

dramaturgiou, technikami, metódami (*medzi ktoré patrí dramatizovanie emócií, ponuka nových senzácií, ktoré viac – menej podporujú obchod a ekonomické súperenie medzi masmédiami*), napomáhajú rozširovaniu foriem „vnucovania“ hudobných produktov, bez ohľadu na ich kvalitu a výchovný vplyv na poslucháča. Na jednej strane prepojenie hudby s médiami sprístupňuje a rozširuje bázu hudobnej produkcie pre poslucháčov, avšak na druhej strane hudobné vnucovanie produktov, názorov, rozširuje u subjektov hudobnú pasivitu, nesústredenosť, čo často vedie k výmene hudobného zážitku za zvukovú rytmickú kulisu a k podnecovaniu kolektívneho hudobného vedomia (*známeho z dávnych kultúr*).

2.8 HUDBA A FILOZOFIA V URČITÝCH ETAPÁCH

Skúmanie vzťahu filozofie a hudby sa objavuje v mnohých dobových výpovediach o svete, o človeku, o spoločnosti, ako súčasť filozoficko – teoretických systémov. Myslitelia v nich pristupovali k hudbe z pozícií filozofických (*viac – menej až do konca 19.storočia*). Zaoberali sa najmä zmyslom hudby pre človeka a spoločnosť. Za základnú otázku považovali pôvod a vývin hudby, čo hudobnú filozofiu spájalo s etnológiou ako i etnomuzikológiou. V hudbe však odkrývali aj tie stránky, ktoré neboli v jej popredí. Napríklad A. Schopenhauer (1788-1860) vnímal hudbu z pozície filozofickej estetiky.⁶²

V rámci vývoja vzťahu hudba a filozofia pozorujeme prístup len z určitého dobového poznatkového stanoviska, to znamená, že nie z

⁶²Pozri: Mistrík, E.: *Estetika a filozofia: Je estetika filozofickou disciplínou?*
In: Studia aesthetica. PU, Prešov 2003.

pozície hudby a hudobného myslenia. Napríklad pytagorejci demonštrovali na hudbe matematické základy univerza, sveta. Súviselo to najmä s dobovým rozsahom poznatkov a s vtedajším silnejším spojením hudby so základnou kostrou vzdelávacích predmetov.⁶³

Z klasickej nemeckej filozofie pútal pozornosť subjektovo – objektový dualizmus, ktorý formuloval R. Descartes. Oddelil v ňom poznávací, mysliaci subjekt od objektívneho vonkajšieho sveta. V tomto odlíšení svet rozdelil na matériu (*vec priestorovú*) a na ducha (*myseľ*), ktorého podstatu si predstavoval v myslení, vo vedomí subjektu. Zaviedol vlastne princíp introspekcie (*sebapozorovania*), samoodrazu vedomia subjektu v sebe samom, čím ovplyvnil nielen filozofické, ale aj psychologické myslenie.⁶⁴

V 18. storočí sa formulovali prvé princípy filozofie hudobných dejín, ktoré podľa O. Elscheka boli prezentované vo všeobecných, univerzálnych svetových konceptoch dejín hudby (*C. Printza, P. Bourdelota*). Čerpali z racionalistickej filozofie a empirizmu. Filozofiu genézy hudby a jej ponímanie vo všeobecných kultúrnych

⁶³ Dôležitými disciplínami stredovekého vzdelávacieho procesu bola hudba, aritmetika, geometria, astronómia, bol objavený vzťah medzi celými číslami a zvukovou harmóniou, hudba súvisela so zlomkami, exponenciálnymi krivkami, či periodickými funkciami, jednoducho povedané, hudba a čísla boli vedeckými zložkami filozofických princípov, ktoré sa uplatňovali aj vo vtedajších hudobných náukovo – teoretických výkladoch či v myslení vôbec.

⁶⁴ Jeho cieľom bolo vytvoriť jednotnú metódu, techniku pre získavanie vedeckých poznatkov a racionálne zdôvodnenie názoru. Vo svojich postupoch kombinuje princíp analýzy a syntézy, čo ho spája s ideou hermeneutiky – premysleným a cieľavedomým uskutočňovaním filozofickej praxe.

súvislostiach približuje aj rakúsky vedec 20.storočia G. Kneppler v práci „*Dejiny ako cesta k porozumeniu hudby*“ (Leipzig 1977).⁶⁵

Na prelome 18. a 19.storočia vzťah hudby a filozofia tematizovali najmä I. Kant (1724-1804), A. Schopenhauer (1788 - 1880), J. F. Hegel (1770 - 1831). Charakteristickým znakom poklasistických filozofov (*pozitivistov*) sa stalo skúmanie, ktoré sa zameriavalo len na logické vzťahy skutočnosti. Vo svojich filozofických systémoch dokázali realitu fragmentovať do jednotlivých oblastí podľa kategórií (najmä Kant), čo často viedlo k strate spoločných atribútov, znakov s existujúcou skutočnosťou, ako i k zoslabeniu relácií s oblasťou bádania.

V období romantizmu bola hudba akýmsi príkladom nepojmového myslenia. Významnou osobnosťou bol najmä F. W. J. Schelling (1775 - 1854), ktorý tvrdil, že vzťah hudby k umeniu nemožno vyjadriť len v pojmovej rovine. Podľa neho, najmä hudba nefunguje len v pojmovom myslení, nakoľko má neohraničenú schopnosť výrazových možností. Okrem toho, umeniu pripisoval schopnosť, ktorá dokáže zjednotiť aj oddelené vzťahy.

V romantizme boli nastolené otázky, ktoré boli nanovo formulované aj v 20.storočí. Do popredia sa dostala napríklad otázka ohraničenia pojmu, ale aj uvažovanie o hudbe ako o špecifickom hudobnom myslení, nakoľko sa ním ponímalo myslenie v hudbe, myslenie v tónoch, myslenie v hudobných tvaroch atď.⁶⁶

⁶⁵ Bližšie pozri: Elschek, O.: *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava 1984 s. 222.

⁶⁶ Hoci sa v romantizme odohrávali zmeny v myslení (aj v otázke problému slobody človeka), napriek mnohým úsiliam sa udržala tradícia z novovekej filozofie, t.j. dominancia pojmov. Prejavovalo sa to aj postojom voči zložitejším romantickým hudobným štruktúram. Tieto sa redukovali na



Obrázok 9: T. W. Adorno



Obrázok 10: Max Horkheimer (vľavo), Theodor Adorno (vpravo) a Jürgen Habermas (vpravo vzadu) v Heidelbergu, 1965

jednoduchý chronologický vývoj dejín, hoci poskytovali impulzy aj pre modernejšie prístupy myslenia. Napríklad pre skúmanie návratov motívov, konštrukcií tém a variácií vo viacvrstvových stavbách, systémoch čo mohlo umožniť sprístupniť veľa zaujímavejších podnetov pre pochopenie dejín hudby.

Zreteľnejší prienik hudby do filozofie priniesol až T.W. Adorno.⁶⁷ Do tohto vzťahu začlenil sociológiu v rámci skúmania relácií hudba a publikum. V tomto rozšírenom vzťahu poukázal, ako hudba dokáže anticipovať dianie, o ktorom človek ešte nevie, ale už existuje. Vystihuje to aj jeho vyjadrenie v súvislosti s hudbou A. Schönberga : „... publikum, ktoré sa desí disonancií, je publikom, ktoré nevie, že v disonanciách už dávno žije.“⁶⁸ Zo strany študentov mu bolo vytýkané, že masmediálnu kultúru vnímal ako nebezpečenstvo pre vyššie umenie a kultúrny priemysel ako priestor, v ktorom boli odstránené kritické tendencie.

Umberto Eco (1932), predstaviteľ semiotiky a postmodernej filozofie v súvislosti s tonálnymi systémami zastával podobné stanovisko k anticipačnému daniu. Vyjadroval sa v tom zmysle, že nemusí existovať len jeden systém, na ktorý sme si navykli, ale aj iné systémy, ktoré „žijú,“ rozvíjajú sa, hoci ich ani nepoznáme. V práci „*Nepřítomná štruktúra*“ sa stáva jeho modelom seriálna hudba ako otvorený alternatívny systém myslenia, procesu štruktúrujúceho dianie.

Skúmanie vzťahu hudba a filozofia v prvých desaťročiach 20. storočia výrazne poznačila filozofická metóda E. Husserla (1859 - 1938), uplatňovaná v rámci filozofického prúdu označovaného ako fenomenológia. Pôvodne sa termínom fenomén označovalo učenie o javoch, veda o fenoménoch – javov (*označenie požíval Lampert*). Husserl pod termínom fenomén rozumel predovšetkým to, čo sa nám

⁶⁷ Adorno, T.W.: *Einleitung in die Musiksoziologie (Úvod do hudobnej sociológie)*. Frankfurt a.M. 1962.

⁶⁸ Pozri rozhovor s M. Petříčkom v časopise *His Voice* (4/2003) pod názvom „*Moderní hudba je nepochybně možná*,“ ktorý spracoval L. Jiříčka.

javí na základe našich skúseností. Základnou charakteristikou jeho prác je kritický postoj k teóriám (*postavil sa aj voči klasickej muzikológii ako pozitívnej vede*), učeniam, zapodievajúcich sa problematikou poznávania. Uprednostňoval priamu skúsenosť pred teoretickým uvažovaním. Vo svojich prácach nerozlišuje rozdiel medzi pozorovateľom (subjektom) a pozorovaným (objektom). V hudbe neopisuje jej vlastnosti zo stanoviska teórie hudby, či abstraktného estetického fenoménu, ale zo vzťahu hudba a jedinec, v ktorom uprednostňuje skúsenostnú stránku hudobného zážitku a jeho opisu. Z prvej fázy Husserlovej metódy vystupuje do popredia tzv. eidetická redukcia (*z gréčtiny idea, podstata, vzor*), „zazátvorkovanie“ (*„očistenie“ od všetkého náhodného, faktického a momentálneho, t.j. od čiastok, ktoré skúsenosti prisudzujeme*), čo nazýva *epoché*. Týmto postupom vyjadruje vedomé odmietnutie teórií popisujúcich riešenie otázok vo vzťahu k svetu. Skúma iba podstatu, ktorou je čisté vedomie, čo podľa Husserla je operácia, zameraná na čistú podstatu objektov pri vylúčení empirických prvkov. Podľa fenomenológie by to malo uľahčiť prístup k samotným javom, fenoménom bez abstraktných kategorizujúcich faktov, teda viesť k očisteniu vedomia. Svoju filozofiu budoval na dôslednom apriorizme, v rámci ktorého sa usiloval harmonizovať matematické a logické zákony v jednote. Ponímal ich ako hodnoty čistého vedomia vzťahujúce sa na objekt.⁶⁹

20. storočie charakterizujú aj ďalšie znaky. Zaradujeme k nim rýchly rozvoj vied a techniky, ako i nedostatočné riešenie problémov človeka, jeho hodnotovú hierarchiu paralelne s rozvojom vedy a

⁶⁹ E. Husserlovou filozofiou sa zapodieval aj J. Vysloužil napríklad v príspevku: *Hudba v Husserlovej fenomenológii (Musik in Husserls Phänomenologie)*. In: Sborník referátov. Prostějov 1991, s. 98 – 105.

techniky, čo jedinca dostáva do nelichotivého postavenia. Poukazuje na to najmä umenie a s ním súvisiace partnerské vedy, disciplíny, často len formou kritiky. Tento „rozdielový pohyb“ v posledných desaťročiach 20. storočia je možné sledovať aj v koncepciách, ktoré kritizujú „tzv. modernu“, v nových filozofických prúdoch, radených najmä do postmodernizmu. Objavujú sa tu, okrem iného, aj myšlienkové synkretizmy, t.j. spojenie rozdielných ideí do jednej sústavy, kritický postoj k rozčleneniu skutočnosti na subjekt a objekt. Pozornosť pútajú aj filozofické sústavy stavané na ideových koncepciách, čo sa premyslene interpretuje ako „jazykové hry“(*na tomto poli sa stretávame s menami M. Heideggera, L. Wittgensteina, M. Bachtina,, J. F. Lyotarda, T. Cliftona atď.*), ako i skutočnosť, že filozofia hudby sa len ojedinele poníma ako hudobno – vedná disciplína.⁷⁰ V posledných desaťročiach 20.storočia a najmä na začiatku 21. storočia sa v spoločnosti prejavuje silnejší záujem o skúmanie nových úloh. Ide napríklad o feministickú filozofiu, o ekofilozofiu, o mimoeurópske filozofie, ako i o pluralizmus filozofického myslenia, v ktorom sa vytráca tzv. určujúce centrum, nakoľko sa akceptuje rovnocenná pozícia filozofických línií. V súčasnom filozofickom hľadaní sa teda stretávame s rozličnými druhmi relativizmu a konsenzualizmu, ako i s rozpadom jednotného diškurzu, čo môže poukazovať na zoslabené filozofické myslenie, ale aj na príchod nového prelomu vo vývoji filozofického a hudobného hľadania či myslenia.

⁷⁰ Vo svojich systematikách ju ako samostatnú disciplínu uvádzajú len niektorí autori ako napríklad O. Elschek, H. Dräger, častejšie je spájaná s hudobnou estetikou.

Nové tendencie sa prejavujú aj v tzv. „*New Musicology*“ (Joseph Kerman, Lawrence Kramer atď.), ktorá je radená do širšieho prúdu postmoderny. V podstate je reakciou na lingvistický a filozofický postštrukturalizmus. S kritikou pozitivistického myslenia začalo narastať aj presvedčenie o potrebe novej hudobnej paradigmy. Do popredia sa dostáva otázka skúmania významovosti hudby v širšom antropologickom, sociálno – kultúrnom a sociálno – politickom kontexte. Hudobná analýza má v tomto zmysle svoje zázemie vo filozofii dekonštrukcie (M. Foucault). Výskum hudby využíva poznatky z nových a doteraz nevyužívaných oblastí vedeckého poznania, ako napríklad sexualita, homosexualita, vzťahy medzi rasami a rôznymi etnikami, sociálno - kultúrna identita („*genders studies*“, „*cultural studies*“ atď.). Na hudobné myslenie, ako sme už vyššie spomenuli, pôsobil i rozvoj vedy a techniky, najmä vplyv kybernetiky, počítačovej techniky, koniec koncov i internet. Ďalej možno spomenúť teóriu komunikácie, semiotiku, biomuzikológiu, etnomuzikológiu, ornitológiu atď. Sú to tzv. partnerské súvzťažnosti, korelácie, ktoré ovplyvňujú a rozširujú línie interdisciplinárneho diškurzu. Ich existencia sa prejavuje v rôznych vrstvách hudobnej reči, myslenia, ako aj v jednotlivých hudobných oblastiach. Napríklad v hudobnej tvorbe sú to kompozičné techniky, ako je dokekafónia, punktualizmus, aleatorika (kde sa využívajú prvky náhody), ďalej možno spomenúť elektronickú a elektroakustickú hudbu, minimal music, novú jednoduchosť, počítačovú hudbu atď.⁷¹ Sú to prúdy, smery, fúzie, v ktorých sa akcentuje každá perspektíva, lebo má rovnocenné postavenie.

⁷¹ Bližšie pozri: Vereš, J.: *Metamorfózy v komunikačných systémoch hudby*. Nitra: In: Almanach 9, 2008, s. 43-54.