

Hudba sveta je v súčasnosti najrozšírenejším žánrom, ktorý sa neustále rozvíja aj z hľadiska rozmanitosti. S rozširovaním worldmusic, sú hudobníci zaraďovaní do neštandarizovaných sub – žánrov, ktoré majú uľahčiť orientáciu v tzv. melde. Z nich spomenieme len niektoré, ako napríklad fúzie sveta, etnické fúzie, či worldbeat.²⁵⁵

8.3.1 HUDOBNÉ PRELÍNANIE

Hudobné zmeny a ich neustála premenlivosť, zlučovanosť s rôznymi kategóriami hudobných produktov, žánrov, prvkov už dlhšiu dobu provokujú hudobných bádateľov, hudobných pedagógov k hľadaniu ciest pre ich včasné poznanie. Rýchlo sa meniaci ponuka hudobných produktov z nich totiž urobila svedkov prelomenia línií medzi minulosťou a prítomnosťou. Podľa Chaloupkovej sa na jednom okraji hraníc pohybujú vážne žánre s dlhodobou umeleckou hodnotou a na ich protipóle sa prioritizuje prístup k hudbe ako takej.²⁵⁶

²⁵⁵ *Worldbeat* je hudobno – priemyselný žáner. Je to zmes etnickej hudby a západnej tradície populárnej hudby. Uplatnenie meldu často spôsobuje ich vzájomné nerozoznanie jedného od druhého. Dnes hudobný priemysel zásobuje hudobný trh rôznymi zmiešaninami či hybridmi. So zaujímavým hudobno - hybridným žánrom pracoval napríklad Peter Brian Gabriel. Anglický spevák, hudobník a skladateľ (*hral aj rockovej skupine Genesis*) použil derivát so *sufi* spevákom. V skladbách mieša vokálne, rytmické a harmonické prvky zo západnej Afriky s európskymi. Sufizmus bol v Islame považovaný aj za vedu. Jeho praktici boli označovaní ako *sufi*. Pri učení sufizmu sa uprednosťuje užšie spolupôsobenie žiaka a učiteľa dlhšiu dobu, nakoľko prevládá názor, že jeho osvojenie sa nedá získať len prostredníctvom kníh.

²⁵⁶ Chaloupková, H.: *Hudba ve světle principů masové komunikace*. Opus musicum 4, 2005 s.9 -14.

Je preto samozrejmé, že klasické modely delenia hudby, ako i interpretačné výklady hudobných produktov už nie vždy postačujú na vyjadrenie novej reality. Do popredia sa zákonite dostávajú mnohé otázky, a to nielen pre muzikológiu, ale i pre hudobnú pedagogiku, kde narastá záujem o aktuálne hudobné prezentácie, o poznanie nových trendov v hudobnom myslení, o nové analýzy, interpretácie vo vyučovacom procese, študijné texty a podobne. Tradičné koncepty už nie vždy presvedčivo, hodnoverne korešpondujú so súčasnými hudobnými skutočnosťami, ako i s technologickou, informačnou úrovňou spoločnosti.

V Česko – slovenskom priestore sa k uvedenej problematike vyjadrilo už viacero autorov ako napríklad R. Bačuvčík, O. Elschek, J. Fukač, H. Chaloupková, I. Poledňák, R. Podpera, J. Lexmann, L. Mokřý, J. Vereš. Ich práce tvoria cennú bázu poznatkov, informácií z hľadiska všeobecnej teórie umenia, hudobnej vedy, hudobnej pedagogiky, šírenia hudobných produktov, recepcie a podobne. Napríklad Jiří Fukač v práci „Hudba a média“²⁵⁷ predpokladá nové usporiadanie spoločnosti na základe nových informačných sietí. Ivan Poledňák, v časopise „Hudební věda“²⁵⁸ priblížil dve kategórie hudby: tzv. transkultúrnu hudbu (*vyjadruje previazanosť s ľuďmi globálneho hudobného ponímania; funguje na princípoch hudobného priemyslu*) a hudbu v sieti (*network music, názov zahŕňa veľké množstvo rôznorodých hudobných zoskupení, rozmanité epochy, slohy, prúdy*).

²⁵⁷ Fukač, J., a kolektív autorov: *Hudba a média: Rukověť muzikológa*. Brno: Vydavatelství MU, 1998.

²⁵⁸ Poledňák, I. *O hudbě a multikulturalismu aneb o dvojí muzikologii*. In: *Hudební věda*, 1996, č. 1, s. 75-80.

Spomenuté kategórie hudby neoznačujú hudobný štýl, ani druh hudobného jazyka, ale spôsob šírenia hudby, sociologickú charakteristiku distribúcie hudby medzi národmi a regiónmi. Tieto dve paralelné línie, v ktorých sa neustále tvoria nové hudobné preferencie, neznamenaajú zánik tradičných štruktúr a foriem šírenia hudby, nakoľko s nimi súbežne existujú, i keď sa navzájom prelínajú. Uvedenú problematiku priblížil aj L. Mokry v rámci úvah o hudobnej praxeológii.²⁵⁹ Spomenutí autori vychádzali z prednášok prednesených na kongrese vo Falune (Švédsko - 1995), kde ich upútalo najmä vystúpenie Kirstena Malma.²⁶⁰

Špecifickou realitou v postmodernej hudobnej etape sa stáva sústavné prechádzanie od jednej novoty k druhej, čo časom u recipientov vytvára určitú „netrzeplivosť“ pri hľadaní niečoho pozoruhodného. Zvyšuje sa tu prah vnímavosti pre podnety vzbudzujúce budúcu pozornosť. To si jednoznačne uvedomujú masmédiá, a preto kalkulujú s pozornosťou poslucháčov všetkými dostupnými prostriedkami. Na druhej strane, preexponovaná mediálna ponuka môže jedincov viesť k nevyhradeným záujmom, rýchlemu striedaniu hudobných komodít bez toho, aby hlbšie prenikli do štruktúry diela a jeho sémantiky. Z uvedeného pre oblasť hudobnej pedagogiky a výchovy vyplýva, že ak vo vzdelávacom procese nie je jedincovi poskytnutá vyvážená štruktúra predmetov, ak v nich nezískava aktuálne informácie o súčasných hudobných pohyboch vo

²⁵⁹ Mokry, L.: *K hudobnej praxeológii*. In: *Hudobno – pedagogické interpretácie 3*. Nitra 1995, s.97-104.

²⁶⁰ Malm, K.: *Euromusic – World Music. Trans and Subcultural Processes in Music. Formal and Informal Transnational Networks in Musics*. Prednáška na hudobno – vednej konferencii *Aspekt on Music and Multiculturalism*, Falun 1995.

sfére hudby, učiaci sa subjekt začne zákonite hľadať iné formy hudobného poznávania a realizovania.

Celá táto problematika sa nedá zjednodušene asociovať a spájať s pojmom hudobný konzum, akoby išlo len o spotrebu. V každom prípade treba skúmať súčasné javy hudby, ich koexistenciu, vnútornú silu, ako i význam aktívneho osvojovania si hudby v súvzťažnosti s recepciou hudobného produktu.

V súčasnej informačnej spoločnosti je potrebné skúmať aj aktivity sprostredkovateľské. Ich závažnosť neustále narastá, čo vytvára tlak i na sprostredkovanie bádateľských výsledkov do roviny popularizačnej, ale i na pedagogickú interpretáciu hudobných realít.

Nerešpektovanie a neriešenie nových skutočností, úloh, je cesta nielen k strate artefaktu, estetických hodnôt, ale i k recepčným poruchám, ako aj k postupnému vyčleneniu predmetu hudobná výchova zo štruktúry disciplín vo výchovno - vzdelávacom systéme.²⁶¹ V tejto súvzťažnosti len pripomenieme slová L. Mokrého v štúdií „K hudobnej praxeológii.“ „ *Najdôležitejším momentom v tejto súvislosti je však cieľavedomé rozvíjanie záujmu študentov o nové, dnes ani netušené poznatky a vedomostné systémy. Vnímanosť voči novému a ochota osvojovať si nové poznatky je a bude v budúcnosti ešte viac podmienkou aktívneho a efektívneho spoločenského uplatnenia každého hudobníka.*“²⁶²

²⁶¹ V slovenskom školskom systéme je hudobná výchova už vytláčaná z výchovno – vzdelávacieho systému .

²⁶² Mokrá, L.: *K hudobnej praxeológii*. In: *Hudobno – pedagogické interpretácie 3*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995, s.104.

V celej spoločensko – historickej existencii hudby²⁶³ má proces osvojovania hudby špecifický a osobitný raz. Je viazaný na časovo náročný rozvoj špecifických hudobných schopností, hudobných zručností, náukových poznatkov, na mnohostranné prepojenie hudobno - komunikačných rovín. V súčasnosti i na rast poznatkov z okruhu masmédiálnych zdrojov, ktoré (zahŕňajú okrem iného i distribúciu hudby medzi národmi, regiónmi), čo vyžaduje nielen neustálu analytickú pozornosť, ale i modernejšiu hudobno - pedagogickú interpretáciu javov. Zjednodušene povedané, každá nová prezentácia hudobnej tvorby sa stáva hudobno - vedným a hudobno – výchovným podnetom, pretože skrýva zmenu, nové súvislosti, rozpätia, ako i previazanosť na hudobno - pedagogickú dimenziu hudobno - komunikačných javov, ktoré sa často neočakávané vynárajú pred hudobnými bádateľmi. Zahŕňa rozpoznávanie hudobnej štruktúry,²⁶⁴ významovú previazanosť hudby

²⁶³ Hudba od svojho vzniku je úzko spojená aj s inými druhmi umenia. Napríklad s tancom, so slovesným a výtvarným umením. Ich spojenia boli rôzne: od rituálnych tancov praveku až po Gesamkunstwerk (*dielo s vyrovnanou syntézou hudobno – dramatickej, slovesnej, hereckej, tanečnej a výtvarnej zložky*), od Monteverdiho opery (*patril k zakladateľom opery*) po Allanov Kaprowov happening (*vznikol v 50 – 60 rokoch 20.stor., spája prvky divadla, hudobného koncertu, poézie, výtvarného umenia, v posledných desaťročiach tvorivo používa aj digitálnu technológiu*) v ktorom je divák aktívne zapájaný do akcie, do prežívanej reality. Bližšie pozri: Neméth,J.: *Multimédiá alebo prezentácia umenia po novom*. Profil č.1, 1993, s. 15; Vereš,J.: *Hudba a hudobná výchova - pohľad do ich premien*. In.: Hudobno – pedagogické interpretácie 4. Nitra 1998, s. 9-44. O multimedialnom umení erudovane píše M. Flašár v štúdií: *E. Varese - I. Xenakis - Le Corbusier: Poème électronique. Problém reprodukovateľnosti uměleckého díla*. In: Hudba, Integrácie, Interpretácie 11. Mediálne a komunikačné aspekty hudby. Nitra 2008, s.50-64.

²⁶⁴ Jej oporné body sa menia s vývojom hudby. Napríklad v rokoch 1600 – 1900 prevládal systém tonality, v atonálnej hudbe 20.storočia sa tonalita

k partnerských odborom, ako i špecifické hudobné dispozície (*hudobné počutie, myslenie a podobne*). Tieto tri obširne, dynamické pásma, navzájom súvisiace, dlhodobo utvrdzujú odborníkov v presvedčení, že procesy hudobnej komunikácie sú existenčne späté s výchovným odovzdávaním hudby od subjektu k subjektu vo väčšej miere ako iné výchovno – vzdelávacie komunikačné procesy.

V tomto kontexte hovoríme aj o pedagogickej determinácii hudby. Zahŕňa vymedzenie faktov utriedených pedagogickou praxou do polôh normatívnych, rozlíšenie nových teórií a moderných hudobných technológií od osvojených, premeny sociálnych funkcií hudby a podobne.

nahrádza hľadaním formotvorného princípu (*dodekafonizmus, serializmus nahradzuje funkčné vzťahy pevne stanovenými tónovými výškami v rade*). Teória výškových tried Allena Fortena zameraná na diela A. Schönberga a skladateľov druhej viedenskej školy, vychádza z predpokladu, že určité súzvuky skladby majú väčší význam ako iné, čo poukazuje na existenciu hierarchie v atonálnej kompozícii a paralelu s tonálnou hudbou, ktorá siaha až k tonálnemu centru, čo evokuje podobnosť s tonikou. A. Forten teóriu výškových tried priblížil v práci *“The Structure of Atonal Music”* (*Štruktúra atonálnej hudby*), Yale University Press, New Haven 1973. Aplikácia teórie výškových tried sa nachádza aj v publikáciách: Schoenberg’s Creative Evolution: The Path to Atonality (*Schönbergova kreatívna evolúcia. Cesta k atonalite*). In: *The Musical Quarterly*, LXIV/2 1978, s. 133–176 a *The Atonal Music of Anton Webern*. Yale University Press, New Haven 1998. Pre doplnenie len uvedieme, že Fortenova teória analýzy vychádza z tzv. schenkerovskej analýzy, ktorá spočíva v hľadaní základných vrstiev skladby. Elektroakustickú hudbu charakterizuje ako generovanie zvukového materiálu elektronickou cestou; označenie sound art sa vzťahuje na rad umeleckých foriem (*napríklad zvukové inštalácie, ars acustica, field recordings*), ktoré sú závislé na vizuálnych a dátových médiách, virtuálnom priestore, digitálnych technológiách a pod.

V posledných desaťročiach pedagogickú determináciu mobilizujú masmédiá a multimedialne diela,²⁶⁵ nakoľko prinášajú nové prvky do hudobnej komunikácie s rozrastajúcou sa koexistenciou hudby a interdisciplinaritou. Z nich možno spomenúť prácu so zvukom, textom, obrazom, čo vytvára prepojenia umeleckých žánrov (vrátane disciplín) uplatňujúcich sa v multimedialnej tvorbe. Pozornosť narastá najmä vo vzťahu k hudobnej sociológii (z *pohľadu funkcií hudby*),²⁶⁶ mediológii, novej muzikológii, či word music (*slovná hudba*), alebo tzv.*gender*.²⁶⁷ Úsilie po ich poznaní neustále stúpa, čo môže hudobnú výchovu (*všeobecnú, špecializovanú, profesionálnu*) posunúť do adekvatnejšieho postavenia vo výchovno - vzdelávacom systéme a spoločnosti vôbec.

²⁶⁵ Multimédiom sa rozumie médium, ktoré zahŕňa text, zvuk (*hudbu alebo hovorené slovo*), statický obraz (*počítačovú grafiku*), pohyblivý obraz, v nových technológiách aj atribút interaktívnosti. Multimedialna tvorba je komplex prepojení niekoľkých umeleckých druhov, čo ju činí zložitejšou. Má však i niekoľko identických faktov, aspektov s tradičnými dielami (*napr. výskyt procesov, plynutie diela v čase, použitie náhodných postupov*), ktoré sa stávajú hudobno – výchovným podnetom pri sprostredkovaní produktu k subjektom.

²⁶⁶ Bližšie pozri: Fukač, J. – Poledňák, I.: *Funkce hudby*. In: Hudební věda, č.2, 1979, s. 123, č. 3, 1979, s. 200-245.

²⁶⁷ Ďalej pozri: Fulka, V.: *Epistemologické zdroje literárno - hudobnej poetik*. In: Hudba, Integrácie, Interpretácie 13. Nitra 2011. Poledňák, I.-Fukač, J.: *Úvod do studia hudební vědy*. UP v Olomouci. Olomouc 2001. Vereš, J.: *Koexistencie hudby a jej reflexie v hudobno – pedagogických paradigmách*. In Hudba, Integrácia, Interpretácie 12 Nitra 2010, s.9 – 56. Gončarova, T.: *Genderový hudobný stereotyp v televíznych reklamách*. In Hudba, Integrácia, Interpretácie 12 Nitra 2010 s.152 – 165.