

8. MODERNIZMUS A POSTMODERNÉ HUDOBNÉ PREMENY²⁴²

8.1 PREMENY V KOMUNIKAČNÝCH SYSTÉMOCH HUDBY

Hudobné umenie v 20. storočí, ako i na začiatku 21. storočia je oproti predchádzajúcim epochám nielen dynamickejšie vo svojich štýlových a technických premenách, ale aj poznačené ich rýchlejším „zastaraním“. Nemožno v ňom hľadať trvácnosť, stálosť, ani nehybnú, ustálenú „estetickú pravdu“. Premeny uplatňované v umeleckých technológiách, často umožňujú hudobnú tvorbu študovať len z hľadiska zmien, nakoľko sú vytvárané v rýchlom, meniacom sa procese.

Pozornosť odborníkov nepútajú len prebiehajúce premeny, či zmeny vplývajúce na náš vkus, alebo obmeny určitej témy, ale i každý pokus o systematické stanovenie štruktúry hudobného diela. V posledných desaťročiach sa do popredia dostávajú tematické okruhy ako napríklad vzťah hudobnej tvorby a konzumu, problém potreby hudobného umenia v súčasnej dobe, zastarávanie niektorých hudobných foriem, vznik nových odborov, disciplín, do ktorých hudba výrazne preniká, ako i orientácia recipienta v dnešnej spletitej hudobnej ponuke.

²⁴² Modernizmus, ako termín označoval „zakrývanie“ protirečivých názorov, teórií a pod. V umení sa uplatňoval súbežne s rozvojom technológií v dvadsiatych rokoch 20. storočia, ktoré rozširovali estetické možnosti (napr. gramofón). Posmodernizmus nie je novou epochou, reflektuje pluralitu myslenia, spôsoby konania, hodnotové systémy. Modernizmus odráža predpokladanú realitu. Posmodernizmus je už realita. Bližšie pozri: Fukač, J.: *Pojem „posmoderna“ ve vztahu k hudbe konce 20. storočí*. In *Hudobno – pedagogické interpretácie* 4. Nitra 1998, s. 45 - 53.

Existujúca skutočnosť je výsledkom vývoja spoločnosti, v ktorej človek prostredníctvom moderných technológií získal nové možnosti pre poznávanie hudobno - umeleckej produkcie takmer zo všetkých období a oblastí nášho sveta na ktoromkoľvek mieste i v čase. Sú to nové situácie, ale i ciele, s ktorými sa neustále vyrovnávajú súčasní tvorcovia, interpreti, vedci, pedagógovia, poslucháči, ako i celý rad ďalších existujúcich, či postupne vznikajúcich nových profesií.

Z histórie je známe, že umenie minulosti, rovnako, ako to dnešné, podliehalo technickým a spoločenským podmienkam, prostrediu, v ktorom sa vyvíjalo, prezentovalo. To znamená, že tak, ako priemyslová revolúcia, i súčasný elektrotechnický rozvoj má vo svojej evolúcii vplyv nielen na spoločenskú a hospodársku, ale aj na estetickú zložku a jej ďalšie sprostredkovanie. Zo spektra úvah na danú problematiku v súčasnej premenlivej, difúznej hudobnej sfére netreba zvyrazňovať len tzv. stratu potreby hudobného umenia, ale i kladné podnety z jej terajšej tvorivej panorámy. Zároveň je to výzva nepristupovať k umeniu ako k niečomu nemennému, danému, teda aj z hľadiska praktických, vedeckých, umeleckých cieľov. Veď súčasné hudobné umenie nie je umením budúcnosti, nebude umením ani minulosti, či už ako forma alebo funkcia (*tá sa tiež stáva premennou s vývojom spoločnosti*). Problematiku sa pokúsime sprehľadniť prostredníctvom premien vnímania hudobného intervalu v niektorých hudobných obdobiach a kultúrach.

Základný hudobný prvok - interval, ako vzdialenosť medzi dvoma tónmi sa v hudbe nachádza nielen vo vertikálnej, ale i v horizontálnej polohe. Takúto existenciu intervalu pravdepodobne nenájdeme v žiadnom inom umení. Jednotlivé hudobné obdobia sú často charakteristické aj tým, že v nich pozorujeme prevahu jedného

alebo viacerých intervalov, podľa toho, ako prebiehalo vnímanie intervalu s jeho výkyvmi v priebehu hudobného vývoja národov a ich estetického cítenia. Tak napríklad v antickom Grécku sa interval kvarta a kvinta považoval za rozhodujúcu zložku hudobného myslenia. Vo východných kultúrach, kde prevažovala (aj prevažuje) pentatonika, dominuje kvinta ako rozhodujúci interval hudobného procesu. Určitý odpor ku zväčšenej kvarte je charakteristický pre obdobie staroveku. V tejto súvislosti nemožno nespomenúť, že Gréci terciu považovali za neľúbozvučnú, až v 13. storočí ju prijala západná európska hudba, čo postupne umožnilo kvintakordu stať sa oporou európskej hudobnosti.

Na tomto mieste je potrebné ešte raz spomenúť interval kvintu, ktorý je možné z akusticko - numerických dôvodov považovať za „všadeprítomný“ interval ²⁴³ (veľký dojem urobil na pytagorejcov). Bez zaujímavosti nie sú ani jeho obmeny chápania v rôznych obdobiach. čo môžeme priblížiť nasledovnými slovami: Indikovaný bol pytagorejcami, na novo zhodnotený v stredoveku a v romantizme do určitej miery aj podceňovaný. Dôkazom tejto obmeny je aj text N. Castiglioniho: „ *Stačí poznamenať skutočnosť, že 16. a 17. storočie zanechalo celé stránky chvály o dokonalosti akordu a intervalu kvinty: Dôkazom je aj úvodná toccata k Monteverdiovmu (1567-1643) Orfeovi. Tonálny systém vychádza z kvintového intervalu, pretože je založený na harmonických tónoch, teda na akustickom fenoméne, na prirodzenom fakte. Na druhej strane je charakteristické, že kvinta, chápaná ako napodobnenie prírody, nadobúda v romantizme význam neporiadku, chaosu. Neskôr, u Brucknera, nadobúda kvinta, ktorú tento skladateľ často používal pre jej zvláštny účinok „prázdna“, významu duchovného napätia, božského*

²⁴³ Označenie použil Gillo Dorfles (prof. estetiky na univerzite v Terste a Miláne).

*alebo nadprirodzeného zásahu.*²⁴⁴ Na základe uvedených myšlienok je možné konštatovať, že ľubozvučný interval so svojím postupným vývojom rozrušoval tonálnu jednotu, ktorú obvykle považujeme za hlavný základ súzvuku. Ďalej možno spomenúť i to, že aj prví tvorcovia kontrapunktu mali averziu ku zväčšenej kvarte, veľkej sexte v ich vzostupnom pohybe, ako i k malej sexte, oktáve v pohybe klesajúcom. S vývojom hudobného myslenia uvedené zákazy a im podobné normy, postupne stratili svoju platnosť, nakoľko ľudský sluch ich v hudobnej reči vnímal prijateľne, čo postupne umožnilo používať aj malú septimu v dominantnom septakorde.

S vývojom vokálnej polyfónie sa upevnila hodnota akordu, tonality, harmónie, ktorá pomocou temperovaného ladenia zrušila všetky nerovnosti medzi tóninami. Oživil sa záujem o modálnu a exotickú hudbu. Objavenie chromatiky otvorilo cestu k atonalite, dodekafónii (hudba tvorená pomocou „zákonov“). V nasledujúcom hudobnom procese registrujeme pokusy aj o tzv. „holú“ zvukovosť (bez harmónie), založenú na hraničnej až paradoxnej zvukovej farbitosti (H. Pousser, J. Gage). Priestor získala aj škála neobmedzenej zvukovosti v elektronickej hudbe, ktorá umožnila okrem iného i stotožnenie skladateľa a interpreta.

V texte sme už spomenuli, že súčasná hudobná tvorba je poznamenaná netradičnými skladateľskými technológiami, procesmi hľadania nového zvukového ideálu, snahami o preklopenie priestoru, miesta, času a podobne. Už len skutočnosť, že proces tvorby

²⁴⁴ Bližšie pozri : Elschek, O.: *Súčasná hudba vo vzťahu k dnešnému hudobnému životu a hudobná výchova*. Bratislava: In: K problematike súčasnej hudby.SAV, 1963, s. 58.

autentickej elektroakustickej hudby prebieha v spolupráci hudobného skladateľa so zvukovým technikom v špeciálne vybavenom zvukovom štúdiu, priamo s konkrétnym znejúcim zvukovým materiálom, jeho výberom, úpravou, organizáciou až do jeho fixovaného zvukového záznamu, signalizuje celý rad zmenených pozícií vo vzťahu k dovtedajšiemu hudobno - komunikačnému systému, ale aj celý rad premien vo vzťahu k hudobnej tradícii. Dochádza tu napríklad k eliminácii hudobného interpreta, k prelomeniu bariér medzi novými zvukovými javmi a zvukovým materiálom tvoreným na konvenčných hudobných nástrojoch, v hudobno - kompozičnom zápise, či pokynoch pre formovanie zvukového materiálu atď. V neposlednom rade i k porušovaniu predchádzajúcich návykov, ktoré sa odlišujú nielen od tradičného hudobného materiálu a jeho technologického spracovania na strane skladateľa, ale aj pri vnímaní diela, ako i orientácii sa poslucháča v ňom. V tejto súvislosti nemožno nespomenúť také postupy, ktoré v čase rýchlych premien umeleckých štýlov, techník, slúžia na obhajobu tradičných hudobných mechanizmov, ako aj na nové technológie tvorby. Prejavuje sa to najmä v hudobno - výchovnej oblasti, kde sa zafixovanými či až vykonštruovanými hudobnými „gramatikami“, prípadne ich preformulovanými vzorcami, interpretuje aj nová realita existencie hudby.

Vo všeobecnej rovine je žáner elektronickej hudby prijímaný ako logické dovŕšenie dlhodobého historického vývoja svetovej hudby a techniky. Jej vývoj je potrebné tiež chápať (*vrátane úžitkovej hudby*) i v kontexte rozvoja vedy, techniky, ktorý umožnil rozšíriť sféru zvukovej techniky a ovplyvniť kompozičnú technológiu skladateľa. Elektronická hudba je okrem objavovania nových zvukových svetov,

kompozičných technológií (*teda aj priameho pretvárania a organizovania zvukového materiálu*) charakteristická i tým, že vo svojom vývojovom procese postupne narúša zvukovo - estetické kritériá elektronického pôvodu. Napríklad Herbert Eimert, vo svojich kompozíciách využíva ľudskú reč ako zvukový zdroj. Milan Adamčiak v článku "Príbeh jednej hudby" píše: *"Objavilo sa niekoľko pokusov o vizualizáciu koncertnej produkcie s využitím multivízie, svetelnej produkcie i performance, vznikajú kompozície počítajúce s voľnejším spojením reprodukčnej techniky a live performance vo vzťahu k priestoru, k slovu sa dostávajú fúzie s inými hudobnými žánrami (rock, alternatívna hudba, výtvarné či pohybové performance, sound sculpture atď).*"²⁴⁵

K obohateniu zvukového ideálu prispelo aj narušanie tradičnej rytmiky (I. Stravinskij: Svätenie jari), popieranie tonality (A. Schönberg: Päť skladieb pre orchester), ako aj preferovanie sonorickej sféry na úkor tematickej a dynamickej oblasti. K netradičnému obohateniu hudobnej tvorby prispeli i francúzski skladatelia uplatňovaním zvukov (mechanických) nenachádzajúcich sa v temperovanej tónovej sústave. Napríklad Eric Satie v balete "Parade" obohatil zvuk orchestra o sirény, motory, Morseov prístroj, pričom nimi sledoval i zvýraznenie jednotlivých postáv. Edgar Varés (známy aj termínom „organizovaný hluč“) v kompozícii „Ionisation“ použil pre 13 hráčov 41 bicích nástrojov, klavír a 2 ladené sirény. Ďalej možno spomenúť Johna Cagea, tvorcu známeho "prepared piano" (*na ktorom*

²⁴⁵ Pozri: Bláha, M. - Mandík, M.: *I. seminár elektronické hudby v ČSSR*. In: Slovenská hudba, 22, 1996, č. 1 - 2, s. 10.

dosahoval tónové efekty podobné konkrétnej hudbe), ako i Arnolda Schönberga, ktorý na jednom akorde zmenou farby vytvoril zdanlivú „melódiu zvukových farieb“ v tretej časti diela "Fünf Orchesterstücke op. 16" nazvanej „Farben“. Okrem spomenutých zvukovo - spektrálnych a rytmických kompozičných postupov k premenám hudobného myslenia prispelo aj rozširovanie tónového aparátu o mikrointervaly (*A. Hába, ktorý dotvoril myšlienky F. Busoniho*), ako aj ďalšie skladobné techniky (*napríklad seriálne techniky*).

V druhej polovici 50-tych rokov 20. storočia bol prvýkrát v hudobnej kompozícii a interpretácii hudby použitý počítač.²⁴⁶ Pomocou počítačových programov a digitálno - analógových prevodníkov bolo umožnené uskutočňovať generovanie zvuku, jeho procesovanie, záznam, nahrádzať funkciu hudobného nástroja, interpreta, vytvárať synchronizáciu s hudobnými nástrojmi pomocou systému Midi (Musical Instrument Digital Interface) atď.

Koncom 70-tych rokov 20.storočia sa v hudbe vžil termín „sampling“ (od slova "sample" - vzorka), na označenie všetkých analógových i digitálnych zvukových metód záznamu s ich opätovnou syntézou (za prvý "sampler" sa považuje nástroj s nahrávacím médiom mellotron). Vývoj v tejto oblasti je v posledných desaťročiach nesmierne dynamický a pestrý, a to nielen vo výrobe a zázname zvukového materiálu (napríklad. CD Interaktív umožňuje kombinovať multimediálne spojenie zvuku a obrazu s interaktívnymi možnosťami, ďalej tzv. smart card atď.), ale aj v spojení s neklávesovými

²⁴⁶ V roku 1958 Max Matthews (Massachusetts Institute of Technology, USA).

hudobnými nástrojmi, čoho dôkazom sú husle Laurie Andersonovej nazvané Tape Bow Violin (1977), laserova harfa Jeana - Michela Jarreho (1985) atď. V tejto súvislosti možno spomenúť i združenie - *Impossible Music z New Yorku* (N. Collins, D. Weinstein, T. Spelios, J. Mori), ktoré na kompaktných diskoch prevádza strihy, slučky, podobným spôsobom, ako sa to robilo v 50-tych rokoch minulého storočia s analógovými gramofónmi a magnetofónmi.

Podnetné sú tiež skupiny prezentujúce tzv. worldmusic, ktorá má etnický a folklórny základ. Často sa prelína s rockom, džezom, elektronickou, alebo vážnou klasickou, či súčasnou hudbou. Zameriava sa predovšetkým na dospelé publikum. Pevné postavenie má vďaka osobnostiam z rocku, džezu a elektroakustickej hudby (Brianovi Enovi, Paulovi Simonovi, Laurie Andersonovej, Joe Zawinulovi, Petrovi Gabrielovi). Na Slovensku sa tento žáner presadil vďaka skupine Gýmeš.²⁴⁷

Zložitosť problematiky sa na tomto mieste pokúsime priblížiť aspoň nasledujúcim vymenovaním niektorých prúdov, hnutí, neustále sa rozvetvujúcich, ktoré sú v globálnom kontexte zvyčajne i v mutovaných prezentáciách; rockeri, raperi, hackeri, postpunkeri, technospiritisti, neohippies, starohippies, technohippies, postavantgardisti, industrialisti, metalisti, virtuálni realisti, kyberpunkeri, orientalisti, mystikovia, euroindiáni, spaceaktivisti, videoartisti atď., atď.²⁴⁸

²⁴⁷ Pozri: Vereš, J.: *Hudba a hudobná výchova*. In: Hudobno – pedagogické interpretácie 4. Nitra 1998.

²⁴⁸ Na Slovensku pozorujeme tiež väčší pohyb, než tomu bolo v predchádzajúcich obdobiach. Do popredia sa dostali, okrem iného, napr. folk, country, blues, sacra, underground, ľudový beat (Senzus) atď.

Zo všeobecného hľadiska ich hodnota väčšinou spočíva v neprispôsobenosti jedinej realite, a teda aj jedinej pravde, čo im v podstate umožňuje rozširovať kolektívny akumulátor vízií, batériu alternatív svojho poslania. Toto nespočetné množstvo nových, inovovaných spôsobov komunikácií, či až experimentovania s myslením, vedomím človeka, evokuje mnohé otázky týkajúce sa budúceho smerovania hudby, ako napríklad: Je to posun spoločnosti k anarchii? Je to pilotované navigovanie k mystickej kolektívnej extáze? Je to začiatok prechodu k novej senzibilite a citlivosti? Je to alternatíva nového archaizmu? Atd'.

Odpoveď na uvedený okruh otázok i vzhľadom na ich rôznorodosť, bude situovaná viac-menej do roviny konštatovania. Ved' v súčasnosti nás ani neprekvapí, ak náhodný divák niekedy až trpne pri postmoderných divadelných predstaveniach, podobne ako náhodný poslucháč počas rockovej scény. Avšak iný poslucháč to môže pociťovať ako podnet k životu, radosti a podobne. Nezanedbateľné nie sú ani také prezentácie tvorby, ktoré subjektom napomáhajú akcelerovať mystickú extázu, kolektívny tok myslenia a pod. Uvedenú myšlienku môžeme doplniť v tom zmysle, že nová vyspelá technika, okrem toho, že uviedla do pohybu aj konzumný mysticismus, nanovo odkrýva i naše večné túžby po transcendentnom bez ohľadu na to, aká je prívetivosť doby.