

## 8.2 POSLUCHÁČ HUDBY VO VZŤAHU K HUDOBNEJ TVORBE

V predchádzajúcom texte sme sa usilovali poukázať na niektoré znaky hudobnej produkcie. V nasledujúcej časti budeme venovať pozornosť otázkam viažucim sa k poslucháčom hudby. Skôr, ako poukážeme na niektoré premeny a názory súvisiace so zmenami foriem hudobného života, pripomenieme skutočnosť zo začiatku 20. storočia, kedy sa s rozvojom zvukového prenosu začali utvárali nové možnosti sprostredkovania hudobných diel (i v nekonzertnom prostredí) pre širšie spoločenské, ako aj generačné skupiny. Bolo to obdobie, kedy sa výraznejšie dostával do popredia aj nevyvážený vzťah poslucháčov k hudbe minulej a súčasnej. Prezentácia umeleckých hudobných diel, ktorej rozvoj je spätý so slohom hudobného klasicizmu v 18. storočí a s prenesením jej ťažiska z chrámového priestoru do operného divadla, či zo zámockého do veľkých koncertných siení (*ak nepočítame domáce pestovanie hudby, hudobnú produkciu na počúvanie v tzv. "lepších" kaviarňach atď.*), sa dovtedy realizovala viac - menej len v niektorých hudobných centrách (*napr. v Anglicku, Nemecku, Taliansku, Rakúsku*). Nové formy hudobného života vplývali i na spoločenské postavenie hudobníkov, umelcov. Napríklad skladateľ už nemusel komponovať hudbu pre určitý účel (*k rôznym oslavám, k tancu a pod.*), ale aj pre záľubu, radosť, zážitok z počúvania hudby ako umenia, čo malo veľký význam nielen pre nové, nezávislé postavenie umelca, ale i pre samotný vývoj hudby. Zároveň poslucháč - oproti predchádzajúcim obdobiam - mal v koncertnej sieni možnosť sústrediť sa len na počúvanie, nakoľko sa prestal sám aktívne zúčastňovať na reprodukcii skladieb. Tým sa poslucháč začína odlišovať od

špecializovaného interpreta, čo zvýšilo nároky na proces vnímania hudby.

Formovanie kategórie poslucháčov hudby v podstate prebieha od 17. storočia. Jeho cieľom malo byť dosiahnutie čo najplnšieho dojmu z hudby. Na vývoj apercpečného procesu výstižne poukázal O. Elsček. "... *hlavným konzumentom mali byť sami hráči, speváci. Bola to, samozrejme, hudobná kultúra výslovne "aristokratická", určená pre vyššie spoločenské triedy, ku ktorým v priebehu 15. a 16. storočia pristupuje už aj stredný stav - meštiactvo. Hudobný zážitok, resp. hudobná apercpecia bola vtedy viazaná hlavne na osobitú a osobnú reprodukciu diela. Aktívne pestovanie hudby malo priniesť aj aktívnu apercpeciu, poznanie hraním, spievaním.*" „.... *Keď hovoríme o hudbe pre poslucháčov a pre laické pestovanie, aj v starších obdobiach, máme na mysli jej prevládajúcu funkciu a charakter, čo však neznamená, že hudba starších epoch je "nepočuteľná" a že neznela aj pre pasívnych konzumentov vo svojej dobe, táto stránka bola však sekundárnou záležitosťou.*"<sup>249</sup>

Rozhlasoví redaktori si v počiatkoch svojej práce (v 20 - tých až 30 - tých rokoch 20. storočia) zrejme uvedomovali existujúcu protikladnosť medzi poslucháčmi a hudobnou tvorbou vtedajších autorov, nakoľko do programového vysielania nezaraďovali umeleckú hudbu 20. storočia (čo zrejme súviselo i s repertoárom interpretov), ale len diela s klasickými a romantickými normami. V tejto súvislosti nemožno nespomenúť aj tých poslucháčov, ktorí mali možnosť

---

<sup>249</sup> Elsček, O.: *Súčasná hudba vo vzťahu k dnešnému hudobnému životu a hudobná výchova*. In: K problematike súčasnej hudby. Bratislava :SAV, 1963, s. 52 - 53.

zúčastňovať sa na "živých" hudobných predvedeniach skladieb v hudobných centrách, pričom hudbu svojich súčasníkov prijímali často odmietavo, niekedy až bojkotom vo verejných hudobných inštitúciách. Napríklad neprimerané reakcie na prvé predvedenia diel žiakov A. Schönberga v roku 1913 vo Viedni (A. Weberna, A. Berga), či pri premiére baletu "Svätenie jari" Igora Stravinského v Paríži, v divadle Champs - Elysées. *"Obecenstvo sa smialo, ironizovalo, pískalo, napodobňovalo zvieracie hlasy a možno by sa bolo z toho po čase unavilo, keby skupina estétov a niekoľkí hudobníci neboli vo svojej horlivosti urazili obecenstvo z lóží a keby ich neboli aj v skutočnosti napadli. Tak rozruch vyústil do bitky."*<sup>250</sup>

Z minulých období je tiež známe, že k nepochopeniu skladateľa, a teda i k odmietnutiu hudobných skladieb obecenstvom dochádzalo najmä vtedy, ak sa narušili zaužívané normy, kritériá medzi tradíciou a súčasnosťou. Napríklad premiéra opery W. A. Mozarta "Únos zo Serailu" (na nemecký text), uvedenie opery R. Wagnera "Tannhäuser" v Paríži (chýbal balet) a pod. Toto "narušenie" v minulých obdobiach nebolo natoľko rozsiahle (čo zrejme súviselo len s určitým okruhom poslucháčov, zúčastňujúcich sa na vtedajšom kultúrnom živote),<sup>251</sup> ako je to v 20. storočí.

Hudobná tvorba skladateľov sa v tomto storočí dostala prinajlepšom do nezvyklej a zložitej situácie vo vzťahu k recipientom hudby. Romantická melódia, ktorá v minulosti plnila dôležitú funkciu v

---

<sup>250</sup> Pozri cit.d. č. 249, s. 6.

<sup>251</sup> Minulé obdobia trvali aj niekoľko storočí, tvorba nepodliehala takým prudkým zmenám ako v 20.stor., čo poslucháčom umožňovalo ľahšie vnímať tvorbu vtedajších tvorcov, pre širšie spoločenské skupiny nebola hudba rozširovaná masmediálnymi zdrojmi a pod.

hudobnej stavbe diela - nakoľko bola aj zvýrazňovaná ostatnými hudobnými vyjadrovacími prostriedkami - umožňovala prehĺbenie informačného obsahu diela, t.j. apercepciu poslucháčom. Na začiatku 20. storočia sa však v hudobnom organizme stáva už rovnocennou zložkou s inými hudobno - výrazovými prostriedkami v ňom použitými. V modernej melodike nedominuje romantická spevnosť, vyrovnanosť hudobného tvaru, citová extáza a podobne, ale expresívnosť, náladová nosnosť, rovnocenná linearita všetkých partov paralelne sa pohybujúcich v hudobnom organizme. Avšak nie v tej rovine, ako ju môžeme vystopovať pri prechodných formách medzi jednohlasnou a viachlasnou hudbou (v rokoch 1100 - 1450), kde rovnocennosť hlasov spočíva v ich rovnakej tematickosti. K vokálnej polyfónii pristupovali speváci a hráči z pozície zvládnutia svojho partu a apercepce, nakoľko hudba v tom čase nebola produkovaná výlučne pre poslucháčov. V hudbe 20. storočia sa od poslucháča hudby vyžaduje sústredený prístup z hľadiska sluchového a vnemového spracovania všetkých hlasov, partov, t. j. vniknutie do vnútornej lineariry pri hľadaní a odkrývaní podstaty hudobného diela. Z charakteristických znakov súčasnej melodiky spomenieme ešte jej výrazovosť na malej ploche, stručnosť, náznakovosť, asymetrické členenie, vyhýbanie sa tonálnemu vedeniu, náhodnosť, sónickosť, respektíve až abstrakcionistický zvukový ideál atď.

S rozvojom zvukového prenosu sa do popredia dostali aj nové možnosti prezentácie či šírenia hudby v priestore. Popri tradičnej, zaužívanej priestorovej dimenzii (ako sú napríklad koncertné sály, divadlá atď.) sa začal presadzovať aj iluzórny, technicky vytváraný priestorový moment zvukového šírenia. Tieto nové postupy

podnecovali vnímateľov zvuku k divergentnému prístupu, vzhľadom na jeho možnosti uplatnenia sa v reálnom, ako i v predstavovanom priestore.

Technický prenos hudby vniesol do jej vnímania mnohé obmedzenia, ako i nové možnosti. Napríklad narušenie dovtedajšej jednoty zrkového a sluchového vnemu (*vrátane zúženia farebného spektra tónu atď.*), ktorá mala svoj sugestívny význam pri vnímaní hudby v "živom" koncertnom prostredí. Ďalej možno spomenúť "odtrhnutie" hudobného diela od auditória, prostredia, slávnosti atď. Okrem spomenutých obmedzení, technický prenos zvuku umožnil poslucháčovi hudby prístup k hudobným dielam, ako aj k rôznym interpretačným predvedeniam v domácom prostredí.

V prírodnom priestore možno vystopovať používanie napríklad echa a ozvien dokonca už v predkresťanských, pohanských kultoch, kde jaskyne slúžili ako zvukové komory na umocnenie pocitu údivu, ale aj pri obradoch. Idea priestoru v hudbe sa však výraznejšie uplatnila až u skladateľov 16. storočia, v dielach komponovaných najmenej pre dve hudobné telesá, ktoré pri interpretácii boli umiestnené v priestore - proti sebe. Napríklad v Benátkach využívali zvláštne architektonické riešenie priestoru chrámu sv. Marka Adrian Willaert (dve galérie), ktorý sa považuje za zakladateľa viaczborových skladieb. K pokračovateľom benátskej školy bol i Andrea Gabrieli (*kvartet pozostávajúci z troch tenorových a jedného basového partu proti dvom zmiešaným zborom rôzneho zloženia z tzv. zbierky Canti concertii*). Ďalej možno uviesť Giovanniho Gabrieliho, ktorý volí kombináciu vokálnych hlasov s inštrumentálnou skupinou; známe sú jeho dva zväzky *Sacrae symphoniae*.

Ako ďalší príklad môže poslúžiť aj spôsob vytvárania priestoru v hudbe skladateľmi reggae. Ich postup tvorby sa často prirovnáva k sochárstvu, nakoľko vychádzajú z nahrávok izolovaných interpretov zlúčených však do spoločného zvukového záznamu, čo sa považuje za akýsi "hudobný kváder". Z jeho "otesávania" t. j. vynechávaním zvuku jednotlivých hudobných nástrojov (*najmä podľa polohy ich znenia, farby, dynamiky atď.*) sa vytvára zaujímavý priestor pre tzv. echo, často i za podpory prevzatého základu rytmických štruktúr od iných tvorcov, interpretov.<sup>252</sup> Určitú vzdialenú paralelu k preberaniu cudzích hlasov od iných autorov nachádzame aj v histórii hudobnej tvorby, najmä v 15. a 16. storočí vo viachlasných zhudobnených textoch omšového ordinária (Kyrie, Gloria, Kredo, Sanctus, Agnus), označených termínom - missa parodia - parodická omša. Ján Kouba vo svojej práci "ABC hudebních slohů" napísal: *"Namísto horizontálních výseků z cizích skladeb se však v 16. století začaly přebírat spíše výseky vertikální, t. j. kompletní vícehlasé úryvky."*<sup>253</sup>

Proces tvorby hudby súčasných skladateľov je síce odlišný od predchádzajúcich, tradičných spôsobov komponovania, avšak výber a kritériá upravovania zvukového materiálu (ako sme už poukázali) sú poznamenané aj predchádzajúcimi skladateľskými skúsenosťami a vlastnou zvukovou zásobou predstáv. To znamená, že v

---

<sup>252</sup> V populárnej hudbe ako prví využívali echo a ozveny hudobníci z Jamajky, ktorí hrali reggae, a to v 70-tych rokoch 20. storočia. V Amerike našli uplatnenie v 80 - tych rokoch v house music a hip - hop music. Použitie rytmických štruktúr od iných tvorcov, interpretov sa tu akosi toleruje, skôr sa chápe ako dobrá reklama.

<sup>253</sup> Kouba, J.: *ABC hudebních slohů*. Praha: Supraphon, 1974, s. 72 – 76.

kompozičnom zmysle sa postup skladateľa síce vymanil zo zaužívaných spôsobov tvorby, ale na druhej strane prírodné zvukové kulisy súčasných autorov neustále dráždia k novým umelým verziám (*napríklad umelá verzia Briana Enoa tzv. Discreet Music, ďalej Ambient Music - okolitá hudba a podobne*). Orientácia v hudobno – tvorivých procesoch, poznanie hudobných postupov, premien a ich ďalšie sprostredkovanie je jednou z ciest zníženia rušivých vplyvov na poslucháča v súčasnom období.

### 8.3 ŠPECIFIKÁ HUDOBNÉHO SVETA

V priebehu vývoja zvukového materiálu sa diapazón poznatkov, zručností, skúseností zreteľne menil, podobne i systémy rozširovania, sprostredkovania a odovzdávania informácii. Z priamej väzby medzi tvorcom správy a príjemcom sa prešlo na nepriamu, sprostredkovanú komunikáciu s časovým oneskorením (*knihy, tlač hudobných skladieb, časopisy atď*), čo sa v súčasnosti prekonáva novými informačnými a komunikačnými technológiami. Tento trend prináša i novú dimenziu do rozširovania hudobného artefaktu, výtvoru, štýlu aj do vzťahu k jeho miestu vzniku, či previazanosti na jednu osobu. Novosť rozmeru spočíva aj v tom, že sa takmer po vzniku útvaru paralelne šíri jeho kreácia ako skupinová interakcia i v iných častiach sveta.

Súčasnú spoločnosť charakterizuje aj rýchly prístup k informáciám, ktoré umožňujú jedincom, skupinám ľudí zaujímať sa aj o také hudobné produkty, ktoré vznikajú v iných geografických oblastiach a tieto tvoriť, prezentovať a prijímať takmer v rovnakom čase i v iných krajinách, regiónoch. Promptný prenos informácií