

## K problému rozpadu a konštitúcie nových poslucháčskych návykov zo zorného uhla hudobnej estetiky\*

Slávka Kopčáková; slavkakopcak@centrum.sk

---

**Abstrakt:** Predmetom úvah je populárna hudba ako fenomén, ktorý v 20. storočí spolu s prienikom masových a nahrávacích médií do hudobného umenia vyvolal totálnu zmenu poslucháčskych návykov. Spolu s inováciami kompozičných techník resp. prístupov k hudobnej produkcii a interpretačných zvyklostí sa objavili aj možnosti modifikovať zvuk nielen zo strany tvorcu a interpreta, ale aj poslucháča. Nový typ poslucháča či počúvania si vyžaduje skúmanie otázok tzv. adekvátneho počúvania v adekvátnej auditívnej situácii. V príspevku autorka cez historické súvislosti mapuje vývojové premeny v počúvaní. Paralelne zvažuje aj otázky profesionálnej a laickej participácie na hudobnej komunikácii cez súčasné tendencie spredmetnené v úvahách hudobných estetikov, teoretikov ako aj tvorcov. **Kľúčové slová:** populárna hudba, médiá, poslucháčske návyky, kompozičné techniky, adekvátne počúvanie, hudobná komunikácia, hudobná estetika.

**Abstract:** The matter of considering popular music as a phenomenon that in the 20th century, along with the penetration of mass-media and recording into music, has caused a complete change in listening habits. Together with innovations in compositional techniques, or better approaches to music production and performing practice, the possibilities of modifying sound, not only in connection to the author and performer but also to the listener, have arisen. A new type of listener as well as a new kind of listening demands scrutinization of issues connected to so-called adequate listening within adequate auditive situations. In the contribution the author, through historical connections, surveys developmental changes in listening. Parallely, the author also takes into account issues of professional and lay participation in musical communication through current tendencies objectified in the deliberations of music aestheticians, scholars as well as authors (composers, producers).

**Keywords:** popular music, media, listening habits, compositional techniques, adequate listening, music communication, musical aesthetics.

---

*„Nazdávam sa, že hudobné umenie bude v elektronickej dobe väčšmi súčasťou našich životov než len ich ornamentom a že ich tak zmení oveľa blbšie.“*

**Glenn Gould**

Populárna hudba sa stala fenoménom každodennosti, do určitej miery aj hudbou pre každého, ak tým myslíme širokú populáciu naprieč takmer celou planétou, ktorá ju počúva, začuje či konzumuje v rozsahu od niekoľkých letmých či náhodilých okamihov až po niekoľko hodín denne. Populárna hudba však predstavuje aj vedecký problém, pretože je súčasťou široko vymedzeného predmetu muzikologickej disciplíny hudobná estetika, ktorým je hudba, skúmanie jej podstaty a účinkov. V určitých obdobiach bola populárna hudba dokonca aj predmetom ideologických predstáv ako potenciálny nástroj formujúci vkus

---

\* Táto štúdia je výstupom z projektu VEGA č. 1/0137/15 s názvom: *Hudobnoestetické myslenie na Slovensku. K problémom genézy, vývinu a kreovania v 19. a 20. storočí.*

nového človeka. Dnes je tu namiesto ideológie neviditeľná zato všemocná ruka trhu, ktorá za posledné desaťročia výrazne zmenila poslucháčske návyky. Apercepčné možnosti človeka síce zrejme nezlepšila, iba ak ich dosah na vnútorný svet človeka posunula ďalej od hľadania estetického smerom k hedonizmu a povrchnému stretávaniu sa s hudbou rôznej kvality. Potenciálne však môže platiť aj opačné, že nové technológie môžu iniciovať čoraz väčšiu aktivitu vo vzťahu k možnostiam manipulovať s nahratým ale ďalej upravovateľným materiálom. Stále je to však hudba v zmysle jej najširších definícií (auditívne umenie), a to, ako sa s jej výrazovými možnosťami a mimohudobnými väzbami zaobchádza, je na míle vzdialené jej pôvodnému určeniu a zmyslu, resp. jej estetickým vlastnostiam ako atribútom pripísaným hudbe vo vrcholiacom romantizme a moderne.

Nástup elektronizácie hudobných prostriedkov priniesol omnoho väčšie možnosti intenzity zážitku, jeho vrstevnatosti ale aj možnosti rozhodovania nielen zo strany tvorcov, producentov, interpretov, ale rovnako aj poslucháča. Aj on sa postupne stáva činiteľom ovplyvňujúcim špecifický zážitok v špecifických prostrediach, kde sa s hudobnou stretáva. Glen Gould (2013, s. 157) sa domnieva, že úloha hudby v ľudskom auditívnom prostredí bude len a len narastať: „*To, že hudba zohráva v tvarovaní nášho prostredia takú širokú úlohu, podľa môjho názoru naznačuje, že napokon zaujme tú bezprostrednú, úžitkovú a „konverzačnú“ rolu, ktorú dnes v našom každodennom živote zohráva jazyk.*“ Akiste je to názor extrémny, na druhej strane určité významy v medziľudskej komunikácii sa ako v minulosti (signalizačná funkcia krátkych hudobných útvarov, lovecké motívy a pod.) tak aj dnes bežne generujú práve s pomocou hudobných symbolov (znelky na železničných staniach, džingle, signály, zvučky hudobných relácií, znelky festivalov či spoločenských udalostí atď.).

O narastajúcej úlohe hudby pre ľudstvo hovorí v súčasnosti mnoho autorov. Filozofický pohľad prináša Axel Brüggenmann (2015), zamýšľajúc sa nad mocenskými praktikami novo konštituovaného islamského štátu, zakazujúcimi hudbu (klasickú ako aj moslimský rapp), ktoré nemajú nič spoločné s náboženskou vierou. Brüggenmann (2015, s. 27) poukazuje na kozmologický princíp stvorenia a vzniku života teoreticky podložený už v staroveku a antike fyzikou alikvotných tónov: „*Ak má každý tón nekonečne veľa (naším uchom nevímateľných) podtónov, ktoré privádzajú do kmitania zasa iné, rovnako naladené veci, nemal by byť celý svet prepojený prostredníctvom kmitania zvukov? Alebo vyjadrené inak: svet a kozmický princíp ožívajú až skrz hudbu. Trocha tejto samozrejmosti nás snáď nedoviedie bližšie k určitému Bohu, ale môže pomôcť chápať nás všetkých ako hudobné bytosti – ako spoločnosť, ktorého sloboda a kvalita života sa odzrkadľujú v soundtracku nášho sveta.*“ To, ako dokážeme „hudobné motívy“ nášho sveta vnímať a odpovedať na ne, patrí z recepčného hľadiska k jedným z indikátorov, ukazujúcim, kam sa ľudské spoločstvo vyvíja a kam potenciálne speje. Estetické vnímanie a rezponzia na estetický podnet v esteticknej situácii totiž podliehajú premenám, ktoré prebiehali od zárodkov signalizačnej a zvukovej komunikácie s pomocou zvuku v praveku až k vytvoreniu vyspelej (umeleckej) hudobnej kultúry počas dlhého historického vývoja človeka v jeho auditívnom prostredí.

Na konci reťazca hudobnej komunikácie smerujúceho od tvorca k interpretovi a napokon k poslucháčovi, stojí práve poslucháč ako jedinečná entita resp. subjekt.<sup>1</sup> Jeho psychickou aktivitou sa tento reťazec uzatvára a završuje. Ako psychicky aktívna individualita rozhoduje do veľkej miery o estetickom pôsobení a účinkoch hudby, naplnení funkcií hudby cez jej voľbu a individuálnu modifikáciu funkčného pôsobenia konkrétneho hudobného prejavu. Vlastne až na úrovni jeho vedomia za spolupôsobenia nevedomých faktorov sa rozhodne, do akej miery sa dielo stalo súčasťou jeho mentálneho sveta, ako zarezonovalo, či a ako ho

<sup>1</sup> Z hľadiska komerčnosti populárnej hudby a jej účelového zacielenia na výrobu zisku je však poslucháč skôr iba objektom pôsobenia.

ovplyvnilo, čo v ňom zanechalo ako novú mentálnu stopu pre jeho ďalšiu sebareflexiu či vnímanie vlastného života.

Je to práve poslucháč, kto sa ako aktívny (sebainicializujúci subjekt) dostaví na miesto, kde sa hudobná komunikácia odohráva. On prichádza so svojimi dispozíciami, náladami a emocionálnym naladením, nezávislými od nastavenia a pohnútok autora k tvorbe, do určitej miery však závislými na nastavení a pohnútkach interpretov v procese interpretácie. On sa spolupodieľa na sociálnych interakciách (na koncerte, v klube, pri komunikácii fankubov, na sociálnych sieťach a pod.), prináša svoje preferencie i vkusové rámce (vlastné hodnoty a ich kritériá), aby počas percepcie a apercepcie a po jej završení prijal, neprijal, adoroval, znenávidel, rezonoval či len jednoducho započul bez hlbšieho zážitku zvuk nazývaný hudobnou produkciou. Nesmierne dôležité sú situačné faktory a skutočnosť či je hudba prezentovaná spôsobom, aký je obvyklý, alebo či sa zmenou kultúrnych podmienok minimálne z generácie na generáciu tento spôsob postupne začína vymykať zaužívaným (niekedy už aj vyžitým) konvenciam.

Premeny poslucháčskych návykov, nie sú len otázkou 20. storočia v celej svojej páľivosti ako dôsledku diverzifikácie poslucháckej obce, súvisiacej so vznikom populárnej hudby a médií. Apercepčné návyky ako antropologické konštanty metamorfovali v priebehu celého vývoja hudby od jej prvopočiatkov v podobe protoestetických podnetov a prototónovej komunikácie, ktorá sa v určitom momente esteticky emancipovala od jej signalizačnej funkcie smerom k umeniu. Josef Hutter (1943, s. 203) jednoznačne vyhlasuje: „*Zkrátka u hmoty, ktorá se hodila za hudební nástroj, musel se vyskytnout člověk, aby tón poznal a v tónu sebe poznal. Počátek hudby je proto určité problém estetický*“.<sup>2</sup> Antika so svojím bohatým ale nánosmi stáročí málo dokumentovateľným hudobným umením prechádzala od klasického k helenistickému obdobiu zmenami vo funkciách a dôvodoch pestovania, využívania či počúvania hudby. Vnímanie hudby v totalite a jednote s ďalšími umeniami (tzv. trojdenná chorea) postupne prechádzalo od ústupu celostného zmyslového vnímania smerom k funkciám hudby súvisiacim viac so zábavou, reprezentáciou, vo vývojových sínusoidách smerovala k povrchnejším či virtuóznejším formám hudobných produkcií.

V komparácii s antikou, stredoveký chorál už bol nemysliteľný bez náboženského rozmeru, bol vo svojej podstate najmä spievanou modlitbou, nebol zamýšľaný ako primárne hudobný prejav. Súčasne s bedlivým striehnutím nad jeho čistotou a elimináciou nových nánosov v okruhu kláštorných spoločenstiev, vznikala sekulárna rytierska ako aj ľudová hudobná kultúra, ktorá umelecké prejavy kreovala z hľadiska funkčnosti v značnej variabilite (zábava nižších vrstiev, mystika, spievaná poézia ako umenie vyšších vrstiev, informovanie a interpretácia udalostí, tanečné funkcie atď.). V neskorom stredoveku znalci hudbu analyzovali ako vedu prepojenú s kozmológiou či matematikou, spočiatku analyzovali intervalové súzvuky viac teoreticky, teda či zodpovedajú pravidlám konsonantnosti a disonantnosti, kánonu a pod., ale až ku sklonku epochy sa stávala čoraz väčšmi dôležitá otázka toho, ako znejú a či potešujú ľudské ucho a dušu. Renesančný obrat k človeku priniesol vnímanie hudby už nie ako vedy, ale ako umenia tvoreného a vnímaného ľudskou individualitou s jej emóciami a vycibrenými zmyslami. V baroku sa ľudia kochali bohatou harmóniou (cez ktorú sa v neskorších obdobiach dokonca definovalo hudobné krásno), jej častými a okázalo intenzívnymi zmenami. Určité posluchácke zručnosti si už vyžadovala identifikácia viachlasnosti v rámci jednej melodickej línie, ktorá poukazovala na viacvrstevnosť či hierarchickosť sveta.

<sup>2</sup> Autor pripúšťa, že začiatky hudby sú síce utajené a nedokladovateľné najstaršími archeologickými nálezmi, ale aj keď sa to nedá časovo presne vymedziť, rozhodne prehistorický človek uvedomele a umelo (ako nutné kritérium hudby) vyludzoval a tón a zužitkovával o pre svoje duševné hnutia. Hudobný nástroj bol síce nájdený náhodne (ako hotový produkt prírody alebo vznikol pri obrábaní hmoty), podstatnou je skutočnosť, že zvuk-tón, ktorý vyludzoval, sa človeku zapáčil natoľko, že ho chcel mať a uchovať pre budúce dni, vedome teda hľadal zopakovanie svojho estetického zážitku.

V hudobnom klasicizme normy krásy založenej na symetrii, jasnosti a melodickosti ohurovali a zároveň vytvárali nového poslucháča stelesňujúceho napĺňanie ideálu citovo-výrazovej estetiky odvodeného z osvietenských ideí. V 18. storočí sa v nemeckom Manheime objavuje prvá generácia českých emigrantov, ktorá pomáhala utvárať hudobnú reč klasicizmu. V manheimskom orchestri bolo zavedené crescendo a decrescendo, pričom reakcie publika na túto novú „hudobnú udalosť“ boli také extrémne, že poslucháči vstávali a sadali so podľa toho, či sa zvuk zosilňoval alebo zoslaboval. Dnešnou terminológiou povedané išlo o psychofyziologické reakcie na počúvanú hudbu. Tie sa však ešte nerovnajú estetickému zážitku ako ideálnemu naplneniu komunikácie s hudbou, ktorý má svoju kognitívnu ako aj emocionálnu zložku, pričom sú obe založené na podnetoch na vedomej úrovni.

19. storočie je prelomové v tom, že sa v jeho priebehu paralelne s búrlivým vývojom hudobného umenia – ako v tomto období privilegovaného a vyzdvihovaného na najvyšší piedestál – vyvíjala a od ľudovej (a ďalších druhov úžitkovej hudby) definitívne osamostatňovala populárna (ľahšia, zábavná, relaxačná atď.) hudba. Zmeny v recepčných návykoch pri počúvaní hudby sa čoraz viditeľnejšie rysovali v oboch vývojových líniiach hudby: v umeleckej (neskôr nazvanej klasickej či vážnej) ako aj v zábavnej (neskôr nazvanej populárna z hľadiska masovosti jej poslucháčov a nadobúdania komerčných atribútov). Doboví pozorovatelia kultúrneho diania uvádzali, že pri Beethovenovi či pri počúvaní hudby R. Schumanana, F. Liszta, boli ľudia uvádzaní akoby až do tranzu. Dokonca vznikli aj dobové maľby, vyobrazujúce reakcie publika na hudbu romantikov.<sup>3</sup> Obzvlášť Beethovenova hudba bola chápaná ako rozvracajúca konvenčné očakávania svojím heroizmom alebo vážnou intímnosťou. Práve to spôsobovalo, že poslucháč vnímal túto hudbu tak, akoby autor hovoril priamu k nemu ako ku individu. Akoby sa každý poslucháč, síce prítomný vo verejnom priestore v sále zrazu ocitol vo svojom vlastnom časopriestore a ponoril do vlastného privátneho sveta. Nicolas Cook (2000) uvádza, že po roku 1820 (keď už bol velikán hluchý), jeho oddaní stúpenci začali sa usilovať chápať jeho hudbu takým spôsobom, akým poslucháči hudbu pravdepodobne nikdy predtým nevnímali.

19. storočie nám prinieslo zrejme tie najextrémnejšie prípady poslucháčskej zaangažovanosti (v oblasti tzv. vysokého umenia), na druhej strane gejzír zábavy a hedonizmu, ktoré priniesol vznikajúci hudobný priemysel (opereta, tanečné domy, zábavné podniky, zrodenie jazzu a d.). Neskorší vývoj v 20. storočí sa rozchádzal akoby dvoma smermi: jedným boli nové hudobné prúdy (počnúc modernou a prvou avantgardou), kde poslucháč buď pristúpil na skladateľovu hru, alebo jednoducho nestačil držať krok s vývojom v rámci svojej apercipčnej výbavy (ako dedičstva romantizmu a postromantizmu). Druhým smerom bola postupná degradácia, retardácia poslucháčskej schopnosti aktívnej recepcie a upadanie do hedonizmu hotových prefabrikátov, hotových receptov, hotových typových diel, niekedy podobných ako vajce vajcu,<sup>4</sup> čo vyvrcholilo v hitovej produkcii 20. storočia.<sup>5</sup> Tu už zrazu akoby ani nebolo potrebné pestovať a s pomocou hudobnej alebo umeleckej výchovou zušľachtovať a zdokonaľovať svoje poslucháčske schopnosti či vyvíjať väčšiu mentálnu aktivitu pri počúvaní. Poslucháč neochotný aktívne recipovať, ale ochotný nechať sa zabávať postupne zachytával vlny modernej populárnej hudby,<sup>6</sup> ktorá sa

<sup>3</sup> Nicolas Cook (2000, s. 20-21) uvádza napr. olejomaľbu Ferdinanda Khnopffa: *Listening to Schumann* (Počúvanie Schumanna) z r. 1883, či vodomaľbu Eugene Louis Lami: *Upon hearing a Beethoven symphony* (Počúvajúc Beethovenovu symfóniu), z r. 1840.

<sup>4</sup> Hovoríme o štandardizovanom type populárnej piesne využívajúcom osvedčené pravidlá a finesy, ktoré na poslucháča zaručene zapôsobia. (Michalec 2012)

<sup>5</sup> Treba tu však aj podotknúť, že niektoré menšinové žánre, znejúce inak ako soft populárna hitová produkcia sa postupne začali znova približovať ku kultu tzv. rudimentárneho zvuku, extatickému prežívaniu jeho rytmickej stránky či extrémnej intenzity, pripomínajúci magické či orgiastické rituály kmeňových kultúr našich predkov.

<sup>6</sup> Tradičná populárna hudba je pojem, ktorý označuje vývojovo starší prúd populárnej hudby počnúc druhou polovicou 19. storočia, ktorá modernú populárnu hudbu vývojovo predchádzala, pričom medzníkom je vstup amerického jazzu na scénu euroatlantickej kultúry.

datuje od vstupu jazzu na americkú a neskôr aj európsku resp. svetovú scénu. Kultúra rock and rollu a beatovej hudby 60. rokov 20. storočia, tvrdsích hardrockových a punkových odnoží 70. a 80. rokov, len potvrdila, že nie je potrebné sa nadmieru usilovať, stačí si len vybrať a stať sa súčasťou niekedy až stádovitej komunity fanúšikov kĺzajúcich po povrchu mimohudobných metaskutočností opriadajúcich takéto produkcie. Aby sme však neboli jednostranní či nesúdili unáhlene a nespravodlivo, je potrebné uviesť, že v každej z týchto etáp nemožno poprieť ani vznik umeleckých hodnôt a rovnako aj existenciu poučených a hodnotovo orientovaných nadšencov a fanúšikov, telom aj dušou oddaných zvolenému hudobnému štýlu či interpretačnému zoskupeniu.

Na nový typ poslucháča nás už upozorňoval T. W. Adorno vo svojej kultovej a nespočetne krát citovanej štúdií *O fetišovom charakteru v hudbe a regresi sluchu* z r. 1936, ktorá u nás prvý raz vyšla v r. 1964. Urobil tak svojimi nechvalnými výrokmi resp. poukazom na to, ako ľudia začali hudbu od 30. rokov 20. storočia počúvať či skôr „konzumovať“. Súviselo to s nástupom rozhlasu ako postupne dominantným médiom šírenia populárnej hudby ľahšieho razenia. Zaujímavé postrehy vyslovil aj k premenám hudobného vedomia poslucháckej masy, konštatoval, že nemajú nič spoločné s vkusom. Pojem vkusu bol už v čase jeho výroku podľa Adorna (1964a) prekonaný. Pojem „nový poslucháč“ reprezentoval preňho skôr ideologický konštrukt, čo vysvetľuje jeho chápanie poslucháča ako akceptujúceho kupca (Adorno 1964a), keďže ľahká hudba nikdy nebola určená na plnenie autonómnych funkcií a tento nešvár podľa jeho úsudku prenikal z ľahkej hudby aj do hudby vážnej (umeleckej). Adorno bol už v polovici 30. rokov presvedčený o oddelenosti oboch sfér, pričom ľahkú hudbu nechápal ako propedeutiku pre vážnu hudbu (nepovažoval ich za ontogeneticky identické). Nebol ani presvedčený o tom, že by si vážna hudba dokázala vypožičať kolektívnu silu od ľahkej (zábavnej) hudby, konštatujeme, že podľa neho málo spolu súviseli už v čase jeho úvah.<sup>7</sup>

Takto prezentovaný vzťah medzi oboma sférami dnes chápeme už skôr ako dobový názor, aj keď Adorno na druhej strane zároveň čiastočne aj koriguje svoje tvrdenie, keď konštatuje (1964a), že rozdiely v ich vnímaní sa stierajú, a to z dôvodu, že obe sú manipulované odbytovou schopnosťou. „Infantilné počutie“ (Adorno 1964b, s. 15) si v ľahkej hudbe žiada tie najpohodlnejšie a najbežnejšie riešenia, preto mysliteľ napáda aj pseudoaktívny charakter fanúšika (tzv. jitterbugs), ktorý zmyslovosť (zrejme myslí psychofyziologické telesné reakcie) pri počúvaní len imituje, svoje pohybové reakcie predstiera, nie sú autentické a zrejme ani hudbu autenticky neprežíva, len sa snaží napríklad zapadnúť a pod.

Adornov preslávený pojem „regresia sluchu“ neznamena návrat na nižšiu vývojovú úroveň poslucháča, skôr ide o infantilný stupeň ako výsledok straty schopnosti vedome počúvať. Slovo „vedome“ je tu kľúčom, a vlastne podstatou jeho jasnozrivej prognózy ohlasujúcej problému s adekvátnym počúvaním hudby už v polovici 30. rokov 20. storočia.<sup>8</sup> Navyše otázky recepcného nezaujmu, pasivity, nezainteresovanosti, nezaangažovanosti do počúvania vo svojej kultovej štúdií rozširuje aj na oblasť vážnej hudby. Ba je dosť dobre možné, že celé jeho pojednanie bolo zamerané do veľkej miery práve na ňu. Mysliteľove úvahy nám aj po desaťročiach otvárajú okná do možných metodologických prístupov k analýze fenoménu populárnej

<sup>7</sup> Aj ďalší autori sa prikláňajú k tomu názoru, napríklad Ivan Poledňák (2007) konštatuje, že zdroje popu a jazzu vyšli z jedného prúdu, moderná populárna hudba (novší vývojový stupeň popu) je priamym dedičom jazzovej hudby. Rozdiel medzi populárnou hudbou a ľudovým umením je však zásadný. Populárna hudba je totiž plodom 20. storočia a vzniká za iných podmienok a niekedy z tých istých, inokedy z úplne iných pohnútok ako hudba ľudová, v jej prospech pracujú od začiatku technológie, masová komunikácia, priemyselné spracovanie riadené často najmä ekonomickými záujmami. Obe oblasti sú však protipólom hudby vážnej (klasickej, artificijálnej) v tom zmysle, že sa v nich prejavujú tvorivé sklony a schopnosti, ktoré vyvierajú zdola (od neškolených, neprofesionálnych atď. tvorcov).

<sup>8</sup> Štúdiá vyšla po prvý raz už v roku 1936.

hudby, pretože zvažujú situačné, psychologické a sociálne faktory omnoho skôr, než ich muzikológia a estetika začali vo vzťahu k zábavnej hudbe vôbec brať vážne.

Ak si premietneme situáciu v poslucháčskych návykoch s ohľadom na premenu poslucháča na „počujúceho diváka,“<sup>9</sup> ktoré sa v posledných dekádach stupňuje, uvažujeme nad tým, či je možné vôbec nájsť nejaké zovšeobecňujúce tvrdenia vo vzťahu k podmienkam recepcnej situácie. Alebo či, naopak, nebude potrebné pre „mnoho hudieb“ zadefinovať aj rôznorodé charakteristiky týkajúce sa recepcie, teda či nedospejeme až k situácii „viacerých recepcií“, v ktorých však už hudobné reč nie je tou podstatnou alebo jedinou entitou určujúcou ich povahu. Situačné faktory a aktivita subjektu (komplementárna k aktivite pôvodcov hudobnej produkcie) pri tvorbe konkrétnej auditívnej situácie budú zrejme aj v najbližšej budúcnosti zohrávať čoraz väčšiu rolu. Mohli by sme konštatovať, že už dávnejšie neplatí (v Adornovskom duchu), že len sústredené, tzv. znalecké počúvanie hudobných prejavov je tou jedinou správnou cestou k naplneniu seba prostredníctvom umenia.

Podľa Ola Stockfelta (2013) autonómne reflexívne počúvanie nie je jediným adekvátnym počúvaním, ľudia môžu počúvať adekvátne rôzne typy hudby a robiť to rôznymi spôsobmi, i keď nie všetky pretrvali dodnes ako formalizované spôsoby počúvania. Jeho termín „adekvátne počúvanie“ znamená žánrovo normatívny spôsob počúvania viazaný na danú situáciu. Definuje ho nasledujúco (Stockfelt 2013, s. 118): „*Adekvátne počúvanie je, spolu s adekvátnymi spôsobmi počúvania v adekvátnej situácii, normatívnou súčasťou hudobného žánru, takisto, ako je ňou i znejúci materiál.*“ Autor vyzdvihuje situačný faktor ako jeden z kľúčových momentov, pretože vyjadruje požiadavky a konvencie danej sociálnej situácie v subkultúre, do ktorej hudobný prejav náleží. Podľa neho (Stockfelt 2013, s. 118) nejde o akýsi nadradený, viac žiadúci, lepší, hudobnejší, intelektuálnejší atď. spôsob počúvania, ale o budovanie schopnosti počuť to, čo „*je v danom hudobnom žánri podstatné, čo je adekvátne pochopeniu hudby v rámci zrozumiteľného kontextu špecifického žánru.*“

Spôsob počúvania je dokázateľne závislý od žánru hudby, situácie, od voľby poslucháčov, pričom je potrebné zobrať do úvahy fakt, že nie každý typ počúvania je vhodný pre každý typ zvukovej štruktúry. Dnes už totiž problém nestojí na tom, ktoré sú tie najhodnotnejšie hudobné prejavy, žánre či hudobné okruhy, ale dôležité je nachádzanie efektívneho módu hudobnej komunikácie medzi skladateľom, interpretom a recipientom tak, aby sa do centra znova dostal estetický zážitok v úzkej súčinnosti konkrétnymi funkciami hudby, jej zacielením a výrazovými možnosťami. Preto považujeme za veľmi dôležité rozvíjať v mladom človeku nielen obdiv a rešpekt k veľkým hodnotám či posolstvám, ale rovnako aj vzťah k populárnej hudbe. Hľadanie spôsobu, ako upútať jeho pozornosť smerom k jej hodnotnejším výsledkom je v tomto procese (v hudobnej edukácii, neformálnom hudobnom vzdelávaní a informálnom sebazvedelávaní) životne nevyhnutné.

Adjektívum hodnotnejší, odvodený o kategórie hodnoty, má priamy vzťah k slovu kvalita, ktorá ostáva imperatívom pri umeleckej tvorbe bez ohľadu na to, kam konkrétny hudobný prejav prináleží. Pod pojmom „kvalitná hudba“, myslíme v našom ponímaní takú hudbu, ktorá je muzikantsky zvládnutá, obsahuje potenciálne umelecké a estetické hodnoty, je naplnená určitým posolstvom a je schopná vzbudzovať emócie a pozitívne životné naladenie.<sup>10</sup> Iba hudba tvorená s intenciou byť primárne najprv hudbou (aj keď sa neskôr možno stane aj „tovarom“ či predmetom konzumu), ktorá chce byť poctivým umením a koncentrovať v sebe umelecké a estetické hodnoty, má v hudobnej komunikácii potenciál konštituovať

<sup>9</sup> Napríklad na hudobný klip sa primárne dívame, na koncerte chceme miesto, odkiaľ uvidíme hoci možno počuteľnosť nebude vôbec vyhovujúca atď.

<sup>10</sup> Túto definíciu preberáme v podobe, ako sme ju kreovali v našej práci (Kopčáková, 2015, s. 124) pojednávajúcej o estetických problémoch populárnej hudby.

vo vedomí aktívneho percipienta estetický objekt a prinášať v prežívaní, ale aj vo výslednom zážitku ako vnútornej rezonancii na ňu, estetické hodnoty.

V posledných dekádach už nie je dost' dobre možné uvažovať o vývoji hudobného umenia (v širšom zmysle auditívnej kultúry) v intenciách celistvosti či možnosti hudobné prejavy niekam zaškatuľkovať, priradiť, jednoznačne zhodnotiť či ustanoviť a nadobro zadefinovať ich estetické a umeleckého hodnoty. Globálna neprehľadnosť a svojbytná existencia hudobných prejavov (čoraz väčšmi práve vo virtuálnom priestore), sa síce javí ako strata pôdy pod nohami či potenciálne riziko, predsa však na opačnom póle stojí obrovský benefit pomenovaný už mnohokrát – a ním je skutočnosť, že nikdy predtým nemalo také množstvo ľudí prístup k toľkým hudobným prejavom, od narcistického nonsensu, gýča, braku až k tej najumeleckejšej hudbe, ako je tomu dnes. Za to vďačíme médiám a priestoru, ktorý dostáva hudba na internete. Práve za prispenia nepreberných možností mnohonásobného prežívania a potenciálneho porovnávania môže mladý človek nadobúdať postupne dôležitú schopnosť rozlišovať, kriticky hodnotiť a v konečnom dôsledku vyberať si. A vôbec nezáleží na tom, či ide o hudbu klasickú, hudbu minulosti či novú hudbu tvorenú akademicky vzdelanými profesionálmi sledujúcu neomodrené umelecké trendy či napredujúceho sounadrtu, alebo hudbu populárnu, zachytávajúcu a osobito tvarujúcu hudobný vývoj každej jednej generácie v úplne odlišných životných podmienkach

Podľa Lubomíra Dorůžku (1981, s. 15) je práve význam populárnej hudby v ľudskej spoločnosti nesmierne dôležitý, čo vyjadruje slovami: „*Pro miliony lidí je právě tato hudba spjata s jejich každodenní existencí daleko bezprostředněji než svět vysokého umění, k němuž zdaleka ne všichni z nich dospějí. Pro většinu zůstane po celý život populární hudba jedinou cestou, jíž k nim pronikne třeba jen oslabený a neurčitý dotek toho, čemu se říká umění.*“ Ide však o to, aby sa v široko recipovanej hudobnej kultúre ako aj v edukácii nevytvárali iba ad hoc situácie pre posluchácke aktivity akéhokoľvek druhu (v dominantnej miere závislé na komercii a médiách), ale rozširovali sa možnosti aj pre stretnutie s kultivovanejšími hudobnými žánrami, ktoré sú zároveň ústretové vo vzťahu k hudobným preferenciám a postojom mladých ľudí. K tomu však sú potrebné určité usmernenia v pedagogickom pôsobení, opierajúce sa o najnovšie poznatky hudobnej estetiky a hudobnej filozofie súčasne reagujúce na myšlienkové svety tvorcov vysvetľujúcich vlastné tvorivé postupy a techniky v kontexte nových technologických možností, ktoré dynamizujú auditívnu kultúru.<sup>11</sup> Z hľadiska konštitúcie adekvátnych poslucháčskych návykov, cieľ by sme mohli identifikovať nasledujúco: akýkoľvek hudobný štýl či druh hudby by mal byť predkladaný, vnímaný, recipovaný a prijímaný tak, aby za súčasnej participácie poslucháča na tvorbe estetického objektu ako aj rezonancii naň v podobe estetického zážitku, mal tento hudobný prejav potenciál usmerňovať v duchu humanity ľudske správanie, myslenie a prežívanie života svojho poslucháča.

### Literatúra:

- [1] ADORNO, T., W. 1964a. O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu. In: Divadlo, roč. 15, č. 1, s. 16 – 22.
- [2] ADORNO, T., W. 1964b. O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu. In: Divadlo, roč. 15, č. 2, s.12 – 18.
- [3] BELIČOVÁ, R. 2002. Recepčná hudobná estetika: Introdukcia. Nitra: FF UKF. ISBN 80-80-50-549-7.

<sup>11</sup> Súčasnú estetické myslenie v spolupráci s edukačnou teóriou a praxou má potenciál dávať v tomto smere auditívnej kultúre potrebné impulzy.

- [4] BRÜGGEMANN, A. 2015. Hudba v zbláznenom svete. Vojny zúria, zvuky sa zakazujú. Aké možnosti má hudba vo svete konfliktov? (preložila Agata Schindler). In: Hudobný život, roč. 47, č. 10, s. 26-27. ISSN1335-4140.
- [5] COOK, N. 2000. Music: A Very Short Introduction. New York: Orford University Press Inc. ISBN 978-0-19-285382-0.
- [6] DORUŽKA, L. 1981. Panoráma populárnej hudby. 1918 – 1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní. Praha: Mladá fronta.
- [7] GOULD, G. 2013. Perspektívy nahrávania. In: COX, Ch. a WARNER, D. eds. Audiokultúra. Texty a modernej hudbe. Bratislava: Hudobné centrum, s. 146-158. ISBN 978-80-89427-22-2.
- [8] HUTTER, J. 1943. Hudební myšlení. Od pravýkřiku k vícehlasu. Praha: Václav Tomsa.
- [9] KOPČÁKOVÁ, S. 2015. Hudobná estetika a populárna hudba. Prešov: FF PU. ISBN 978-80-5551400-0.
- [10] MATZNER, A., POLEDŇÁK, I., WASSERBERGER, I. a kol. 1983. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Praha: Editio Supraphon.
- [11] MICHALEC, M. 2012. Romantizmus populárnej hudbe. Nitra: UKF v Nitre. ISBN 978-80-558-0110-0.
- [12] RATAJ, M. ed. 2012. Zvukem do hlavy. Sondy do současné audiokultury. Praha: AMU a Čs. rozhlas. ISBN 978-80-7331-229-9.
- [13] STOCKFELT, O. 2013. Adekvátne spôsoby počúvania. In: COX, Ch. a WARNER, D. eds. Audiokultúra: Texty a modernej hudbe. Bratislava: Hudobné centrum, s. 114-120. ISBN 978-80-89427-22-2.

---

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.  
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry  
Filozofická Fakulta  
Prešovská univerzita v Prešove  
slavkakopcak@centrum.sk

---

[www.casopisespes.sk](http://www.casopisespes.sk)

---