

# Vztah hudební percepce a aktivního provozování hudby u středoškolské mládeže

Josef Secký

**Abstrakt:** Hudba je určitým druhem komunikace, každé hudební dílo v sobě nese sdělení. Schopnost porozumět tomuto sdělení je dána zvládnutím hudebního jazyka konkrétního díla. Lze předpokládat, že schopnost hudební percepce je do značné míry dána aktivním provozováním hudby. Zjištění zákonitostí hudební percepce a charakteristika hudebně percepčních dovedností současné středoškolské mládeže byly hlavním cílem hudebně pedagogického výzkumu provedeného na gymnáziích v roce 2006. Při výzkumném šetření byla zkombinována technika poslechového dotazníku s metodou sémantického diferenciálu. Výsledky výzkumu potvrdily hypotézy, podle nichž je mládež věnující se aktivně hudbě schopna hudbu přijímat uvědoměleji než ta, která hudbu neprovozuje.

**Klíčová slova:** hudební sdělení, funkce hudby, hudební jazyk, hudební percepce, hudebně pedagogický výzkum, aktivní provozování hudby, poslechový dotazník, sémantický diferenciál, umělecká hodnota, hudební preference

**Abstract:** Music is a special type of communication, it conveys a message. The ability to understand the message is connected with knowledge of musical language of the piece. It is presumed that the ability to receive music depends mainly on active practising of music. The establishment of principles in reception of music and description of receptive abilities of contemporary secondary school students were the main aims of music education research performed in 2006. In the research the methods of auscultatory questionnaire and semantic differential were combined. The results of the research confirmed the hypothesis that young people with music activities perceive music with better understanding than people with no music activities.

**Key words:** musical communication, function of music, musical language, reception of music, music education research, active practising of music, auscultatory questionnaire, semantic differential, artistic value, musical preferences

## Předpoklady pro porozumění hudebnímu dílu

Položíme-li si otázku, co je to hudba, zjistíme, že odpovědět můžeme mnoha způsoby, mnohá z těchto odpovědí je správná, a přesto žádná není zcela přesná. Hudbu řadíme mezi umění, chápeme ji tedy jako lidský výtvar, který něco vyjadřuje, něco nám sděluje. Splňuje určité funkce, jejichž převaha se mění v závislosti na konkrétních hudebních dílech na pozadí hudebních žánrů.

Nejdůležitější funkcí hudby umělecké je **funkce estetická**. Tím rozumíme, že přináší člověku, svému vnímateli, estetický zážitek, který tkví v navození určitých emocí, přináší představu ideálního světa, který není reálný a se kterým se člověk ve své mysli potřebuje setkávat, chce-li získat schopnost hlouběji prožívat, uvědomovat si a poznávat svět skutečný. Hudba je zároveň jedním z nejkrásnějších projevů lidské tvořivosti, je prostředkem k přesvědčivému vyjádření věci mnohdy tak neuchopitelných a slovy nepopsatelných, jako je radost i smutek, vzpomínka i touha.

Kromě funkce estetické však musíme hudbě zachovat její právo na další funkce, které v našem životě může mít. Jedná se především o **zábavnou a relaxační funkci**, jež je základním předpokladem existence celé oblasti hudby **nonartifciální**.

Hudba, a stejně tak každé umění, je ve své podstatě určitým druhem komunikace, protože dochází k přenášení nějakého sdělení. V tom se hudba podobá jazyku – běžnému prostředku dorozumívání mezi lidmi. Sdělení – obsah komunikace – má různý charakter. V komunikaci jazykové se jedná zpravidla o přesně definovatelné sdělení ve formě skupiny racionálních dat a jako takové je nazýváno informace. V oblasti umění hudebního a výtvarného má sdělení charakter emocionální výpovědi nehmatatelného rázu, která promlouvá stejně důrazně, ba i důrazněji, ale nikdy ne se striktně definovanou přesností typickou pro komunikaci jazykovou.

Podobně jako jazyk i hudba je vlastně **kódem** (lze ji označit jako specifický jazyk) – souborem prvků nesoucích určitý význam, pomocí nichž přechází určité sdělení z jednoho subjektu na druhý. Těmito prvky jsou **znaky**. Subjekt je tvůrce, který pomocí kódu, jímž je hudba, vysílá informaci směrem k subjektu druhému – k příjemci. Nutnou podmínkou každé komunikace je recepce – přijetí sdělení, které bylo vysláno tvůrcem, a pochopení jeho významu. Jestliže příjemce není schopen dekodovat sdělení, není schopen mu porozumět. Recepce – přijímání každého uměleckého díla – je spojeno s pronikáním do jeho struktury. Její podstatou je na jedné straně uvědomování

si základních prvků a jejich významů, na druhé straně jejich skládání do smysluplného celku, který je prostředkem k pochopení celkového poselství. Zatímco ve všech odvětvích výtvarného umění nejsme v aktivitě vnímání artefaktu nijak časově omezováni, v hudbě existuje problém. Hudební dílo je ohraničeno krajními body – svým začátkem a koncem. Mezi těmito krajními body je **časový interval**. Posлуhač nikdy neslyší celé dílo najednou, tak jako může pozorovat obraz či sochu. Vždycky slyší jen moment. Celé dílo má k dispozici pouze v okamžiku, kdy je slyšel celé. Do té doby je v podstatě není schopen ani plně pochopit, protože nutně nemůže uchopit to zásadní, co hudbu tvoří – tedy čas mezi začátkem a koncem. Tuto základní kostru – vztah začátku a konce, existujících jako krajní body v rozdílném čase – naplňuje **forma**, která, vytvořena hudebními prvky, vykazuje určitý smysl. Tento smysl není čitelný, dokud hudební dílo není k dispozici celé. A tak je tomu pouze po jeho doznění. I tehdy však už hudební dílo reálně není. Recipient je má jen ve své **paměti**. Jednotlivé složky díla neexistují nikdy ve stejném čase vedle sebe, vždy pouze po sobě.<sup>1</sup>

Přijímání hudebního sdělení a jeho chápání se také odvíjí ve třech rovinách. Posлуhač ve své mysli současně zpracovává tři skupiny informací. V prvé řadě je to **rovina přítomnosti** – momentální sluchový vjem. V řadě druhé je to **rovina minulosti**, vše, co již v hudebním projevu zaznělo. V této souvislosti je nejdůležitější především vztah současného k minulému. Může se jednat o vztah prvků formálních, vztahy harmonické a vztahy melodické. Ve třetí řadě je mysl posлуhače zaměstnána **anticipací**, předjímáním vývoje na základě poslechové zkušenosti s konkrétním hudebním dílem nebo na základě všeobecných poslechové zkušenosti s hudbou obdobného charakteru. Tato třetí rovina je tedy jakýmsi očekáváním. Vztah budoucnosti (sluchového vjemu očekávaného, ale zatím reálně nepřijatého) a současnosti (sluchového vjemu momentálně přijímaného a zpracovávaného), pak vytváří určitou **konfrontaci**. Dojde-li ke shodě těchto dvou prvků, je mysl posлуhače uspokojena, liší-li se průběh znějící hudby od očekávání, zažívá posлуhač určité překvapení. Posлуhač musí znát **hudební jazyk** skladby – to

<sup>1</sup>Se stejným problémem se setkáme i při recepci díla literárního. Při četbě románu se nám podobně jako při poslechu hudby dílo rozpadá na dvě části, jejichž velikost se neustále mění. První částí je to, co již bylo – minulost, druhou částí to, co bude – budoucnost. Přítomnost je pouhý hraniční bod, který je odděluje. Minulost se neustále zvětšuje, budoucnost se zmenšuje. Minulost je předmětem paměti, budoucnost předmětem očekávání. Abychom mohli vnímat směřování, musíme přítomnost, to, co je, tedy neustále se měnící moment, konfrontovat s tím, co předcházelo, a současně očekávat rozuzlení v budoucnosti, ke kterému průběh nezadržitelně spěje.

mu dovoluje uvědomování si podstatných bodů, které uchovává v paměti, a na základě toho členění na motivy a témata. Tyto může skládat do celků tak, jak po sobě přicházejí, a uvědomovat si průběh a směřování díla. Ve chvíli, kdy dozní, je schopen cítit, co dílo vyjadřuje – tehdy je dílo pochopeno. Chápání hudby je proniknutím do její struktury – **uvědomování si sémantické soudržnosti jejích prvků a zároveň formální členitosti.**

Hudební kód označujeme v širším slova smyslu jako **paradigma**. Pro každé historické období, pro každý umělecký styl, žánr jsou typické různé prvky, vytvářející určité paradigma v užším slova smyslu. Paradigma je charakterizováno jako **dispoziční univerzum**, soubor prvků – hudebně vyjadřovacích prostředků, které jsou k dispozici. Hovoříme o paradigmatu stylu, paradigmatu autora, paradigmatu žánru. Ukazuje se, že mnohá paradigma (v podstatě autonomní hudební jazyky) jsou natolik odlišná, že znalost jednoho nezajistí porozumění jinému. **To je základním problémem ve vztahu hudby umělé a přirozené.** Do 19. století to byla tatáž hudba, která splňovala dílo od díla různé funkce. Od 19. století se paradigma hudby s primárně zábavnou funkcí začíná výrazně odlišovat od paradigmatu tzv. hudby vážné. To má za následek, že současný člověk, na každém kroku se setkávající s hudbou populární, jejíž struktura je mnohem přehlednější a výrazové prostředky mnohem jednodušší, je schopen ji uvědoměle přijímat, zatímco hudbě vážné porozumí pouze za předpokladu systematictější a dlouhodobější přípravy. Tato skutečnost se plně potvrdila ve výsledcích **hudebně pedagogického výzkumu mezi středoškolskou mládeží**, který byl prováděn na jaře roku 2006 na deseti vybraných gymnáziích v Čechách a na Moravě.

### **Cíle hudebně pedagogického výzkumu a jeho hypotézy**

Před uskutečněním samotného výzkumu byly stanoveny určité hypotézy, které by výzkum měl potvrdit. Předpokládalo se, že:

1. studenti provozující hudbu lépe chápou její sdělení, bezpečněji rozeznávají její charakter a uvědoměle hodnotí její kvalitu;
2. výzkum prokáže úzkou souvislost mezi chápáním hudby samotné a existencí opravdových faktických znalostí o hudebních žánrech, hudební historii a hudebním životě;
3. studenti provozující hudbu mají ve výrazně větší míře pozitivní vztah právě k tomu druhu hudby, jemuž se aktivně věnují.

Při přípravě a zpracování výzkumu byly tedy zvláště sledovány tyto jevy:

- aktivní provozování hudby;
- hudební preference a hudební zájmy;
- faktické znalosti o hudbě užité ve zvukovém dotazníku;
- hodnocení jednotlivých ukázek;
- celkový pozitivní vztah ke konkrétní hudbě, vyjádřený ochotou ji poslouchat.

## Metodologie hudebně pedagogického výzkumu

Hudebně pedagogický výzkum proběhl na deseti vybraných státních a církevních gymnáziích ve Středočeském kraji, Pardubickém kraji, Kraji Vysočina, Jihomoravském kraji a Olomouckém kraji. Jednotlivé školy byly vybírány podle několika kritérií. Podstatné bylo, aby mezi nimi byla zastoupena města s odlišným počtem obyvatel – projektu se zúčastnila gymnázia v Brně a Olomouci i gymnázia na malých městech. Dalším předpokladem byla existence studentského pěveckého sboru na škole. Podstatná byla také ochota vedení školy, případně pedagogů hudební výchovy umožnit provedení výzkumu ve školním vyučování.

Zkoumaný vzorek středoškolské populace tvořilo 518 respondentů – studentů osmiletého, čtyřletého i šestiletého studijního cyklu ve věku 13–19 let. Byly využity následující metody a techniky:

**Anamnestický dotazník.** Bylo třeba zjistit co nejvíce informací o hudebním životě sledovaného vzorku. Zodpovězením anamnestického dotazníku byly získány konkrétní informace o vztahu respondentů k předmětu hudební výchova a o hudebních aktivitách, zejména o instrumentálních dovednostech, studiu hudebního oboru na základních uměleckých školách (v současnosti nebo v minulosti) a o členství v hudebních tělesech různé povahy (pěvecký sbor, orchestr, komorní soubor, folklorní soubor, rocková nebo folková skupina apod.). Dále byly zjišťovány hudební preference středoškolských studentů (oblíbené hudební žánry a konkrétní příklady), návštěvnost hudebních produkcí a vlastnictví zvukových nosičů.

Na základě údajů uvedených v anamnestickém dotazníku byl vzorek respondentů rozdělen na jednotlivé podsoubory, jejichž výsledky byly navzájem porovnávány (studenti, kteří navštěvují ZUŠ, studenti, kteří neprošli ZUŠ, hráči na různé druhy nástrojů).

**Poslechový dotazník.** Respondentům jsou pouštěny nahrávky skladeb. Úkolem je každou skladbu ohodnotit, charakterizovat a zařadit z hlediska uměleckého stylu a hudebního žánru. Poslechový dotazník obsahoval 10 uká-

zek – 6 ukázek hudby artifiiciální, 4 ukázky hudby nonartifiiciální. Jednotlivé ukázky vážné hudby byly zvoleny tak, aby dobře reprezentovaly určitou hudební formu a určité stylové období. Některé byly poměrně známé, jiné prakticky neznámé. Ukázky nebyly seřazeny chronologicky. Jednalo se o tato díla:

1. Johann Sebastian Bach: Braniborský koncert č.1 F dur, BWV 1046, 1. věta – Allegro.
2. Renesanční vokální polyfonie – Pierre Passereau: chanson „Il est bel et bon“.
3. Leoš Janáček: Sinfonietta, 1. věta – Allegretto.
4. Antonín Dvořák: Mše D dur „Lužanská“, 3. část – Credo.
5. Wolfgang Amadeus Mozart: Symfonie g moll „Velká“, KV 550, 4. věta – Allegro assai.
6. Petr Iljič Čajkovskij: suita z baletu „Labutí jezero“ op.20a, 1. část „Scéna“.

Z nonartifiiciální hudby byly vybrány 4 ukázky:

1. Hit americké punkrockové skupiny Green Day Wake me up when September ends.
2. Píseň In my house americké popové zpěvačky Sarah Connor.
3. Píseň Divá Bára české rockové skupiny Kabát.
4. Píseň Orlice zemřelé české písničkářky Zuzany Navarové.

**Sémantický diferenciál.** K hodnocení ukázek byla použita metoda sémantického diferenciálu. Respondenti ohodnotili každou ukázkou na jedenaácti sedmibodových škálách mezi kontrárními přívlastky nebo prohlášeními:

1. zajímavá – nudná
2. známá – neznámá
3. vzrušující – uklidňující
4. náročná – odpočinková
5. veselá – smutná
6. srozumitelná – nesrozumitelná
7. jednoduchá – složitá
8. ošklivá – krásná
9. nehodnotná – hodnotná
10. líbí se mi – nelíbí se mi
11. podobné jsem slyšel – podobné jsem neslyšel

Výsledné hodnoty aritmetického průměru na jednotlivých škálách vypoví-

dají o názoru průměrného představitele konkrétní sledované skupiny. O míře názorové shody v rámci takového souboru respondentů či naopak o nejednotnosti souboru vypovídá směrodatná odchylka, která zároveň determinuje výpovědní hodnotu aritmetického průměru.

O celkovém vztahu respondenta k dané ukázce pak vypovídá 12. bod, který byl připojen k sémantickému diferenciatu. Jeho podstatou je ochota recipienta znovu poslouchat danou hudební ukázkou. Respondenti volí jednu z následujících možností:

1. Tuto hudbu chci znovu poslouchat.
2. Tuto hudbu nechci znovu poslouchat.
3. Nevím, tato hudba je mi lhostejná.

## Výsledky výzkumu

Ukázalo se, že poslech šesti dvouminutových ukázek vážné hudby po sobě je pro některé studenty psychicky zcela vyčerpávající, ba téměř traumatizující. Šetření ukázalo, že mládež věnující se ve svém volném čase hudbě (v jakékoli míře – studium ZUŠ, hra na nástroj, sborový zpěv atp.) – na gymnáziích je to okolo 30 % – má výrazně pozitivnější vztah k vážné hudbě než mládež bez hudebních aktivit. Tito studenti jsou schopni rozeznat rozdíly mezi ukázkami, žánrově (a velmi často i stylově) je zařadit, sledovat jejich průběh a chápat jejich atmosféru. Přitom většina z těchto studentů preferuje jiné hudební žánry. Soubor respondentů, kteří uvedli, že mezi jejich oblíbené žánry patří vážná hudba, tvoří asi 8 % celkového počtu. V drtivé většině se jedná o mládež, která se hudbě aktivně věnuje. Jejich odpovědi dle předpokladu vykazují ještě výrazněji schopnost porozumět hudebnímu dílu z oblasti artifiční hudby.

S výjimkou hudby Leoše Janáčka a renesanční polyfonie jsou všechny skladby hodnoceny jako víceméně krásné a hodnotné. Janáček a renesanční hudba jsou hodnoceny alespoň jako zajímavé. Procento potenciálních posluchačů, které vypovídá o reálné oblibě, však ukazuje poněkud jiné hodnoty. Zdá se, že značná část gymnaziální mládeže, jež si je vědoma umělecké hodnoty a náročnosti vážné hudby, ráda vykazuje pozitivnější vztah k vážné hudbě, než jaký ve skutečnosti má. Dále se ukazuje, že **stupeň umělecké hodnoty** je v hodnocení mládeže vždy **přímo úměrný stupni libosti**, kterou v nich konkrétní ukázkou vzbuzuje. Zásadním určovatelem přijatelnosti hudební ukázky je její známost. Ústřední motiv z Čajkovského Labutího jezera se svým hodnocením rovná ukázkám nonartifiční hudby – je

výrazně přijatelnější než méně známá ukázka hudby Mozartovy a prakticky neznámé ostatní ukázky.

Výsledky prokázaly, že první ukázka nonartificiální hudby, v dané době velice frekventovaná, je výrazně pozitivně hodnocena. Ostatní mají svůj větší či menší okruh příznivců, hodnoceny jsou různě, nicméně přijatelné jsou prakticky pro všechny respondenty, což se u hudby artificiální nevyskytuje. V oblasti nonartificiální hudby se hodnotící postoje mládeže hudebně aktivní a neaktivní významně neliší.

Pro srovnání postojů byly vytvořeny dva podsoubory: tzv. mládež hudební (studenti, kteří vykazují v současnosti jakoukoli hudební aktivitu) a jako protipól tzv. mládež nehudební (studenti, kteří nikdy nestudovali ZUŠ, nehrají na nástroj ani se jinak hudebně neangažují). Uvádíme výsledky celkového postoje k jednotlivým ukázkám u obou těchto podsouborů.

### 1. Postoje k hudbě Johanna Sebastiana Bacha

Mládež hudební: 49 % pozitivní postoj – 17 % negativní postoj – 34 % lhostejnost.

Mládež nehudební: 17 % pozitivní postoj – 37 % negativní postoj – 46 % lhostejnost.

Kladný postoj je podle očekávání nejčastější u skupiny mládeže, která uvádí explicitně oblibu artificiální hudby (63 %) a u mládeže hrající na smyčcové nástroje (59 %).

### 2. Postoje k renesanční vokální polyfonii

Mládež hudební: 48 % pozitivní postoj – 29 % negativní postoj – 23 % lhostejnost.

Mládež nehudební: 23 % pozitivní postoj – 52 % negativní postoj – 25 % lhostejnost.

Kladný postoj je nejčastější u zpěváků gymnaziálních sborů (56 %).

### 3. Postoje k hudbě Leoše Janáčka

Mládež hudební: 33 % pozitivní postoj – 46 % negativní postoj – 21 % lhostejnost.

Mládež nehudební: 21 % pozitivní postoj – 57 % negativní postoj – 22 % lhostejnost.

Postoje obou skupin se u artificiální hudby 20. století výrazně neliší. Naprosto odlišné výsledky se objevily (v souladu s hypotézou) u studentů hrajících na žestové dechové nástroje – pozitivní postoj vykazalo 15 z 18 lidí.

### 4. Postoje k duchovní hudbě Antonína Dvořáka

Mládež hudební: 41 % pozitivní postoj – 31 % negativní postoj – 28 % lhostejnost.

Mládež nehudební: 12 % pozitivní postoj – 61 % negativní postoj – 27 % lhostejnost.

### 5. Postoje k hudbě Wolfganga Amadea Mozarta

Mládež hudební: 63 % pozitivní postoj – 15 % negativní postoj – 22 % lhostejnost.

Mládež nehudební: 30 % pozitivní postoj – 38 % negativní postoj – 32 % lhostejnost.



Kladný postoj je podle očekávání nejčastější u skupiny mládeže, která uvádí explicitně oblibu umělé hudby (82 %) a u mládeže hrající na smyčcové nástroje (76 %).

## 6. Postoje k hudbě Petra Iljiče Čajkovského

Mládež hudební: 83 % pozitivní postoj – 7 % negativní postoj – 10 % lhostejnost.

Mládež nehudební: 58 % pozitivní postoj – 19 % negativní postoj – 23 % lhostejnost.

Kladný postoj je nejčastější u mládeže hrající na dřevěné dechové nástroje (93 %). Svou oblibou je Čajkovského hudba srovnatelná s aktuálními hity nonartifciální hudby – v mnoha případech byla ukázka přímo označena za populární hudbu.

## 7. Postoje k aktuálnímu punkrocku

Mládež hudební: 86 % pozitivní postoj – 7 % negativní postoj – 7 % lhostejnost.

Mládež nehudební: 86 % pozitivní postoj – 6 % negativní postoj – 8 % lhostejnost.

V tomto případě jsou výsledky shodné u všech sledovaných skupin.

## 8. Postoje k taneční popové hudbě

Mládež hudební: 26 % pozitivní postoj – 49 % negativní postoj – 25 % lhostejnost.

Mládež nehudební: 38 % pozitivní postoj – 40 % negativní postoj – 24 % lhostejnost.

## 9. Postoje ke skupině Kabát

Mládež hudební: 68 % pozitivní postoj – 14 % negativní postoj – 18 % lhostejnost.

Mládež nehudební: 78 % pozitivní postoj – 10 % negativní postoj – 12 % lhostejnost.

## 10. Postoje k domácí písničkářské tvorbě

Mládež hudební: 51 % pozitivní postoj – 19 % negativní postoj – 30 % lhostejnost.

Mládež nehudební: 29 % pozitivní postoj – 36 % negativní postoj – 35 % lhostejnost.

Nejčastěji se pozitivní reakce na hudbu Zuzany Navarové objevuje u zpěváků gymnaziálních sborů. Jedná se o jedinou ukázkou nonartifciální hudby, která má vyšší oblibu u mládeže hudebně aktivní než u nehudebních studentů.

## Závěrem

Všechny stanovené hypotézy vyslovené při přípravě projektu hudebně pedagogického výzkumu na středních školách se potvrdily. Byl rovněž popsán vztah mezi těmito pěti parametry hudebního života:

- aktivní provozování hudby;
- hudební preference a hudební zájmy;
- faktické znalosti o hudbě;
- subjektivní hodnocení konkrétní znějící hudby;

- celkový pozitivní vztah ke konkrétní hudbě, vyjádřený ochotou ji poslouchat.

Bylo zjištěno, že aktivní provozování hudby je základem pro její pochopení, schopnost a potřebu ji přijímat a pro vytvoření si kladného vztahu k ní. Aktivní provozování hudby významně ovlivňuje hudební preference příslušného vzorku mládeže ve prospěch artificiální hudby. Mládež, která uvádí pozitivní vztah k hudbě artificiální, případně artificiální hudbu skutečně cíleně přijímá (což není totéž), vykazuje výrazně vyšší schopnosti hudbu objektivně hodnotit a orientovat se v jednotlivých žánrech a stylech. Téměř srovnatelné výsledky v hodnocení hudebních ukázek však najdeme i u hudebně aktivní mládeže, která se recepci vážné hudby cíleně nevěnuje ani k ní neuvádí kladný vztah. Tuto skutečnost je možné interpretovat tak, že hudební aktivita přímo utváří receptivní schopnost v tom kterém hudebním žánru. Tuto receptivní schopnost zřetelně podporuje vlastní hudebně recepční zkušenost, založená týmž předpokladem. Tyto dvě zkušenosti se vzájemně ovlivňují a jejich součinnost je typická pro skupinu mládeže, u níž byla přímo zjištěna potřeba poslouchat daný hudební žánr. K tomu se dospělo na základě podrobného zkoumání údajů z anamnestického dotazníku a výsledků sémantického diferenciálu u jednotlivých ukázek v rámci izolovaných skupin mládeže, rozlišených podle druhu hudební činnosti a podle instrumentálních dovedností. Zajímavým, nicméně nepřekvapivým zjištěním je skutečnost, do jaké míry souvisí pozitivní vztah k hudbě s konkrétními vědomostmi o dané hudební ukázce. Vyšlo najevo, že u značné části mládeže nacházíme schopnost popsat konkrétní hudbu z hlediska jejího instrumentálního provedení, příslušnosti k žánru, zařadit ji k příslušnému autorovi, a tudíž i k uměleckému stylu – většinou na základě zapamatování si melodického motivu – aniž by však došlo k pochopení hudebního projevu. Navíc tento vzorek mládeže nemá zájem tuto hudbu poslouchat. Z toho se lze domnívat, že **současná praxe výuky hudební výchovy většinou neplní zcela svou funkci**. Předávání izolovaných vědomostí o hudbě nezakládá v žádném případě schopnost hudbě rozumět. V této souvislosti je třeba vyzvednout především význam **základních uměleckých škol**, které mají výrazný, i když někdy nepřímý vliv na rozvoj schopnosti hudbu přijímat, pochopit a utvořit si k ní pozitivní vztah.

Výzkum prováděný na gymnáziích měl ještě jiný aspekt. Zaměřil se mimo jiné na **členy gymnaziálních pěveckých sborů**, které v rámci středních škol dávají mládeži příležitost k aktivnímu provozování hudby, seznámení

se s hudebním materiálem různých stylových období a kolektivní umělecké práci. Zjišťovala se i motivace pro tuto činnost. Na základě výsledků se podařilo především charakterizovat průměrného zpěváka a průměrnou zpěvačku gymnaziálního pěveckého sboru z hlediska jejich hudebních zájmů a preferencí, dosavadních hudebních zkušeností, jejich schopnosti hudbu charakterizovat, hodnotit, stylově a žánrově zařadit. Ukázalo se, že gymnaziální pěvecké sbory sdružují, měřeno hudebními zkušenostmi a instrumentálními i percepčními dovednostmi, skutečný výkvět středoškolské mládeže.

Podařilo se

- popsat základní rozdíly mezi vnímáním hudby u chlapců a dívek, u mládeže hudebně aktivní a neaktivní;
- sestavit hodnotové žebříčky u těchto skupin;
- popsat specifické odlišnosti v přijímání různých hudebních děl u hráčů na jednotlivé hudební nástroje;
- důkladně zmapovat hudební zájmy, záliby, zkušenosti, postoje, schopnosti, dovednosti a vědomosti – tedy hudební život současných studentů gymnázia – mládeže ve věku 13 až 19 let.

Výsledky výzkumu potvrdily hypotézy založené na chápání hudby jako znakového systému, ukázaly na nutnost komplexněji chápat receptivní výchovu a především jednoznačně podporovat existenci a činnost základních uměleckých škol, pěveckých sborů a dalších hudebních souborů i jednotlivců.

SECKÝ, J. Vztah hudební percepce a aktivního provozování hudby u středoškolské mládeže. *Pedagogická orientace* 2008, roč. 18, č. 1, s. 94–104. ISSN 1211-4669.

**Autor:** Mgr. Josef Secký, katedra hudební výchovy, Pedagogická fakulta MU, Poříčí 31, 603 00 Brno, e-mail: josef.secky@post.cz