

**ISSN-L:1338-4872**

**©Nitra 2011**