



Univerzita v českých Budjovicích
Teologická fakulta
Katedra pedagogiky

Diplomová práce

HUDEBNÍ POSLECHOVÉ AKTIVITY DÍTÍ A MLÁDEŽE VE VOLNÉM ČASE

Vedoucí práce: Mgr. Karel Ochozka

Autor práce: Martina Kašpárková

Studijní obor: Pedagog volného času, prezentační forma

Ročník: 2

2011



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky kolektivu a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

28. 3. 2011



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Děkuji vedoucímu diplomové práce Mgr. Karlu Ochozkovi za cenné rady, připomínky a metodické vedení.

ÚVOD1

1 POJEM HUDBA8

1.1 P vod slova hudba..... 8

1.2 Vznik hudby..... 9

1.3 Hudba v pr b hu d jiní11

1.3.1 Prav kí 12

1.3.2 Starov kí 15

1.3.3 St edov kí19

1.3.4 Novov kí 22

**2 VLIV POSLECHOVÝCH AKTIVIT NA OSOBNOSTNÍ ROZVOJ D TÍ
A MLÁDEŔE**26

2.1 Poslechové aktivity26

2.2 Hudební vývoj a jeho periodizace..... 28

2.3 Funkce poslechových aktivit33

2.3.1 Bazální funkce.....34

2.3.2 Formativní funkce.....37

2.3.3 Terapeutické funkce..... 38

2.3.4 Rekrea ní funkce.....40

2.3.5 Hudební schopnosti ve vztahu k obecné inteligenci.....41

2.3.6 P sobení hudby v oblasti cit44

SEZNAM ZÁJMŮ O POSLECHOVÉ AKTIVITY DĚTÍ

í í í í í í í í í í í í í í í ...í í í í ..49

- 3.1 Vliv technických vynález na svět hudbyí í í í í í í í í í í í ...49
- 3.2 Hudba a masové sdlovací prostředíí í í í í í í í í í í í í í ..54
- 3.3 Vyuffívání hudby v osobním životěí í í í í í í í ..58

4 MOŽNOSTI KULTIVACE POSLECHOVÝCH AKTIVIT DĚTÍ A MLÁDEŽE.....64

- 4.1 Hudební poslechí í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í ..64
- 4.2 Determinanty rozvoje poslechových zájmů a postojí ..65
 - 4.2.1 Hudební a estetická výchovai í í í í í í í í í í ..66
 - 4.2.2 Hudebnost dětí a mládežeí í í í í í í í í í í í í í í ..70
 - 4.2.3 Motivaceí í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í ..72
 - 4.2.4 Rodinné prostředíí í í í í í í í í í í í í í í í í í í í ..74
- 4.3 Apercepceí í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í ..75
- 4.4 Principy hudební výchovného procesuí í í í í í í í í ..78

ZÁVĚRí í í í í ..81

Seznam použitých zdrojůí í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í ..83

Abstraktí í í í í í í í ..í í í í í í í í í í í í í í í í ..í í í í í ..87

ÚVOD

Ve své diplomové práci se budu zabývat funkcemi hudby v řivot d tí a mládeře ve volném ase a zam ím se p edev-ím na hudební poslechové aktivity. Mým cílem je zjistit, v em se shodují nebo naopak rozcházejí názory na funkce poslechových aktivit v řivot d tí a mládeře ve volném ase.

P ímo budu navazovat na P. Saka, který ve své knize *Prom ny eské mládeře*¹ uvádí údaje z výzkumu z roku 1996 o aktivitách mládeře ve volném ase, z nichž vyplývá, že poslechu hudby v nují d tí velké množství svého volného asu. Umístil se totiž na druhém místě k volno asových aktivit. Budu se tedy v novat funkcím poslechu hudby, tomu jak si jednotliví auto i vysv tlují zájem d tí a mládeře o poslechové aktivity. Dále m p i výb ru tématu diplomové práce inspiroval L. Hurník², který upozor uje na manipula ní schopnosti hudby, vliv komercializace a apeluje na nutnost prohlubování poslucha ských zku-eností, proto bych ráda porovнала názory n kolika dal-ích autor na možná rizika spojená s nezájmem o poslechové aktivity d tí. Podobn jako L. Hurník, a p esto nov hovo í o nezbytnosti vytvá ení poslucha ských kompetencí a možnostech aktivního hudebního poslechu také B. Reimer³.

Strukturu diplomové práce tvo í ty i st řejní kapitoly. V první kapitole se budu zabývat tím, jaké funkce plnila hudba v řivot lidí v pr b hu d jin. Na ni navazuje druhá kapitola, ve které se zam ím jifl konkrétn na to, jaký p ínos mají hudební poslechové aktivity d tí pro jejich osobnostní rozvoj. Ve t etí ásti se budu v novat tomu, na jaká rizika spojená s nezájmem rodi a pedagog o hudební poslechové aktivity d tí auto i upozor ují. tvtá poslední kapitola bude pojednávat o možnostech kultivace poslechových zku-eností d tí a mládeře ve volném ase.

¹ SAK, P. *Prom ny eské mládeře*, str. 165.

² HURNÍK, L. *Tajemství hudby*, str. 101.

³ REIMER, B. *A Philosophy of Music Education*, str. 68.

oretického charakteru a vypracovala jsem ji na základ
ko základní informa ní zdroj jsem vyuffila publikace
F. Sedláka Hudební vývoj dítěte a Psychologie hudebních schopností a dovedností,
které pojednávají o harmonickém osobnostním vývoji jedince v souvislosti s hudebními
aktivitami. Dleřitým informa ním pramenem pro mne byla také publikace
I. Poled áka Stru ný slovník hudební psychologie, ve které se souhrnn zabývá
hudebn psychologickou problematikou, zahrnuje psychologické aspekty tvorby,
interpretace, vnímání hudby a objas uje velké množství termín ů i pojm ů z oblasti
hudebního sv ěta. Významnou publikací, zabývající se oblastí hudby a poslechovými
aktivitami, je dílo J. Fuka e Mýtus a skute nost hudby, ve které autor nepátrá jen po
povaze a podstat ě hudebních jev ů, nepodává jasná v decká stanoviska, ale dochází ke
stále novým otázkám a neot elým pohled ům. Posledním ze základních zdroj ů, který
bych ráda zmínila, je kniha L. Třpa e tón nesoucí podtitul Um ní vnímat um ní.
I p esto, ě byla tato publikace vydána jifl v roce 1985, p iná-í velmi zajímavé post ehy
o d ějinách hudby, jejích sd lovacích prost edcích, mořnostech a také o hudebním
poslechu.

V tina jazyk uřlívá názvu muzika, Musik, Music. Tato slova jsou odvozena ze staro eckého slova musiké, které má sv j p vod v ecké mytologii a ostatní jazyky nejen evropských národ jej p evzaly v jeho latinské alternativ musica. V ecké mytologii m ly mezi bohy a polobohy své místo také dívky, jeřl oplývaly kařdřá jiným nadáním nap . pro lyriku, divadlo, tanec, epiku a ty byly ozna ovány jako Múzy (v r zných oblastech ecka se uvád l odli-ný po et Múz, n kdy dev t, sedm, ty i nebo t i). Jejich vyznava i v ili, řle v dcem celé jejich skupiny je sám b h Apollón, který je nau il musiké techné, tedy múzickému um ní.⁴

S ostatními v-eobecnými u enostmi si p isvojili latinský termín musica i na- p edkové a v pr b hu 15. století jej po e-řili na pro nás řil známé slov muzika. Od po řátku 19. století v-řak probřhal zvlá-řní proces poklesu výrazu muzika z vý-řin odborné terminologie do řiřle situovaných rovin hovorového a ná e řiřho vyjad ování (ozna ovala zábavné hudby, tane řní zábavy apod.). V řeřle dob probřhal proces vzestupu starého eckého slova hudba. Staro ecké slovo hudba má sv j p edobraz ve staroslovanském slov ěadzba a objevuje se od 14. století. Souvisí se slovem houřti a podstatným jménem hudec, neboli ten kdo hude, tedy hraje na strunný smy cový nástroj.⁵ Pro řk této vým n slov do-řo, řil řiř asi p esn ř nikdy nezjistíme. Jako d vod bývá udávána obrozenecká snaha vyjad it v-e slovy vlastního, domácího p vodu.

Název muzika se vztahoval d říve na v-řehna um ní. I dnes máme stále Akademii Múzických um ní, která je ř-kolou hudby, tance i divadla. To, řle se ř asem pojem muzika vztářhl pouze na hudbu, m řleme považovat i za řakési sv dectví o řejím výjime řném postavení a d řefřitosti.

Ve slovníku je hudba nejobecn řji vymezena jako kařdřý strukturn řorganizovaný tónový (i zvukový) celek, řenřl je řlov kem vnřmán jako „hudebnoř. řlov řk hudbu tvo ří od nepam řti, komunikuje s řní. Hudba ve svém byřtí není řen řv řcí o sob , je vřřdy n řak vřzaná na lidské spole enřtví a jeho kulturu, má spole enřské poslání. Na rozdřil od hudby, se kterou se m řleme setkat v p řírod řa která je výsledkem p sobenř

⁴ Srov. TřP, L. e řtón , s. 13.

⁵ Srov. FUKA , J. Mýřtus a skute nost hudby, s. 53.

ogie, je hudba lidského rodu produktem mnohav ké

Estetik V. Dn prov ve studii o hudebních emocích uvedl, že hudba je zvukové chápání sv ta, zvuková životní filosofie, která se vzná-í nad jednotlivými vyvolanými emocemi.⁷ Hudbu m ěme chápat jako lidské zn ící projevy, které zám rn nakládají se zvukovým materiálem zvlá-tním, pom rn složitým zp sobem, specificky organizovaným, zkrátka zp sobem hudebním.

1.2 Vznik hudby

Hudba, její produkce a s ní související poslech pat í mezi základní aspekty života. Samotný vznik hudby je stále skryt pod rou-kou tajemství a nikdo doposud nemohl zcela p esn íci, jak a z ěho se hudba vyvinula. Existuje n kolik r zných teorií, které se zabývají tím, jak a pro ě hudba vlastn vznikla.

Samotný zp v p edstavuje jistou, i kdyfi odli-nou formu mluvy, proto m ě být pokládán za prost edek, který vznikl ke komunikaci mezi jednotlivci i skupinami. V mimoevropských kulturách sloufi hudba zpravidla k navázání kontaktu s bohy i duchy. V t chto oblastech je také vyuffívána k p edávání tradic, historie a odkaz p edk v rámci p íslu-né skupiny. Hudba se tak stala náboženským aktem a zaujímá centrální postavení v dané spole nosti.⁸

Lidé se nejprve domnívali a v íli, že hudbu jim darovala jakási nadp írozená síla, b h. Bylo tomu tak skoro ve v-ech kulturních oblastech. Nap íklad Egyp ané se domnívali, že hudbu jim dal b h slunce Osiris, pro Indy ji vynalezl sám Bráhma a fiidé v íli, že p vodcem hudby je dle starozákonní knihy Genesis Jubal (otec v-ech hrajících na harfu a nástroje hudebné). Jubal byl p íjímán jako vynálezce hudby nejen starov kými fiidovskými exegety, ale i st edov kými teoretiky, kte í dokonce v d li, že k vynalezení hudby do-lo 230 let po stvo ení sv ta.⁹

Ch. Darwin tvrdil, že poslech a provozování hudby p íná-í lov ku nejmen-í p ímý ufiitek, p esto se mu lidé intenzivn v nují, a proto musí být hudební schopnosti

⁶ Srov. VYSLOUfiIL, J. *Hudební slovník pro kařdého*, s. 110.

⁷ Srov. MALÝ, Z. *Potkávání hudby*, s. 7.

⁸ Srov. RADEMACHER, J. *Hudba*, s. 9.

⁹ Srov. TYP, L. *e tón*, s. 14.

schopností, jimiž jsme byli obdařeni.¹⁰ V tónová lidských
onální d'voda. Víme, že jíme, když máme hlad, usínáme,
když jsme unaveni, vyhledáváme společnost druhých, pokud se cítíme sami.
Nejsme známy z toho, že se uspokojujeme své biologické, psychické i sociální potřeby. Ale
pro sebe v hudbě, co nám její poslech a kontakt s ní přináší?

Hudební schopnosti a zájem pro hudbu nepatří k pohlavním znakům člověka,
ale i přesto je Charles Darwin nepopírá bezpohlavní a do kapitoly o druhotných
pohlavních znacích je zařadil. Zmiňuje je v souvislosti s pojednáváním o pohlavním
vývoji. Domnívá se, že hlasové orgány živočichů se postupně užívaly a zdokonalovaly
v procesu rozmnožování druhů a slouží k přilákání a vzbuzení pozornosti opačného
pohlaví.¹¹

Jiní autoři usuzovali, že zvuk byl nejprve vodním hlasovým projevem
člověka. Neartikulovaný tón sloužící k dorozumívání se dle nich vyvinul
v artikulovanou řeč, ač mnohem později.¹² Jiní viděli počátek vzniku hudby a řeči zcela
naopak. Proti tomuto tvrzení vystoupil například anglický filosof H. Spencer. Dle jeho
názoru se zvuk začal rozvíjet a postupně se i a vznikl ze snahy zvýrazňovat citová
vzrušení a zveličovat.¹³

Filosofové egyptské antiky a mnoho dalších učených vyspělých kultur vnímali hudbu
jako samozřejmou součást jejich myšlenkového systému. Sledovali dva hlavní aspekty,
které měly pro ně zásadní význam, na jedné straně to byl matematicko-fyzikální základ
hudby a na straně druhé její emocionální úroveň. Výraznou osobností tohoto období byl
Pythagoras, který žil v 6. století př. n. l. vypočetl, že mezi kmitovými intervaly existují
vzájemné vztahy. Jestliže rozdělíme strunu v polovinu, získáme tón o oktávu vyšší,
jejím rozdělením v poměru 2:3 dosáhneme kvinty a dělením v poměru 3:4 nám vznikne
kvarta. Z těchto jednoduchých výpočtů dle Pythagora vyplývá, že matematické poměry
intervalů odpovídají vzájemným vztahům mezi planetami a tento fakt je tím nejlepším
důkazem o kosmickém, božském původu hudby.¹⁴

¹⁰ Srov. DARWIN, CH. *O původu člověka*, s. 142.

¹¹ Srov. Tamtéž, s. 141.

¹² Srov. TYP, L. *o tónu*, s. 15.

¹³ Srov. RADEMACHER, J. *Hudba*, s. 8.

¹⁴ Srov. Tamtéž, s. 9.

le hudební teorie považoval významný latinský filozof
mímal i jeho názory týkající se hudební teorie. Pythagoras
prý sledoval práci kováře buďcího do kovadliny a odvodil pravidlo, že slyšitelná
síla zvuku odpovídá proporční váze kladiva. Pro hudbu z toho dle něj vyplývá
následující: „Souzvuku, ovládajícího všechny modulace, nemůže být dosaženo bez
zvuku. Souzvuk je soulad odlišných hlasů zredukovaný na jednotu. Harmonie je
smísení vysokých a hlubokých tónů, které společně a dohromady docházejí sluchu.¹⁵

Některé i autoři usuzují, že hudba se vyvinula velmi jednoduše jako prostředek ke
konejší dítí. Prakticky ve všech společnostech se totiž objevují skladby určené
ke uspávání dětí, které zní v úde na světě velmi podobně. Ukolébavky mají společné
rysové jsou pomalé, obsahují často opakování a jsou pro ně typické sestupné sekvence
tónů, bývají zpívány velmi tiše a jemně.

1.3 Hudba v průběhu dějin

Pokud se chceme pokusit pochopit, jakou roli hraje poslech hudby v životě dětí
a mládeže v současné době, je nezbytné dozvědět se, jakou funkci plnily hudební
aktivity v životě lidí v průběhu historie. Jaký význam jim byl připisován, kdy se jimi
lidé zabývali, k jakým změnám v průběhu historického vývoje docházelo? Podrobných
periodizací, tedy rozčlenění hudebního vývoje na jednotlivé etapy, existuje velké
množství a každá vyvolává také jiná periodizační hlediska, avšak dosud nejužívanější
a nejzávažnější jsou tyto tři periodizace:

1. Periodizace vyvolávající hledisko **obecně historické**. Hudba je vnímána jako
specificky lidská činnost, která, samostatně mimo lidskou společnost jako umlecký
projev neexistuje. Vytváří ji pouze lidé žijící na určitém stupni historického vývoje.
Dějiny hudby jsou proto považovány za specializovanou součást obecných dějin a tudíž
je nutno čtení je v souladu s jejich periodizací.

2. Periodizace zastávající hledisko **kulturně-historické**. Hudba je jedním ze
základních umleckých oborů a je součástí lidské kultury. Jelikož těsně souvisela

¹⁵ SPURNÝ, L.; TRÁFAŘÍK, J. *Kapitoly z dějin evropské hudby*, s. 22.

strukturou a výtvarným uměním, s nimiž společně dotvářejí celou kulturu. Je třeba ji periodizovat dle celkového vývoje kultury.

3. Periodizace užívaná hledisko **hudebně imanentní** (svěbytné, posuzující hudbu jako něco, co se vyvíjí samo o sobě). O vývoji hudby vypovídají především změny ve struktuře vlastních hudebních výtvorů. Periodizovat je tedy třeba dle charakteristických hudebně slohových ukazatelů a jejich změny v průběhu historického života hudebního umění.¹⁶

Rozhodla jsem se pro periodizaci využívanou hledisko obecně historické. Domnívám se, že právě to nejlépe odráží charakteristické vlastnosti hudby a způsob jejího užívaní v lidské společnosti. Pro potřeby této diplomové práce uvedu jen velmi stručnou charakteristiku období, která považuji za důležité. Budu se zabývat postavením hudby v období pravěku, starověku, středověku a novověku.

1.3.1 Pravěk

Pravěk, tedy prehistorické a zatím nejdelší období lidské civilizace, které začalo asi na rozhraní třetihor a čtvrtohor a trvalo dva až tři miliony let. Je označován jako období archeologických kultur, protože o existenci a životě v tehdejších dobách se dozvídáme pouze z hmotných pramenů – tedy výzkum hmotných památek, vykopávek, objevování a průzkum nalezišť. Období pravěku bývá spojováno s vývojem lovu a lidské společnosti, konkrétně v době výskytu prvních písemných pramenů.

Zachycování historie nebylo a asi nikdy ani nebude zcela objektivní záležitostí, mnoho nejasností, nepřesností, omylů a domněnek máme ještě o dobách nedávno minulých, a proto se nelze divit tomu, že po stránce hudebního umění, spadající do období tak vzdáleného jako je pravěk, jsou stále zahaleny mlhou tajemství.

Po stránce vztahu lovu a hudby můžeme samozřejmě začít hledat až v době, kdy lovci začali dokonale ovládat své ruce, naučili se využívat a vynalezli nástroj. M. Navrátil se domnívá, že dalšími nezbytnými předpoklady vzniku umění byla estetická představitelství a uvědomělost.¹⁷

¹⁶ Srov. SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*, s. 15.

¹⁷ Srov. NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby*, s. 15

z tohoto období sice nemáme, ale o existenci hudebního souvislosti s uměním výtvarným, jehož díla výborné výtvarné hodnoty jsou stará více než 40 000 let. Za první důkaz o existenci hudby je považována nástěnná malba z magdalénského období mladšího paleolitu v jeskyni „Tíbratů“, která se nachází jižně od Toulouse ve Francii a zachycuje kouzelníka oblečeného ve zvířecí kůži hrajícího na hudební nástroj.¹⁸ Důkazy o tom, že hudba doprovázela lovka již od počátku, jsou tedy archeologické nálezy, nejznámější výtvořy z kostí, dřeva a kamenů: trubicadla, chřestítka, primitivní píšťaly a také nástěnné malby.

Lze se domnívat, že v tomto období nebyla ještě hudba lovčkem vnímána jako umělecký projev, ale byla pro něj neoddelitelně spojena s kouzly a magií. Lidé chtěli nejznámějšími odstíny hlasu a hlukem nástrojů působit na neznámé, tajemné síly, odhánět démony, odvracet neštěstí nebo získat zdar na lovu. Hudba byla také výrazem citového nebo lépe řečeno spíše fyziologického vzrušení a uklidnění. Fyziologické reakce na hudbu jsou poměrně známou skutečností, lovčkům vnímající hudbu neuvdomle zaujímá určitě drnění těla, podřizuje hudbou svou chuť apod.¹⁹

V prvobytně společné společnosti, která je pro období pravěku charakteristická, každý hudbu spoluvytvářel a provozoval sám pro sebe, stejně tak jako byl každý výrobcem a spotřebitelem svého výrobku. Výroba byla totiž na tak nízkém stupni vývoje, že lovčkovi stačila jeho práce pouze k uspokojení nejnutnějších potřeb vlastních a nejbližší rodiny. Nad vlastní estetickou funkcí, plývaly funkce jiné. Kromě její funkce kultovní a magické byla také hudba součástí výrobního procesu (ostinatě rytmičovaný zpěv při jednotlivých pracovních úkonech i chůzi, vábníky zhotovované na pílákání zvěře).²⁰

Magie a flivelnost tance v kmenových kulturách upřednostovala rytmogenický princip, patrný kupříkladu ve zpěvech spojených s bubnováním (opakování stejného rytmického modelu). J. Kresánek se domnívá, že v tomto případě ještě není možné hovořit o působení nějakého uměleckého zážitku. V podstatě šlo o zážitky pouze fyziologické, o fyziologickou radost z opakování velmi jednoduchých melicko-rytmických prvků.²¹

¹⁸ Srov. ERNUŠÁK, G. et al. *Dějiny evropské hudby*, s. 10.

¹⁹ Srov. Tamtéž, s. 11.

²⁰ Srov. SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*, s. 17.

²¹ Srov. KRESÁNEK, J. *Hudba a lov*, s. 19.

ala sv j profil z ejm na základ zvukového a nikoli
lá tisíciletí, nejl si lov k za al uv domovat souvislosti
mezi dv ma tóny. Byl to dlouhý proces, na jehofl po átku nestála fládná náhoda. Jednou
z mnoha p í in vývoje byla i skute nost, fle za alo docházet k rozdlování rolí
v hudebním flivot . Postupn se za ali vy le ovat skladatelé, interpreti a nemén
d leflití poslucha i. Skladatelé se snaflili nalézat nejvhodn jí cesty k hudební
komunikaci s poslucha i a spole nost se nau ila tuto komunikaci nejr zn jími zp soby
zaji– ovat a podporovat. To byl po átek historického období lidstva, za átek hudebních
systém a hudebního záznamu. Pro období prav ku bylo nejspí–e typické jednotné,
hromadné tvo ení a vnímání hudby.

Hudba mimoevropských kultur

Se vzr stající hmotnou i hodnotovou úrovní stoupala u vysp lej–ích etnických
celk také d leflitost hudby. Magický ráz p sobení hudby se postupn p enesl do
vy–ích oblastí. Místo pouhých fyziologických reakcí nastupuje vnit ní proflívání
a estetické hodnocení. V hudb za íná být vid n obraz sv tového ádu a za íná být
vnímána její mravní síla a sociální ú innost.²²

Neevropská hudba byla ásto pojmána jako nápomocná p i utvá ení p edstavy
o prehistorické hudb , nebo byla vnímána jako hudba, která je jí nejvíce podobná. Tato
p edstava je v–ak pon kud chybná. Ostatní kultury nelze hodnotit a zkoumat dle na–ích
kritérií a m ítek. Etnocentrismu je pot eba se vyhnout a pohlífllet na odli–né
spole enství spí–e z pozice nezaujatého pozorovatele, jefl chce danou spole nost
skute n poznat. Bylo by chybou domnívat se, fle hudební vývoj má podobu naklon né
p ímky, na jejímfl vrcholu je hudba evropská a v–echny ostatní kultury se ocitají teprve
na jejím za átku a dal–í vývoj je zatím je–t eká. Exotické hudební kultury nelze
povaflovat za p edobrazy na–í hudby.

Sv tových st edisek hudby existovalo n kolik a kafldé m lo sv j osobitý vývoj,
jak je patrné na rozdlílnosti hudebních systém i celkovém charakteru tvorby. V–ude
plní hudba funkci kultickou, ale nejen to, je vnímána také podv dom (fyziologicky),
prost ednictvím smysl a s ur itou citovostí za hranicemi na–ích obecných zku–eností,

²² Srov. ERNUÁK, G. et al. *D jiny evropské hudby*, s. 10.

h částí světa je nemohlná. Dob e v-ak známe nap íklad
, malajské, javanské apod.²³

Velmi zajímavá je také hudební kultura ínská. Samotná ín-tina je velmi t sn
spojena s hudbou. Pro ínský jazyk je nezbytn d leflitá intonace, pokles nebo zdvihnutí
hlasu m ní význam slabik i celých slov.

V ín byla hudba spojena s filosofickými a náboženskými p edstavami
a s magickou symbolikou. Každý z dvanácti tón chromatické ady zastupoval jeden
z m síc v roce nebo jednu ze dvanácti hodin dne. Každý tón byl také spojován
s určitou barvou. Magické p edstavy se asem pomalu ztrácely, ale hudební my-lení
proniklo do nej-ířích vrstev a stalo se sou částí kultury národa. Hudba byla
nepostradatelnou pr vodkyní poezie, spolutv rcem divadelního um ní i p irozeným
projevem lidové um lecké tvo ivosti. V ínské kultu e m la hudba velmi významné
postavení díky svému spole enskému p sobení a poslání.²⁴

Každá kultura má sv j zp sob instrumentálního a zp vního vyjad ování, jeřl je
nep ípravenému evropskému poslucha i cizí, i kdyřl pro n koho m fle být zvukov
velmi zajímavý. Jednotlivé národy p ísn dodrřují jisté slohové ády, tonální systémy,
specifická formová ústrojenství, rytmické styly a rozdílné logické struktury skladeb
(nap . arabský makam, řidovský niggun nebo indická raga).²⁵

1.3.2 Starov k

V této podkapitole se budu zabývat vysp lou hudební kulturou starov kého
ecka, íma a zmíním se také o hudb řidovské.

Starov k je obdobím, které je charakterizováno vznikem a rozvojem nejstar-ích
státu, jeřl vznikaly v oblastech s p íznivými p írodními podmínkami, tedy
v subtropických pásmech typických teplým po asím a dostatkem vláhy. Byly to oblasti
v blízkosti velkých vodních tok a úrodných í ních údolích nap . kolem Nilu (Egypt),
mezi ekami Eufkrat a Tigris (Mezopotámie). Do-řo k mnoha zm nám, od rozpadu
rodové spole nosti, p es vznik závlahového zem d lství ařl k vytvá ení prvních
politických organizací. Pro nás je ale také d leflité, fle starov k je obdobím, kdy byly

²³ Srov. NAVRÁTIL, M. *D jiny hudby*, s. 20.

²⁴ Srov. TĚP, L. *e tón*, s. 19.

²⁵ Srov. NAVRÁTIL, M. *D jiny hudby*, s. 20.

y a vzd lanosti (vznik písma, rozvoj výtvarného um ní

Egyptská a mezopotámská hudba byla stejn tak jako dal í z oblastí um ní determinována stavem spole nosti a jejími p edstavami o sv t . M la pom rn významné postavení, byla nejen nezbytnou sou ástí v ech kultických ob ad , ale byla ke sly ení i p i dal ích slavnostních p ílefitostech. T y í lidové vrstvy se takovýchto akcí v ak poslucha sky ú astnily jen velmi z ídka.²⁶

O tom, že hudba byla nejen výrazem náboženského vytrflení, silného osobního citu, ale také zábavou nám podávají sv dectví literární památky a obrazová dokumentace s astými hudebními výjevy (lovecké, tane ní a hodovní scény s celými skupinami hudebník). V Bagdádu (hl. m sto Iráku) je v tam j ím muzeu vzácná archeologická památka, harfa z hrobky sumerské královny Pu- Abi, stará více než 4500 let. Na základ dal ích archeologických nález byly rekonstruovány i lry z tohoto období, jeř jsou zajímavými a i po výtvarné stránce nádhernými um leckými artefakty.

V tomto období m fme poprvé hovo it o hudebnickém profesionalismu a systematickém teoretickém zkoumání hudby. Hudebníky byli muffi i feny, které pokud hrály na panovníkov dvo e, z ejm plnily i role jiné. Nej ast j ími nástroji byly harfy, pí aly, flétny a bicí nástroje. Charakter hudby z stával v zásad jednohlasý.²⁷

řidovská hudba

Bylo by velkou chybou opomenout kulturu, která vystoupila do pop edí na p elomu 2. a 1. tisíciletí a která svým monistickým náboženstvím velmi siln ovlivnila celou kulturu k es anskou (hudební i literární). řidovská kultura, o níž hovo ím, dosáhla svého nejv t řho rozkv tu za panování krále Davida a jeho nástupce Třlamouna. Dokladem obrovského literárního rozkv tu v tomto období je Bible (Knihy Mojří-ovy, Kniha soudc , řialmy Davidovy, Píse písni atd.). Zprost edkovan nám podává informace i o hudb , byla sou ástí náboženských, ale i sv tských p ílefitostí.

V řidovské hudb se setkáváme uř s dvojím zp sobem p ednesu, prvním je responsoriální, kdy se sólista st ídá se sborem a druhým je antifonální, v tomto p ípad si vzájemn odpovídají dva sbory. řidovský náboženský jednohlasý zp v (obzvlá t

²⁶ Srov. NAVRÁTIL, M. *D řiny hudby*, s. 24.

²⁷ Srov. Tamtéř, s. 25.

anského chorálního jednohlasu a měl rozhodující vliv
má, o němž se zmíním v dalších částech. Hudba je pro
řídí nejvládnějším prostředníkem mezi člověkem a bohem.²⁸

ecko

eckou hudbou začínají vlastní dějiny evropské hudby. Přestože hudebních památek se nám z tohoto období nezachovalo tolik jako skvost z oblasti výtvarného umění, sochařství nebo stavitelství, ecké myšlení o hudbě a ecká estetika výrazně ovlivnily celý hudební obor po další dlouhá staletí, vytvořily jeho základy.

ecký názor na hudbu vyvstává z dvou zdánlivě protichůdných, ve skutečnosti si však velmi blízkých a doplňujících se pramenů. První z nich upozorňuje na, především primární účinek hudby, kterému člověk nutně podléhá bez výhrad. Druhý poukazuje na dokonalé uvidění si mravního účinku hudby, jehož je schopen jedinec intelektuálně a eticky zcela vyspělý. ecký člověk se tak oddává s úplnou naivností kouzlu hudby právě díky tomu, že plně cítí a uvidí její moc.²⁹ Proto se ekové snažili prozkoumat a pochopit nejen její hudební postupy, techniky výstavby hudebních děl a jejich provedení. Tak se zrodila ecká teorie hudby a systematizace tónového materiálu. ekové byli jedním z nejhudebnějších národů v dějinách lidstva. Hudba byla nedílnou součástí jejich života. Jak jsem již zmínil, vynález hudby připisovali ekové bohu Apollonovi, uctívali jej jako ochránce nejvyšších duchovních tvůrčích principů. V bohu Dionysovi spatřovali zosobnění naturalisticky živelné hudby a v bohu Panovi ztělesnění úzce omezené tvorby lidové.

ecká hudba plnila své poslání především v bohoslužbách, v umělecké tvorbě literární, v okamžicích oslav významných pro celý národ i v soukromém životě jednotlivce. Byla součástí obecné vzdělanosti a velmi citlivě reagovala na proměny hospodářských a sociálních podmínek, duchovní orientace i politického stavu. Zrcadlil se v ní vzestup i pád celé ecké kultury.

Hudba nebyla pro eky jen estetickou hodnotou, ale i hodnotou etickou (morálně výchovnou), podle Platona má oistný smysl, slouží člověku, božstvu i státu. člověk se k ní uchýlí, obnovuje jeho citovou a mentální rovnováhu, nabádá ho k dobru,

²⁸ Srov. NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby*, s. 24.

²⁹ Srov. VÁLEK, J. *Dějiny hudby*, s. 10.

by dokonce p ál, aby byly vydány „zákony o múzické
ovaly, kdy a co se smí hrát.³⁰ Kulturní a sociologický
význam hudby byl v ecku pochopen a uplatn n tak v-estrann , fle i pro sou asné
pedagogy a poslucha e, by mohlo být toto období nesmírn inspirativní.

Ve starém ecku, stejn jako v asijských kulturách a v Egypt do-lo k odd lení
role skladatele, interpreta a poslucha e. Interpret p sobí na poslucha e svými
instrumentálními a hudebními dovednostmi, snaží se ovlivnit jejich du-evní
a ob anský flivot. Pro p edcházející období bylo typické jednotné, hromadné tvo ení
a vnímání hudby.

ím

V polovin 2. století p . n. l. ímané dobyli ecko a vysp lou eckou hudební
kulturu za ali postupn vyuffívat jakou svoji vlastní. Povahu samotné hudební kultury
íman tudífl ani neznáme. ecké hudb tato politická zm na otev ela dve e do celého
impéria. V posledních stoletích starov ku byla hudbou vzd laných vrstev v celé í-i
ímské. Byla sou ástí sloflek dramatických útvar (lehce zábavných, komických
i satirických) a pozdní orchestiky, tzv. pantomimy, jeff plnila funkci dne-ního baletu.
Samoz ejmostí byl sborový zp v, nástrojová hudba i produkce p veckých sólist .
O pozici hudebního um ní v národní vzd lanosti a jeho vnit ních hodnotách vypovídá
sociální postavení, jakému se t -ili hudebníci té doby, v po átcích se jim dostávalo
skute n veliké úcty.

Zneuffívání hudby k nízkým ú el m bylo trestáno opovrffením. Pokud nebyli
hudebníci jako otroci a propu-t nci odkázáni na svého pána, sdruffovali se v zájmových
organizacích, které byly za císa e Hadriána spojeny ve velký svaz hudebnický
a herecký. V pozd j-ích stoletích s postupným rozpadem impéria a zhroucením antické
vzd lanosti, do-lo k p evratným zm nám, hudebníci se ásto stávali tuláky, kte í si
museli dlouho hledat místo v nov vznikající spole nosti. Ve stejné pozici se ocitla
i hudba jako taková, jeff se musela v lenit do nových kulturních podmínek.³¹ Hudba
pon kud pozbyla své vzne-nosti a mravní síly. Stávala se ásto dekorativním
samou elem, nebyla ke sly-ení jen u p íleflitostí výjime ných, sváte ních a oslavujících

³⁰ Srov. NAVRÁTIL, M. *D jiny hudby*, s. 31.

³¹ Srov. ERNUŤÁK, G. et al. *D jiny evropské hudby*, s. 17.

em v-ech zábav. Byly zakládány velké hudební soubory, eony, po ádaly se p vecké sout ě, jejichfl vít zové byli oslavování jako pozem-tí bohové. Hudba se stala módní zálefitostí, které se v novali nejen patriciové (plnoprávní ob ané), ale i samotní císa i (nap . Nero, Titus).

1.3.3 St edov k

Po átek éry st edov ku souvisí s p echodem od otroká ského společenského systému k feudalismu. Na troskách západo ímské í-e, vlivem st hování národ a zániku m stských civilizací antického sv ta, vznikala celá ada barbarských království (nap . Francká í-e na území dne-ní Francie, Sámova í-e na na-em území atd.).

V roce 313 se díky Ediktu Milánskému, který vydal císa Konstantin I., stalo k es anství povoleným nábofenstvím a jeho vliv za al postupn výrazn sílit. Období st edov ku v etn oblasti um ní je poznamenáno vít zstvím k es anství, v-eobecnou kulturní nadvládou církve, a má proto výrazn duchovní charakter. Um ní v tomto období usilovalo p edev-ím o alegorický výraz touhy po Boflím království, obrací se od realismu sm rem k abstraktn j-ímu projevu. Antické zd raz ování smyslových vjem bylo nahrazeno sm ováním k hodnotám nadzemským, duchovním.

Významným hlasatelem tzv. nábofenské estetiky byl sv. Agustin (Aurelius Augustinus, 354-430), který vycházel z my-lenky, ě zdrojem ve-keré krásy je B h. Um lecké dílo je pouze jakýmsi obalem pro vyza ování bofské my-lenky. Um ní nabízející se smysl m považoval za nízké a ve-keré sv tské um ní za lé ku áblovu, která je p ekáflkou spasení.³²

St edov ká hudební teorie navázala na bohatý odkaz antiky (vliv pythagoreismu a novoplatonismu). Hudba je spí-e nefl jako um ní vnímána jako v da, v podob ars musica pat ila do sedmera svobodných um ní, která byla základem výuky tzv. sv tských v d. Základní trojici (trivium) tvo ila gramatika, logika a rétorika. Hudba byla jako matematická v da spolu s aritmetikou, geometrií a astronomií sou ástí quadrivia. Svobodná um ní tvo ila základ vzd lání.³³ Hudba byla považována za um ní, jehofl sou ástí je nejen praktická zku-enost, ale také matematická v da. Boethius

³² Srov. NAVRÁTIL, M. *D jiny hudby*, s. 33.

³³ Srov. TAFÁ ÍK, J. *D jiny hudby*, s. 19.

Je hudebníkem je ten, kdo je schopen v-e posoudit podle

Hudba byla sice ve středověku součástí vzdělání i především v dechového zkoumání, ale její oficiální v-tev dlouho nenabyla -ir-í p sobnosti, protože vzdělání se dostávalo především mnichům. Skoro po celý středověk byla oficiální hudba v rukou církve a jejími středisky byly kláštery.

Ke zvýšení zájmu o teoretické i praktické oblasti hudby významně přispělo zakládání a rozvoj evropských univerzit ve 12. a 13. století (např. Sorbonna kolem roku 1160, Univerzita Karlova 1348). Hudbu a její teorii čekal ještě dlouhý vývoj. Teprve v průběhu 17. a 18. stol. přestala být vnímána jako součást systému svobodných umění a stala se tzv. krásným uměním.³⁴

Středověká hudební kultura se rozděluje do dvou základních linií. První linie je nesena k esanským chorálním jednohlasem a z nich vycházející vícehlasou hudbou, druhá linie vychází ze svetské kultury jednotlivých národů a má zpočátku skoro ilegální charakter (tvořená potulnými písníci a hudebníky). Rovnocenným partnerem hudby duchovní se stává až ve 12. a 13. století.³⁵

Gregoriánský chorál je jednohlasý liturgický zpěv římskokatolické církve bez hudebního doprovodu. Vyznačuje se diatonickým rázem a závislostí melodiky na církevních tóninách. Hudba hrála významnou roli již v nejstarším období k esanství. Například již v listech sv. Pavla se dochovaly zmínky o hudebních projevech. K esanský bohoslužebný zpěv vykristalizoval z hudby starofidovské a helénistické. Pojmenování gregoriánský chorál (cantus Gregorianus) získal v 9. stol. podle papeže Řehoře I. Velikého (Gregorius Magnus, 540-604), jemuž je připisována reforma liturgického zpěvu. Pravděpodobně vznikl sebráním starších repertoárů, jejich úpravou a nejznámějším doplněním.³⁶ Papež Řehoř I. Veliký se zasloužil i o obnovu zanikající Scholy cantorum (škola písní), která vznikla pro zvelebování církevního zpěvu.

Chorál plně reprezentuje duchovní charakter středověkého umění, protože je jakousi nadindividuální modlitbou, v níž se neodráží subjektivní prožitky jednotlivce, je zbaven fyziologické rytmické pulzace a nepodtrhuje také primární smyslové kvality

³⁴ Srov. TMAFA ÍK, J. *Dějiny hudby*, s. 20.

³⁵ Srov. Tamtéž, s. 34.

³⁶ Srov. SPURNÝ, L.; TMAFA ÍK, J. *Kapitoly z dějin evropské hudby*, s. 7.

–enost a kultivovanost vedení melodie byl považován za nejen církevní hudbu, ale uplat oval se jako oficiální um ní (p i významných slavnostních p ílefitostech) i mimo chrámy. Gregoriánský chorál je t eba chápat jako historický jev, který vznikl za ur itých hospodá sko-spole enských podmínek a je dokumentem jedné stylové etapy v d jinách sv tové hudby.³⁷

Vedle gregoriánského chorálu, tedy oficiálního hudebního um ní, existovala také píse lidová, p edávaná ústní tradicí a také um lá sv tská tvorba. V novalo se jí nejprve kn flstvo, pozd ji potulní studenti tzv. vagani (z jejich produkce je dochovaný známý sborník Carmina burana), potulní p vci a hrá i.

Vlivem í ení k es anství postupn klesají hudebníci a zp váci ve váfnosti (p eváfn v 8. - 11. stol.). Církev, která považovala každé sv tské um ní za nízké, vylu ovala jeho nositele z dobré spole nosti. Z d íve váfných hudebník se tak stávali muzikanti, kte í se asto za ali v novat i provozování jiných profesí (akrobat, klaun, flebrák atd.) Bývali proto nazýváni flongléry, –a-ky, sluhy, mimy, histriony, skomorochy apod. I kdyfl bylo jejich um ní a talent p i sv tských p ílefitostech velmi oblíbené a fládané, filili v podstat na okraji spole nosti, na nejniřím stupni spole enského fleb í ku. Putovali k íflem kráffem Evropou, vystupovali p ed aristokraty, v m –anských domech, ale také na trfi-tích, návsích, a vlastn tak zprost edkovávali vým nu hudebních my–lenek a forem nejen mezi národy, ale i jednotlivými vrstvami spole nosti.³⁸

Teprve ve 12. - 14. stol., kdyfl za ali vstupovat do slufleb m st a sdruflovat se do cech , se jejich postavení zm nilo. Nejv t-í váfnosti se dostávalo pozounér m, truba m, tympanist m a pi-tc m, kte í v rámci m stské organizace, zastávali i jiné funkce (nap . hlída , pov flní). Mnozí z t chto hudebník vstoupili do družin vzd laných feudál (minnesingr , trubadúr), kde mohli své um ní pln rozvíjet.

Hudba se stala samostatným um ním afl v posledních stoletích, afl po úplném osamostatn ní instrumentální hudby v 17. století. Do té doby se uplat ovala v t-inou v synkretických formách s literaturou. S výtvarným um ním hudba nevytvo ila jednotný celek, z d vodu rozdílného charakteru. Zatímco charakter výtvarného um ní je statický,

³⁷ Srov. NAVRÁTIL, M. *D jiny hudby*, s. 38.

³⁸ Srov. ERNÝ, J. et al. *Hudba v eských d jinách*, s. 69.

ální. Synkretické spojení hudby s poezií a tancem
valo vykryštalizování osobitého umleckého zářitku.

1.3.4 Novov k

V podkapitole týkající se období novov ku lehce nahlédneme do hudebního d ní v období renesance, baroka, klasicismu, romantismu a hudebního um ní 20. století.

Renesance a humanismus (15. - 16. stol.)

Vznik umleckého slohu je vřdy d sledkem lidského postoje ke sv tu, je závislý na zm n spolednského vývoje a sv tového názoru. Renesance a humanismus bývají ozna ovány jako dv sou ásti jediného kulturního proudu a zp sobu řivota, jsou jednou z nejvýznamn jích epoch spolednského a duchovního vývoje evropských zemí. Renesance byla východiskem k vytvá ení novov ké moderní evropské spolednosti a kultury, nového zp sobu řivota a mylení. Kdyfl dozníval st edov k, lidé ztrápeni jeho ádem, za ínali hledat nová rozmanitá východiska do budoucnosti. Um lci a filosofové se za ali obracet ke vzor m z minulosti. Nastoupila renesance mylení a starobylé krásy. Do pop edí se dostává zájem o lov ka a jeho pozemský řivot.

V renesan ním období poslech hudby zastával úlohu um ní zjem ujícího a zulech ujícího mravy. Kultura nabyla pon kud více sv tský ráz. Lidé za ali více myslet na sebe a pozemský řivot nefl na Boha a řivot posmrtný (pokles víry, uflívání si pozemských radostí a slastí atd.). Hlavním objednavatelem d l renesan ních um lc byla církve a lechta. Rozvíjela se kultura sebev domého a podnikavého m anstva, která vyst ídala kulturu rytí skou.

Baroko (17. ó pol. 18. stol.)

Baroko je umlecký sloh, který bývá popisován jako sloh neklidný, rozporuplný a rozeklaný. Je pesn takový jako sloflité období, ve kterém vznikal (nap . probíhala t icetiletá válka). Velkou oblast hudební produkce období baroka pedstavovala chrámová hudba.

Obrovského rozmachu se do kala v tomto období instrumentální hudba, jejífl spolednský ohlas výrazn vzrostl. Po staletí byla v i hudb vokální v dosti pod ízeném postavení (z hlediska spolednské prestife i hudební struktury). Podstatn

zpřesnění a to díky vzniku opery, oratoria, kantát a dalších

Nejdříve byly na jedné straně chrámy a kláštery a na straně druhé zámky. Kláštery poskytovaly vzdělání, chrámy prostor pro hudební realizaci a lechtické zámky se staly centry světské barokní kultury. Hudba se stávala prostředkem ke zvýšení lesku společenského života. V panovnických palácích hudba zněla při každé vhodné příležitosti a o její produkci se staraly dvorské a zámecké kapely.⁴⁰

Klasicismus (přelom 18. a 19. stol.)

Postupně se vedle starých tradičních forem hudebního života prosazovaly formy nové. Dalo se tak v těsné souvislosti se změnami životního stylu. Udržely se formy soustředěné umlecké činnosti kolem panovnických dvorů, rezidencí lecht a církevních institucí. K těmto soukromým nebo poloveřejným prostředím hudebního života se v 18. století přidružilo i prostředí měšťanských domů.

Vedle těchto tradičních forem se začala prosazovat i nová významná forma, kterou byl veřejný koncert. Klasicismus přinesl do hudebního dění zcela novou kvalitu, kterou byl podnikatelský záměr. V tomto nově vzniklém systému fungovaly tři základní složky: svobodný umělec, který nabízel za honorář své umění každému, koncertní podnikatel, který organizaci zajišťoval a financoval vlastní koncert a nakonec posluchač, jímž se mohl stát kdokoliv, kdo zaplatil vstupné.⁴¹

Do tohoto období také spadají počátky vzniku odborné kritiky, která se vyvinula jako bezprostřední důsledek praxe veřejných koncertů. Poskytovala možnost vyjádření veřejného mínění a vkusu. Rozvoj veřejného hudebního života a jeho doprovodných jevů položil v klasicismu základ většiny hodnot, jevů a aktivit, na nichž stojí hudební život do dnešních dob.

³⁹ Srov. SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*, s. 224.

⁴⁰ Srov. NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby*, s. 113.

⁴¹ Srov. SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*, s. 228.

épe za v-ech druh um ní lidské touhy, pocity, nálady, fantazii a bezprost edn p sobila na city poslucha e. Svými specifickými um leckými prostředky m la nejv t-í schopnost ztvárnit nový filosofický názor vyvy-ující cit nad rozum a nový vztah lov ka k flivotu i spole nosti. Do-lo k odklonu od strohého racionalismu a návratu k p írod a citu, který byl v hudb vyjád en subjektivností výrazu, pod ízením formálních hledisek stránce obsahové, oblibou fantazijních a tajemných látek, snahou po emocionálním ú inknu hudebního vyjád ení.

Významným flánrem z stával i nadále koncert, ale nejv t-í obliby dosáhly hudební druhy, v nichfl se dopl uje hudba s básnickým slovem (sólová a sborová píse , balada, mufský ty hlas), typickým produktem romantismu je také symfonická báse . Funkce hudby ve spole nosti se zcela zm nila. Hudební produkce koncertní a scénické byly zp ístupn ny ve ve ejných divadlech a koncertních síních v-em zájemc m. Z aristokratických sídel se do prost edí m –anského roz-í ila obliba domácího muzicírování. Vznik profesionálních a amatérských orchestr , p veckých sbor a operních soubor vyvolal p írozen pot ebu výchovy hudebník a p vc . Rozvoj hudebního flivotu byl podporován pé í o jeho organiza ní zaji- ování. Zvy-ovaly se také nároky na úrove hudebn historického bádání a vr stala pot eba odborn vedených hudebních asopis , jeff by informovaly o hudebním d ní, a také t íbily názor ve ejnosti na vznikající romantickou estetiku.⁴²

Hudební um ní 20. století

Vnit ní stylové len ní, které by umofnilo hlub-í vhled do um lecké problematiky tohoto období, je neoby ejn sloffité. Doznívají tendence p edcházejících etap (pozdního romantismu, impresionismu, secese) a existuje veliké mnoffství sou asn p sobících um leckých sm r a hnutí (expresionismus, realismus, folklorismus, fauvismus, dadaismus atd.)

Celková charakteristika hudby 20. století je velmi obtíffná, ne-li skoro nemoffná. Je vnit n nesmírn lenitá a rozmanitá. Na jedné stran se lze setkat s hudební e í vysoce náro nou a na druhé stran má vysloven masový charakter. Probíhají v ní

⁴² Srov. SMOLKA, J. a kol. *D jiny hudby*, s. 401.

syntéza prvk hudby východní a západní, m fle být
ovátorská.⁴³

Stejn jako se m ní flivot a sv t kolem nás, prom uje se i hudba, která jej
výmluvn a fliv vyjad uje a zobrazuje. Hudební obraz sv ta ve skladatelov díle je
bud ve shod , nebo v rozporu s objektivní skute ností. A je zcela na nás, na
poslucha ích, abychom si vybrali, zda se ztotofníme s hodnotícím postojem skladatele,
nebo se necháme pouze inspirovat k vytvo ení vlastního obrazu a p edstavy.

⁴³ Srov. NAVRÁTIL, M. *D jiný hudby*, s. 249.

O hudbě toho v dějinách bylo vysloveno již mnoho, občas slova nezakryvaného opovržením, ale v minulosti to byla slova plná neskonaleho obdivu. V našich nejstarších známých slavných výroky Bedřicha Smetany, který při poklepu základního kamene Národního divadla řekl: „V hudbě života českého. Nemám tím asi na mysli, že každý český je hudebníkem, ale že česká hudební kultura je tak bohatá, výmluvná a hluboká, že je v ní obsažen života českého lidu, jeho dějiny i povaha.

Hudba je estetický fenomén mající silný společenský význam. Je dílem lidských generací. Je součástí našeho života, dříve provázela člověka od nejranějšího dětství až do smrti. Základním předkladem tohoto tvrzení jsou nejrozšířenější témata lidových písní, která se vztahovala ke všem fázím lidského života – od ukolébavky, písní milostných, vojenských, pracovních, tanečních, svatebních, pohřebních.

Vztah mezi člověkem a hudbou je oboustranný, dokážeme hudbu vytvářet, promítat ji, využívat všechny možnosti, které její složitý systém nabízí, ale zároveň se necháváme hudbou okouzlovat, hypnotizovat, baví, hudba na nás zkrátka dokáže velmi výrazně působit a ovlivňovat nás.

Na začátku této kapitoly se budeme zabývat poslechovými činnostmi jako zájmové aktivitami, přičemž hudebního vývoje, tomu jaké změny v oblasti vnímání hudby v jednotlivých etapách života jedince probíhají a na závěr se již zaměříme na to, jak poslech hudby může přímou zasahovat do osobnostního vývoje jedince.

2.1 Poslechové aktivity

P. Šak ve své knize, Přeměny české mládeže, uvádí údaje z výzkumu z roku 1996 o aktivitách dětí a mládeže ve volném čase, z nichž vyplývá, že poslechu hudby v nich patří velké množství svého volného času. Umístil se totiž v řadě ku volnočasových aktivit na druhém místě, hned za sledováním televize. Pod pojmem poslechové aktivity je zahrnut nejen poslech rozhlasu, ale i poslech CD, magnetofonu nebo gramofonu. Dotazovaní uvedli, že poslechu hudby v nich více času než například povídání

h a asopis , p íprav do -koly, procházkám, aktivnímu
výsledek také vyplývá, že nejvíce času v naší dotazování
jedinci aktivitám, které slouží ke stimulaci stavu jejich nitra.

Poslech hudby je jednou z nejoblíbenějších zájmových aktivit dětí a mládeže. Zájmy jsou nejčastěji vyvolány potřebami. Rozvíjejí se na základě potřeb existujících, umocňují jejich uspokojování a tímto způsobem zároveň ovlivňují jejich charakter a umocňují vznik dalších potřeb.⁴⁴ Poslechovými aktivitami lze uspokojovat potřebu aktivizace našich smyslů, naplnění volného času smysluplným děním, potřebu seberealizace, fantazijního dění a citového vzrušení. I. Poledňák jich uvádí v souvislosti s funkcemi hudby dokonce několik desítek.⁴⁵

Zájmy patří mezi vlastnosti aktivního -motivační, vedou osobnost jedince k činnosti a vyvolávají pohnutku k činnosti zaměřené určitým směrem. Zájmy lze dělit podle úrovně činností (aktivní a receptivní), koncentrace (jednostranné, mnohostranné), časového trvání (krátkodobé, trvalé), společenské hodnoty (řádoucí, neřádoucí) a podle obsahu (společenskou, přírodovědnou, ekologickou, esteticko-výchovnou, tělovýchovnou, sportovní a turistickou, pracovní-technickou).⁴⁶

Poslechové aktivity patří společně s výtvarnými, hudebními a literárně-dramatickými aktivitami mezi činnosti esteticko-výchovné. Utvářejí a formují estetické vztahy dětí ke společnosti, jejím materiálním a kulturním hodnotám, ale také ovlivňují vztahy dětí k přírodě. Jsou zaměřeny na rozvoj tvořivosti, kultury chování a vkusu. Dleřitě jsou aktivity, ve kterých se uplatňuje estetický vztah ke skutečnosti (například kulturní akce, vycházky). Obzvláště významné jsou vlastní tvořivé aktivity, které přináší nové a emocionálně cenné zážitky a stávají se silným motivačním prvkem.⁴⁷

Hudební zájmové činnosti zahrnují sólový a sborový zpěv, hru na klasické hudební nástroje nebo dleřské hudební nástroje (Orffovy nebo vlastnoruční vyrobené), hudebně-pohybové a taneční hry (pohybové improvizace, cvičení písní, hry se zpěvy, tanec), zacházení se zvukovou technikou, hudební hry, osvojování si poznatků o hudebních fánrech, skladatelích a jejich dílech a hudební poslechové aktivity (reprodukováná hudba, návštěvy koncertů a představení).

⁴⁴ Srov. PÁVKOVÁ, J. *Pedagogika volného času*, s. 91.

⁴⁵ Srov. POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*, s. 72.

⁴⁶ Srov. PÁVKOVÁ, J. *Pedagogika volného času*, s. 92.

⁴⁷ Srov. Tamtéž, s. 96.

atnou slofkou harmonického rozvoje osobnosti dít te. Je
utvá ením dal-ích du- evních schopností, poznávacích
a rozumových proces , senzo-motorických reakcí, s rozvojem fantazie, pam ti a citové
sféry. O d ležitosti hudebních aktivit pro zdravý vývoj d tí sv d í i jejich uplat ování
nejen v oblasti mimo-kolních volno asových aktivit, ale také jejich stálé místo ve
-kolních vzd lávacích programech.

2.2 Hudební vývoj a jeho periodizace

Hudební vývoj je nepřetržitou interakcí organismu, hudebního prostředí a výchovných podnt . Vývoj není jen pouhým přímo arým roz-í ováním, zdokonalováním a kvantitativním nar stáním psychických funkcí a hudebních schopností. Podstata hudebního vývoje spo ívá v tom, fle je p echodem od jednoduchých hudebních proces k hlub-ímu, pesn j-ímu a pln j-ímu odrazu hudby v psychice, dokonalej-ímu hudebnímu vnímání, poznávání a proflívání. F. Sedlák⁴⁸ uvádí charakteristické rysy a zákonitosti hudebního vývoje lidského jedince. Pro pot ebu této diplomové práce je uvedu jen ve velmi zkrácené podob .

1. Hudební vývoj nechápeme jako spontánní proces, ale jako zákonitý jev daný rozvíjejícími se strukturálními a funk ními vlastnostmi analyzátor a nervového systému. Je podmín ný aktivním vztahem jedince k hudb .
2. Je považován za neodd litelnou slofkou lidské osobnosti a za nezastupitelnou sou ást její harmonické kultivace. Spojujeme jej i s ostatními vlastnostmi lov ka a s vývojovými zm namí psychické innosti v pr b hu flivota. Tato integrace umofl uje postihnout vztahy hudebního vývoje k rozumovým proces m, intelektu, k motiva ním a citovým oblastem, k fantazii, p edstavivosti a temperamentu.
3. Podmínkou hudebního vývoje je zrání nervových struktur, které je v raných fázích flivota podmín no genetickými faktory a v pozd j-ích obdobích potom u ením a prost edím.

⁴⁸ Srov. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*, s. 179.

oje jsou vnitřní rozpory a jejich překonávání. Jedná se
eré je dynamizováno vnějším prostředím a výchovou.

5. Ze sociálních podmínek hudebního vývoje se výrazně uplatňuje společenská funkce hudby a její historické vývojové proměny. Ty ovlivňují i utváření hudebních činností, které jsou produktem hudební praxe minulých generací i nových změn spojených s vývojem samotného hudebního umění.

6. Základními podmínkami procesu hudebního vývoje jsou hudební motivace a aktivita subjektu. Pedagogové ani rodiče by tudíž neměli u dítěte opomíjet podněcování zájmu o hudební činnosti.

7. Důležitým rysem hudebního vývoje je také jeho perspektiva. Nelze se upínat pouze k aktuálnímu stavu jedince, ale je dobré brát v úvahu také jeho možnosti v budoucnosti.

8. Současná psychologie hudby došla k závěru, že věchný jedinec s normálními anatomicko-fyziologickými předpoklady a normálním průběhem duševního vývoje je možno hudebně rozvíjet a vychovávat.

Abychom lépe pochopili, jaký přínos mají poslechové aktivity pro osobnostní rozvoj jedince, je nutné seznámit se s tím, jak probíhá samotný hudební vývoj během života jedince. Bude vycházet především z periodizace, kterou vytvořil F. Sedlák⁴⁹ a z poznatků vývojové psychologie. Hudební ontogenezi dělí F. Sedlák na etapu období předkolního věku, mladšího kolního věku, středního kolního věku a období staršího kolního věku.

Periodizace hudebního vývoje

Období předkolního věku (od narození do 3 let)

Hudební vývoj je spojen s ostatními funkcemi psychiky a tvoří nedílnou součást obecného psychického vývoje dítěte. Je založen na senzorio-motorické jednotce, souvisí s rozvojem fonemického sluchu (sluch pro řeč), s rozvíjející se zvukovou a tónovou diferenciací, s činností motorického a zrakového analyzátoru. První hudební

⁴⁹ Srov. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*, s. 183.

é adaptace organismu k vn j-ímu prost edí a mají velký
vývojové etapy. Sluchový analyzátor umohl ující tuto
adaptaci za íná fungovat jifl n kolik dní po narození a m fle tak zpracovávat i hudební
podn ty (jedinec reaguje na hudební tóny dokonce jifl ve fetálním stádiu tedy
v 7. m síci flivota).

Výzkumy Dr. Tomatise v-ak uvád jí, fle dít sly-í jifl od 3. m síce po po etí.
Pokud je jifl v tuto dobu pozitivn zvukov stimulováno (nap . relaxa ní hudbou,
zp vem matky), nejen fle se p irozen zklidní, ale dokonce se rychleji a kvalitn ji
vyvíjí.⁵⁰

Ve 3. a 4. m síci se utvá ejí první rysy aktivního hudebního poslechu
(nap . kojenec obrací hlavu sm rem ke zdroji zvuku, utí-í se p i mat in zp vu, í).
Hudební vnímání je zpo átku synkretické, globální. Dít vnímá nejlépe a nejrad ji
podn ty, které ho podn cují a uspokojují jeho pot eby hudebn se projevit. Dít
upoutává zpo átku nejprve metrorytmus a hudební tempo, náhlé zm ny v dynamice,
hudební akcenty a výrazné zm ny v barv . Teprve pozd ji se rozvíjí citlivost k vý-ce
tón a melodii, hudební vnímání postupuje od kvantity ke kvalit .

V tomto stádiu za íná hudba na dít p sobit p edev-ím jako uklid ující initel.
Vhledem k tomu, fle dít si je-t nedokáfle uchovat v mysli uplynulé momenty
hudebního proudu, je v podstat jedno, jedná-li se skute n o ukolébavku nebo jiný typ
hudební skladby. Podmínkou je p ijatelná intenzita zvuku (tzn. slab-í), vy-í tónová
poloha a v-eobecn e eno jemnost a lahodnost zvuku.⁵¹

Lze p edpokládat, fle na rozhraní 1. a 2. roku (tedy v raných fázích vývoje dít te)
je kvalita a dostate né mnofství zvukových podn t velmi podstatným initelem p i
rozvoji e i a hudebnosti. Po 3. roce flivota se u d tí zdokonalují pohybové reakce na
hudbu (pohyby vykonávané vsed i vestoje, pohyby jednotlivými ástmi t la,
vyjad ování dynamiky skladby atd.) a zárove se d ti od pohybového doprovázení
hudby opro- ují, jsou schopny jifl krátkodob zam en poslouchat.

⁵⁰ Srov. MAREK, V. *Tajné d jiny hudby*, s. 25.

⁵¹ Srov. POLED ÁK, I. *Stru ný slovník hudební psychologie*, s. 244.

(od 6 do 11 let)

... je významným mezníkem v jeho biopsychickém a sociálním vývoji a vlivem soustavné hudební výchovy i v jeho hudebním rozvoji. Vlivem poslechových činností vzrůstá pozornost dítěte. Pozornost vyvolaná vhodnou motivací se proměňuje v pozornost úmyslnou, která umožňuje dítěti soustředěný aktivní poslech.

Výzkumy potvrdily, že čím více hudby dítě v tomto věku vyslechne, tím rozvinutější je jeho mozek a propojení mozkových hemisfér.⁵²

V období 4 až 6 let, kdy se rychle rozvíjí diferenciální a asociální funkce sluchového analyzátoru, je dítě schopno již soustředěně poslouchat a chápat vokální i instrumentální hudbu. Dovede rozlišit výraz skladby a postupně proniká i k jejímu obsahu.

Úkolem kvalitní hudební výchovy je v-estraný hudební rozvoj dítěte prostřednictvím pestrých hudebních aktivit. Tyto aktivity a „manipulace“ s hudbou umožní dítěti získat jedny z prvních hudebních zkušeností potřebných pro další vývojová období. Na konci období mladšího školního věku se začíná objevovat rozpor mezi hudbou, s níž se dítě setkává v rámci hodin hudební výchovy a mezi hudbou, kterou spontánně poslouchají ve svém volném čase. Tento rozpor výrazně vrcholí v období pubescence.

V tomto stádiu se dítě orientuje především na populární hudbu ze sdělovacích prostředků, která nepotřebuje zpravidla zvláštní pedagogické zprostředkování, ovlivňuje výrazně postoje a vkus dítěte.⁵³ S tímto tvrzením nemohou však souhlasit, protože se domnívám, že již v takto raném věku by pedagogové i rodiče měli věnovat pozornost tomu, jakou hudbu dítě poslouchá. Právě v tomto stádiu se formuje zásadní vztah dítěte k hudbě, nikoli ale jeho definitivní zaměření a hudební vkus.

Období středního školního věku (pubescence, od 12 do 15 let)

V předcházejících etapách byl vývoj ovlivněn zejména organizovaným výchovným vzdělávacím působením (rodina, škola), v období pubescence a adolescence se již mnohem zjevněji projevuje osobnost jedince. Toto období je charakterizováno

⁵² Srov. MAREK, V. *Tajné dějiny hudby*, s. 193.

⁵³ Srov. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*, s. 194.

ni zm nami, které se odrářejí v psychice jedince i v jeho
né nejen pro samotného dospívajícího jedince, ale i pro
jeho okolí.

Zm ny odehrávající se v du-evním flivot pubescenta, se výrazn projevují i v hudebním vnímání, hudebních zájmech a postojích. Zatímco v p edcházejících obdobích bylo jeho nazírání a vnímání asto ne len né a difúzní, dochází nyní k jemn j-í diferenciaci a pronikav j-í analýze. Vzr stající analyticko-syntetická innost a hlub-í psychické zpracování hudby je do ur ité míry výsledkem vzr stajících hudebních zku-ěností, které se utvá ejí v nejr zn j-ích hudebních innostech.

Estetické cít ní pubescenta je je-t primitivní, nepostihuje to opravdové, základní a hluboké v nejvy-ích kulturních hodnotách. Nicmén ale dospívající proflvá zaujetí pro krásné v ci um lecké i p írodní a p i sv flesti svých smysl a ur ité neobno-ěnosti záflitk oddává se kráse daleko intenzivn ji nefl dosp lí.⁵⁴

Zvlá-tností hudebního vnímání v tomto v ku je, fle jedinci mají asto v oblib nadm rn silnou hudební reprodukci, která m fle n kdy dokonce p ekra ovat hranici fyziologické únosnosti organismu a m fle jej trvale po-kodit. Extrémn hlasitá hudba m fle zp sobovat zvlá-tní citové opojení, vedoucí p i tanci afl k hudebn pohybové extázi. V období pubescence se zvlá-t u dívek siln rozvíjejí hudební zájmy. Zájem o hudbu a ostatní druhy um ní vzr stá také s rostoucím subjektivismem a p echodem k introverzi. Jedinec chce poznat sám sebe a uv domit si své vlastní já. Práv hudba a s ní související estetické proflitky toto sebepoznání umofl ují.

V tzv. specifické kultu e mladistvých p evafluje nad estetickou funkcí hudby výrazn funkce sociální. Mladiství nenazírají na poslech hudby jako na druh um lecké innosti, ale pojmají jej spí-e jako symbolický zp sob spole enského flivota.⁵⁵

Období star-ího -kolního v ku (postpubescence, od 15 do 20 let)

Zatímco období pubescence se vlivem hormonálních zm n vyzna ovalo zvý-ěnou citovostí a nestabilitou, je tato vývojová fáze o poznání vyrovnan j-í. Psychika mladého lov ka dosahuje zralosti ve v-ech funkcích: obecné inteligenci, ve speciálních schopnostech i v citových projevech.

⁵⁴ Srov. POLED ÁK, I *Stru ný slovník hudební psychologie*, s. 251.

⁵⁵ Srov. Tamtéfl, s. 281.

reuplat uje institucionální hudební výchova a jedinec se postarat do jisté míry sám. Může samozřejmě vyúřřivát možnostmi a nabídkou volnoasových zářření, základních umleckých –kol a mnohých dalších variant, ale nejdleřřit j–ím initelem je jeho vlastní motivace a v le hudbu poznávat, být s ní v kontaktu.

F. Sedlák upozoruje na to, že vlivem sdlovacích prostedk a reprodukčních médií se mladí lidé dostávají do kontaktu p evářřn s oblastí moderní hudby populární a s její zábavnou a rekrea ní funkcí. Tato sféra je flánrov velmi –iroká, na jedné straně obsahuje skladby velmi kvalitní a na druhé i mnohdy umlecky pod adná díla. Vztah k hudb je v tomto období podmín n strukturou osobnosti mladého lov ka, jeho hudebním vzd láním a také estetickou kultivací.⁵⁶

V období adolescence preferují jedinci poslech ur ité hudby –asto jako sou ást identifikace se svojí genera n p řřbuznou sociální skupinou a sou asn jako výraz vlastní individuality.

Obdobím star–řho –kolního v ku samoz ejm hudební vývoj jedince nekon í, ale v dosp losti se jifl ukon uje somatický r st, zájmy se stávají trvalej–řmi, uzavírá se rozvoj schopností a dochází ke stabilizaci sociálních i psychických vlastností celé osobnosti. K fládým tak výrazným zm nám, jaké probíhaly v p edcházejících obdobích, jifl v t–inou nedochází.

2.3 Funkce poslechových aktivit

Hudební vývoj p edstavuje tedy integra ní slořřku celé lidské osobnosti a domnívám se, že to jaký p řřnos mají poslechové aktivity pro rozvoj osobnosti d tí, lze vyvodit z funkcí, které hudebním poslechovým aktivitám p řřisuzují auto i odborných publikací, kte řř se studiu hudby a jejím ú ink m v nují.

Mezi druhy um ní, kterými se d ti ve volno asových aktivitách mohou zabývat, pat í um ní výtvarné, literární, divadelní, filmové, tane ní a samoz ejm hudební. Každé z nich má své receptivní a produk ní formy, které se odli–uřří stupn m vlastní aktivity, jakou musí jedinec vyvinout.

⁵⁶ Srov. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*, s. 200.

zajímavé pojednává o funkcích umění v životě člověka. Tyto funkce samostatných bloků, které vznikly v důsledku seskupení několika funkcí, na základě určitého společného znaku. Jsou často velmi úzce spjaty, prolínají se a přecházejí jedna v druhou. Domnívám se, že tento pohled podává i velmi zajímavý obraz funkcí, jaké plní v životě člověka hudební aktivity. Pro potřeby této diplomové práce si dovoluji vypracovat kostru vytvořené klasifikace funkcí umění a použiji ji k vytvoření pohledu o funkcích hudebních poslechových aktivit. Tento pohled doplním názory dalších autorů zabývajících se touto problematikou a vlastními postřehy.

V dalších částech se budu vnovat celé skupině funkcí bazálních, formativních, terapeutických a rekreačních. Zmíním se také o vztahu hudebních schopností a obecné inteligence a o působení hudebního poslechu v oblasti citové.

2.3.1 Bazální funkce (estetická, hodnotová, komunikativní, informativní, petrifikační, magická)

Mezi bazální tedy základní funkce poslechu hudby patří v první řadě funkce estetická. Hudební umlecké dílo evokuje estetické zážitky a libé pocity, zvyšuje vnímavost a citlivost pro krásu. Poslech hudby umožňuje estetický prožitek, který tkví v navození určitých emocí, přináší představu ideálního světa, který není reálný, ale se kterým se člověk ve své mysli potěbuje setkávat, chce-li získat schopnost hlouběji prožívat, uvědomovat si a poznávat svět skutečný. Recipient se stává spoluúčastníkem umělcova osobitého vnímání světa. Hudba je jedním z nejkrásnějších projevů lidské tvořivosti, je prostředkem k přespříčivému vyjádření v cílech mnohdy tak neuchopitelných a slovy nepopsatelných, jako je radost, smutek, vzpomínka nebo touha.

Umělecká díla reprezentují určité duchovní a estetické hodnoty, hudba má tudíž i funkci hodnotovou. Mladí lidé se mohou při poslechu hudby soustředit kromě uspokojování základních potřeb a hodnot materialistických také na hodnoty postmaterialistické, tedy estetické a sociální.

Také R. Siedler se zabývá tím, jaké pozitivní hodnoty může například rocková hudba člověku zprostředkovat, a tudíž jaké hodnoty mladí lidé v poslechu této hudby hledají. Uvádí následující hodnoty: *smyslová zkušenost* (mladým lidem pomáhá

⁵⁷ Srov. SPOUSTA, V. *Metody a formy výchovy ve volném čase*, s. 31.

stní osoby a p ijímání sebe sama, zmen-uje vzdálenost jejich t lem), *návrat k p irozenosti* (rocková hudba zprost edkovává citové a estetické zážitky, které se v rámci civiliza ního procesu pozvolna vytrácejí), *motivace na základ zku-enosti kontrastu* (konfrontace mezi skute nou flivotní realitou mládeře a jejími sny, jeff jsou vyjád eny v hudb), *vyvážení spole nosti, sebur ení a participace* (hledání a nalézání rovnováhy mezi individualitou a skupinou) a *dotek Posvátna* (p ekro ení pomyslné meze materialistického zp sobu vnímání sv ta).⁵⁸

Hudba má schopnost zprost edkovat spojení um lce s jeho vnit ním sv tem na stran jedné a s recipientem jako adresátem sd lení na stran druhé. Estetika právem spat uje v um leckém díle zprost edkovatele flivotních zku-eností, postoj , názor , pocit a ideál , umofl uje navázání spojení mezi autorem, interpretem a poslucha em.

S touto komunikativní funkcí úzce souvisí funkce informativní. Poslucha získává um leckými prost edky zakódovanou zprávu, která m fle ovliv ovat jeho postoje, zájmy, v domí. Sv t lze poznávat bu formou teoretického poznání pomocí abstraktn logických operací, nebo praktickou du-evní inností, formou um ní a nábofenství. Hudba je schopna zachytit a zobrazit skute nost, ale i subjektivní pocity, p ání, touhy, ideály lidí asto hloub ji a komplexn ji neff v da. Nap íklad husitská píse objas uje otázku revolu nosti v 15. století lépe a ú inn ji neff sebed kladn jí historická, sociální nebo filosofická analýza.

P esn ji e eno hudba dokáffe vytvo it podklady pro to, aby taková analýza na-la úrodnou p du ve v domí vychovávaného a mohla se tak stát pedagogicky úsp -nou.⁵⁹ V souvislosti s touto poznávací funkcí je také nutno upozornit na její nebezpe né p ece ování a jednostranné zd raz ování, jehoff bylo lidstvo sv dky bohuffel jiff n kolikrát, nap íklad v období ideologické deformace hudby pod zá-titou fa-istického nebo komunistického reflimu. Krása neo ekávanosti informace, o kterou v estetice jde, byla nahrazena promy-lenou propagandou ideových my-lenek daného reflimu. Um lecký status byl hudb odebrán a byla vyufflita pouze jako hlásná trouba pro násilnické ideje a demagogické programy. Um lecká díla byla vyufflívána jako didaktický prost edek.

⁵⁸ Srov. SIEDLER, R. *Feel it in your body*, s. 306-309.

⁵⁹ Srov. SPOUSTA, V. *Metody a formy výchovy ve volném ase*, s. 33.

most uchovat poznané a profité, podává nám určitý obraz
ovídat o atmosféře určitého období, o názorovém napětí,
o bříhém životě, o pocitech lidí apod. Tato schopnost bývá označována jako funkce
petrifikační.

Na závěr výtu ze skupiny základních funkcí hudby, jsem si ponechala funkci
magickou. Lidé vyuffívali hudbu k překročení mezí vlastního smyslového poznání,
přesahu do transcendentna. Jejím prostřednictvím se bránili zlým duchům a bohům,
nebo si chtěli zajistit jejich přízeň. Hudba slouffila jako určitý most mezi dvěma svety.
Hudba se svými duchovna souvisí velmi úzce, může posvícovat každým z okamffik
našeho života. I tyto nejobyčejnější úkony se stávají něčím neskutečným, když za nás znít
hudba a my se můžeme zaposlouchat.

Například pro příslušníky indiánského kmene Tarahumar jsou jejich písně
a tance každodenními modlitbami. Věchny jejich innosti i vci jsou naplněny hudbou,
mají určitý hudební význam. Jsou přesvědčeni o tom, že hudbu jim dal Velký Duch
a každý z nich je zrozen proto, aby si našel svou vlastní melodii a rytmus. Rozumí
přirozenému a harmonickému způsobu života.⁶⁰

Není náhodou, že tyto nejvšestí kultury a šamanská společenství považovaly hudbu
za jazyk bohů a jejím prostřednictvím s nimi také komunikovaly. Hudba se vyuffívala
a vyuffívá nejen v obadech magických, ale i v oblasti klasického náboženství. Ve
starších a exotických náboženstvích se objevuje především v sejetí s tancem. Vyuffívá
se silného emocionálního působení hudby, její schopnosti sjednocovat, aktivizovat,
povzbuzovat obrazotvornost, přispívá k zapamatování náboženských pravd, přibíhá
a ponaučení. Přítomnost hudby také nesporně přispívá k atraktivitě náboženských
událostí.

⁶⁰ Srov. MAREK, V. *Tajné d jiny hudby*, s. 193.

penza ní, stimula ní, humaniza ní, pedagogická)

o k tomu, abychom n jakým zp sobem vykompenzovali na-í fyzickou nebo psychickou únavu, vy erpání, námahu a uspokojili tak na-í pot ebu opozitní aktivity.

V. Marek tvrdí, že hlavním d vodem, který podnítil vznik um ní (hudby a rituál), byla pot eba lidí vnést ád do zmatku zp sobeného r stem inteligence.⁶¹ Taoisté také chápali hudbu jako sou ást vesmírné harmonie. Jedním ze smysl hudby m fle být tedy navození pocitu klidu a míru. Pokud je nap íklad zásluhou fyzického vy erpání naru-ena na-e p írozená rovnováha, poslech hudby nám m fle pomoci k jejímu op tovnému nastolení.

Kontakt lov ka s jakýmkoli druhem um ní p íspívá k rozvoji jeho fantazie, imaginace, senzibility, podn cuje jeho aktivní p ístup ke sv tu. Tato stimulace slouží k podnícení a vzpružení.

Tato stimula ní funkce se projevuje i v obdobích sociálního a politického útlaku národa í jedinc (nap . hudba jako sou ást vzdoru a odboje proti okupant m), v dobách duchovní pasivity. Hudba v t chto obtížných situacích pomáhala lidem nep estat doufat v lep-í zít ky a budoucnost, udržovala p í íivot jejich nad jí a víru.⁶²

Hudba jako formativní esteticko-výchovný ínitel má velký význam i p í utvá ení estetického vnímání mezilidských vztah . Um ní nás ovliv uje významn jí a hloub jí nefl si v t-inou uv domujeme. Hudba í ostatní druhy um ní zvy-ují vnímavost lov ka a on se tak m fle stát citliv j-ím p í vnímání druhých lidí, jejich pot eb, t ílkostí, osud , hudba podporuje rozvoj empatie. A práv v upev ování altruismu a humanismu se projevuje humaniza ní funkce hudby. Dle F. Sedláka je hudba p ímo p edur ena k tlumo ení nejvy-ích my-lenek humanity. Je neodd litelným ínitelem p í upev ování lásky k vlasti a p í podpo e mezinárodního cít ní. Dokáfle lov ka motivovat ke spole ensky a lidsky uflite ným in m, umofl uje mu intenzivn proflívát sou asný sv t.⁶³

⁶¹ Srov. MAREK, V. *Tajné d jiny hudby*, s. 17.

⁶² Srov. KOTEK, J. *D jiny eské populární hudby a zp vu*, s. 178.

⁶³ Srov. SEDLÁK, F. *Hudební vývoj dít te*, s. 11.

ní nespoívá pouze v tom, že nutí člověka k zamýšlení
eticky ztvárněných sociálních a etických problémů, ale
i v tom, že mu pomáhá objevovat nové dimenze vnímání okolního světa.

F. Sedlák uvádí, že dle výzkumů a pedagogické praxe pedagog a rodič se
hudba významně podílí i na duševním, citovém, rozumovém a mravním vývoji dětí.
Zmíní také to, že hudba může spolupůsobit i v sexuální výchově. Dospívající jedinec
může pochopit krásu vztahu mezi mužem a ženou symbolizovanou v milostných
písničkách. Erotické a sexuální citění lze hudbou kultivovat, usměrňovat a využít hudební
poslech pro rozvoj citového a myšlenkového života.⁶⁴

Pokud se autorem hudebního díla a pedagogem toto dílo vyvíjející podaří
integrovat smyslové, citové a rozumové poznání s prožitím skutečnosti, může se toto
dílo stát zajímavým výchovným prostředkem. V tomto případě se totiž podaří spojit
funkci estetickou a pedagogickou a může být do jisté míry ovlivován emocionální
postoj vychovávaného například k sociálním otázkám, především ve smyslu osobní
a společenské angažovanosti. Poslech hudby napomáhá spolupůsobit charakter a eticky
zvládnout osobnost.

2.3.3 Terapeutické funkce (katarzní, psychoterapeutická, relaxační, defrustrace)

Mezi základní principy psychické činnosti patří princip psychosomatické
jednoty (tj. jednoty duševního a tělesného dění). Mezi psychikou a činností organismu
existují vzájemné interakce, tudíž tělesné procesy ovlivňují psychiku a psychika
prostřednictvím činnosti mozku ovlivňuje tělesné procesy, jedná se
o tzv. psychosomatické vztahy.⁶⁵ Hudba působí na emoce člověka, které jsou jednou ze
zvláštních kategorií psychických procesů, a proto se nelze divit, že poslech hudby
dokáže ovlivňovat i ty, které fyziologické děje.

Bylo zjištěno, že hudba může působit změny v krevním tlaku, frekvenci
srdečního tepu, dýchání, může ovlivňovat hladinu krevního cukru i mastných kyselin,
vyvolání žaludečních křečů, žaludeční a střevní peristaltiku, působení vápníku

⁶⁴ Srov. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*, s. 198.

⁶⁵ Srov. NAKONEČNÝ, M. *Úvod do psychologie*, s. 86.

lesnou teplotu, psychomotorické reakce a schopnosti
–í ení zornic, ovliv ování pohyb ví ek).⁶⁶

Poslech hudby podporuje v nervovém systému vznik n kterých neurotransmitter , vznikají látky s morfinovým efektem, endorfiny. P i vnímání hudebního um leckého díla m fle docházet k uvoln ní nap tí, odreagování a ur ité vnit ní du–evní o ist . Hudba má tedy i funkci katarzní. S touto funkcí souvisí i psychoterapeutický potenciál hudby. Nejlépe si ho lze uv domit v obtífných flivotních situacích, stresových okamflících nebo p i úzkostných stavech, kdy nám poslech p íjemné, oblíbené i pro nás n jakým zp sobem p itaflivé hudby, pom fle chvíli zapomenout na na–e problémy, zmírní bolest nebo alespo navodí pocity klidu, jistoty, bezpe í apod.

Hudba p iná–í uvoln ní, relaxaci a dokáfle nás zbavit psychického nap tí. Díky této její relaxa ní funkci nám pomáhá udržet zdravou du–evní rovnováhu. Lé ivé ú inky se p isuzovaly hudb ufl ve starov ku, ale prvním nesporným a zdokumentovaným p íkladem tzv. relaxa ní hudby jsou Bachovy Goldbergovské variace, jedná se o rozsáhlý cyklus skladeb, který byl zkomponován na objednávku pro lep–í usínání.⁶⁷ Odstra ování zklamání, depresí, –patné nálady, psychické zklidn ní a ozdrav ní organismu lze shrnout pod funkci defrustra ní.

Díky t mto terapeutickým funkcím, kterými hudba disponuje, je stále ast ji vyuffívána v oblasti psychiatrie (odstra ování neuróz a funk ních poruch), pediatrie, p i odstra ování nejr zn j–ích e ových vad (nap . koktavosti), dyslektického tení a psaní. Zklid ující ú inky vhodného hudebního poslechu jsou vyuffívány i v gynekologii a porodnictví, stomatologii a pro zmír ování poopera ních bolestí. Hudba jako jeden z neuroleptických initel snižuje projevy nervozity u d tí a mladistvých o celých 30 %.⁶⁸ I N mecký reformátor nábofenství a spole nosti M. Luther, vá–nivý obdivovatel hudby, charakterizoval hudbu vyuffitím p ídavného jména ut –ující, hudbu nazval ut –itelkou.

Rytmizovaná hudba také usnad uje stereotypní motorickou innost, zvy–uje totifl fyzickou odolnost, vytrvalost a ovliv uje na–e pojetí asu. Jifl na–i p edkové

⁶⁶ Srov. FUKA , J. *Mýtus a skute nost hudby*, s. 122.

⁶⁷ Srov. HURNÍK, L. *Tajemství hudby*, s. 68.

⁶⁸ Srov. MAREK, V. *Tajné d jiny hudby*, s. 23.

hudby p i práci, p i dlouhých pochodech apod. Vhodná
alovat únavu, zvy-ovat koncentraci na pracovní výkon,
udrřovat bd lost, sniřovat agresivitu a riziko vzniku p ípadných konflikt .

Vyuřívání hudby p i pracovních procesech má dávnou tradici. Pracovní písn
p sobily jako fyziologický stimulátor, motiva ní initel a n které p ímo pomáhaly
organizovat rytmus práce (nap . burlacké i kosecké písn).⁶⁹

Funk ní p sobení hudby na alegorickou lidskou figuru popisuje krásným
zp sobem J. Fuka . Hudba p sobí na lov ka jifl od nohou (pokud sly-íme hudbu,
m fleme tan it, pochodovat nebo se jen pohupovat na -pi kách), pokračuje dále
(nezanedbatelná role hudby v sexuálním řivot) ařl do oblasti b icha (p i hudb se velmi
asto stolovalo), potom p sobí na srdce (pokud jej vnímáme metaforicky jako sídlo
cit) a nakonec velmi výrazn ovliv uje oblast hlavy (jako symbol my-lení, tvo ení
a fantazie).⁷⁰

2.3.4 Rekrea ní funkce (solitární, socializa ní, hédonistická, zábavná)

V tomto p ípad slouřl um lecké dílo k tomu, aby svého recipienta osv řilo, aby
si mohl oddechnout, odpo inout, aby zregeneroval své síly. Tato funkce se projevuje
nej ast ji ve chvířích, kdy poslech hudby vytrhuje lov ka ze shonu v-edního dne,
pomáhá mu alespo na chvíři zapomenout na kařdodenní starosti a problémy. N kdy je
lov k unaven z neustálé p ítomnosti druhých lidí a kontaktu s nimi, pot ebuje být sám,
uřít si bezesbytku zvlá-tního pocitu osvobození, nezávislosti a neru-enosti. Poslech
hudby zde plní funkci solitární, kdy navozuje pocity osam ní a izolace.

Hudba dokáře navodit pocity soukromí a samoty, ale je také schopna
podporovat a usnad ovat vznik sociálních kontakt . Tato sociáln integra ní funkce se
uplat uje prost ednictvím společ ných zářitřk p i vnímání um leckého díla (nap . ú ast
na koncert , hudebním festivalu). Poslech hudby navozuje pocity sounáleřitosti
a společ enství. Jako tmelící prvek zde p sobí společ né prořití radosti, pocity sociální
solidarity, skupinového sebev domí a hrdosti.

Společ enská funkce hudebních aktivit zaji-uje, ře um ní nám dop ává setrvávat
v tom zvlá-tním společ enském svazku, v n mřl sdřlíme specificky lidský stav na-í

⁶⁹ Srov. POLED ĀK, I. *Stru ný slovník hudební psychologie*, s. 329.

⁷⁰ Srov. FUKA , J. *Mýtus a skute nost hudby*, s. 172.

hudbou sjednocující mládež nejvíce z nich zemí světa, pocházející z rozdílných sociálních, ekonomických i politických podmínek.

Hedonistická funkce bývá někdy zlehčována, avšak trochu neprávem, protože právě díky schopnosti hudby vyvolat její vnímání umleckého díla estetický prožitok a smyslovou rozkoš, je vnímající subjekt k hudbě opakovaně přitahován a je v něm probouzena potřeba dalšího kontaktu s ní.

Zábavná funkce hudby spočívá v její schopnosti pobavit, rozptýlit, zpestřit, povznést jedince nad hladinu vědomosti a vytrhnout z ředi denního stereotypu. V tomto smyslu vnímá hudbu asi nejvíce procento lidí.

2.3.5 Hudební schopnosti ve vztahu k obecné inteligenci

Rozvoj hudebních schopností zvedá celkovou úroveň intelektu a obecné schopnosti přitom zase v těchto aktivitách, pro něž jsou základní a nepostradatelné právě zvláštní schopnosti hudební.⁷²

Hudební schopnosti na rozdíl od obecných rozumových schopností (inteligence) zařazujeme do kategorie speciálních schopností a spojujeme je s oblastí tzv. symbolických funkcí. Symbolické funkce, které jsou specificky lidské, závisí na úrovni mozkových struktur tvořících anatomicko-fyziologický základ projevu i těchto lidských činností: lexických (čtení), fonetických (řečových), grafických (psaní, malba, kresba), kalkulačních (počítání) a hudebních (hudba a pohyb).⁷³

Symbolické funkce mají velký význam v duševním vývoji člověka, fungují jako analýza a syntéza prvků znaků, symbolů. Projevují se ve dvou základních oblastech, v percepci, kde dekodují přijímané informace a znaky, zprostředkovávají jejich porozumění a v expresi, motorice, kde formují přijímané informace v podobě různých činností a projevů.

Hudebně psychologické výzkumy již z let 1979, 1981 (J. Kulka) objasňují některé zákonitosti vlivu hudby na kognitivní funkce člověka. Obdobná empirická výzkumy potvrzují, že vyšší kvalita hudebnosti ovlivňuje pozitivně intelektuální

⁷¹ Srov. REIMER, B. *A Philosophy of Music Education*, s. 68.

⁷² Srov. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*, s. 23.

⁷³ Srov. Tamtéž, s. 12.

Hudba se podílí na psychogenezi lidské osobnosti, ovlivňuje i utváření morálního profilu, umožňuje mu cítit

radostnější a plnější život.⁷⁴

V souvislosti s hudebním nadáním a inteligencí, dějiny hudby upozorují na řadu velkých skladatelů, u nichž se kromě mimořádného hudebního talentu objevuje i vysoký inteligentní kvocient. Americký hudební psycholog P. R. Fransworth uvádí jména známých umělců i s jejich tzv. posmrtnými inteligentními kvocienty: J. S. Bach (IQ 125-140), L. v. Beethoven (IQ 135-140), J. Haydn (IQ 120-140) a kupříkladu W. A. Mozart (IQ 145-155).

Osobnost jako integrovaný celek obecných a speciálních vlastností, byla předmětem výzkumu, který probíhal v marsekých základních školách s rozšířenou hudební výchovou. V těchto školách fláčníci cházeli denně do styku s hudební výchovou a byly svým způsobem světovou zvláštností (ve většině zemí představuje hodinová dotace hudební výchovy dvě hodiny týdně).

Výzkumy (Kokas 1970, Forrainová 1984) ukázaly, že děti vnující se intenzivně hudbě, mají lepší výsledky i v ostatních vyučovacích předmětech. Tuto skutečnost si v 60. letech vysvětlovali psychologicky tzv. kladným transferem (přenosem), který je základem učení a duševního vývoje.

Ukutečnilo se přenos vytvářených asociací a naučených forem z jedné oblasti do podobných aktivit a situací, jde o transfer specifický. Dojde-li k širší souvislostem a ksepětí s celým psychickým vývojem osobnosti, jedná se o transfer obecný. Specifický transfer se v tomto případě projevil tím, že rozvoj hudebního sluchu a přívěkových dovedností kladně ovlivnil tvorbu a kvalitu řeči (artikulaci, intonaci, dynamiku, modulaci a celkový výraz). Experimentálně byl již také potvrzen kladný vliv rozvinutého hudebního sluchu při výuce cizích jazyků, umožnil uje totiž lépe a rychleji se zaposlouchat do nových zvukových spojů, neobvyklých intonací, dynamiky i barevných odstínů.⁷⁵

⁷⁴ Srov. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*, s. 33.

⁷⁵ Srov. SEDLÁK, F. *Tamtéž*, s. 31.

í úzký vztah i k matematice, hudba totiž pomáhá dít tem
or. Když se dít u í rytmus, lépe pak údajn chápou
zlomky a podobné matematické operace.⁷⁶

F. Sedlák upozoruje také na n které společné rysy umlecké a vdecké
innosti. Tvořivé myšlení a řešení problémů je velmi podobný duševní jev. Výchozí
moment tvořivosti je stejný, v průběhu tvůrčího aktu se v obou oblastech objevují
shodné rysy. Je to originalita řešení, samostatnost, obratnost, představitost, flexibilita
a schopnost vytvářet vztahy mezi jednotlivými složkami. Kreativita v umlecké
i vdecké oblasti je provázána silnými emočními zážitky (např. nejistota, radost,
překvapení).⁷⁷

Jak již bylo řečeno výše, jednotlivé funkce se navzájem prolínají, doplňují,
mohou přecházet jedna v druhou nebo dokonce splývají. Krásným důkazem této
skutečnosti a také bohatosti našeho jazyka je výčet, který vytvořil J. Fuka společně
s I. Poledákem. Uvádí tyto názvy funkcí hudby: biologicko-regenerativní,
fyziologická, pohlavní excitace, stimulace, orgastická, koordinační, terapeutická,
relaxační, tonifikační (tonifikace je zvyčování svalového napětí), antianxiózní
(„protistrachová“), sugestivní, diagnostická, projektivní, hédonistická, mravní, etická,
katarzní, očišťující, harmonizační, výchovná, propedeutická, iniciační, vzdělávací,
formativní, osvětová, dokumentární, poznávací, zábavná, prognostická, hodnotící,
heuristická, vyjadřovací, normativní, zobrazovací, emocionální, sdělovací,
komunikativní, modelovací, náladotvorná, symbolická, znaková, umlecká, estetická,
autonomní, heteronomní, užitková, hospodářská, užitková, socializační, dekorativní,
náboženská, rituální.⁷⁸

S psychickým vývojem dítěte souvisejí všechny hudební innosti. O tomto faktu
svědčí skutečnost, že i v rámci vzdělávacího programu např. pro předškolní
vzdělávání jsou hudební aktivity využívány ve všech interakčních oblastech: biologické,
psychologické, interpersonální, sociálně-kulturní a environmentální. V krátkosti bych
chtěla uvést vzdělávací oblasti, v nichž je možné poslechové aktivity využívat.

⁷⁶ Srov. MAREK, V. *Tajné dítiny hudby*, s. 291.

⁷⁷ Srov. SEDLÁK, F. *Hudební vývoj dítěte*, s. 130.

⁷⁸ Srov. FUKA, J. *Mýtus a skutečnost hudby*, s. 129.

meleme využívat ve vzdělávací oblasti zaměřené na zdravý životní styl a jeho správný životní styl (př. relaxace, odpočinek, uvolnění), v oblasti rozvoje *komunikačních dovedností verbálních a neverbálních*. Hudební aktivity se uplatňují při rozvoji *poznávacích schopností, myšlenkových operací, představitivosti a fantazie* (poslechovými aktivitami lze procvičovat soustředěné vnímání, rozvíjet sluchovou paměť). Poslech hudby ovlivňuje *citovou stránku dětí, jejich sebepojetí, volní vlastnosti, mravní rozvoj a estetické cítění*. Další vzdělávací oblast vytvářejí aktivity zabývající se *posilováním pozitivních vztahů dětí k sobě samým i k ostatním*. Prostednictvím hudby můžeme seznamovat děti i s *poznatkami o okolním světě*, nejen o zajímavostech regionálních, národnostních, ale zajímavou formou lze dětem přiblížit i specifika a zajímavosti odlišných etnických skupin.

Hudební vývoj dítěte je nezastupitelnou složkou jeho psychogeneze a harmonického rozvoje.⁷⁹ V jeho rámci se rozvíjejí poznávací, rozumové i citové složky osobnosti, fantazie, tvořivost, paměť, představitivost a vytvářejí se senzo-motorické schopnosti. V hudebním prostředí se rozehrává celá oblast psychiky, i tyduševní procesy, které zůstávají při jiných aktivitách téměř nedotčeny. Probíhají kvalitativní i kvantitativní změny ve struktuře osobnosti a hudebních schopnostech, dochází k rozvoji motivace a hudební aktivity.

2.3.6 Přesobení hudby v oblasti cit

Hudba není bezprostředně schopna přenášet kognitivní informace (fládným způsobem je neneguje, je k nim pouze indiferentní), ale prostředkovává umlecké zážitky, které jsou citové povahy. Pro věestranné rozvinutí lidské osobnosti tak plní hudba jiné funkce než například literatura nebo přirodní a technické vědy.

Specifická síla hudby spočívá v tom, že odráží jakoby esenci pohybovosti z oblasti citu, bez konkretizace, skrze umlecký zážitek, a to ne zcela přímo a je, ale oklikou a pouze náznakem. Odráží takovou podobu životní reality, jakou jiná umění dovedou postihnout jen velmi těžko.⁸⁰

Hudba má ze všech druhů umění nejsilnější emocionální náboj, aktivuje emoce a dovede umocňovat jejich dynamiku. Emocionalita sama je jádrem hudebnosti člověka.

⁷⁹ Srov. SEDLÁK, F. *Hudební vývoj dítěte*, s. 178.

⁸⁰ Srov. KRESÁNEK, J. *Hudba a člověk*, s. 36.

vyvolává, jsou t sn spojeny s hudebn obsahovými

City, které p i vnímání hudby vznikají, lze rozd lovat na bezprost ední a zprost edkované. Bezprost ední city vznikají následkem hudebního vjemu nebo následkem hudbou vyvolené významové p edstavy. Estetické city podnícené hudbou se rozvíjejí spolu s kognitivními slofkami, intelektem a hudebním my- lením. Prost ednictvím cit je mofno ovliv ovat rozumové procesy, motivaci a v li.⁸¹

City mají v oblasti poslechu hudby jakoby dvojí úlohu. Ú elem a posláním hudby je probouzet city. A city jsou také obsahem, který um lecká díla zobrazují. Schopnost p sobit na city musíme p iznat v-em um ním bez výjimky, p ece jen si ale nelze nev-ímnout, že hudba p sobí v tomto sm ru svým velmi zvlá-tním a osobitým zp sobem. Ovliv uje na-e du-evní rozpoložení daleko rychleji a intenzivn ji. I pouhých n kolik akord dokáffe navodit ur itou náladu. E. Hanslick prohlásil: „Ostatní um ní nás p emlouvají, hudba p epadá.õ Hudba p sobí na ná- nervový systém daleko intenzivn ji neff nap íklad pohled na obraz nebo souso-í. Základem citového p sobení hudby je ur ité vzru-ní nerv sluchovým podn tem.⁸²

Hudba byla odedávna pokládána za vyjad ení citového ffivota lov ka a asto bývá ozna ována jako jazyk citu. Lze ostatn íci, že tém v-echny slovní výklady hudby se zam ují na popsání toho, jaké city, pocity, afekty, nálady a vá-n , ta která hudba zobrazuje, vyjad uje, modeluje, navozuje atd. Dle významového obsahu pouffitých sloves lze vid t, že se jedná o celou -kálu r zných pojetí emocionality hudby.

Hudba je svými vlastnostmi p ímo p edur ena k tomu, aby plnila funkce, které jsou formulovány ffivotními pot ebami mladých lidí (emocionálními, intelektuálními atd.). V nejobecn j-í rovin lze konstatovat, že tém v-ichni jedinci (afl na patologické a ojedin lé p ípady) jsou v kontaktu s hudbou, samoz ejm v jejích rozmanitých podobách a funkcích.

Hudba m že mít dvojí p sobnost, zu-lech ující (pokud ji vyuffíváme jako um ní) a nefunk ní, asto -kodlivou. V takovém p ípad je hudba degradována na pouhý zbyte ný hluk. Objevuje se ur itý paradox, ím více je lov k hudbou obklopen, tím mén ji má v sob , ve svém srdci, tím mén-í z ní má proffitek. Jeho hudební vývoj je

⁸¹ Srov. SEDLÁK, F. *Vývoj hudebních schopností a dovedností*, s. 115.

⁸² Srov. HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 82.

ulace ztrácí svou úinnost. Hudba ve sv t , který jsme si
na sama sebou.

Jen hudba, která probouzí a odm ũje duchovní pozornost, to zvlá-tní my-lení fantazie, poskytuje plný um lecký proflitek. Estetický proflitek bez duchovní innosti neexistuje. Duchovní moment, nezbytná sou ást estetického proflitku, se uplat uje u r zných poslucha v r zné mí e a to i p i poslechu totofného díla.⁸³ Nejd leflit j-í du-evní initel, který provází chápání hudebního díla a iní ho proflitkem, bývá zpravidla asto p ehlífen. Je jím duchovní uspokojení, které poslucha nachází v tom, fle je schopen sledovat skladatel v zám r, p edbíhat jej, p esv d ovat se, fle jeho domn nky se potvrzují, nebo se naopak nechává p íjemn p ekvapovat a t -í se z ne ekaných záflitk .

Estetické proflívání nelze chápat jako shluk psychických proces , majících blízko jen ke sférám t lesným a k oblasti nev domí, protofle proflívání vychází z emocionality. Proflitek hudby je druhem psychické aktivity, ve které polem pozornosti proudí zám rn esteticky vybraný, zúfiený a v tomto zúfiení esteticky kombinovaný obsah, organizovaný my-lením.⁸⁴ Prost ednictvím proflitku je umofln na realizace mnohotvárných funkcí hudebního poslechu. Estetický proflitek není protikladem jiných sou asn vznikajících proflitk , ale lze jej považovat za jejich zvlá-tní umocn ní, zauzlení.

Dal-í moflné výklady p sobení hudebního poslechu na jedince

Otázce p sobení hudby na lov ka a spole nost v novali pozornost jifl nejstar-í teoretikové hudby a um ní. Pro dopln ní obrazu o funkcích hudby, uvedu je-t seskupení star-ích koncepcí do ty linií, které vytvo il H. Hünschen. První linie se pne od antických autor (Platon a Aristoteles) a p edstavuje u ení o estetických ú incích hudby. Druhá linie souvisí s danou dobovou praxí, zd raz uje terapeutické p sobení hudebního poslechu (od magického p sobení p es koncept katarze, st edov ké exorcismy afl po moderní muzikoterapii). T etí linie je spojovaná p esv d ením

⁸³ Srov. HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 98.

⁸⁴ Srov. POLED ÁK, I. *Stru ný slovník hudební psychologie*, s. 302.

incích hudby a tvrtá poslední reflektuje výrazné sep tí magií apod.).⁸⁵

Mimo ádnou úlohu v p sobení hudby hraje uv dom ní si jejího sep tí s pohybem. Hudba jakofito zvuk vlastn pohybem vzniká (pohyb hlasivek, zvukových vln). P sobivost hudby souvisí s p sobivostí pohyb lidského t la, v hudb i v t lesných pohybech jde totifl o formy neverbální komunikace.⁸⁶ Oba typy projev plní i celou adu obdobných funkcí nap . pohybové projevy sloufí práv tak jako hudba pot ebám sebevyjád ení, relaxace a socializace. Ú ast hudby není podmínkou výskytu pohyb , ale zvy-uje jejich p sobivost. Pohyb a jeho vliv na psychickou stránku lov ka se stává integrální slofkou hudebního proflitku a násobí jej. Vztah mezi hudbou a pohybem m fleme ozna it jako symbiotický, p iná-í uflitek ob ma stranám.

P sobení hudby se spole ensky institucionalizuje a reguluje ve vyuffívání hudby kr r zným ú el m. Uflívání hudby ve vojenství (pochody, hudební signály, p sobení hudby na náladu p ed d leffitou vojenskou akcí), p i rozmanitých spole enských událostech (plesy, oslavy), uflívání hudby p i spole enských ob adech (hudba provází svatby, slavnosti, poh by). V t-inou se jedná a volné spojení hudby a ur ité situace. Výjimkou nejsou ani celé hudební flánry, které adekvátn vyjad ují danou flivotní situaci.

Hudbou obdobn jako um ním literárním nebo výtvarným je možné demonstrovat momenty gnozeologické, stejn tak jako velký význam citového p sobení um ní ve výchovném procesu. Není to pouze moment kompenza ní zam ený proti abstraktn racionálnímu p sobení, ale je v n m pot eba vid t základní nutnou podmínku celistvého rozvoje lov ka.

Aristoteles zd raz oval jako nejzákladn j-í funkci hudby uspokojování estetických pot eb jedince a zmír ování bolesti. I. A. Bláha uvádí rozd lení funkcí hudby do dvou pon kud rozsáhlej-ích blok dle toho, jestli jsou zam eny individuáln nebo sociáln . Do skupiny s výrazn sociálním zam ením adí funkci sociáln integra ní, estetickou, duchovn a mravn propaga ní, duchovn reprezenta ní, sociáln konsolida ní a stimula ní. Do druhé skupiny orientované spí-e na jedince za azuje funkci individualiza ní, idealiza ní, emancipa ní, zjem ovací (zkrá-lovací),

⁸⁵ Srov. POLED ÁK, I. *Stru ný slovník hudební psychologie*, s. 73.

⁸⁶ Srov. Tamtéfl, s. 324.

řipou-tí v-ak, ťe ve svých d sledcích se ob skupiny

Objevuje se i rozli-ení funkcí intendovaných a neintendovaných, rozhodujícím faktorem v tomto p ípad ě je, zda byly funkce vloťeny do hudby zám rn ě jíl b hem procesu jejího vzniku, nebo je hudba za ala plnit nezávisle na p vodním zám ru.

V t-ina autor zabývajících se funkcemi hudby a hudebním poslechem se ve svých klasifikacích odli-uje p eváťn ě jen ve formálních prvcích, seskupují jednotlivé funkce dle odli-ných kritérií, uvád ě jí r zné po ty blok ě , pro které je charakteristický n jaký rys apod. Odli-ují se po tem uvád ě ných funkcí, protoťe jak jíl bylo ě eno vý-e, jednotlivé funkce bývají ě sto velmi úzce propojeny, plynule p echázejí jedna v druhou a ob as se stává, ťe napln ě ní jedné funkce se v jistém smyslu stává podmínkou uplatn ě ní funkce jiné (nap ě . funkci katarzní je moťné považovat za základ funkce psychoterapeutické). I poslech jediného hudebního díla m ťe zastávat hned n kolik funkcí najednou. J. Fuka ě uvád ě krásný p íklad moťného p epólování funkcí hudebního díla na písn ě J. K. Tyla (Kde domov m ě j), kdy se z cituplné písn ě ur ě né pro divadlo, stala slavnostní hymna vzbuzující v lidech pocit sounáleťitosti a p íslu-nosti k ě ské republice.

V-eobecn ě lze íci, ťe auto ě i se shodují v tom, ťe hudb ě m ťeme p isuzovat charakter ě nitele se zvlá-tní estetickou p sobností a dále charakter faktoru organizujícího terapeutickým vlivem du-evní ťivot ě lov ka. Také nej ast ě jě uvád ě jí rozd ě lení na funkce díl ě í a kardinální, za n ě fl považují p eváťn ě funkci um leckou a estetickou.

Poslech hudby ovliv ě uje ě lov ka v oblasti fyziologické, psychické i sociální. M ťe tedy p sobit na vývoj osobnosti jedince ve v-ech jeho sloťkách. Hudba p sobí na city jedince, citový rozvoj je p edpokladem rozvoje mravního a společ n ě jsou pak významnými ě niteli ovliv ě ujícími harmonický rozvoj osobnosti. Hudební aktivity pat ě í k nejkomplexn ě j-ím ě nnostem, které ovliv ě ují výchovu jedince.

⁸⁷ Srov. SPOUSTA, V. *Metody a formy výchovy ve volném ě ase*, s. 30.

Rizika, se kterými se v oblasti poslechových aktivit d tít a mládeže m flème setkat, souvisejí s p sobením masových sd lovacích prost edk , s technickým rozvojem nahrávací a reproduk ní techniky a samoz ejm s na-ím vlastním p ístupem k hudb .

Dochází k podivnému vývojovému paradoxu, jenfl charakterizuje vývoj hudby konce 19. a první poloviny 20. století. ím v t-ích vý-in dosahuje reproduk ní a skladatelské um ní, tím více se za íná prohlubovat propast mezi skladatelem, interpretem a jejich poslucha i, mezi tzv. hudbou váfnou a spot ebními fánry kafdodenní praxe. Jejich um lecká úrove se stále snífluje, formuje nevkus -írokových mas nebo posluhuje trendu úniku z tlaku komplikující se civilizace.⁸⁸

3.1 Vliv technických vynález na sv t hudby

Digitalizace hudby a její p enos z magnetofonových pásk , CD a gramofonových desek na internet, ji u inily dostupnou v takové mí e, fle ji ásto bereme jifl jako samoz ejmou sou ást na-eho flivota, nad kterou se není t eba zamý-let. Technika ji u inila fyzicky i cenov dosaflitelnou v podstat v-em lidem.

D íve pocházela jediná hudba, které mohli lidé naslouchat, z chorálních zp v v kostelích, od muzikant nap íklad v hostincích a z domácího zpívání. Naprosto revolu ní zm na nastala afl v roce 1887, kdy T. A. Edison vynalezl za ízení, které dokázalo hudbu p ehrávat. Sv tlo sv ta spat il **fonograf**. T. A. Edison tak stál vlastn u zrodu jednoho z ekonomicky nejsiln j-ích odv tví ó hudebního pr myslu.

Od poloviny 90. let 20. století za ala fonografickým vále k m konkurovat **gramofonová deska** n meckého vynálezce E. Berlinera. V roce 1887 p íhlásil k patentování p ístroj pro záznam zvuku na plochý otá eující se kotou , který nazval gramofonem. N kolik let byly tyto ru ní gramofony považovány pouze za d tskou hra ku a byly prodávány v hra kárnách.

Dal-ím z významných vynález v oblasti hudby byl rozhlas a zvukový film. Ke konci 20. let díky rozhlasovému vysílání a pozd ji ozvu enému filmu, prudce stoupal

⁸⁸ Srov. VÁLEK, J. *D jiny hudby*, s. 38.

řní hudbu. Vzrostla nejen poptávka, ale lidé si za ali
koncesionální hospodá ské a finan ní mofnosti této hudby,
která byla doposud jaksi opomíjena.

Z ejnými doklady zvy-ujícího se zájmu ve ejnosti o rozhlasovou hudbu jsou
statistické údaje o rozvoji tehdej-ího eskoslovenského rozhlasu. Zatímco v roce 1923
bylo p íhlá-ených platících poslucha ů pouhých 47, v následujících letech jejich po et
trvale nar stal. V roce 1927 ufl bylo evidováno 220 tisíc koncesioná ů a v pozd j-ích
letech se pak tyto po ty zvy-ovaly stotisícovými p ír stky (nap . v roce 1935 jifl p es
847 tisíc a v roce 1937 více nefl 1 milion koncesioná ů).⁸⁹

Podstatnou ást vysílacího asu zapl ovala hudba. Afl do zavedení nové
nahrávací techniky na rozhraní 30. a 40. let (drátový elektromagnetický záznam zvuku)
se realizovaly ve-keré hudební po ady fliv . Jedinou alternativou byla hudba zn jící
z gramofonových desek. P ímé p enosy z divadel, koncertních síní a r zných
manifestací si získaly zna nou oblibu, byly zprost edkovávány prost ednictvím
po-tovních telefonních linek. Toto vysílání v-ak bylo technicky a situa n pom rn
riskantní a dle pam tník ů se stávalo, fle museli být n kte í lenové orchestru p ítomni
p ímo v rozhlasovém studiu, aby odtud mohli eventuáln odehrát n jaký náhradní
program.

Rozhlas d lil hudební programy do t í kategorií, ozna ovaných jako hudba
váflná, populární a lehká. První kategorie byla charakterizována um lecky i recep n
náro nými programy. Do odd lení populární hudby pat ily populární opery, salónní
suity z balet ů, sm si národních písní, drobné orchestrální formy, fletovné melodramy,
folklór a jeho písn ů v podání lidových zp vák ů atd. Kategorie lehké hudby zahrnovala
operety, revue, salonní a tane ní hudbu, -ansony, tramské písn ů, humoristické sbory
apod.⁹⁰

Rozhlas nastolil zcela novou recep ní situaci. Ten, kdo m l o hudbu zájem, se
jifl nemusel omezovat pouze na flivé, ve ejné provozování hudby a spokojovat se tak
s pom rn ídkými poslechovými p íležitostmi. Pouhým oto ením knoflíku na svém
p íjíma i si mohl úpln sám a kdykoliv vychutnávat krásu hudebních melodií. Hudba

⁸⁹ Srov. KOTEK, J. *D jiny eské populární hudby a zp vu*, s. 25.

⁹⁰ Srov. Tamtéfl, s. 26.

stala se ztrácet své výjimečné postavení a stala se běžnou součástí sociálního proměňování i posluchačská základna.

Na počátku 30. let se novými koncesionáři stávali lidé převážně z středních vrstev, tj. podnikatelé, živnostníci a inteligence. V dalších letech po odeznání hospodářské krize se do rozhlasového poslechu masově zapojovali zemědělci a lidstvo. Nejpočetnější vrstvy posluchačů se zaměřovaly na hudbu lehoučkovou (dechovou, lidovou apod.). Posluchači začali na programové pracovníky vyvíjet tlak v oblasti výběru hudby (dopisy, stanoviska publikovaná dobovým tiskem), toužili po hudbě, která by jim umožnila rekreaci a uvolnění. Tyto požadavky plně ověřila například dotazníková akce (patrně první svého druhu u nás), jejíž proběhla na Moravě v květnu roku 1935. Uvedená posluchačská stanoviska se však rozcházelas s představy rozhlasových a kulturních pracovníků. Byli přesvědčeni, že právě rozhlas bude schopen zařadit do repertoáru vážné hudby všechny, tedy i kulturně doposud málo orientované vrstvy posluchačů. Rozhlas se tak i proti své vůli stal jakýmsi indikátorem „zviditelněující skutečnou úroveň hudebního vkusu a kulturních potřeb většiny posluchačů“.⁹¹

Technické prostředky umožňující zaznamenávání a přehrávání hudby přinesly ve 20. století zásadní změny. Hudba přestala být závislá na aktivní účasti hráčů, ale také posluchačů. Již nebylo nutné přitomže po hudebním zážitku vyrážet na koncerty nebo představení, stačilo pouze zůstat v pohodlí domova a hudba k nám prostřednictvím rádiového přijímače vstoupila v podstatě sama. Navíc nové technické vymoženosti nám umožňují obklopovat se hudbou v průběhu celého dne. Doposud řádná civilizace nevyužívala poslech hudby tak intenzivně jako my.

Nikdo se dnes již nepozastavuje nad tím, že ulice jsou plné dětí, mladistvých i dospělých se sluchátky na uších, poslouchají hudbu z CD přehrávače, MP3 i mobilních telefonů, nejen na ulicích, ale i v dopravních prostředcích, obchodech, dokonce i ve vlacích. Prvním přístrojem, který umožnil „vzít si sebou hudbu v podstatě kamkoli byl **walkman**. Tento přenosný hudební přehrávač zažil dobu své největší slávy v 80. a 90. letech.

⁹¹ Srov. KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpodobnění*, s. 27.

Walkman znázorňuje symbolicky extatický hudební zážitek mladých lidí zeptáte na to, proč hraje hudba v jejich životě tak významnou roli, odpoví například, že bez hudby by se nudili nebo dokonce umřeli.⁹²

Walkman se stal součástí postmoderního životního stylu. Umožnil poslouchat hlasitě hudbu, aniž by bylo rušeno okolí a zafixoval kulturu vytvářet zvukový doprovod k nejrozličnějším aktivitám (jízda na kole, v dopravních prostředcích, sportování, chůze po městě).

Využíváním personálních přehrávačů dochází k určitému druhu separace od životní reality a k utváření jakéhosi osobního zvukového světa. Zvuková clona dodává pocit bezpečí, bezstarostnosti, nezávislosti. Mladí lidé si tímto způsobem vytvářejí bariéru proti svému okolí. Hodnota hudby se díky walkmanu změnila na druh nervové masáže, kterou konzument nepřijímá jako produkt umění, ale jako pouhou zvukovou kulisu.⁹³

Hudba funguje často jako dostupný a zdánlivě uspokojivý společenský. Pomáhá při překonávání samoty, může nás utěšit, povzbudit, vyplnit případné konverzační vakuum ve společnosti, ale mezilidský kontakt v žádném případě nahradit nemůže. Poslech hudby vytváří cosi jako únikový prostor, náhradní životní program. Hudba se může stát drogou poskytující myšlenkový stereotyp. Poslech hudby nabízí mladým lidem jinou realitu, nechtějí, ve které žijí. Umožňuje jim uvolnit své pocity a vstoupit do světa dle jejich názoru svobodněji a hezky.

Tím, že mladí lidé mají stále v uších svá hudební zařízení, vysílají také ke svému okolí určitý signál, který si ostatní mohou vyložit nejrozličněji za soby, například: nechci s nikým mluvit, nemám náladu si povídat, jsem smutná a chci být sama, nechte mne být atd. Vyhýbají se sociálním kontaktům.

V posledních letech se můžeme setkat s termínem parasociální interakce. Jedná se o druh interakce mezi posluchačem nebo divákem a mediálními postavami. Podstatou tohoto vztahu je vztahování se k někomu, kdo je reálně nedostupný (například oblíbený rozhlasový moderátor, zpěvák) nebo kdo ve skutečnosti vůbec neexistuje (postava z oblíbeného seriálu). Posluchači si psychickými projekcemi, iluzemi, projektivní identifikací, naplňuje vztah sám. Jedná se o jakousi virtuální

⁹² Srov. SAUER, R. *Mystik des Alltags: Jugendliche Lebenswelt und Glaube*, s. 73.

⁹³ Srov. VÁGNER, I. *Žít postmoderních her*, s. 31.

spokojit lidskou potebu kontaktu a komunikace.⁹⁴ Vstupují do svého umělého světa a my se stáváme jejich součástí.

Obíjíme ve světě plném neochoty chápat jeden druhého, v prostředí astého vzájemného nedorozumění, ve světě etnické, nacionální, náboženské a sociální nesnášenlivosti. Rozpadají se rodiny, lidé spolu přestávají komunikovat, nesetkáváme se, ale jen se míváme. Slovo k postupně ztrácí pocit bezpečného zázemí a jistoty, proto se pozbývá stále více nezbytných kontaktů, nejen s přírodou, ostatními lidmi, ale i se sebou samým. Zvláště ve velkých městech mohou u lidí pocity osamocení a odcizení kulminovat, je možné setkat se s výrokem „hominem non habeo“, nemám blízkého člověka.⁹⁵

S technickým rozvojem nahrávací techniky souvisí i fakt, že poslech hudby se stává přelíbitelností pro neobvyklý druh demonstrace snobismu. Mladým lidem často nezáleží na tom, jak kvalitní hudbu poslouchají, ale na tom, jak moderního a finančně nákladného zařízení ji slyší (předražené hudební přehrávače s toznámých značek, drahá hudební aparatura nejen v domácnostech, ale i automobilech, touha po nejnovějších technických vymoženostech apod.).

V neposlední řadě je potřeba také upozornit na zdravotní rizika, která sebou přináší asté a nevhodné užívání reprodukcí techniky přehrávání. Většina sluchátek, kterými jsou přenosné přístroje vybaveny, patří do skupiny tzv. otevřených sluchátek, jsou to sluchátka, u kterých výrobce neizoluje recipienta dostatečně od okolního prostředí (tzv. uzavřená sluchátka bývají určena spíše pro profesionální hudebníky, jsou mohutnější, a tudíž méně vhodná pro operativní nošení, nákladnější a přehrávají i neuvdomčením poslechu rovněž zdravotní potíže). Pokud tedy jedinec poslouchá hudbu v dopravních prostředcích, například na ulici, v obchodech, neslyší pouze hudbu ze svého nosiče, ale vnímá také v poměrně značné míře zvuky z okolního prostředí, které ho mohou rušit. Dochází k tzv. maskování jím poslouchaného programu zvukem okolí. Pokud si tak chce jedinec vychutnat pouze svůj vybraný hudební program, automaticky zesílí hlasitost svého hudebního přehrávače, čímž si může překořovat svůj vlastní sluch. O nebezpečích hluku budu hovořit v dalších částech této práce.

⁹⁴ Srov. VYBÍRAL, Z. *Psychologie komunikace*, s. 160.

⁹⁵ Srov. SPOUSTA, V. *Metody a formy výchovy ve volném čase*, s. 27.

Prostředky

Komunikační média se stala nejmasovějším nástrojem šíření umleckých produktů, takže podstatná část recepce esteticko-umleckých hodnot ve volném časě dnes probíhá právě jejich prostřednictvím.

Obraz světa podávaný médii je však obrazem estetizovaným, umlecky stylizovaným, a v důsledku toho i obrazem uměleým. Masová média šíří vzdělanost, ale zároveň i v nejvyspělejších zemích způsobují růst tzv. kulturního analfabetismu.⁹⁶

Média se chovají k samotnému jádru estetické kultury tedy k umění, hře a zábavě ambivalentně. Každé nové masové médium např. televize, rozhlas, film, bylo po svém vzniku sice využito k prezentaci umění (případně umožnilo vznik specifických typů umlecké tvorby), ale v čase se dalo do služeb masové zábavy tzv. zábavního průmyslu. Tuto tendenci velmi ostře kritizovali filosofové tzv. frankfurtské sociálněvědné školy, v masové kultuře spatřovali kulturní průmysl, jehož hlavní funkcí je podvodná mocenská manipulace a integrace potenciálních konzumentů shora. Dle jejich názoru vliv médií způsobuje regresi smyslu i v etické vnitřní smyslu pro vyšší hodnoty.⁹⁷ Není dobré podceňovat význam masových komunikačních médií a jejich kulturotvorný vliv.

Média vedou k pasivitě, nenabízejí autentické zážitky. Mnohem lepší jsou zážitky skutečné, faktické aktivity a bezprostřední vztahy s druhými lidmi. Sdlovacím prostředkem je často vytýkána určitá jednoduchost, faktičtě vedou dříve pouze ke „konzumování nabízeného zboží“. Posluchači podléhají tlaku reklamy, poslouchají a kupují to, co je prezentováno jako moderní a populární. Jejich hudební vkus je manipulován ze strany hudebních producentů, manažerů, hudebních moderátorů, televizního vysílání a nelze se proto divit, že mladý posluchač se může uchýlit k poslechu hudby nekvalitní, kýčovité a prvoplánově líbivé.

Například filmová hudba prostředkovává nějaké fluktuální pocity, reklamní hudba nám již přímo sugeruje, že tyto pocity můžeme získat nákupem daného zboží. Platí-li, že poslech hudby je náplní našeho volného času, pak paradoxně platí, že právě tento čas je nejméně svobodným. Jsme atakováni a manipulováni profesionálními

⁹⁶ Srov. SPOUSTA, V. *Metody a formy výchovy ve volném časě*, s. 68.

⁹⁷ Srov. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*, s. 21.

ovatelů volného času, kterými jsou výrobci a –itelé
i n co s naším volným časem d lat, hudba se stává
novodobým opiem mas.

Úst edním sd lovacím a zábavním médiem je televize, která velmi výrazn
ovliv uje i oblast hudby. Zprost edkovává p enosy koncert , hudebních vystoupení
nejr zn j–ích um lc , reportáží z festival , p edávání hudebních cen apod., ale sou ástí
televizního vysílání jsou také hitparády tvo ené videoklipy. Mladí lidé tak p icházejí do
kontaktu s hudbou ásto práv v podob videoklip . Nemají tak v podstat mnoho –ancí
v klidu poslouchat samotnou hudbu, protože videoklip úto í ve velké mí e p edev–ím
svými vizuálními prost edky a atakuje nás tak informacemi vizuálního i akustického
charakteru.

Videoklipy zahlcují naše smysly. Hudba je degradována na pouhý rytmus nebo
n jaký chytlavý, stále se opakující motiv. Videoklipy jsou denní sny, kolektivní sny
jedné celé generace, které jsou vypln ny archetypickými symboly, obrazy
a stereotypy.⁹⁸ Hudba je skryta v podívané, oslnivé, rychle prom nlivé
a vzru–ující.

Média nám umofl ují poznat hudbu nejrozmanit j–ích flánr , nejr zn j–ích
interpret , kultur a národ z celého sv ta, ale zároveň nás p ímo zahlcují hudební
produkcí nejr zn j–í kvality, se kterou zacházejí jako s b flným spot ebním zbožím.

Poslechové aktivity a sledování televize jsou, jak již bylo uvedeno vý–e, aktivity
kterým d tí a mládeř v nují velké procento svého volného času. Ob tyto aktivity mají
mnoho společného. P edev–ím je to možnost jejich vyuffívání bez společ nosti druhého
lov ka a jejich pasivní charakter. T mto innostem v nují d tí n kolik hodin týdn .
O možnostech negativního vlivu televizního vysílání na vývoj d tí a nevhodných
prvcích, které se v n m objevují, je ve ejnost pom rn intenzivn informována. Je
v–eobecn známo, že je třeba d tem s výb rem vhodného programu pomoci, do jisté
míry zabránit sledování film , které nejsou ur eny pro o i malého diváka. Symboly
ozna uující, že po ad není vhodný pro d tí, jsou již samoz ejmou sou ástí televizního
vysílání. Vystává p ed námi otázka týkající se poslechu hudby. Mohou být d tí i p i
této volno asové aktivit vystaveny ur itým rizik m?

⁹⁸ Srov. VÁGNER, I. *Sv t postmoderních her*, s. 32.

rizika nevhodného hudbného poslechu jsou opomíjena. Charaktere, které je poukazováno p i televizním vysílání se m fle objevovat i v hudb , jedná se nap íklad o samou elné zobrazování násilí a jeho zleh ování, nacionalismus, rasismus, agresivitu zam enou proti n kterým politickým, náboflenským, sociálním nebo etnickým skupinám, antisemitismus, vulgární zobrazování lidského t la snifující lidskou d stojnost, ale také o pokleslou estetickou nebo intelektuální úrove .

Reprodukovaná hudba, p eváfln na konzumní úrovni získávající si publikum laciným povzbuzováním erotických a agresivních fantazií, zahluje dne-ní mládefl.⁹⁹ I v hudb se mohou objevovat prvky násilí a agrese.

Hudba a násilí

Americká psychologická asociace, podnítila studii vztahu mezi násilností hudbních text , násilnickým my-lením a emocemi. Výzkumníci z Iowa State University a z Texas Department of Human Services provedli s více nefl p tí sty vysoko-kolskými studenty sérii experiment . Tyto experimenty prokázaly, fle poslech násilnických písní vedl k agresivn j-ím interpretacím ur itých slov, zvy-oval relativní rychlost, s nífl poslucha i etli slova agresivního charakteru a stoupal u nich i bezd vodný pocit ohroflení. Podle autor výzkumu mohou mít písn obsahující násilí vinou opakovaného p sobení na mysl poslucha vliv i na vnímání násilí v reálném flivot .¹⁰⁰

Zatímco u dosp lých je vliv mediálního násilí spí-e krátkodobý, u d tí zasahuje do vývoje tvo ící se osobnosti. P íklad , kdy se v hudbním textu objevují nevhodné prvky, bychom na-li jist nespo et. Pro ilustraci bych se ráda zmínila o celém jednom hudbním stylu, se kterým se mladý poslucha m fle setkat.

Jedná se o hudbní styl Oi. Jde o agresivní hudbu, která vychází z punku afl punk rocku (nezastávala fládný politický názor). Za zemi p vodu se obvykle považuje Velká Británie, kde se tento hudbní styl objevuje v pozdní fázi 70. let 20. století. Za autora názvu tohoto hudbného proudu, je považován noviná G. Bushell, jenfl se inspiroval

⁹⁹ Srov. Í AN, P. *Cesta flivotem*, s. 200.

¹⁰⁰ Srov. MIHULKA, S. *Násilí v hudb a my-lení poslucha* . *Vesmír* [online]. 2004, . 83, s. 250, [cit. 2010-15-12]. Dostupné na WWW:< <http://www.vesmir.cz/files/file/fid/3166/aid/5871>>.

na svých koncertech začala pít namísto tradičního
i.

Jedná se o druh hudby, který obsahuje útočné texty, vyzývající k násilí, v kterými hudebními skupinami byly zneřetěněny pro hlásání rasových útoků. V dnešní době se na scéně objevují dva proudy tohoto druhu hudby, první je pěstování Oi a druhým je rasová Oi neboli WP (white power). U pěstování tohoto stylu byl jedním z obecně dominujících témat fotbal, stejně jako sex, alkohol a pouliční násilnosti. Kromě hedonismu a flivota ulice akcentovaly kapely i tradiční témata dle lidové tůle (nezaměstnanost, policejní korupce, pokrokové vládní praktiky).¹⁰¹

Mezi nejznámější kapely, které se zaměřují na tento druh hudby, patří Sham 69, Cockney Rejects, Angelic Upstarts. Na české scéně působí skupina Pilsner Oiquell, Operace Artaban a dříve poměrně velmi známá skupina Orlík (hudební skupina působící na přelomu 80. a 90. let).

Je možné, že pokud dítě němu nerozumí, tak ho daný jev nemůže ani ovlivnit, v bec si ho nezapamatuje. Existuje ale i velmi reálná možnost, že si v některé souvislosti vyloží dítě myšlenku, nevhodnou nebo nevhodnou zvukovou vlnu, které povrchně a relativně nepodstatné okolnosti, které pak mohou ovlivňovat jeho chování v zásadních životních událostech.

Hudba má výrazné fyziologické účinky a je schopna působit i na psychiku člověka. L. Hurník upozorňuje na možnost **manipulativní schopnosti hudby**. Dokáže totiž dostat do transu celé davové lidstvo, vzpomeňme si například na koncerty legendárních Beatles v 60. letech.¹⁰² Sugestivní moc hudby vyvolává i mnoho svatozářných náboženství, sekt a společenství.

Hudba může přispět i ke vzniku masové hysterie. O. Mikulák hovoří v tomto smyslu o jevech poblázněných hudbou a rytmem. Charakterizuje je hromadným vytržením a převládáním výrazných smyslových dojmů do oblasti motoriky, impulzivních rytmických pohybů. Objevují se tedy rytmické pohyby těla, svíjení se, plácání, křik apod. Hromadné projevy euforie mohou někdy vyústit až do výtržnictví. Autor se domnívá, že

¹⁰¹ Srov. NETOLICKÝ, T. *Skinheads-milování i nenávidění. A-kontra* [online]. 2005, . 4, s. 1, [cit. 2011-05-01]. Dostupné na WWW:< <http://www.a-kontra.net/skinheads-milovani-i-nenavideni> >.

¹⁰² Srov. HURNÍK, L. *Tajemství hudby*, s. 101.

extáze ze struktury smyslových podn t ve specifické

Do sv ta hudby mimo ádn siln zasáhl vývoj nahrávací, reproduk ní techniky a bezesporu také rozvoj masových sd lovacích prost edk disponujících obrovskou silou. Ve jménu technologického a mediálního pokroku je hudby v-ude kolem víc a víc. Setkání s hudbou je kařdodenním jevem. Hudba zní v obchodních centrech, restauracích, kavárnách, dopravních prost edcích, z reklamních reproduktor na ve ejných prostranstvích, ale také v ekárnách u léka e a dokonce i na toaletách. Na v-ech t chto místech rozhodn nelze hovo it o skute n soust edném a zám rném poslechu. Jestliffe nev nujeme poslechu hudby pozornost, ztrácí sv j smysl.

3.3 Vyuffívání hudby v osobním řivot

Jen ást zvukového d ní, které nás obklopuje, m fleme skute n v dom regulovat, a p esto se ásto vzdáváme této mořnosti. Hudební díla degradujeme na pouhé zvukové kulisy, ímfl se nep ípravujeme jen o kvalitní hudební zářitky a radost z poslechu hudby, ale ohrořujeme i své vlastní zdraví.

Hudební kulisa

Vysílání hudby v nevhodných prost edích a v nevhodném áse z ní u inilo pouhou zvukovou kulisu.¹⁰⁴ Práv toto pouřívání hudby je velmi roz-í eno jak mezi mládeří, tak u dosp lé populace. Zvuková kulisa zpravidla vzniká, bu z iniciativy na-í vlastní, nebo z iniciativy druhé osoby.

Vznik zvukové kulisy z vlastní iniciativy je motivován zpravidla bu nep íjemným pocitem z ticha, který bývá pr vodním znakem nep íjemného pocitu ze samoty, nedostate nou schopností konverzovat s ostatními osobami ve spole nosti nebo neochotou v novat hudb plnohodnotnou pozornost. Zvuková kulisa vytvo ená druhou osobou m ffe vznikat z racionálních d vod (nap . moderní hudba na podporu image prodejny módního zboží pro mladé) nebo z nedostatku uv dom losti v dané oblasti. V takových p ípadech zpravidla nezbyvá neřl zaktivizovat vlastní uv dom lost a pobyť v takovém prost edí regulovat.

¹⁰³ Srov. NAKONE NÝ, M. *Sociální psychologie*, s. 249.

¹⁰⁴ Srov. TYP, L. *e tón* , s. 8.

kontaktu s hudbou jiným zp sobem nejl dnes, poslech áte ním, slavnostním. Nyní jsme obklopeni hudbou nejz zn jích stylových sm r a je pom rn t flké se v ní orientovat. P írozen do-lo kur itému p esycení, ztráty onoho nutného slavnostního a mimo ádného pocitu. V. Helfert popsal situaci týkající se rozhlasového vysílání takto: „Z um ní m fleme d lat denní chléb, ale nikdy ne hodinové menu od snídan k ve e i.õ¹⁰⁵ Touto kvantitativní mnohostí hudby se asi nejvíce roz-í ilo mín ní o pouhé zábavné a hedonistické funkci poslechových aktivit.

Jakmile vyuffíváme hudby jako prost edku k vytvá ení nálad nebo atmosféry, tedy n eho dekorativního, p estává p sobit jako ryzí um ní. Elementární sloflka hudby je zam ována s um leckou krásou a smyslovým p sobením hudebního materiálu.¹⁰⁶ asto dosti plýtváme hudbou, mnohdy ji sly-íme, ale skute n neposloucháme. Nevnímáme ji jako hudební um lecké dílo, ale jako hudební dekoraci nebo hluk.

Hluk

Zvuk je akusticko-fyziologický jev, který vzniká mechanickým -í ením zvukových vln v pruflném prost edí, jefl pak vstupují do lidského ucha a jsou vnímány jako zvuky. Zvuk mající pravidelný kmito et je tón a zvuk mající kmito et nepravidelný se nazývá hluk, -ramot, -elest nebo úder.¹⁰⁷ Nepravidelné chv ní zp sobuje men-í p íjemnost pro ná-sluchový orgán (jakoby drsnost, temnotu, hlu nost, dunivost).

V-eobecná dostupnost reprodukované hudby, moflnosti extrémn hlasitého poslechu, agresivní invaze hudby do v-ech flivotních prost edí, vytvá í v posledních desetiletích stále ast ji z hudebních zvuk pouze hudební hluk, mající zdravotní a také spole enská rizika.

Hluk nás m fle ru-it, nep ízniv ovliv ovat práv vykonávanou innost nap íklad spánek, rozhovor s n kým dal-ím, du-evní innost vyfladující soust ed ní apod. Hluk m fle **zp sobovat** také **rozmrzlost** (*annoyance*), která se projevuje negativními pocity nepohody v p ípadech, kdy jsme nuceni poslouchat zvuky, o n fl nemáme zájem. Jde o psychický stav, který vzniká p i mimovolném vnímání

¹⁰⁵ Srov. HELFERT, V. *Klasikové hudební v dy a kritiky*, s. 56.

¹⁰⁶ Srov. HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 100.

¹⁰⁷ Srov. VYSLOUFIIL, J. *Hudební slovník pro kaflkého*, s. 325.

zování se okolnostem, ke kterým má jedinec zamítavý
o soukromí. ov k na tyto vlivy reaguje pocity
podrážd nosti, odporu a v n kterých p ípadech se mohou objevovat dokonce n které
psychosomatické poruchy. Stupe rozmrzelosti ovliv uje ada faktor , nap íklad denní
doba (hluk je h e sná-en ve er nefli p es den), prost edí, v n mfl se nacházíme, délka
trvání hluku, jeho intenzita apod. V neposlední ad nás m fle hluk také p ímo
obt flovat. V tomto p ípad jifl ovliv uje na-e flivotní prost edí, zasahuje do na-ích
osobních práv a takovéto obt flování je právn í spole ensky nep ípuštné. Jifl R. Koch
ekl: „Lidstvo se bude muset vypo ádat s hlukem, stejn razantn , jako se vypo ádalo
s morem a choleroou.õ

Ú inek hluku na lov ka je závislý jednak na fyzikálních vlastnostech hluku
(intenzita, kmito tové slofení, asová charakteristika), na jeho informa ní hodnot
a jednak na osob hluku vystavené. Podle Lehmannova d lení (G. Lehmann) je hluk
rozd len do hlukových hladin od pásma ticha (pod 30 dB) po práh bolestivosti
(nad 120 dB). Rozsah 30 ó 60 dB vyvolává psychické reakce podle subjektivního
postoje jedince k hluku. Tento hluk m fle být -kodlivý jen za ur itých okolností, stavu
a citlivosti organismu. Rozsah 60 ó 90 dB zp sobuje negativní reakce
neurovegetativního charakteru. Tento hluk je podle Lehmana vfdy -kodlivý.
A v rozsahu 100 ó 120 dB dochází k p ímému po-kození sluchového aparátu. Hluk nad
120 dB jifl dosahuje prahu bolestivosti. Hodnota nad 130 dB p sobí vibrace vnit ních
orgán a m fle dojít afl k jejich krvácení.

Ú inky hluku na lidský organismus se mohou projevit specifickým po-kozením
sluchu, ru-iv ovliv ují p edev-ím du-evní innost a pohodu, mohou zp sobovat bolesti
hlavy, únavu, poruchy spánku a rovnováhy, flalude ní obtífle, nechutenství,
podrážd nost a agresivitu. Organismus totifl reaguje na hluk jako na popla-ný signál
a spou-tí celou adu mechanism . Hluk se považuje alespo u ásti neuróz za kauzální
faktor jejich vzniku. Je p íjímán názor, fle neuróza m fle p isp t k aktivaci somatických
onemocn ní. Je tedy reálné p edpokládat, fle hluk má vliv na vznik n kterých
chorobných stav nebo alespo u senzitivních jedinc zhor-uje pr b h onemocn ní. Na
hluk je nejcitliv j-í právd tský vyvíjející se organismus.

V souvislosti s hlukem, kterému jsme kařdodenn vystavováni, se objevuje
asto termín **akustický smog**. Akustický smog je zát fl, které je vystaven lov k

nosti. Představuje hladinu hluku, která je zdravotně nebezpečná (zvuková hladina, dlouhodobě působící, hlasitě reprodukováná hudbaí). Obecně se zvýšená hladina hluku způsobuje poruchy spánku a koncentrace, vzrušivost, podrážděnost, fluktuantní nevolnosti, bolesti hlavy, sníženou imunitu a dokonce i jisté typy fobií.

Neexistuje rozdíl mezi hudebním a nehudebním hlukem, oba mohou stejným způsobem negativně působit na naše zdraví. Je nutné naučit se rozeznávat hudbu a hluk, naučit se s nimi zacházet, poznat kvalitu a kýč, estetický zážitek a pouhé pozlátko reklamy. Kardinál M. Vlk řekl: „Obklopujeme se hlukem, abychom unikli před hlasem svého sv. domáší.“¹⁰⁸

Při vystavení ucha vysokým hladinám akustického tlaku dochází k nevratnému poškození vláskových buněk a tím k postupné ztrátě sluchu. Neustálým vystavováním se zvýšené hladině hluku tak riskujeme poškození našeho sluchu.

Sluch je jedním ze základních pětice smyslů, jimiž jsme byli obdařeni a zároveň se zrakem, tvoří dvojici hlavních estetických smyslů. Normálně vyvinutý sluch slouží k rozeznávání všech tónových a zvukových jevů. Je na něm do jisté míry závislá úroveň vnímání a hodnocení hudby. Hudební sluch je jednou z pětice vlastností každého zdravého člověka.¹⁰⁹

V České republice dokonce vzniklo Hudebně-ekologické sdružení při České hudební společnosti - Hudekos, které bojuje proti zbytečnému znění hudby, proti té které jsme si nevybrali a která je nám přesto vnucována. Toto sdružení sestavuje i vlastní internetový časopis Hudeko. **Hudekos** sdružuje specialisty v oboru hudby, akustiky, lékařství, psychologie, ekologie ale i laické přítele hudby všech fází. Shromáždí odborné materiály, fakta a argumenty, poskytuje konzultace zájemcům o tuto problematiku, zajišťuje přednášky a semináře. Přední specialisté Hudebně-ekologického sdružení jsou připraveni během celého roku poradit a pomoci.

Hudebně-ekologické sdružení spolupracuje s americkou Ligou pro sluchově postižené a varuje neustále proti jednomu druhu hluku, a to hluku, který lze

¹⁰⁸ Srov. ZAVĚLOVÁ-DVOŘÁKOVÁ, J. *Hudba-hluk=závislost hluk*. In *Metodický portál RVP* [online]. poslední aktualizace 10. 03. 2008 [cit. 2010-11-9]. Dostupné na: WWW <<http://clanky.rvp.cz/clanek/s/Z/2079/HUDBA-%E2%80%93-HLUK--ZAVISLOST-%E2%80%93-KULT.html/>>.

¹⁰⁹ Srov. VYSLOUŠIL, J. *Hudební slovník pro každého*, s. 269.

je k výzvu americké Ligy pro sluchově postižené (League for the Deaf, New York), která ufládu let vyhláuje Mezinárodní den boje proti hluku - International Noise Awareness Day (v doslovném překladu Den uvdomní si hluku).

Hudebně-ekologické sdružení se obrací na sdlovací prostředí, kolská za ízení a další neziskové organizace, aby vyzývaly ve ejnost k trvalému omezování hluku. Nevyzívají k zastavení dopravy a ve-kerých výrobních závod , ale upozor ují na nutnost uvdomní si zdravotních rizik, která dlouhodobé působení hluku na lidský organismus m fle způsobit. Nemají na mysli pouze tradi ní hluk (doprava, stavebnictví, výroba), ale i tzv. hluk hudební, který zat fluje na-e fivotní prostředí hudbou reprodukovanou asto proti na-í v li, v nevhodných prostředí a v nadm rných intenzitách. Usilují o **podporu kultury fivotního prostředí**, o zlep-ení akustiky ve ejných prostor a ochranu jednotlivce v jeho soukromí.

Vyzívají sdlovací prostředí, kolská za ízení k informování ve ejnosti o nebezpečích hluku z hlediska fyziologického i psychického, o m eních hluku a hygienických limitech, o možnostech stílností na nadm rný hluk a o způsobech snižování hluku i pasivní ochran proti jeho ú ink m. lenové tohoto sdružení hudbu obdivují, v nují se jí, ale dovedou také objektivn upozor ovat na to, fle hudba musí p iná-et pot -ení a relaxaci. Hudba pat í na koncerty, diskotéky do na-ích domov , ale nemusí nás p epadat na každém na-em kroku.

Jedna ze základních p í in sou asné celospole enské krize tkví také v tom, fle jeden z nejsiln jí působících vliv na na-e t lo i mysl, hudbu, jsme za ali vnímat pouze jako zábavu a spot ebováváme ji jako b fné zboží.¹¹⁰ Úlohou hudby by v-ak nem lo být ídit se pragmatickými postupy, zákony trfního a mediálního sv ta, p izp sobovat se tlaku reklamy a konzumní společnosti. Hudba by m la v-em generacím p ipomínat, fle í-e hudební fantazie je nepostradatelnou slofkou pravého lidství.

V. Marek je p esvěd en, fle musíme za ít p edev-ím každý u sebe, musíme p evzít odpov dnost nejen za to, co jíme a teme, ale i za to, co posloucháme. V t-ínu kařdodenní hudební kulisy, která nás obklopuje, nevytvá í ufl ani lidé, hudební obsah soukromých rádiových stanic vytvá í í-íkovný po íta .¹¹¹

¹¹⁰ Srov. MAREK. V. *Tajné d jiny hudby*, s. 182.

¹¹¹ Srov. Tamtéř, s. 192.

Hudba nejen fle vyvolává celou řadu psychofyziologických reakcí, ale také soustředění a pozornost, ale také způsobuje, fle začíná postupně docházet k deformaci hudebního vnímání jedinců. Posluchač ztrácí schopnost proniknout do struktury hudebních výrazových prostředků (porušení tónové senzibility, sluchové vnímání získává fragmentární charakter) a tím je omezen v příjemnosti informací a účasti psychiky na hudebním vnímání. Jednou z obranných reakcí organismu je útlum, recipient vnímá hudbu jako rušivý faktor a přesouvá ji do oblasti podvědomí, přestává ji vnímat a proflívat jako umění.

Výchova k hudbě bývá přenechávána mediálnímu svetu, vysílání populární hudby v rozhlase. Existují sice základní umlecké školy, kde se děti mohou vnovat hudebnímu umění, ale většina jich přichází s hudbou do kontaktu v takové podobě, v jaké nám ji nabízejí média. Hudba se tak může v omezené míře zúžit jen na známé písničky skupin a zpěváků, na hity které zaznívají ze všech stran. Dějiny hudby i celá její bohatost jsou nahrazovány znalostmi o složení těchto skupin, informacemi o flivotech známých osobností atd. Aktivní vztah k hudbě je nahrazen pasivním poslechem.¹¹²

¹¹² Srov. MALÝ, Z. *Potkávání hudby*, s. 8.

Hudba je faktorem sociálním, obklopuje nás a je součástí našeho života. Poslouchat hudbu můžeme každý, ale chápat ji a porozumět jejímu tajemství a sdělení se musíme učit. Jakým způsobem tedy nejlépe pomoci dětem rozvíjet a kultivovat oblast poslechových aktivit?

4.1 Hudební poslech

Poslech hudby je aktivní hudební činnost, která je však značně specifická, a proto vyžaduje rozvíjení specifickými postupy.

Poslechová činnost má několik stádií. První je motivace (zájem), druhé stádium nazýváme přechodné (hudební činností) a poslední je pracovní obsahující tři fáze vlastního poslechu: fáze orientační zahrnující první poslech, fáze analytická (využití hudebních znalostí a zkušeností), syntetická (druhý poslech a aktivita jedince v jeho přechodu i po skončení) a přenos (samostatný poslech).¹¹³

Poslech hudby je otevřeným systémem a pedagogům by nemělo jít o to, aby děti měly tzv. naposlouchány pouze skladby, které jsou vnímány jako základ pro tradiční hudební výchovu. Měli by se snažit využít tato díla, ale i tvorbu jinou, odlišnou a třeba netradiční, tímto způsobem by dětem pomohli otevřít postupy k hudbě jako takové. Vyhranění zájmu o určitý druh hudby je naprosto přirozené, ale nemělo by vést až k nepřirozenému zúžení hudebního rozhledu.

Aktivní (intelektuální) poslech vyžaduje systematické pedagogické vedení. Při poslechové činnosti se uplatí další hudební aktivity, které směřují k práci s poslouchanou skladbou. Všechny činnosti staví na dosažené úrovni hudebních schopností, na získaných dovednostech i poslechových zkušenostech jedince.

Podstatou a cílem aktivního poslechu je postupné pronikání do struktury hudebního díla, prostřednictvím hudební výrazových prostředků. Naproti tomu další forma poslechu, se kterou se můžeme setkat, se nazývá pasivní (intuitivní), nevychází z dosažených schopností i teoretických poznatků. Využívá bezprostředního, přímého

¹¹³ Srov. POLEDÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*, s. 274.

lává p edstavy mimohudebního obsahu. Pasivní poslech
výtvarnou nebo pohybovou reakcí na poslouchanou
skladbu. Tato forma pasivního poslechu m fle p sobit na d ti kladn , pokud dosahují
ur itého stupn hudebního vzd lání, ale v fládném p ípad nevede k systematickému
osvojování v domostí a dovedností. len ní na aktivní a pasivní formy poslechu se
vyskytuje v publikacích F. Sedláka, I. Poled áka i J. Herdena.

Akt poslechu je spojen s vnit ním nasloucháním a niternou hudební
p edstavivostí. B. Reimer upozor uje na to, fle poslech je asto pokládán za pasivní
aktivitu, nevyfladující ze strany poslucha e fládné úsilí. Tento názor hodnotí jako zcela
mylný. Hudební poslech totiž adí mezi jeden z nejnáro n j-ích du- evn emocionálních
úkol , jakých je lidská bytost v bec schopna.¹¹⁴ P i soust ed ním hudebním poslechu
se jedinec aktivn a kreativn zabývá výrazovým odhalováním sly- eného díla.

V dne- ním pojetí jsou poslechové aktivity jedním ze ty druh hudebních
inností, které tvo í obsahovou nápl p edm tu hudební výchovy. D ti p icházejí do
kontaktu s hudbou prost ednictvím vlastního zp vu, instrumentálních inností, díky
poslechu flivé i reprodukované hudby atd. P irozenou sou ástí t chto hudebních aktivit
je také hudebn pohybová innost (nap . pohybové vyjád ení výrazových prost edk).

Poslech hudby by se m l opírat o speciáln rozvíjenou schopnost soust ed ní
a musí být aktivním procesem, ve kterém dochází k porozum ní. Má se jednat
o aktivní ú ast na práci s hudebním materiálem. S rozvojem t chto schopností by m la
d tem napomáhat kvalitní hudební výchova ve -kolách i mimo- kolních za ízeních
a také rodina.

4.2 Determinanty rozvoje poslechových zájm a postoj

lov k nep íjímá hudební informace, pouze tak jak nám je zprost edkovávají
nejr zn j-í komunika ní zdroje. P íjímané informace si promítáme p es svoje
zku- enosti, vyufflváme rozvinutosti vlastní muzikality, svého vlastního hudebního
my- lení a postupn je t ídíme. Chápeme je komplexn prost ednictvím zp tných
vazeb.¹¹⁵ Tomu, abychom byli schopni takto hudební informace p íjímat, se v- ak

¹¹⁴ Srov. REIMER, B. *A Philosophy of Music Education*, s. 70.

¹¹⁵ Srov. KRESÁNEK, J. *Hudba a lov k*, s 38.

slechových zájmů a postojů, dále je potřeba jim být na

Hudební schopnosti jsou považovány za psychické struktury a vlastnosti jedince, které odpovídají požadavkům hudebních činností a zajišťují jejich úspěšnost. Jejich kvalita i kvantita se mění nejen v závislosti na didaktickém základu (vlohy), na procesech zrání, v kultu jedince, ale také v závislosti na sociálních vlivech (výchova a prostředí).¹¹⁶

Hudební vývoj jedince a jeho dovedností je tedy kromě vnitřních faktorů, značně ovlivňován i vnějšími determinantami, působením hudební a estetické výchovy nejen ve školních zařízeních, ale také v rodinách.

4.2.1 Hudební a estetická výchova

Hudební pedagogika je vdecký obor, který nelze zaměňovat s hudební výchovou a didaktikou, které mají na základě předevšim praktické provádění pedagogických zásad získaných a ověřených empirickým a teoretickým výzkumem. V aplikaci na hudbu zkoumá tento obor obsah a formy výchovy v různých sférách, jež utvářejí osobnost člověka jako vnímatele i provozovatele hudby.¹¹⁷

Hudební pedagogika by měla zkoumat, jak jsou navazovány první kontakty s hudbou, jak nejlépe rozvinout účinnou motivaci v hudební výchovném procesu, jak vzbudit touhu a potěbu hudbu aktivně poslouchat a vnovat se jí.

Estetická výchova spadá svým obsahem do kategorie humanitních disciplín a vytváří mezioborové vztahy i s ostatními typy výchov, někdy bývá přímo dělena na výchovu hudební a výtvarnou.

V České republice, v bývalé konzervatoři Evropy, je ve školách hudby vnováno čím dál méně času. Estetická výchova trpí na úbytí. V tina odborné veřejnosti je si tohoto faktu vědoma, a přesto zůstává tato problematická situace poměrně neměnnou.¹¹⁸ Estetická výchova má v školách své nezastupitelné místo. Její současná pozice je však opravdu trochu komplikovaná. Zejména trpí skromnými hodinovou dotací, která má často omezovat její funkce.

¹¹⁶ Srov. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*, s. 13.

¹¹⁷ Srov. VYSLOUŠIL, J. *Hudební slovník pro každého*, s. 117.

¹¹⁸ Srov. MALÝ, Z. *Potkávání hudby*, s. 8.

ezam uje jen na to, podporovat lov ka p i vnímání
la by nám pomoci uv domovat si i krásu v cí, které
moflná asto povafujeme za oby ejné, fádni a samoz ejmé. M la by nám pomoci nau it
se dívat na sv t tak, abychom dokázali ocenit zázraky p írody, abychom vid li krásu
barev, sv tla, linií, abychom dokázali vnímat kouzlo a barvu tón , jejich melodie
a harmonii.

Úlohou hudebního pedagoga je p ipravit mladého lov ka na nebezpe í
medializovaného sv ta, pomoci mu t íbit jeho hudební vkus a prohlubovat jeho
poslucha ské zku-enosti.¹¹⁹ Nestojíme jen p ed problémem estetickým, ale je t eba
usilovat i o posílení obranyschopnosti v í manipulaci.

Hudební výchova byla u nás dlouhodob povaflována za jeden z hlavních
esteticko-výchovných p edm t . Ukazuje se v-ak, fle pouze toto vymezení jifl pro
sou asnou koncepci hudební výchovy nesta í. Hudbu nelze chápat pouze jako um ní,
nýbrfl jako estetický korelát zvukové zku-enosti lov ka, jako nástroj komunikace,
plnící vedle funkce estetické, zábavné, terapeutické i dal-í spole enská poslání. Hudba
je tedy nejenom um ním, ale stává se i sou ástí škultury v-edního dneō. Tato skute nost
znamená nutnost zna ných zm n v koncepci obsahu hudební výchovy.¹²⁰

Úskalí hudebn výchovného procesu

Hudební výchova se potýká s celou adou drobných i v t-ích problém . Stejn
jako výtvarná výchova má pom rn komplikovaný zp sob klasifikace, i kdyfl výtvarná
výchova alespo disponuje ur itými hmatatelnými podklady, tedy výsledky v podob
výtvarných výtvor , jejichfl srovnávání umofl uje klasifikaci lépe zd vodnit.

Dal-ím moflným problémem je zam ení obsahu hudební výchovy na na-ích
-kolách pouze na um leckou hudbu, která je d tem zpo átku cizí, nesrozumitelná,
naprosto neznámá. Třoká ve ejnost vnímá hudbu v ur itých stereotypech, ve form
jakou jim p iná-ejí média a ve v t-in p ípad se jedná o hudbu nonartificiální.

Nonartificiální hudba ozna uje r zné druhy hudby funkcionální, zejména
populární. Ani jeden z t chto dvou proud nesm uje k vnímání hudby jako

¹¹⁹ Srov. HURNÍK, L. *Tajemství hudby*, s. 101.

¹²⁰ Srov. VÁ OVÁ, H. *Aktualizace hudebn didaktického odkazu F. Sedláka*, s. 95.

etickými obsahy. Naopak p evafluje feti-ové vnímání (rytmická hudba), sociologický rozměr (řivotní styl) nebo skoro jifi pudov -fyziologické p sobení hudby (tane ní hudba omezující se na elementární rytmické struktury nebo hudba p íli–hlasitá agresivní). Práv tato situace znesnad ůje úlohu pedagog , ti se snaří totifi d ti seznámit p eváfi s hudbou artificiální, um leckou a mohou se tak setkat s jejich nezájmem a nesouhlasem. Výb r hudebního materiálu by m l být proto velmi pestrý.

D ti by m ly dostat p ílefiťost poznávat hudbu v–ech flánr , rozmanitých sloh a funk ních podob. Velkým p ínosem v této oblasti jsou sou asné tendence k multikulturní výchov . Pronikání r zných sv tových etnických hudebních tradic do sou asných hudebních kultur, vyufiti populární hudby v eduka ním procesu apod.

V sou asné dob stále z stává základem hodiny hudební výchovy zp v, tedy aktivity vokální. Moderní hudební pedagogika v–ak do–la k záv ru, fe dít se nejefektivn ji hudebn rozvíjí, kdyfi je vychováváno k tvo ivosti. Je nutné tedy uplat ovat hudební výchovu jako celek rozmanitých hudebních aktivit nejen vokálních a poslechových ale také t ch, ve kterých se spojuje hudba se slovem, pohybem a dal–ími druhy um ní, které dávají prostor a p ílefiťost rozvoji tvo ivosti d tí.

Proti konzervativnímu p ístupu k hudebn výchovnému procesu ze strany pedagog otev en vystupuje také B. Reimer. Upozor ůje na to, fe tento p ístup eliminuje mořnosti tv r řho um leckého vyfiťí a d raz klade pouze na vokální reprodukci. Zmi ůje také z ejmou vzájemnost vztahu kreativity a poslechových aktivit.¹²¹

Nejvhodn j–í obsahovou nápl um leckých a výchovných aktivit ve volném ase, nabízí vyufiti výchovné potence, která je skryta v organickém spojení (integraci) nebo p íazení (koordinaci) n kolika druh um ní. Pedagog p í tomto zp sobu vyufívání tematických i obsahových souvislostí r zných druh um ní, není omezován řádnými formálními hledisky. Volnost pohybu v prostoru a ase mu umořl ůje vnést do práce novou, výchovn zatím dostate n nedocen nou, dimenzi.¹²²

Kreativní pojetí poslechu hudby projevující se v ů elné integraci hudebního, literárního a výtvarného projevu, v hledání paralel mezi hudbou a řivotem, hudbou

¹²¹ Srov. REIMER, B. *A Philosophy of Music Education*, s. 69.

¹²² Srov. SPOUSTA, V. *Metody a formy výchovy ve volném ase*, s. 40.

n zd raz oval i J. Herden. Preferuje integrativní p ístup
rozvoj emocionalita a hudebního myšlení flák .

Nabízí se kup íkladu propojení hudební a tělesné výchovy. Pohyb pat il neodmysliteln k lidové hudb i k prvotním lidským hudebním projev m. Pohyb a tanec nemusíme chápat jako pouhý doprovod k hudb r zného hudebního charakteru. M í by odrážet obsah, charakter hudby a umohl ovat tak hloub ji proniknout k její struktu e.

Právem stavíme hudbu jako rovnocenného kulturního ínitele vedle literatury, v dy, výtvarného um ní. Ve svém konání jsme v-ak velmi málo d slední. Kdybychom toto v-e mysleli opravdov , museli bychom z toho také vyvodit pat i né d sledky pro výchovu. Museli bychom se postarat, aby p í-tí generace tuto rovnocennou kulturní sloffku skute n znaly.¹²³

Požadavek receptivní hudební výchovy vyslovil jifl ve 20. letech 20. století V. Helfert. Teprve na p elomu 60. a 70. let se postupn vykrytalizovala nová koncepce poslechu hudby, který tvo il spolu se zp vem a hudební naukou p edm t hudební výchovy.

Percepci hudby chápeme jako specifickou formu vnímání sv ta. R. Berger je toho názoru, že adekvátní percepcie hudby by nem la být kone ným cílem hudební výchovy a nem la by jím být ani jakási hudební vzd lanost i muzikalita. M lo by jít v první ad o p stování lásky k hudb , o vnímavost k bezprost ednímu estetickému záffitku, který se m fle podílet na utvá ení otev eného a tvo ivého postoje jednice ke sv tu. Jestliffe si p edstavíme spole nost jako sloffitý flivý organismus, hudba v n m zastává funkci podobnou úloze, jakou plní v na-em t le ledviny, dokáffe totifl transformovat negativní energie v pozitivní. Pod pomyslným závojem estetického p sobení vykonává o istné procesy, bez nichfl by flivot skomíral a ztrácel hodnotu.

Má-li tedy být napln n p edpoklad pozitivního vlivu hudby na lov ka, je nutné opakovan usilovat o to, aby proces receptivní výchovy v rámci hudební výchovy na v-ech typech -kol, p ípravil prost ednictvím praktických hudebních ínností a teoretických poznatk vfldy novou generaci poslucha ke kvalifikovanému p íjmu nejrozmanit j-ích typ hudebních informací, s nimi fl se v celém jejich dal-ím flivot budou setkávat. Bylo by chybou, kdy se hudba vytratila z b flných -kol a své úto í-t

¹²³ Srov. HELFERT, V. *Klasikové hudební v dy a kritiky*, s. 45.

ch specializovaných, na konzervatoích, akademiích
lávání.

Výchova pouhým pasivním poslechem, ke které b fln dochází, je málo ú inná. Jsou-li poslucha i nedostate n p ipravení a informování, m fle mít dokonce ve výchovném procesu negativní efekty nap . demotivace k dal-ím hudebním aktivitám, vyvolání zmatku, nejistoty, ba dokonce odporu. Vhodné je vyuffívání r zných druh hudebních inností, tedy kombinování poslechových aktivit s vokálními, instrumentálními i hudebn pohybovými innostmi.

lov k si cestu k hudb najde, protofle ji pot ebuje. Oblast hudby je složitá, ale v povaze lov ka je p ijít v cem na kloub. Byl ozna en jako „homo faberō, tedy bytost zkoumající, d lná, mající pot ebu objevit podstatu v cí. Tento fakt se jist projeví i v cest za poznáním hudby.¹²⁴ Nelze v-ak spoléhat jen na flivelnost procesu poznávání, ale d tem a mladým lidem je pot eba v jejich cest napomáhat.

Hudbu lze poslouchat bez základních znalostí (zejména pokud jde o její jednodu-í formy jako je nap . píse), lov k by m l ale sm ovat o n co dále. Pokud se nad sly-enou melodií alespo zamyslíme nebo zasníme, dosáhli jsme pomyslného prvního vít zství, nechali jsme hudbu proniknout p ímo k nám. Hudbu v-ak netvo í jen melodie, má i vy-í stavbu a chceme-li ji s radostí a prosp chem rozum t, je t eba poznat i její zákonitosti, stejn jako je tomu u ostatních oblastí lidské innosti. Teprve kdyfl víme, známe a chápeme, reagujeme jinak, uv dom le, získáváme mnohem víc. S poznáváním a proflíváním um leckého díla usilujeme i o osvojování a zdokonalování r zných um leckých dovedností.

4.2.2 Hudebnost d tí a mládeffe

M fleme narazit na tvrzení, fle v-echny d tí p eci nemusejí být hudebn nadané a hudební výchova tedy pro n nemá fládný význam. S tímto faktem by v-ak jist nesouhlasil V. Helfert, který poukazuje na **dva typy hudebnosti**. Existuje hudebnost *aktivní* (hudební tvo ení nebo reprodukování) a také hudebnost *pasivní* (vnímání a porozum ní). U n kterých d tí m fle skute n jeden z typ výrazn p evládat, nap . p i vysoce rozvinuté pasivní hudebnosti se setkáváme u d tí s pozoruhodnou

¹²⁴ Srov. TNP, L. e tón , s. 11.

n, s vyvinutou estetickou i kritickou soudností a úroveň
tom naprosto minimální.¹²⁵

Za základ hudebnosti považuje především kladný vztah k hudbě a potřebu hudby. Odmítá časté ztotožňování hudebnosti pouze s dílem i hudební schopností nebo s inteligencí a chápe ji v daleko širším smyslu. Za její hlavní znak považuje potřebu hudby, kladný vztah lidské psychiky k hudebnímu umění. Vychází ze sociologických a antropologických faktů o tom, že hudba patří mezi prvotní a obecné projevy lidského rodu. Je primární a v psychice hluboce zakotvenou duševní potřebou lidí, základním rysem tělesné a duševní normálně utvářené osobnosti. Z tohoto důvodu se domnívá, že hudebnost, její podstata tvoří hudební potřeby, zájmy i zkušenosti, nutno považovat za jevy vyskytující se u všech lidí.

Proto by bylo chybou, představit si pod slovem hudebnost pouze její typ aktivní. Dokonce při výchově směřující ke kvalitnímu hudebnímu poslechu se zamůžeme v oblasti hudebnosti spíše na její pasivní typ. Naprostá nehudebnost (pasivní i aktivní) je tedy jevem zcela výjimečným a není tudíž důvod odstraňovat hudební výchovu z učebních plánů ani ji nějakým způsobem zanedbávat. V. Helfert dokonce upozorňuje na nutnost všeobecné hudební výchovy na všech typech škol. Rozdíly mezi dětmi i v oblasti hudebních schopností existují, ale je právě na pedagogích a rodičích, aby svým dětem v oblasti dostatečně pomohli i v oblasti hudební výchovy.

Při posuzování hudebnosti nestačí jen orientace na prozkoumání psychologických dovedností, ale také posouzení celkového zájmu dítěte o hudbu a jeho reakcí na ni (soustředěnost při poslechu, pohybové vyjádření hudebního obsahu apod.). Základní přístup vychovatel by měl vycházet z faktu, že hudební schopnosti nejsou nemenné, ale úrodnou výchovou a vhodnou motivací je možno jejich rozdíly, které se zcela přirozeně mezi dětmi objevují, vyrovnávat.

Styk recipienta s uměleckým dílem lze označit za proces mající několik fází: vnímání, prožívání, chápání a hodnocení. Na jeho začátku je však motivace. Dynamika osobnosti a hudebního vývoje souvisí s motivací, která je základním aktivním a energizujícím faktorem. Je na pedagogích, aby zkusili probudit v dětech motivaci, aby napomohli vytváření vztahu mezi dětmi a hudbou.

¹²⁵ Srov. HELFERT, V. *Klasikové hudební výchovy a kritiky*, s. 47.

dominantní hudební aktivity, je základní podmínkou v-estraného a efektivního vývoje, u ení a úspěšné hudební výchovy. Je pot eba rozvinout u dít te motivaci a aktivitu jako trvalý rys jeho osobnosti, vyp stovat uv domlost a umohit mu tvo ivou innost a seberozvíjení, v n mfl m fle rozvíjet svou vnit ní potencialitu.¹²⁶ Zárukou efektivního hudebního vývoje a zdrojem ú inné motivace k hudb by m l být hudebn výchovný proces.

Jako zdroj motivace m fle p sobit samotný obsah a forma hudebního díla. Hudební dílo jako struktura hudebn vyjad ovacích prost edk je totifl svým obsahem a citovým nábojem zdrojem motiv . Hudební obsah je mnohozna ný, m fle být nekonkrétní a p ená-í se tedy hlavn do sféry emocionální, kde dovede vytvo it ur itou atmosféru.

Hudební asociace, hudebn kognitivní procesy a estetická odezva, vznikající p i hudebním vnímání, souvisejí s motiva ní základnou jedince. Mají regulativní funkci a organizují ná- vnit ní flivot. Umohf ují vytvo ení estetického vztahu ke skute nosti a komunikaci se spole enským prost edím. Porozum ní hudb a hudební proflitek jsou zdrojem dal-ích nových motiv . Zvy-ují ná- vnit ní zájem, touhu objevovat nové, na-í pot ebu poznávací innosti.¹²⁷

Um lecké záflitky mají emocionální povahu, ale nelze je redukovat pouze na odraz v-eobecných cit . Jsou výsledkem druhého kategoriálního p epodstatn ní, které v-e transportuje do specifického um leckého sv ta, tím postihuje novou lidskou realitu vnímatelnou smysly a poznatelnou rozumem.¹²⁸ Co v-echo nám m fle tedy hudba sd lit? Hudbu adíme mezi um ní, chápeme ji tedy jako lidský výtvar, který n co vyjad uje. M fle hovot o flivot , sv t i vesmíru stejn výmluvn a mohá i siln ji i srozumiteln ji nefl jiné druhy um ní a to díky jazyku, který nezná jazykové bariéry.

Podobn jako jazyk, i hudba je vlastn kódem, lze ji ozna it jako **jazyk specifický**. Je souborem prvk nesoucích ur itý význam, pomocí nichfl p echází ur ité sd lení z jednoho subjektu na druhý. T mto prvky jsou znaky. Subjekt je tv rce, který pomocí kódu, jímfl je hudba, vysílá informaci sm rem k p íjemci. Nutnou podmínkou

¹²⁶ Srov. SDELÁK, F. *Hudební vývoj dít te*, s. 58.

¹²⁷ Srov. Tamtéfl, s. 67.

¹²⁸ Srov. KRESÁNEK, J. *Hudba a lov k*, s. 90.

přijetí sdělení, které bylo vysláno tvárcem, a pochopení
je není schopen dekodovat sdělení, pak není schopen mu
ani porozumět. Receptce každého uměleckého díla je spojena s pronikáním do tajů jeho
struktury. Jeho podstatou je na jedné straně uvědomování si základních prvků a jejich
význam, na druhé straně jejich skládání do smysluplného celku, který je prostředkem
k pochopení celkového poselství.¹²⁹

Vnímání hudby tedy výrazně usnadní znalost systémů, podle kterých je hudba
uspořádána. Pouhý smyslový vjem, jakkoliv je silný, je pamětí nezachytitelný.
Smyslová data, je-li si neumíme uspořádat do logických celků, snadno zapomínáme,
případně je jejich vnímání chápáno jako monotónní, nezajímavé, zdlouhavé apod.
Pokud se však dříve naučí systémy v pozadí umění, na základě svých hudebních znalostí
a zkušeností dekodovat, dostane se jim silného estetického zážitku, který si zapamatují.

Z tohoto tvrzení vyplývá, že i poslech hudby může být naučitelný a to, že
porozumění hudební skladbě není závislé jen na vnímání smyslových dat, ale pro jeho
správné pochopení je potřeba znát i určité ustálené významy.

Musíme brát v úvahu celou škálu hudby (její různé fánry, funkce apod.), nemůže
být chápána jako jeden celek s jednotným jazykem, ale jako sada různých dílčích prvků
s odlišnými jazyky. Porozumění hudbě tedy není pouze otázkou všeobecných
sluchových zkušeností s jakoukoli hudbou, ale záleží také na znalostech určitého typu
jazyka.

Povaha znakového systému hudby ji určuje jako prostředek převážně analogové
komunikace. Nemá totiž pevné lexikum, kvazilexikální významy vznikají převážně
kontextuálně.¹³⁰ Znaky, jimiž operuje, je možné chápat jako symboly, ikony, indexy.
Obdobně jako u řeči, probíhá také u hudby soustava komunikací metakomunikace
(u řeči jde o doprovodnou mimiku, gesta o přisobení situačního kontextu a u hudby
záleží také na textu, přisobení prostředí, chování a vzešení hudebníků). Celkový
význam plyne ať ze vzájemného prolnutí komunikace a metakomunikace.

¹²⁹ Srov. SECKÝ, J. *Vztah hudební percepce a aktivního provozování hudby u středně-kolské mládeže. Pedagogická orientace* [online]. 2008, . 1, s. 926102. [cit. 2010-01-12]. Dostupné na WWW:<http://www.ped.muni.cz/pedor/archiv/2008/Pedor08_1_VztahHudebniPercepceAAktivnihoProvozovaniHudbyUSSmladeze_Secky.pdf>. ISSN 1211-4669.

¹³⁰ Srov. POLEDÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*, s. 183.

novy a hudebního vývoje dítě by měla z stávat rodina. Rodiče by se měli snažit vytvořit dětem pirozené podmínky prostředí. Umožnit jim poznávat nejrozličnější hudební aktivity (např. zpívání, hudební hry, seznamování s jednoduchými nebo improvizovanými hudebními nástroji), poskytnout dětem možnost tvořit se do nich zapojovat, seznámit je s různými druhy hudby, hudebními styly a umožňovat jim tak vytvořit si k hudbě vztah.

Od matky dítě přijímá první auditivní projevy, poslouchá tóny a melodie matiny mluvy, emocionální impulsy při kňoučení a uspávání. Matinka zpívání rozvíjí celkovou emocionalitu dítěte, jeho hudební sluch, připravuje základy pro rozvoje ových dovedností a motivuje dítě k vlastním pokusům.¹³¹

Dítě má tendenci napodobovat a přijímat za své modely chování, které vidí v rodinném prostředí. Vytváření vztahu dítěte k poslechu hudby, tedy do značné míry závisí také na tom, jak hudbu vyžívají lidé v jeho nejbližším okolí. Mezi poslechové návyky rodičů patří kupříkladu patič záliba ve velmi hlasité hudební reprodukci, poslech hudby zprostředkovaný pouze mediálními sdělovacími prostředky, vyžívání hudby jako zvukové kulisy při každodenních činnostech nebo naopak poslech hudby jen při velmi slavnostních příležitostech, jako jsou vánoční svátky, rodinné oslavy apod. Děti tak například přicházejí o možnost objevovat hudbu prostřednictvím matiny zpívání (emocionalita ukolébavek, hudebních říkadél), starších reprodukcí (gramofon, kotoučové magnetofonové pásky), živých hudebních vystoupení (koncerty, hudební představení, opery) a mohou vnímat svět hudby velmi zúženě. Mohou také přicházet do kontaktu jen s hudbou, která neodpovídá jejich aktuálnímu psychickému stavu a stupni hudebního vývoje. Takové hudbě dítě není schopno porozumět, za lenit jí do struktury svých poznatků, přilákat a tento jev může být příčinou vytvoření negativních postojů jedince k oblasti hudby.

Efektivita hudebního výchovného procesu bude záležet na tom, pokud rodiče i pedagogové budou vycházet z primární motivace dítěte k hudbě a pokusí se spojit hudbu s celým jeho životem, tak aby ji vnímalo jako součást svého života, ale ne jako dekoraci doplněk každého dne.

¹³¹ Srov. T. P. L. *o tónu*, s. 78.

hudebního poslechu jako hry pispívá k propojení hudby, horizontu dítí i pedagoga. Píh je možné prakticky i teoreticky demonstrovat vztahy lovka, hudby, umění a svta. Prostřednictvím hry lze ukázat, jaké hudba plní funkce, jaké možnosti jejím prostřednictvím pro lovka vznikají atd. Hudba je mimořádným vhodným herním médiem.

Hudební hra aktivizuje dítískou pirozenost, uvolňuje fantazii a představivost, dává dítí p ílefitost hrát si s hudbou, experimentovat s tónovým materiálem. Postupně pak tato tvořivost přechází od hry k zámrnému uení se a osvojování si rzných hudebních dovedností. Jedinec si jífl uv domuje, flé provádí íinnost podle ur ítého programu, s ur ítým cílem. P í správném pedagogickém vedení by v–ak dítí nem lo poci ovat p í p echodu od hry k práci velké motiva ní rozdílly a m lo by proflívát stejnou radost z tvo ení jako p í p vodní h e.

Kvalitní hudební výchovný proces podporovaný nejen rodinným zázemím dítí te, ale také pedagogy, by m l sm ovat k tomu, aby dítí bylo schopno tzv. hudební apercepce.

4.3 Apercepce

Apercepce je celostní, osobnostn íprofilované zpracování hudebního podn tu. Představuje proces, v n mfl si v–ímáme nejen smyslové podoby hudby, ale snaflíme se proniknout í do jejího obsahu. V zavr–ení tohoto procesu se u poslucha e mohou objevit ur íté odpov di, v podob í úřasu, obdivu, p íjetí apod.¹³²

Apercepce probíhá ve dvou základních modelech. První je ozna ován jako *pozorovací*. P edm tem pozorování nejsou jen melodie, harmonie a rytmus, ale poslucha m flé post ehnout n co z tematické práce, n co ze skladatelova hudebního my–lení, opakování ur íté hudební my–lenky, m flé zhodnotit ur íté st fléjní momenty a stránky hudební struktury. Ur ítá kvalita a míra pozorovacího p ístupu k hudb í je p edpokladem a podmínkou porozum ní. Druhý model m fléme ozna ít jako *vflívací* p ístup k hudb í.¹³³ Vflívací proces bývá n kdy poeticky ozna ován jako situace, kdy se necháváme hudbou naprosto uná–et, strhnout, opájet a zcela se do ní pono íme.

¹³² Srov. POLED ÁK, I. *Stru ný slovník hudební psychologie*, s. 23.

¹³³ Srov. Tamtéfl, s. 25.

vt lesn ním, tedy např. pohyby hlavou, tlem, zápsním, s tancem nebo pochodem (reflexní pohyby a úkony, pro n fl platí, fleím siln j-í je podn t, tím siln j-í je také reakce na n j). Druhý typ vřívání se ozna uje jako interpreta ní. Sly-enou hudbu si ob as v duchu prozp vujeme spole n s interpretem nebo jej doprovázíme na n jaký hudební nástroj. Mimickým a interpreta ním vt lesn ním postihujeme vnit ní motorickou stránku hudby (hudba nám jakoby hraje v t le). Vt lesn ní probíhá bezd n (nejsme si ho zpravidla v domi), cofl vypovídá o jeho reflexním p vodu, ale neuskute uje se zcela bezna-eho p i in ní, musíme vyjít hudb vst íc (p i poslechu je t eba hudbu pozorn sledovat).¹³⁴

Poslech je t eba uskute ovat v promy-lených souvislostech, návaznostech a vztazích, v souladu s rozvojem celkové hudebnosti jedinc . Jednotlivé díl í hudební innosti by m ly být pokud možno integrovány. Pokud chceme, aby m l poslech hudby smysl pro rozvoj hudebnosti jedince a celé jeho osobnosti, nem fle se uskute ovat prost ednictvím jednotlivých a navzájem nesouvisejících aktivit, ale ve form ur itého systému.

Poslucha svou aktivitou, dosavadními zku-enostmi a zážitky dotvá í hudební obsah daný sémanti ností hudby a ukrytý v hudebn výstavbové struktu e. U vnímatele dochází k vytvá ení asociací na základ idejí, které um lec v díle symbolizuje. U poslucha e se mohou objevovat reakce citové, fantazijní a p edstavové, hudba zasahuje do v domí a my-lení. V procesu estetického chápání, v hlubokém, mnohostranném proflitku a v hudebních innostech dochází ke spojení citových proces s hudebn kognitivními a je zasafena také oblast mravní.¹³⁵

Aby se d ti nestaly pouhými konzumenty tzv. zábavné hudby a hudební poslech pro n nebyl jen zdrojem pestrých podn t poskytující rozptýlení, je pot eba krom rozvíjení apercpece v novat pozornost také pé i o jejich **hudební vkus**.

Úlohou hudebního pedagoga dnes jifl není ukazovat d tem cestu od populární hudby k váfné, ale t íbit jejich vkus a prohlubovat jejich poslucha ské zku-enosti tak, aby snadno nepodléhaly povrchnosti.¹³⁶ Vkus je chápán jako systém preferencí a hodnocení, uplat ovaný v oblastech um ní, flivotního stylu, módy apod. P i formování

¹³⁴ Srov. POLED ÁK, I. *Stru ný slovník hudební psychologie*, s. 26.

¹³⁵ Srov. SEDLÁK, F. *Hudební vývoj dít e*, s. 11.

¹³⁶ Srov. HURNÍK, L. *Tajemství hudby*, s. 101.

je p edev-ím kulturní determinace realizovaná systémem
v na jedince mají mikrostruktury (rodina, neformální
skupiny apod.). Nositelem vkusu je osobnost jedince.

Vkus se jeví jako jeden z výrazných projev postoj a motiva ních struktur.
P edstavuje vid ní skute nosti jedince, vyjád ené v jeho volb . Pro formování postoj
v í hudb jsou nejvýznamn jí zejména dv vývojové fáze, fáze raného d tství
a dospívání. V první z nich by se m la probouzet a kultivovat zvědavost, pozornost,
radostné o ekávání. V období dospívání, typickém ur itou konfliktností, se objevuje jev
p íjímání ur ítého schématu: adopce kulturního modelu, vzpoura a p íjetí modelu
revidovaného.¹³⁷ Postoj determinuje zp sob jednání, kdefto motiv je jeho p í inou.
V í objekt m zaujímáme hodnotící vztahy, p ísuzujeme jim ur itou hodnotu
(povaflujeme je za dobré nebo –patné, fládoucí nebo nefládoucí). Vyjad ujeme jím ná–
kladný, záporný nebo neutrální vztah k druhé osob , p edm tu, události, názoru atd.¹³⁸

Výchova poslucha e, který by byl schopen porozum t hudb , rozeznávat
hodnoty a osvojovat si je, není mofná bez hodnotícího p ístupu. Uv dom lé chápání
a proflívání um leckých hodnot, vyfladuje poskytnutí prostoru pro srovnávání. Jedin
porovnáváním hudebních d l r zných styl a flánr se názorn zobrazí p íklady ryze
um leckých hodnot, pseudohodnot nebo ký .

Hudební výchovu uskte ovanou v rodin , ve –kole nebo volno asových
za ízeních je t eba vnímat jako prostor pro rozvoj p edpoklad , d leflitých pro hudební
chování mladého lov ka.

Pokud bychom zcela zanev eli na –kolní i mimo–kolní hudební výchovu, mohlo
by se stát, fle by na sv t p íbývalo lidí lhostejných, citov chladných, bez fantazie.
Mezilidské vztahy hrají v flivot lov ka významnou roli a práv v dob , kdy díky
moderním komunika ním a informa ním technologiím nemusíme asto opustit sv j byt,
kdyfl chceme nakupovat, komunikovat s bankou nebo si popovídat s p átefi, bychom
nem li zapomínat o mezilidské vztahy pe ovat. Je t eba hledat nové cesty, nástroje,
ú inné prost edky a cíle, rozvíjející v–e lidské v lov ku. Jedním z nich je práv poslech
hudby.¹³⁹

¹³⁷ Srov. POLED ÁK, I. *Stru ný slovník hudební psychologie*, s. 409.

¹³⁸ Srov. NAKONE NÝ, M. *Sociální psychologie*, s. 131.

¹³⁹ Srov. TYP. L. *e tón* , s. 10.

ého procesu

Za nutnost efektivní hudební výchovné práce s dětmi a mládeží považují především následné respektování následujících principů hudební výchovného procesu.

Princip:

- demokratičnosti (o možnosti kontaktu s hudbou by nemělo být předepsáno žádné dítě, jifi J. A. Komenský a C. Orff hlásali, že hudební vzdělávat se má každé dítě bez ohledu na jeho sociální postavení a možné slabší hudební vlohy)
- humánnosti (víra pedagoga v možnost hudebního rozvoje každého dítěte, pozornost v nováná i dítém hudební zaostávajícím)
- komplexnosti (v-estranný rozvoj hudebnosti zaji- ován vyuffíváním souboru r znorodých hudebních aktivit, jejichfi variabilita má silné motiva ní úinky pro hudební seberealizaci dítí a zároveň poskytuje prostor pro kompenzaci nedostatk v rozvoji hudebnosti n kterých jedinc)
- integrativnosti (estetické záffitky jsou umoc ovány propojením r znorodých esteticko-výchovných inností a vyuffíváním znalostí z ostatních vyu ovacích p edm t , hudebn -tvo ivé inností rozvíjejí nejenom tvo ivost v oblasti hudební, ale ve svém p esahu stimulují rozvoj obecn tvo ivého potenciálu dítěte)
- přiměřenosti (respektování vku, stupn rozvoje a dosavadních zku- eností jedince)
- návaznosti (postup od známého k neznámému, od jednodu- ích hudebních forem ke sloffit j- ím)

Je nutné respektovat individuální a vývojové zvlá-tnosti dítěte. Dítě není jen objektem ná-eho výchovného p sobení, ale je aktivním subjektem tohoto d ní, má svá práva, specifické zvlá-tnosti, vlastní p edstavy, nápady, zájmy, které mu m fme pomoci rozvíjet a kultivovat, ale hlavn je musíme respektovat. Každé dítě je jedine nou osobností, a proto musíme brát v úvahu také to, že m fme vnímat hudbu zcela odli-ným zp sobem než my nebo jeho vrstevníci.

o vytvořeno mnoho klasifikací, ve kterých jednotliví
způsobu vnímání umleckých děl a vytvářejí pohledy
rozlišující jedince do určitých skupin, typických určitými společnými znaky.

I. Poledák uvádí **typologii** Ortmannovu. Autor rozlišil tři typy reakcí na hudbu, odpovídající posluchačským typům: *senzorický* (fyziologické, hedonistické oddávání se zvukům), *percepční* (dochází k estetické interpretaci sensorických dat, jedná se o aktivní recepci) a *imaginární* (je nesen hudební představitostí).

V jiné typologii se setkáváme s rozlišením pěti základních typů estetického prožívání: typ *polysenzorický* (při recepci převládají zážitky sluchové, zrakové, pohybové respektive jejich kombinace), *představový* (velké množství představ korespondujících s hudbou, ale i vycházejících daleko za ní), *interpretující* (recipient vnímá hudbu jako kladení otázek a jejich řešení), *analyticko-formální* (zážitek z hudby bývá víceméně intelektuální povahy, jde o analýzu struktury díla, kritiku provedení apod.) a typ *averzní* (má z nejrozmanitějších příčin odpor k hudbě a její recepci, může se jednat o odpor k hudbě vůbec nebo pouze o averzi k určitým hudebním jevům, fláknutím, formám).¹⁴⁰

Samozřejmě by mělo být i dodržování pedagogických zásad uplatňovaných při výchově mimo vyučování. J. Pávková uvádí například tyto základní zásady, jejichž respektování vede k efektivitě pedagogického působení: zásada posloupnosti, soustavnosti a cílevědomosti, aktivity, dobrovolnosti, pestrosti a přitažlivosti, požadavek citlivosti, citovosti, zajímavosti a také požadavek seberealizace.¹⁴¹

Neměli bychom zapomínat ani na to, být otevřený v zájmu, přáním a touhám dětí. To, že se některý z hudebních stylů neshoduje s naším hodnotícím postojem, není naprosto smíratelné. Je nezbytně nutné respektovat svobodu vychovávaného, jeho právo na to mít svůj názor, své zcela specifické hodnotící stanovisko, které se nemusí shodovat s naším. Měly bychom jedinci například nabídnout pomoc s výběrem hudebního materiálu, poskytnout radu při orientaci v široké hudební nabídce, upozornit na díla, která nezaznívají každý den z médií, ale v řádném případě bychom je neměli k výběru určitého druhu hudby nutit.

¹⁴⁰ Srov. POLEDÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*, s. 337.

¹⁴¹ Srov. PÁVKOVÁ, J. et al. *Pedagogika volného času*, s. 47.



PDF Complete
Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

by d tem nem li poskytovat jen formální informace formách. D ti by m ly mít moflnost získat i zku-enost s akustickými a výrazovými kvalitami hudby. Aby mohly následn reagovat na vnímanou melodii jako na ucelenou hudební my-lenku, která n co znamená a která tento prvek ozna ovaný jako „n coř p edává ist hudebními prost edky mající silný emocionální náboj.

M li bychom být pro d ti pomocníky, pr vodci na jejich cest vedoucí k objevování hudebního sv ta, v-ech jeho rozmanitostí a nau it je, jak hospoda it se zvukovostí, kterou jim nabízí jejich okolí. Poslech hudby se m fle stát aktivitou obohacující d tskou osobnost, nebo má mnoho p íznivých vliv na její rozvoj. V záplav hudby a ru-ivých hluk , kterým musíme denn elit, byla by -koda zcela zapomenout na zvlá-tní fenomén, kterým je ticho. I ticho je totiž významnou sou ástí hudby, má své d lefité funkce, výhody, moflnosti a je nesmírn vzácné.

bylo zjistit, v čem se shodují nebo naopak rozcházejí názory autorů na funkce poslechového aktivního dítěte a mládeže ve volném čase. Pro dosažení stanoveného cíle a vyřešení výzkumného problému, jsem si vymezila i několik dalších cílů. Zaměřila jsem se na to, jaké místo má hudba funkce v životě člověka jifi v průběhu dějin, zabývala jsem se tím, jaký přínos mají poslechové aktivity dítěte a mládeže pro jejich osobnostní rozvoj. V závěru jsem se zaměřila na to, jaké existují možnosti kultivace poslechového zkušení dítěte a mládeže ve volném čase (rozvoj poslechového zájmu a postoje).

Jifi ve starověku byla výchova zaměřena nejen na tělesný rozvoj, ale také na duševní a duchovní růst. Naplnění tohoto ideálu umožnila výchova, která rozvíjí všechny stránky lidské osobnosti a neopomíná tudíž ani přispění na její hudební rozvoj. V této otázce autor se shoduje na tom, že poslech hudby má velký přínos pro harmonický rozvoj osobnosti dítěte. Názory autorů se rozcházejí především jen ve zdůraznění odlišných funkcí, jejich klasifikování a v tom, které považují za základní. Uvádí pozitivní vliv hudebního poslechu v oblasti rozvoje estetického a citového vnímání, ve sféře uvolnění, rekreace, zábavy a v mnohých dalších oblastech. Neopomínají ani důležitost vztahu hudebních aktivit a obecných rozumových schopností. Dospěla jsem k závěru, že hudební poslech a další hudební činnosti patří k nejkompaktnějším a zároveň nejpřirozenějším aktivitám, které ovlivňují výchovu jedince.

Rizika, kterých autoré v souvislosti s poslechovémi aktivitami hovoří, se týkají především jevů spojených s mediálními sdělovacími prostředky, s rozvojem reprodukční a nahrávací techniky a jevů vyplývajících z našeho vlastního přístupu k hudbě. Hudby využíváme často, neváháme skoro v jakémkoli prostředí a také často v nevhodné formě. Tím jaký postoj k hudbě zaujímáme, z ní vytváříme zvukové kulisy, hlučné dekorace, součást akustického smogu, hluk, jenž ohrožuje nejen naši citlivost vůči jejím uměleckým hodnotám, ale také naše psychické a fyzické zdraví.

Můžeme říct nad tím, jak a v jakém rozsahu lze poslech hudby vyúžit i zneužít. Hudba je zahrnuta do pozadí mnoha lidských činností i sladkých nečinností. Zní vedle nás i ve chvílích, kdy po její přítomnosti zrovna moc netoužíme. Není divu,

ad tím, kdy je skute n d leflitou sou ástí na–eho flivota sto. N kdy si za neme jen tak pro sebe notovat, broukat, anifl by nás k tomu n kdo vyzval, jen tak pro radost z hudby a poslechu. V také chvíli hudbu pot ebujeme a takové chvíle dokáfle hudba také vyjád it. Její krása není skryta v samotných tónech, podivných souzvucích, zajímavých melodiích nebo netradi ních rytmech, ale je ukryta p edev–ím ve vztahu ke skute nosti, kterou dokáfle zachytit a vyjád it.

Hudba doprovázela lov ka v pr b hu celých d jin. lov k ji vytvo il ke svému pot –ení, p i kl ji d leflitou úlohu p i magických ob adech, bohoslufbách, slavnostech, zábavách a tancích a vřdy o ekával, fle danou významnou událost nebo spole enskou akci ozdobí, umocní a povznese. Hudba poslucha e oblafluje, posiluje, obnovuje jeho du–evní i fyzické síly a p edev–ím kultivuje jeho osobnost a podporuje její harmonický rozvoj. Stejn tak jako je pestrá paleta moflných ú ink , ú el a zp sob uflití poslechu hudby, je rozmanitá i –kála pot eb, které poslech hudby uspokojuje a funkcí, které je schopen zastávat.

Porozum ní hudb a jednotlivým díl m je podmín no d v rnou znalostí hudby a jejich prost edk , cofl samoz ejm vyřaduje nové a nové návraty k hudb . Moflnosti kultivace poslechových zku–eností d tí a mládefle mají ve svých rukách –kolní a mimo–kolní instituce, jednotliví pedagogové, rodi e a dle svých moflností samoz ejm také samotné d ti. Rodi e a pedagogové se stávají pro d ti, svým vlastním vztahem a postojem k hudebnímu poslechu, dobrým nebo –patným vzorem k napodobení. Nesta í d ti pouze chránit p ed vlivem negativních jev , které se i v této oblasti mohou vyskytovat. Je pot eba nabídnout jim u–lechtilej–í formy zábavy, trávení volného asu a poznávání sv ta, na jeho fl prahu teprve stojí.

V této diplomové práci jsem se zam íla na poslech hudby, protofle je velmi oblíbenou volno asovou aktivitou. Oblast hudebního um ní a výchovy je ale –iroká a zahrnuje i dal–í hudební innosti, jejich fl vliv na rozvoj osobnosti d tí i p ípadná nebezpe í s nimi spojená, by mohly být p edm tem, dal–ího teoretického zkoumaní.

ERNUTMÁK, G. et al. *D jiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1974. ISBN neuvedeno.

ERNÝ, J. et al. *Hudba v eských d jinách: Od st edov ku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983. ISBN neuvedeno.

DARWIN, CH. *O p vodu lov ka*. Praha: Academia, 1970. ISBN neuvedeno.

FUKA , J. *Mýtus a skute nost hudby*. Praha: Panton, 1989. ISBN 80-7039-011-5.

GREGOR, V.; SEDLICKÝ, T. *D jiny hudební výchovy v eských zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1973. ISBN neuvedeno.

HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*. Praha: Supraphon, 1973. ISBN neuvedeno.

HELPERT, V. *Klasikové hudební v dy a kritiky*. 1. ada, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a um ní, 1957. ISBN neuvedeno.

HURNÍK, L. *Tajemství hudby*. Praha: Grada Publishing, 2000. ISBN 80-7169-278-6.

KOTEK, J. *D jiny eské populární hudby a zp vu*. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0634-6.

KRESÁNEK, J. *Hudba a lov k: Hudobné myslenie-Sociálna funkcia hudby-Hudobná psychológia*. Bratislava: Hudebné centrum, 2000. ISBN 80-88884-18-7.

MALÝ, Z. *Potkávání hudby*. Ostrava: Profil, 1986. ISBN neuvedeno.

MAREK, V. *Tajné d jiny hudby*. Praha: Eminent, 2009. ISBN 80-7281-037-5.

a my-lení poslucha . Vesmír [online]. 2004, . 83

WWW:< <http://www.vesmir.cz/files/file/fid/3166/aid/5871>>.

NAKONE NÝ, M. *Sociální psychologie*. Praha: Academia, 1999.
ISBN 80-200-0609-7.

NAKONE NÝ, M. *Úvod do psychologie*. Praha: Academia, 2003.
ISBN 80-200-0993-0.

NAVRÁTIL, M. *D jiny hudby*. Olomouc: Votobia, 2003. ISBN 978-80-7220-143-3.

NETOLICKÝ, T. *Skinheads-milování i nenávid ní. A-kontra* [online]. 2005, . 4
[cit. 2011-05-01]. Dostupné na WWW:< <http://www.a-kontra.net/skinheads-milovani-i-nenavideni> >.

PÁVKOVÁ, J. et al. *Pedagogika volného asu*. Praha: Portál, 2002.
ISBN 80-7178-711-6.

POLED ÁK, I. *Stru ný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984.
ISBN neuvedeno.

RADEMACHER, J. *Hudba*. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-251-0281-5.

REIMER, B. *A Philosophy of Music Education*. New Jersey: Prentice-Hall, 1989.
ISBN 0-13-663881-3.

Í AN, P. *Cesta fivotem*, 2. roz-í . vyd. Praha: Portál, 2009. ISBN 80-7367-124-7.

SAK, P. *Prom ny eské mládeffe*. Praha: Petrklí , 2000. ISBN 7229-042-8.



Jugendliche Lebenswelt und Glaube. Freiburg: Herder,

SECKÝ, J. *Vztah hudební percepce a aktivního provozování hudby u stredo-kolské mládeže*. *Pedagogická orientace* [online]. 2008, . 1, s. 92-102. [cit. 2010-01-12].

Dostupné na

WWW:<http://www.ped.muni.cz/pedor/archiv/2008/Pedor08_1_VztahHudebniPercepceAAktivnihoProvozovaniHudbyUSSmladeze_Secky.pdf>. ISSN 1211-4669.

SEDLÁK, F. *Hudební vývoj dítěte*. Praha: Supraphon, 1974. ISBN neuvedeno.

SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*. Praha: Supraphon, 1989. ISBN 80-7058-073-9.

SIEDLER, R. *Feel it in your body. Sinnlichkeit, Lebensgefühl und Moral in der Rockmusik*. Mainz: Matthias Grunewald Verlag, 1995. ISBN- 10: 3786718784.

SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*. Praha: TOGGA, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

SPOUSTA, V. a kol. *Metody a formy výchovy ve volném čase*. Brno: Masarykova univerzita, 1996. ISBN 80-210-1275-7.

SPURNÝ, L.; ŠTĚPÁNEK, J. *Kapitoly z dějin evropské hudby: Od gregoriánského chorálu po Monteverdiho*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001. ISBN 80-244-0314-5.

ŠTĚPÁNEK, J. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002. ISBN 978-80-7220-126-6.

ŠTĚP, L. *Čeština : Umění vnímat umění*. Praha: Horizont, 1985. ISBN neuvedeno.

VÁGNER, I. *Svět postmoderních her*. Jinočany: H&H, 1995. ISBN 80-85-787-75-X.

turní a psychosomatický smysl vývoje hudby od prav ku
po sou asnost. 1. ást. Praha: TEREZA TEMPO Line, 1993. ISBN neuvedeno.

VÁ OVÁ, H. Aktualizace hudebn didaktického odkazu Franti-ka Sedláka. In eská
hudební pedagogika a vzd lávání dosp lých na po átku 21. století. Praha: Divadelní
ústav, 2006, s. 95-106. ISBN 80-7008-208-X.

VYSLOUfiIL, J. *Hudební slovník pro každého*. Vizovice: LÍPA, 1995.
ISBN 80-9011999-0-5.

ZAV ELOVÁ-DVO ÁKOVÁ, J. *Hudba-hluk=závislost hluk*. In *Metodický portál
RVP* [online]. posl. aktualizace 10. 03. 2008 [cit. 2010-11-9].

Dostupné na: WWW

<[http://clanky.rvp.cz/clanek/s/Z/2079/HUDBA-%E2%80%93-HLUK--ZAVISLOST-
%E2%80%93-KULT.html](http://clanky.rvp.cz/clanek/s/Z/2079/HUDBA-%E2%80%93-HLUK--ZAVISLOST-%E2%80%93-KULT.html)>.



PDF Complete
Your complimentary use period has ended.
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

KATPÁRKOVÁ, M. *Hudební poslechové aktivity d tí a mládeře ve volném ase.* eské Bud jovice 2011. Diplomová práce. Jiho eská univerzita v eských Bud jovicích. Teologická fakulta. Katedra pedagogiky. Vedoucí práce K. Ochozka.

Klí ová slova: vliv hudby, hudební výchova, poslechové aktivity, volný as d tí a mládeře

Práce se zabývá funkcemi hudby v flivot d tí a mládeře ve volném ase a je zam ena p edev-ím na hudební poslechové aktivity. Seznamuje s r znými názory na význam a postavení hudby v pr b hu historie. Zam uje se na p ínos poslechových aktivit v oblasti osobnostního rozvoje d tí a mládeře. Upozor uje také na mořná rizika, která sebou m fle nezájem rodi a pedagog o tuto volno asovou aktivitu p íná-et. Záv re ná ást pojednává o mořnostech kultivace poslechových zku-eností d tí a mládeře ve volném ase.



PDF Complete

Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Musical listening activities of children and youth in their leisure time

Key words: action music, musical teaching, listening activities, leisure time, children and youth

The work is concentrated on musical functions in children's and youth's life in their leisure time and especially musical listening activities. It describes different attitudes to meaning and character of music in history. It concerns in advantage of listening activities in the area of personal children's and youth's development. The work notices possible risks which are connected with aversion of parents and teachers to do this leisure-time activity. The last part deals with possibilities of cultivation of listening experiences which are connected with children and youth in their leisure time.