

Úvod

Dnes, keď je hudobno-výchovný proces vystavovaný silnejším vplyvom prudko sa meniacej hudobnej komunikácie, vzrastá úloha pozorovacích, analytických, prieskumných i experimentálnych schopností učiteľov pracujúcich v tejto výchovno-vzdelávacej oblasti. Rozvíjanie uvedených schopností učiteľov je i dnes neobyčajne dôležité a perspektívne najmä na rozpoznávanie aktuálnych javov, nových tendencií, súvislostí, a to aj v priamom hudobno-výchovnom prostredí. Pozornosť voči uvedenej problematike sa zosilňuje i z toho dôvodu, že mnohé hudobné trendy (najmä od druhej polovice 20. storočia) sú dlhodobo obchádzané v hudobno - výchovnom procese, v bádateľskej hudobno - pedagogickej činnosti, aj z hľadiska diagnostickej registrácie ich nových, netradičných charakteristických znakov, či ich súvislostí so spoločenským procesom atď. V predkladanej práci preto zameriavame pozornosť najmä na tie otázky, tendencie, ktoré nás nabádajú aj k ich novému posudzovaniu, či už pre neustálu premenlivosť ich tvárnych prostriedkov, meniacich sa hudobných potrieb, záujmov nastupujúcich generáčnych vrstiev, alebo i princípov chápania spoločenského vývoja atď. Obsiahnuť celú naznačenú problematiku nie je až tak jednoduché, nakoľko vzťah spoločnosti k súčasným hudobným smerom, štýlom a ich vetveniu nie je ešte vykryštalizovaný. To znamená, že i náš výklad sa nevyhne istému zúženiu i obmedzeniu, vzhľadom na rozsiahlosť riešenej problematiky. Cieľom tejto štúdie nie je podať ucelený obraz vývoja hudobných trendov v 20. storočí, ale poskytnúť impulzy na preklenutie súčasných bariér v hudobno-výchovnom prostredí, ktoré viac-menej pramenia z pretrvávajúceho konzervovania názorov, postojov, noriem, ako i z preberania výchovných prostriedkov z hudobnej histórie do dnešného, odlišného spoločenského a hudobného života. Zámerom tejto práce je tiež prispieť i k základnej orientácii v elektroakustickej hudbe (z hľadiska jej vývoja), ktorej by sa mala venovať zvýšená pozornosť počas prípravy adeptov na profesiu učiteľa hudobnej výchovy ako i takým javom, ktoré v spojitosti s hudbou môžu v určitom prostredí negatívne ovplyvňovať vývoj jedinca či riešenie hudobno-vednej i výchovnej problematiky...

K vývoju nového zvukového materiálu

Hudobná tvorba 20. storočia je poznamenaná netradičnými skladateľskými technológiami, procesmi hľadania nového zvukového ideálu, snahami o preklenutie priestoru, miesta, času a podobne. Veď už len skutočnosť, že proces tvorby autentickú elektroakustickú hudbu prebieha v spolupráci medzi hudobným skladateľom a zvukovým technikom v špeciálne vybavenom zvukovom štúdiu, priamo s konkrétnym znejúcim zvukovým materiálom, jeho výberom, úpravou, organizáciou až do jeho fixovanej reprodukcie – prístrojovej (skladobný postup tu vykazuje podobnosť s maliarstvom), signalizuje celý rad zmenených pozícií vo vzťahu k dovtedajšiemu hudobno-komunikačnému systému.

Prudký vývoj súčasnej hudobnej tvorby prináša aj celý rad problémov vo vzťahu k hudobnej tradícii. Napríklad už len tým, že dochádza k eliminácii hudobného interpretu, k prelomeniu bariér medzi novými zvukovými javmi a zvukovým materiálom tvoreným na konvenčných hudobných nástrojoch, v reprodukcii, v hudobno-kompozičnom zápise, či pokynoch pre formovanie zvukového materiálu atď. V neposlednom rade sa porušujú aj predchádzajúce návyky, ktoré sa odlišujú nielen od tradičného hudobného materiálu a technológie jeho spracovania na strane skladateľa, ale aj pri vnímaní diela a orientácii sa poslucháča v ňom. Koniec-koncov v týchto premenách dochádza aj k istým posunom interpretácie tradície, jej chápania vo vzťahu k realite a podobne. Sprievodnými javmi vývinu hudby 20. storočia však zostávajú viac-menej dlhodobo pretrvávajúce, ustálené, konzervované modely, ktoré slúžia na obhajobu tradičných mechanizmov, ako aj na interpretáciu nových technológií v hudobnej tvorbe. 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 elektroakustickej hudby prijímaný ako „logické dovŕšenie dlhodobého historického vývoja svetovej hudby a techniky“¹. Podľa Romana Bergera, elektroakustická hudba „vznikala – postupnou emancipáciou a autonomizáciou tendencií vnútri samotného systému hudby“². Vývoj elektroakustickej hudby je potrebné tiež chápať (vrátane užitkovej hudby) i v kontexte rozvoja vedy, techniky, filozofie, nakoľko jej proces nemožno odtrhnúť od poznávacích funkcií a ich reflexií k realite. S potvrdením uvedeného názoru sa môžeme stretnúť aj u Aleny Čiernej: „Neustály vedecko-technický rozvoj zasiahol aj sféru zvukovej techniky a ovplyvnil tak aj kompozičnú prácu skladateľa v elektroakustickom štúdiu“³. Nemožno však nespomenúť, že elektroakustická hudba je okrem ob-

javovania nových zvukových svetov, kompozičných technológií (teda aj priameho pretvárania a organizovania zvukového materiálu) charakteristická i tým, že vo svojom vývojovom procese postupne naruša 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).*“⁴

V tomto procese tvorby nadobudol na význame aj rozvoj elektroakustických prístrojov, vzhľadom na ich špecifické, podporné použitie v hudobnej tvorbe. Hudobným tvorcom totiž napomáhajú „výkonnejšie“ dotvárať intuitívne podnety (ktoré sa v nich vynárajú pri objavovaní nového zvukového materiálu ešte pred základnou ideou diela – t.j. kompozičným zámerom) na základe nadobudnutého semantického potenciálu skladateľských skúseností. Z hľadiska transpersonálnej psychológie to môžeme vyjadriť – tzv. zosilňovaním regulácie – t.j. reintegrácie „matného tieňa“ do oblasti vedomia (potvrdenie možno nájsť aj u R. Bergera – ďalej pozri jeho články v zborníku uvedenom v poznámke č. 1).

Naznačené interdisciplinárne prepojenie – umenia a techniky – neboli výnimočné ani v starších obdobiach hudobného umenia. Často boli impulzom ďalšieho hudobného rozvoja (napríklad vznik moderných mechanických hudobných nástrojov – klavír, vývoj dychových hudobných nástrojov atď.). Dokonca snahy o automatizovanú (mechanickú) produkciu hudby môžeme vystopovať už v 9. storočí u Arabov, kde sa začali objavovať prvé automatofóny. V Európe sa hracie strojčeky, zvonohry, flašiny, orchestriony atď., začali šíriť asi od roku 1400. Na ich vývoji sa podieľal i Leonardo da Vinci. Výrazný posun zaznamenávame v rokoch 1906–1926, v súvislosti s objavením mriežky v elektrónke, čo umožnilo konštruovať prvé predhistorické elektronické hudobné nástroje ako napríklad dynamofón Thaddeusa Cahilla (pre hudobnú kompozíciu neboli ešte použiteľné).⁵

K obohateniu zvukového ideálu prispeli aj talianski hudobní futuristi (F. B. Pratella), ktorí nadväzovali na podnety estetiky „bruitizmu“ (F. Busoni) s ďalším narušením tradičných zvukových tvarov rozmanitými hlukmi, ktoré produkovali špeciálne konštruované prístroje – intonarumori (ich tvorba sa však nepresadila, prístroje zostavoval Luigi Russolo s futuristom Ugom Plattim).

Ďalej možno spomenúť narušenie tradičnej rytmiky (I. Stravinskij: Sväte-nie jari), popieranie tonality (A. Schönberg: Päť skladieb pre orchester), ako aj preferovanie väzby medzi sférou sonorickou, tematickou, dynamickou (sféra sonorická na úkor dvoch posledne uvedených). K netradičnému obo-hateniu hudobnej tvorby prispeli i francúzski skladatelia uplatňovaním zvukov (mechanických) nenachádzajúcich sa v temperovanej sústave tónov (okrem iného uprednostňovali aj zvláštne inštrumentálne zoskupenia, ato-nálne permutácie atď.).⁶ Napríklad Eric Satie v balete „Parade“ obohatil zvuk orchestra o sirény, motory, Morseovov prístroj, pričom nimi sledoval i zvýraznenie jednotlivých postáv. Edgar Varèse (známy i termínom „organi-zovaný hluk“) v kompozícii „Ionisation“ použil pre 13 hráčov 41 bicích ná-strojov, klavír a 2 ladené sirény. Olivierovi Messiaenovi boli v podstate tiež blízke východiská konkrétnej hudby, hoci do tradičnej notácie hudobných foriem prenášal i prírodné zvukové zdroje (napr. vtáčí spev), čo možno po-kladať za znak príbuznosti s experimentálnymi hudobníkmi. Ďalej možno spomenúť Johna Cagea, tvorca známeho „prepared piano“ (na ktorom dosa-hoval tónové efekty podobné konkrétnej hudbe),⁷ ako i Arnolda Schönber-ga, 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 kom-pozičných postupov prispelo k premenám hudobného myslenia aj rozširo-vanie tónového aparátu o mikrointervaly (A. Hába, ktorý dotvoril aj myš-lienky F. Busoniho), ako aj ďalšie skladobné techniky (napr. seriálna).

Za dôležitý medzník zrodu a rozvoja konkrétnej a elektroakustickej hud-by možno pokladať tvorbu, ktorá bola vytváraná najmä v prvých hudobno – experimentálnych pracoviskách, v rokoch 1948 až 1950. V Parížskom stre-disku rozhlasového klubu (akustické štúdio bolo založené už v roku 1942) kládli dôraz na využívanie všetkých reálnych, konkrétnych zvukových prostriedkov (zdrojov), vrátane inštrumentálnych zvukov – tzv. musique concrète (P. Schaeffer, P. Henry).⁸ Na Kolumbijskej univerzite v USA sú-s-tredovali pozornosť na tzv. tape-music, t. j. experimenty so zvukovým zá-znamom v kombinácii s hudobnými nástrojmi (V. Ussachevsky). V Kolíne nad Rýnom sa uprednostňovala len elektroakustická cesta výroby základné-ho zvukového materiálu (H. Eimert, R. Beyer, K. Stockhausen). Uvedené odlišné spôsoby výroby základného zvukového materiálu pre konkrétnu a elektroakustickú kompozíciu sú v tzv. prúde syntetickej hudby postupne stierané v ďalšom priebehu tvorenia hudobné diela, kde viac-menej vykazujú spoločné črty laboratórnej tvorby (transformácia, montáž a pod.). Vzá-jomnému obohacovaniu sa uvedených pracovísk výraznou mierou napomá-

hali výsledky teoretického bádania (napr. W. Meyera-Epplera) ako i prvé predvedenia hudobných kompozícií na rôznych festivaloch novej hudby.⁹

Na Slovensku boli prvé elektroakustické hudobné skladby vytvorené v roku 1958, hoci Zvukové pracovisko Čs. televízie v Bratislave vzniklo až v roku 1961.¹⁰ Ich autormi sa stali I. Zeljenka a R. Berger, ktorí v spoluautorstve vytvorili „Etudu č. 1“ a „Etudu č. 2“. V roku 1964 bolo v Čs. rozhlas v Bratislave vytvorené fonosyntetické pracovisko – Triková réžia, z ktorého vzniklo v roku 1965 prvé elektroakustické štúdio – Experimentálne štúdio Čs. rozhlasu.¹¹ Jeho zameranie bolo oproti Zvukovému pracovisku Čs. televízie (zvýrazňovalo umelecký zámer režiséra) nasmerované na produkciu autonómnych elektroakustických skladieb¹² a na tvorbu scénickej hudby. Úspešne sa tu realizovalo i spracovanie autentického folklóru, obnova archívnych záznamov hudobnej tvorby do zvukovej podoby atď. Medzi ďalšie významné podnety, ktoré prispeli k rozvoju slovenskej elektroakustickej tvorby a teoretického bádania možno zaradiť seminár o elektroakustickej hudbe v Plzni (1964), prvé publikácie v časopisoch Slovenská hudba, Televízia, Rozhlas a slovenská elektronická hudba, ako aj prvý elektroakustický koncert v roku 1969 v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu v Bratislave.

V druhej polovici 50-tych rokov 20. storočia sa prvýkrát v hudobnej kompozícii a interpretácii hudby použil i počítač.¹³ Pomocou počítačových programov a digitálno-analógových prevodníkov bolo totiž umožnené prostredníctvom počítačov uskutočňovať generovanie zvuku, prevádzanie procesovania zvuku, jeho záznamu, ako aj plniť úlohu hudobného nástroja, hudobného interpreta atď.¹⁴ Kľúčovú úlohu pre rozvoj počítačovej hudby zohral vývoj prenosných počítačov (od druhej polovice 70-tych rokov), systémov Midi (Musical Instrument Digital Interface od roku 1983), umožňujúcich vzájomné ovládanie hudobných nástrojov, viacerých programov, operácie v sieti, ako aj celkovú synchronizáciu (t. j. podľa použitého konceptu operačného systému Midi).

Ďalej možno spomenúť rozvoj v oblasti digitalizácie zvuku,¹⁵ obrazu, ako aj zväčšujúcich sa možností počítačov v súvislosti s vytváraním hudby v reálnom čase. Napríklad využitie mikropočítačov v live performance u Nicolasa Collinsa, ktorý vo svojich skladbách často kombinuje hovorené slovo (elektroakustickým procesovaním) s konvenčnými hudobnými nástrojmi.¹⁶ Phill Niblock vo svojej tvorbe syntetizuje hudbu s počítačmi a vizuálnymi médiami, t.j. v simultánnej prezentácii auditívnych zložiek so zložkami vizuálnymi (vrátane interaktívnych nástrojových vstupov). John Zorn nadväzuje na tzv. Cartoon music zo 40-tych rokov tohoto storočia, kde zvuk vzniká v priamom vzťahu k vizuálnemu obrazu. Inšpiratívnym zdrojom pre

Zornové kompozície sa totiž stali komiksové obrázky. V jeho dramaturgii je v popredí dešifrovanie jednotlivých postáv, (vrátane ich oblečenia, mimiky, dialógov atď.), hoci priebeh deja je predurčený obrázkami. Je radený k tým umelcom, ktorí dokážu výstižne realizovať každodennú realitu pôsobením niekoľkých zmyslových dojmov súčasne, t.j. synestéziou, (odraz každodennosti je však u Varèse spracovaný na vyššom niveau). Z jeho kompozícií boli s úspechom inscenované diela „Godard“ a „Spillane“. Patril tiež k hlavným predstaviteľom tzv. Noise music (popri Davidovi Mossovi, Vayneovi Horvitzovi atď.). Zo simultánných hudobných prezentácií možno ešte spomenúť napríklad počítačovú animáciu v spojení s elektroakustickou kompozíciou.

Koncom 70-tych rokov sa v hudbe vžil termín „sampling“ (od slova „sample“ – vzorka),¹⁷ na označenie všetkých analógových i digitálnych metód záznamu zvukov s ich opätovnou syntézou (za prvý „sampler“ sa považuje nástroj s nahrávacím médiom mellotron). Od polovice 80-tych rokov sa sampling postupne stáva už súčasťou výroby elektronických klávesových nástrojov (neskôr aj ako prídavný spôsob generovania komplexných zvukov, sampling – syntéza, najmä od 90-tych rokov).¹⁸ Vývoj v tejto oblasti je v poslednom období nesmierne dynamický a pestrý, a to nielen vo výrobe a zázname zvukového materiálu (napr. CD Interaktív umožňuje kombinovať multimediálne spojenie zvuku a obrazu s interaktívnymi možnosťami, ďalej tzv. smart card atď.), ale aj v jeho uplatnení i v neklávesových nástrojoch, dôkazom čoho sú napríklad 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 počiatkoch s analógovými gramofónmi a magnetofónmi v 50-tych rokoch.

Vytváranie novej hudby je úzko spojené s magnetickou páskou (pásom). V hudobno-kompozičnom procese sa jej použitím – okrem experimentovania so zvukovým materiálom – začala meniť aj prítomná situácia diela, znakovo-grafický systém atď. Napríklad počet palcov na páse sa rovná počtu uplynutých sekúnd. To znamená, že miesto určené pre notu (v zmysle tradičného znaku) zodpovedá času v priestorovej notácii. S rozvojom viacstopových prístrojov a pásov začali autori uplatňovať pri predvedení tvorby aj vzájomné, ľubovoľné kombinovanie kompozičných častí, čo im umožnilo vytvárať mobilné, pohyblivé a neopakovateľné predvedenia. Spoluznenie –

tzv. „harmonickosť“ – je tu nahradená koexistenciou rozdielov, ktorá vzniká fúziou jednotlivých kompozičných častí na základe ich oporných bodov.

Paralelu pohyblivosti častí v umení nachádzame napríklad v tzv. sculpture (tiež i v sound sculpture = spojitosť so zvukom).

K spomenutým spôsobom či postupom hudobnej tvorby pokladáme za potrebné ešte poznamenať (podobne ako v zborníku uvedenom v poznámke č. 2 a 3), že k nim patrí aj presvedčenie tvorivých subjektov. Prebiehajúce zmeny sú tu totiž dôležitejšie než stabilné tvary, techniky i napriek tomu, že mnohé postupy môžu byť po určitom čase posunuté aj do roviny kuriozít.

Poslucháč hudby vo vzťahu k hudobnej tvorbe

V predchádzajúcom texte sme poukázali na niektoré charakteristické momenty, podnety, prístupy, súvisiace najmä s rozvojom elektroakustickej hudby a jej interakcií medzi tradičnými nástrojmi a synteticky vytváranými zvukmi. V nasledujúcej časti štúdie budeme venovať pozornosť otázkam viažúcim sa k poslucháčom hudby a k hudobno-výchovnej problematike. Skôr, ako poukážeme na niektoré premeny a názory súvisiace so zmenami foriem hudobného života, pripomenieme skutočnosť spríed 60–70-tych rokov tohoto storočia, kedy sa začali vytvárať podmienky pre rozvoj „technického“ sprístupňovania hudobnej tvorby prostredníctvom rozhlasového (aj gramofónového) prenosu.¹⁹ Je to totiž obdobie, v ktorom sa s rozvojom zvukového prenosu utvárali nové možnosti sprostredkovania hudobných diel (i v nekoncertnom prostredí) pre širšie spoločenské i generačné skupiny, čím sa výraznejšie dostával do popredia aj nevyvážený vzťah poslucháčov k tradičnej a súčasnej hudbe vôbec. Veď dovtedajšia prezentácia umeleckých hudobných diel, ktorej rozvoj je spätý so slohom hudobného klasicizmu v 18. storočí a s prenesením jej ťažiska z chrámového priestoru do operného divadla či z intímneho zámockého do veľkých koncertných siení (ak nepočítame domáce pestovanie hudby, hudobnú produkciu na počúvanie v tzv. „lepších“ kaviarňach atď.), sa realizovala len vo vyspelých (a to len niektorých) hudobných centrách (napr. v Anglicku, Nemecku, Taliansku, Rakúsku, v Amerike – tu bez predchádzajúceho európskeho vplyvu). Tieto nové formy hudobného života mali vplyv i na zmenu v spoločenskom postavení umelcov. Napríklad skladateľ už nemusel komponovať hudbu pre určitý účel (k rôznym oslavám, k tancu a pod.), ale aj pre radosť z počúvania hudby ako umenia, čo malo veľký význam nielen pre nové, nezávislé postavenie umelca, ale i pre samotný vývoj hudby. Zároveň poslucháč – oproti predchádzajúcim obdobiam – mal v koncertnej sieni možnosť sústreďiť sa len na počúvanie, nakoľko sa prestal sám aktívne zúčastňovať na rep-

rodukcii skladieb. Tým sa poslucháč začína odlišovať od špecializovaného interpreta, čo zvýšilo nároky na proces vnímania hudby.

Formovanie kategórie poslucháčov hudby v podstate prebieha od 17. storočia. Jeho cieľom malo byť zaistenie čo najplnšieho dojmu z hudby. Na vývoj apercpečného procesu výstižne poukázal O. Elschek. Z jeho štúdie „Súčasná hudba vo vzťahu k dnešnému hudobnému životu a hudobná výchova“ uvedieme viacero myšlienok, nakoľko nie je až tak dostupná. „... hlavným konzumentom mali byť sami hráči, speváci. Bola to, samozrejme, hudobná kultúra výslovne »aristokratická«, určená pre vyššie spoločenské triedy, ku ktorým v priebehu 15. a 16. storočia pristupuje už aj stredný stav – meštianstvo. Hudobný zážitok, resp. hudobná apercpcia bola vtedy viazaná hlavne na osobitú a osobnú reprodukciu diela. Aktívne pestovanie hudby malo priniesť aj aktívnu apercpciu, poznanie hraním, spievaním. Z tohto momentu vyplýva aj fakt, že speváci nemohli poznať diela vcelku ako také, ale boli sústredení na realizáciu i dôkladné poznanie jedného hlasu, kým ostatné hlasy ich zaujímali len v súvislosti v kontexte s vlastným partom.“ „Skladobná faktúra vokálnej polyfónie má vlastne rovnocenné hlasy a rovnakotematické hlasy, motívy, melódia prechádza sukcesívne všetkými hlasmi (v tom je ich rovnocennosť), a tým vlastne majú všetky hlasy takmer rovnaký emotívny i myšlienkový obsah. Že však mohli byť aj značne diferencované, o tom svedčí napr. viactextová motetová technika zo 14.–15. storočia, ktorú môžeme vysvetliť len tak, že každý hlas spieval jeden zo spevákov (alebo speváci) len pre seba, nikto nemal byť poslucháčom, lebo dva až tri rôzne texty naraz paralelne prednesené nemajú ani zmysel pre toho, kto sa neúčastňuje na predávení diela.“ Teda „lineárna polyfonická faktúra bez pasívneho poslucháča a len s aktívnym vnímaním hudby v čiastkových, nie v totálnych dimenziách“. „... v druhej polovici 16. storočia sa pri koncipovaní diel dostávajú do popredia už zretele počutelnosti diela – napríklad v typickej pseudomonódií.“ „Hudba z obdobia od roku 1600 do roku 1910 je koncipovaná výslovne na počúvanie, popri tejto hudbe sú aj žánre komornej hudby, ktoré sú určené pre domáce pestovanie hudby.“ „... komorné útvary modernej hudby už nie sú nijako určené pre laické domáce pestovanie hudby, ako to bolo v minulosti. Keď hovoríme o hudbe pre poslucháčov a pre laické pestovanie, aj v starších obdobiach, máme na mysli jej prevládajúcu funkciu a charakter, čo však neznamená, že hudba epochy (1100–1450) je »nepočutelná« a že neznela aj pre pasívnych konzumentov vo svojej dobe, táto stránka bola však sekundárnou záležitosťou.“²⁰

Z uvedených myšlienok možno vyčítať, že niektorým spoločenským skupinám nebola dostupná apercpcia hudobno-umeleckých skladieb. Podobne

to bolo i v školskom prostredí (ešte i v 20. storočí), kde prevládala spev ľudových piesní (okrem privátneho hudobného vzdelávania). V pedagogike si nutnosť receptívnej konfrontácie žiaka s hudobnými dielami uvedomoval už J. B. Basedow (1724–1790, usiloval sa o tzv. „elementárnu“ výchovnú prax). V hudobnej príprave zameranej na výchovu budúcich profesionálnych umelcov bola táto snaha samozrejماً. Vo všeobecnej hudobnej výchove musela však byť namáhavo a postupne prebojovávaná, nakoľko orientáciu na tzv. receptívnu výchovu vyvolal až nástup technického prenosu hudby. V niektorých krajinách predchádzala rozhlasovému vysielaniu od 90-tych rokov 19. storočia prax, ktorá viedla k dnešným výchovným koncertom. V Anglicku sa problematikou učenia sa počúvaním, intenzívnym zaoberal Percy Scholes (práca „Learning to Listen“, 1921). V bývalom Československu sa otázkami receptívnej hudobnej výchovy zaoberal Vladimír Helfert v práci „Základy hudební výchovy na nehudobných školách“ (1930).²¹ Z novších prác spomenieme ešte (okrem už uvedených v poznámke č. 20) napríklad „Metodiku hudobnej výchovy“ (Bratislava, 1954) od Viliama Fedora, učebnicu „Didaktika hudobní výchovy“ (Praha, 1984), ktorú napísal František Sedlák s kolektívom autorov, kde hudobná recepcia je vykladaná v súvislosti so systematickým rozvojom všetkých schopností poslucháča v spojitosti s hudobnými činnosťami, s rozvojom osobnosti atď.

Rozhlasoví redaktori si v počiatkoch svojej práce (v 20 až 30-tych rokoch 20. storočia) zrejme uvedomovali existujúcu protikladnosť medzi poslucháčmi a hudobnou tvorbou vtedajších autorov, nakoľko do programového vysielania nezaraďovali umeleckú hudbu 20. storočia (čo zrejme súviselo i s repertoárom interpretov), ale len (sporadicky) diela s klasickými a romantickými normami. V tejto súvislosti nemožno nespomenúť aj tých poslucháčov, ktorí mali možnosť zúčastňovať sa na „živých“ hudobných predvedeniach skladieb v hudobných centrách, pričom hudbu svojich súčasníkov prijímali často odmietavo, niekedy až bojkotom verejných hudobných inštitúcií. Napríklad neprimerané reakcie na prvé predvedenia diel žiakov A. Schönberga v roku 1913 vo Viedni (A. Webera, A. Berga), či pri premiére baletu „Svätie jary“ Igora Stravinského v Paríži, v divadle Champs – Elysées. „Obecenstvo sa smialo, ironizovalo, pískalo, napodobňovalo zvieracie hlasy a možno by sa bolo z toho po čase unavilo, keby skupina estetov a niekoľkí hudobníci neboli vo svojej horlivosti urazili obecenstvo z lôží a keby ich neboli aj v skutočnosti napadli. Tak rozruch vyústil do bitky.“²²

Z minulých období je tiež známe, že k nepochopeniu skladateľa a teda i k odmietnutiu hudobných skladieb obecenstvom dochádzalo najmä vtedy,

ak sa narušili zaužívané normy, kritériá medzi tradíciou a súčasnosťou. Napríklad premiéra opery W. A. Mozarta „Únos zo Serailu“ (na nemecký text), uvedenie opery R. Wagnera „Tannhäuser“ v Paríži (chýbal balet) a pod. Toto „narušenie“ v minulých obdobiach nebolo natoľko rozsiahle (čo zrejme súviselo len s určitým okruhom poslucháčov zúčastňujúcich sa vtedajšieho spoločensko-kultúrneho života) ako je to v 20. storočí.

Hudobná tvorba skladateľov sa v tomto storočí dostala prinajlepšom do nezvyklej a zložitej situácie vo vzťahu k recipientom hudby. Romantická melódia, ktorá v minulosti plnila dôležitú funkciu v hudobnej stavbe diela (ostatnými hudobnými zložkami bola zvyrazňovaná, čo umožňovalo prehĺbenie informačného obsahu diela, jeho kontúr, často slúžiacich ako základ k jej o a perpepcii poslucháčom), stáva sa na začiatku 20. storočia v hudobnom organizme už rovnocennou zložkou s inými hudobno-výrazovými prostriedkami v ňom použitými. V modernej melodike nedominuje romantická spevnosť, vyrovnanosť hudobného tvaru, citová extáza a podobne, ale expresívnosť, náladová nosnosť, rovnocenná linearita všetkých partov, paralelne sa pohybujúcich v hudobnom organizme. Nie však v tej rovine ako ju môžeme vystopovať pri prechodných formách medzi jednoglasnou a viacglasnou hudbou (1100–1450), kde rovnocennosť hlasov spočíva v ich rovnakej tematickosti. K vokálnej polyfónii pristupovali speváci a hráči z pozície zvládnutia svojho partu, teda i a perpepcie. Táto hudba nebola totiž produkovaná výlučne pre poslucháčov. V hudbe 20. storočia sa od poslucháča hudby vyžaduje sústredený prístup z hľadiska sluchového a vnemového spracovania všetkých hlasov, partov, t. j. vniknutie do vnútornej linearít pri hľadaní a odkrývaní podstaty hudobného diela. Z charakteristických znakov súčasnej melodiky spomenieme ešte jej výrazovosť na malej ploche, stručnosť, náznakovosť, asymetrické členenie, vyhybanie sa tonálnemu vedeniu, náhodnosť, sónickosť, respektíve až abstrakcionistický zvukový ideál atď.²³ V nasledujúcich riadkoch budeme citovať niekoľko názorov hudobných skladateľov, viažucich sa viac-menej k hudobnej tvorbe prvej polovice 20. storočia, ktoré predchádzajúcu problematiku dopĺňajú i v širších súvislostiach. I. Stravinskij: „*Ucho a (rozum) moderního člověka vyžadují zcela jiný přístup k hudbě. Je zvláštním rysem naší přirozenosti, že se cítíme více spjatí s generacemi, které jsou daleko za námi, než s těmi, které nás bezprostředně předcházely.*“ „*Pravidla o omezení seriální skladby se málo liší od přisnosti velkých starých kontrapunktických škol. Rozšiřují a obohacují přitom harmonický obzor: slyšíme najednou více a jinak než dříve.*“ B. Martinů: „*Všimněme si, že takřka celá současná hudba roste ve znamení hesel, mnohdy značně překvapujících, jenž se stávají takřka předpisem pro*

tvorbu nových děl a tváří se ve většine případů objevitelsky důležité a senzáčně. Současně se objevují hesla protichůdná, neboť vždy, napíše – li jeden skladatel něco zvláštního, pozoruhodného, napíše druhý pravý opak v touze po odlišnosti i senzáčnosti. Toto je nebezpečí doby. „... ani ta největší díla nespada z nebe jen tak náhodou, ale byla připravována a mnohdy dosti dlouho a všichni tito neznámí služebníci, kteří se zabývali přípravou a urovnáním cesty, se mohli v lečems mýlit a klopýтали, ale nebyli zbytečnými.“

Ďalej ešte uvidíme názor A. Schönberga: „Ačkoli se hudební idea skládá z melodie, rytmu a harmonie, není vzhledem k tomu ani jednou touto součástí o sobě, nybrž vším tím dohromady. Prvky hudební myšlenky jsou jako tóny následující po sobě vtěleny do roviny horizontální a jako zvuky zaznívající současně do roviny vertikální. Vzájemný poměr tónů řídí jak řetězení intervalů, tak jejich vztahy k harmonii; rytmus řídí jak řetězení tónů, tak sled harmonií a pořádá frázování. Tím je vysvětleno, proč lze užít základní řady jako celku nebo jejich částí v obou dimenzích. Základní řady se užívá v různých zrcadlových formách. Skladatelé minulého století se k těmto zrcadlovým formám neobraceli tak často jako mistři epochy kontrapunktické. Zřídka tak alespoň činili vědomě. Minulé století považovalo takové počínání za intelektuálské a proto za neslučitelné s důstojností genia.“²⁴ Uvedené názory hudobných skladatelův poukazujú nielen na nové postupy v hudobnej tvorbe, či zmeny vo vyjadrovacej škále hudby 20. storočia, ale i na iný prístup k hudbe z hľadiska poslucháčov oproti predchádzajúcim generáciám, t. j. určitú orientáciu v hudobno-kompozičných premenách.

S rozvojom zvukového prenosu sa do popredia dostali aj nové možnosti prezentácie či šírenia hudby v priestore. Popri tradičnej, zaužívanej priestorovej dimenzii (ako sú napríklad koncertné sály, divadlá atď.) sa začal presadzovať aj iluzorný, technicky vytváraný priestorový moment. Z tohto vyplynul aj diferencovanejší vzťah prístupu k zvuku zo strany vnímateľov, vzhľadom na jeho možnosť šírenia v reálnom a predstavovanom priestore. Technické „sprístupňovanie“ hudobnej tvorby poslucháčom sa stalo užitočným najmä z hľadiska kvantitatívneho – oproti predchádzajúcim obdobiam. Avšak zvukovo – technický prenos konzervovanej hudby vniesol do vnímania hudby aj mnohé obmedzenia. Napríklad narušenie dovtedajšej jednoty zrakového a sluchového vnemu (vrátane zúženia farebného spektra tónu atď.), ktorá mala svoj sugestívny význam pri vnímaní hudby v „živom“ koncertnom prostredí. Ďalej možno spomenúť „odtrhnutie“ hudobného diela od auditória, prostredia, slávnosti atď. Hoci technický prenos vniesol do hudobného vnímania určité obmedzenia (vtiahol poslucháča – okrem iného

- aj do izbového prostredia) napriek tomu nemožno vylúčiť jeho užitočnosť v hudobnom živote.

Vývoj reprodukovateľného šírenia hudby a jeho prenosových zariadení zaujal aj mnohých hudobných skladateľov elektroakustických kompozícií. Okrem toho, že v procese tvorby používajú netradičné kompozičné postupy, ktorými v podstate narušili predchádzajúcu súhru s hudobnými prvkami, prispeli - vďaka modernej audiotekniky - aj k novej realite, t. j. k vytvoreniu technického autonómneho priestoru, v ktorom je prezentácia hudobných skladieb prispôbená prenosovým zariadeniam. Uvedenú súvislosť potvrdzujú aj doterajšie skúsenosti s počúvaním novej hudby (či už je to pre mg. pás, alebo pre hudobné nástroje). Totiž jej účinok sa môže zvýšiť aj tým, ak sú reproduktory alebo interpreti rozdelení v priestore (nie pri sebe na pódiu, ako pri tradičnom zoskupení). V štruktúre hudobného života je však autentická elektroakustická hudba prijímaná s rozdielnymi postojmi (viac-menej okrem hudby užitočnej) aj vzhľadom k tomu, že väčšia časť subjektov si nezvykla ani na hudobnú tvorbu predchádzajúcich období a už vôbec nie na rýchle premeny v súčasnej hudobnej komunikácii. Toto konštatovanie možno rozšíriť v tom zmysle (ako sme už čiastočne naznačili), že hudba 20. storočia vyžaduje od poslucháča nielen orientáciu v nových postupoch hudobnej tvorby, ale aj náročnejšie vniknutie do štruktúry hudobného diela (oproti predchádzajúcim obdobiam) ak sa nechce dostať do protikladu so súčasným hudobným myslením. Potvrdzujú to aj myšlienky D. Forró: „*Nejprve je treba se zmínit vůbec o vnímání zvuku jako takového, teprve potom se může rozebírat vnímání hudby jako komunikačního jazyka, jako umění - obojí souvisí s psychoakustikou a vůbec psychologii.*“ „*Pokud například nevíme, že zvuk, který slyšíme, je fagot, nespojíme si to s dalšími asociacemi, které se v našem mozku během mnoha let o fagotu na základě četby, poslechu a jiných zkušeností vytvořily a prostě vnímáme příjemný zvuk nějakého hudebního nástroje v nižší poloze. To je právě podle autorova názoru hlavní problém elektronicky vytvářené hudby. Posluchač slyší nové zvukové barvy a neví, jaký nástroj si pod nimi má představit. To ho podvědomě uvede ve zmatek a má potíže s vnímáním takto vytvořené hudby. Při vnímání hudby nejde samozřejmě jen o barvu zvuku. Posluchač vnímá hudební časoprostor jako celek a hudba na něj působí dvěma cestami: jednak v rovině citové, intuitivní (hrubé obrysy melodie, tempa, formy, dynamiky, celková atmosféra a výraz hudby), jednak v rovině racionální, kdy je schopen rozoznat v hudbě její vlastní vyjadřovací možnosti (forma, práce s tématem, styl a pod.) a také vyšší rovinu sdělení, tedy například mimohudební obsah. První typ vnímání nevyžaduje žádné hudební znalosti, ke druhému je potře-*

ba víc vědět o tom, jak se hudba komponuje a při poslechu vlastně provádíme okamžitou analýzu do takových detailů, jak nám naše znalosti dovolují.“²⁵ V tejto súvislosti je zaujímavý i názor P. Dorůžka: „Sdělení není v komposici, ani v rytmu a ve frázování, ale ve zvuku jako takovém; posluchač prostě musí vyřadit své »dekódovací zařízení« a ponořit se do zvuku na vlastní kůži.“ V poznámkovom aparáte autor uvedený názor dopĺňuje vyjadrením P. Glassa: „Posluchač si proto bude muset najít odlišný způsob poslechu, bez tradičních způsobů vybavování si v paměti a očekávání. Hudbu musíte poslouchat jako čisté zvukovou událost, jako děj bez jakékoli dramatické struktury.“²⁶

* * *

Táto problematika je teda okrem poslucháča hudby, spätá i s pedagógom hudobnej výchovy a to aj v takom prípade, ak svoj výchovný systém opiera viac-menej len o tradičné názory a postoje k hudbe, pochádzajúce napríklad z predchádzajúcich troch až štyroch storočí. V 20. storočí sa takýto typ pedagóga stáva len prostredníkom tradície, hudobných noriem atď., ktorými často rozširuje len mechanickú pamäť učiacich sa. Túto skutočnosť si počas vzdelávania budúceho učiteľa hudby väčšinou uvedomujeme len nepatrne, nakoľko v dnešných výchovno-vzdelávacích programoch nedominuje zacielenie na tvorivé zvládnutie súčasného hudobného myslenia a hudobného života vôbec, ako to bolo v minulosti pri výučbe (neorganizovanej, avšak nie v zmysle dnešnej samostatnej disciplíny) hudobných praktikov – učiteľov. Ináč povedané, základným kritériom pri výchove univerzálneho hudobného pedagóga či hudobníka v predchádzajúcich obdobiach, bola dobová hudobná prax, v ktorej protikladný problém – „tradícia a súčasnosť“ – nemal rozhodujúci význam (diela minulosti boli totiž málo známe – neboli prístupňované a šírené v takej miere ako dnes). Koniec-koncov ani v iných všeobecno – vzdelávacích vyučovacích predmetoch dnes nevystupuje spomenutý protiklad tak ostro do popredia, ako v procese výučby hudobnej výchovy, kde dominuje preexponovaný akcent na minulú hudobnú tvorbu, na prežitú (muzeálne) prostriedky hudby, v porovnaní s rýchlym hudobným pohybom v 20. storočí.

Nevyváženosť minulého a súčasného v dnešnom procese výučby hudobnej výchovy je spôsobená viacerými skutočnosťami. Najčastejšie sa to prejavuje tým, že študent si z postupu odovzdávaných – viac-menej stabilizovaných – informácií nevie sám od seba vybrať aktívne podnety z historickej, kontinuálnej tradície (prejavujúcej sa najmä v európskom hudobnom

na jednotlivcov, ktorí chcú preferovať len seba samých). Často je to zapríčinené i tým, že v hudobno – pedagogickej práci, pri vyhodnocovaní procesu výučby, nedominujú exaktnejšie pracovné metódy. Pomene neskoro sa pristupuje i k zhodnocovaniu výsledkov pre pedagogickú činnosť, vyplývajúcich z hudobno-vedeckých, ale aj z iných vedných odborov, hoci ovplyvňujú vývoj a šírenie hudby. Koniec-koncov spomínané oneskorenie má nepriaznivý dopad i na praktický význam hudobno-teoretických disciplín. Prejavuje sa to najmä pri formovaní vkusu prostredníctvom stabilizovaných, tradičných hudobných prostriedkov, ako aj pri znižovaní počtu podnetov pre rozvoj hudobných aktivít vychovávaných subjektov v kontexte doby. V pedagogickej práci sa praktický význam hudobno-teoretických poznatkov znižuje i vtedy, ak v nich prevládajú metódy, ktoré nevedú učiacich sa k samostatnej práci s hudobným dielom, ale k napodobňovaniu. Tento nežiadúci jav sa vyskytuje vo výchovno-vzdelávacom procese, keď teoretické závery nie sú východiskom pre riešenie otázok praxe – podľa O. Elscheka – keď sa teória nevyužíva aj ako „praktická disciplína“, ktorá má viesť budúcich učiteľov hudby k riešeniu problémov, k samostatnému mysleniu atď.

Problematicku zahmlievajú aj výsledky ankiet, dosiahnutých na základe kvantitatívnych štatistických metód, ktorými riešitelia získavajú len informačný materiál, pozostávajúci viac-menej z číselných ukazovateľov. To znamená, že údaje získané napríklad prieskumnými dotazníkmi, testami a podobne, nemožno preexponovať (či už v teoretickej alebo praktickej rovine), lebo odrážajú len niektoré vonkajšie predpoklady skúmanej problematiky. V podstate sú len pomocnými metódami, prostredníctvom ktorých je možné získať východiskový materiál pre posúdenie podstatnejších vnútorných súvislostí. Teda premena na číselné údaje nie je ešte meradlom napríklad úrovne hudobnosti či záujmu o hodnotnú hudobnú tvorbu, nakoľko čísla môžu skresliť skutočnú podstatu skúmaného problému. Veď každý hudobný prejav nie je určený len na počúvanie, tak ako aj prístup subjektu k nemu nemusí byť vždy spojený s jeho počúvaním. V súčasnej dobe sme takmer na každom kroku obklopení rôznymi hudobnými produkciami, ktoré sa využívajú na viaceré účely (od spoločensko – zábavnej funkcie až po akési prekonávanie ticha – zvuková kulisa).

Pre rozvoj hudobno-výchovných iniciatív, analýz, ako i významu predmetu hudobná výchova v systéme výchovno-vzdelávacom je tiež podstatné, ako sa odvíjajú od regionálnych podnetov, smerujúcich k tvorbe či prehĺbeniu hudobno-výchovnej koncepcie aj na celonárodnej báze z hľadiska kontextu doby. Tento názor zastávame nielen preto, že úroveň hudobnej vý-

chovy má vplyv na rozvoj ako i úpadok národnej hudobnej kultúry, ale najmä z toho dôvodu, že takýto prístup k riešeniu úloh umožňuje účinnejšie obohacovať a aktualizovať regionálne výchovno-vzdelávacie projekty a taktiež i potreby z hľadiska celonárodného. Naznačený prístup k riešeniu úloh krátkodobého či dlhodobého významu neobmedzuje rozvoj jednotlivých škôl, hudobné myslenie, komunikáciu, ale práve naopak, dynamizuje ich vývoj aj v širších súvislostiach.³⁰ V tejto súvislosti nemožno obísť tú skutočnosť, že v spomínanej oblasti sa uznávajú prínosy najrôznejších chápaní, čoho dôkazom je, že kongresy spoločnosti ISME (International Society for Music Education) sú postupne situované do rôznych svetadielov. Jej programové zacielenie je totiž postavené na rozvoji globálnej koncepcie, nakoľko hudobná pedagogika prekonala europocentrické zdôrazňovanie hudby oveľa skôr než iné muzikologické disciplíny.³¹ Avšak z hľadiska ucelenejšieho vykreslenia problematiky je v dnešnej dobe potrebné aktívnejšie pristúpiť k skúmaniu či odhaľovaniu negatív hudobnosociologických faktorov aj z „domáceho“ pohľadu, pretože menia obraz súčasného hudobného života – taktiež treba hľadať i spôsoby a cesty uplatnenia hudby v živote jedinca (i s praktickým riešením).

Problematiku by mohli ďalej sprehľadniť i odpovede na niektoré otázky, napríklad: aká má byť súčasná hudobná tvorba pre domáce muzicirovanie (v porovnaní s romantickými skladbami R. Schumanna), pedagogická hudobná tvorba (akú poznáme napríklad z tvorby M. Clementiho) alebo ako by sa mal realizovať pedagogický proces, v ktorom by bol zmenšený rozpor medzi hudobnou tvorbou, pedagogikou, teóriou, hudobnou praxou a procesom výučby (ako to bolo u J. S. Bacha). Spomenuté otázky je v dnešnej dobe potrebné doplniť už i o bádanie takých javov ako sú napríklad akulturačné procesy, formovanie nového vzťahu medzi hudbou starou a novou, domácou a hudbou iných krajín, artificiou a nonartificiou hudbou, ďalej vstup kvalitatívne novej techniky do hudobnej produkcie a recepcie, charakter ontogenézy hudobného jedinca v podmienkach masovej kultúry, sklon k multimediálnosti v esteticko-umeleckej komunikácii atď.

Hoci sme na uvedené tematické okruhy upriamili pozornosť už v učebnici „Hudobná pedagogika“³³ (čo u nás ocenil najmä O. Elschek v článku „Koncepcia rozvoja vedy na Slovensku“. Hudobný život 21, 1989 č. 5), v súčasnej dobe, t. j. aj po novembri 1989 tieto otázky zaznievajú len sporadicky, viac-menej len v rovine konštatovania, nakoľko v dnešných (niektorých) pedagogických aktivitách na pozadí meniaceho sa spoločenského kontextu doby často prevláda (aj pri riešení jednoduchších úloh) propagač-

no – reklamný účel – na úkor úsilia ako ďalej spoznávať, chápať, sprístupňovať či vykladať nové hudobné javy a tendencie na konci 20. storočia.

V nasledujúcej časti práce budeme venovať pozornosť niektorým otázkam hudby súvisiacim s rozvojom elektroniky a ich integratívnemu vplyvu na celé skupiny ľudí, zmeny ich postojov atď.

Hudobná prezentácia na pozadí modernej techniky (z hľadiska pozitívnych a negatívnych vplyvov)

Platónova obava, že jeho zverenci budú čoraz viac v postupných dávkach vystavení dráždivým až nivelizujúcim podnetom, stala sa – najmä v posledných desaťročiach tohto storočia – za pomoci neustáleho zdokonaľovania mediálnych zdrojov – skutočnosťou. Tento fakt si uvedomujú i hudobní – pedagogickí pracovníci, nakoľko už pred príchodom dieťaťa do školy, a tiež po jeho každodennom odchode z nej, pôsobia na jeho myslenie a orientáciu v duchovných hodnotách aj iné, než školské výchovné podnety. Škála, ako aj intenzita mediálnych zdrojov je v súčasnosti už natoľko plošná, že jedínom často zabráňuje v autoregulatívnej selektívnosti a v nižších vekových skupinách i včasnému, koordinovanému paralyzovaniu negatívnych vplyvov na ich ďalší vývoj. Zreteľnejšie sa to prejavuje v takom prostredí, kde je narušovaný súlad medzi rodinnou a školskou výchovou, ako aj medzi socio-kultúrnym a spoločenským vývojom.

Nezanedbateľné však nie sú ani postrehy, názory na zneužívanie súčasného technického pokroku, prostredníctvom mediálnych zdrojov. Napríklad aj tým, že umožňujú efektívne pôsobiť a usmerňovať orientáciu ľudí, či až ich „meniť“ na masu ľahko „naprogramovateľných“ jednotlivcov atď. S naznačenou skutočnosťou súvisia i metódy „presvedčovacieho“ priemyslu (zjednodušenia, velebenia, dráždenia), ktoré formou reklamy sledujú predovšetkým vtisknutie značky kvality rôznym predmetom, vyumelkovaným hrdinom, idolom a pod. Avšak pre oblasť výchovno-vzdelávaciu sa ich intenzita stáva v súčasnosti už aj určitým signálom k tomu, že reklamu v školskom prostredí nemožno izolovať od jej obsahu a analyzovať ju len v pojmoch informácia a presvedčovanie. Sme skôr toho názoru, že je potrebné chápať ju ako systém symbolov, ktoré pomocou „poetických metód“ vytvárajú akúsi umelú dramatizáciu ponúkaných výtvorov, akcií a podobne (čím v podstate obmedzujú naše reakcie na skúsenosť s nimi). Potvrdzuje to i názor P. Absa podľa ktorého je potrebné reklamu „v najširších obrysoch interpretovať ako komplexnú falošnú kultúru“, nakoľko ňou vytvárané „umelecké“ formy

v spojitosti s komerčnými aspektami, „sú často aj *podsunutými odpoveďami na existenciálne otázky (napríklad: Ako mám žiť a pod.)*“.³⁴

Stručne povedané, jednou z hlavných funkcií reklamy je vytvoriť pomocou básnikov, hudobníkov, hercov, režisérov, psychológov, sociológov a ľudí mnohých iných profesií súvislú mytológiu, nekonečný sled rituálov, kde sa nielen povyšujú poetizovaním rôzne produkty či konzumné statky na symboly, ale, že prostredníctvom nich, objednávateľia sledujú i zachovanie svojich hlavných cieľov (nahradzovanie produktov rýchlejšim tempom, zvyšovanie ziskov, moci a pod.).

Zatiaľ, čo úlohou vedy je zistenie presného významu nejakého znaku, ktorý by nemal byť dvojnásobný, umenie vytvára symbol, artefakt, ktorý v sebe sčisťuje podnety pre vyjadrenie rôznych pocitov, zážitkov, konaní a pod. Hudba ako jeden z druhov umenia môže na ľudí pôsobiť i prostredníctvom zvukových nosičov (takmer v každej situácii, hoci len ako zvuková kulisa). Avšak elektronicky zosilnený, ako i upravovaný zvuk, napríklad rockových skupín v spojitosti s hudobno-výrazovými prostriedkami, svetelnou a obrazovou technikou atď., napomáha aj „vtiahnutiu“ subjektu – najmä vekovo mladších skupín, v nimi vyhľadávaných prostrediach – až do elektrohypnotického „objatia“. Hypnotická podstata takejto elektrofonickej hudby má v sebe rozhodne viac, ako len tanečné kvality. Jej zvukový zážitok môže totiž vyvolať efektívnejšie prepojenie a pôsobenie na prítomné subjekty – často bez racionálnych bariér a usmerňujúceho pôsobenia etických noriem – čo v podstate napomáha privilegizovať fyziologický efekt hudby pred jej významom. Napríklad gitarový „feedback“, vytvorený pomocou elektroakustických prístrojov (a akustických gitár) počíta aj s celkovou reakciou ľudského tela na vyumelkovaný zvuk (podobne i bass v hudbe hip-hopu). Etnobotanik Terence Mc Kenna zastáva názor, že zosilnená zvuková spätná väzba vyvoláva u človeka pocity podobné halucináciám už tým, že ho dokáže „rozochvieť“ – metaforicky povedané, ako úder strunu.³⁵ „Rozozvučané“ ľudské telo potom funguje ako zosilňovač, napomáhajúci zotierať hranicu medzi ľudským subjektom a objektom. Naznačený posun je v rockovej hudbe evidentnejší, najmä s rozšírením jednosmerného zvuku v priestore na mnohosmerný, obklopujúci (hudba environmentálna), kde sa subjekt nemusí nachádzať len v pozícii konzumenta hudby, ale môže byť aj jej súčasťou.³⁶

Rocková hudba (i v spojení s pop – kultúrou) v 60-tych rokoch, najmä však koncom 70-tych rokov, popri elektronickom a akustickom trende paralelne experimentovala aj s niektorými kvalitami halucinogénnych a psychodelických látok (umožňujúcich rozširovať vedomie a myseľ) pri objavo-

vani nových spôsobov vytvárania hudby, prístupov k nej a podobne. P. Dorrážka v tejto súvislosti o skupine Pink Floyd napísal: „Živá elektronická hudba skupiny Pink Floyd sice posluchače zavádza na cestu do ríše fantázie, ale pritom zostáva – na rozdiel od tvorby jiných rockových progresívov – neobyčajne sdieľná a hravá. Patrí k hudbe, ktorá zároveň vytvárela odraz psychedelické zkušenosti, teda halucinogenných zážitkov spojených s konzumáciou LSD a jiných látok.“³⁷ (oproti iným art – rockovým skupinám pridáva k rockovému základu dynamické a zvukovo – farebné rozpätie, v ktorom sa neuplatňuje komunikačný typ európskej klasickej „artificialnej“ hudby s jej zvukovým klišé). V tejto súvislosti nemožno nespomenúť i tú skutočnosť, že psychedelické chemikálie, ako umelé stimulátory, neboli zaradené k tým, ktoré nekontrolovane konzumujú napríklad drogoví závislí ľudia (najmä pokiaľ boli pripravované a kontrolované farmaceutickou spoločnosťou Sandoz, ktorá bola držiteľkou ich patentu asi do roku 1950).³⁸ Ako stimulátory sa v niektorých prípadoch používali aj vo výskume (napríklad vo vojenskom, pri stimulovaní kognitívnych a vnemových kapacít mozgu)³⁹, a to v situáciách, kedy človek potreboval dosiahnuť akýsi záblesk k novému až mystickému podnetu, ktorý pri jeho prehlbovaní nevyžadoval už ďalšiu konzumáciu. Ináč povedané, spomínané chemické pomôcky môžu vzbudiť len hrubé a nespracované podnety, ktoré sú použiteľné vtedy, ak jedinec je schopný odhaľované integrovať do svojho systému poznania. Idea kultivovaného užívania drog je síce veľmi stará, ale zneužívanie drog na banálne účely je už moderný problém (začal sa prejavovať asi pred 140 rokmi). Uvedené myšlienky potvrdzuje aj vyjadrenie Johna Balanceho, spoluzakladateľa industriálnej hudobnej skupiny Coil, v ktorom odkrýva aj nežiaducu konzumáciu drog. „Užívanie drog by malo byť obmedzené len na kreatívne výskumy, nemali by byť súčasťou holdovania hudobníkov, ako sa to stalo zvykom. Niektoré z našich nových vecí sú však tak komplexné, že bez posilňujúcich chemikálií by ste všetky ich jemné nuansy prepočuli.“⁴⁰

Tieto názory možno pokladať aj za predzvesť príklonu k umelo zosilnenému „vnímaniu“, ktoré začalo vystupovať v Európe do popredia koncom 80-tych rokov, najmä v anglickej tzv. rave scéne a v súvislosti so vznikajúcimi depresívnymi stavmi ľudí z epidémie AIDS. V posledných rokoch čoraz viac pripúšťame aj názory, že elektronicky vyrábaná a zosilňovaná hudobná produkcia môže zakladať impulzy, podmienky k návykovým drogám, najmä v prostrediach, kde sa grupujú mladí ľudia z rôznych sociálnych a záujmových skupín.⁴¹ Vzhľadom aj na možné jednostranné výklady spomenutých súvislostí s farmaceutickými stimulátormi si dovoľme poznamenať, že rock sám o sebe ako i jazz (vyvíjajúce sa na pozadí spoločenských

a technologických zmien a vzájomného ovplyvňovania, inšpirovania sa tzv. umeleckou tvorbou), dokážu aj bez podnecujúcich látok pôsobiť na ľudí ako novodobá mágia 20. storočia. Veď tak, ako v rockovom prostredí, tak i v rituálnych obradoch (najmä pohanských, ktoré sa začínali vytvorením ľudského kruhu) ide o spoločnú účasť vo vytvorenom kruhovom priestore, na spoločnom zážitku, spoločnej sebareflexii. To znamená, že jeho účastníci sa stávajú priamo svojou prítomnosťou súčasťou produkcie či rituálneho obrazu.

Ak sa pokúsime stručne zhrnúť naznačené prepojenia, zistíme, že súčasná vyspelá technika nás zásobuje hustým mixom informácií z celého sveta, čo v podstate napomáha disproporčnému spojeniu a to vysoko rozvinutej technológii a jednoduchého či až primitivistického spôsobu života. Potvrďuje to i ľahké vstúpenie drogových „kultúr“ 60-tych rokov do kultúrnych prúdov a ich asimilácia v nich.

Moderná technika v spojitosti s hudobnou tvorbou a jej prezentáciou napomáha teda vytvárať nielen umelý zvukový priestor, ale tiež aj podnety k usmerneniu toku myslenia subjektov. Avšak „včlenenie priestoru do diela ako hudobný rozmer“⁴², t. j. vytváranie umelého zvukového priestoru i v predstavách poslucháčov, sa uplatňuje aj v iných hudobných žánroch, ale s iným zámerom, (napríklad v zvukových inštaláciách umelcov Martina Suppera, Mária Bertonciniho, či Hansa Ottela sa spája zvuk, obraz, priestor s fyzikálnymi zákonmi a pod. – otázkam moderných médií a nových technológií sa venuje napríklad Peter Weibel, ako i skladatelia James Tenney, Alvin Lucier atď.).

V prírodnom priestore možno vystopovať používanie napríklad echa a ozvienu dokonca už v predkresťanských, pohanských kultoch, kde jaskyne slúžili ako zvukové komory na umocnenie pocitu údivu, pri ich obradoch. Idea priestoru v hudbe sa však výraznejšie uplatnila až u skladateľov 16. storočia, v dielach komponovaných najmenej pre dve hudobné telesá, ktoré pri interpretácii boli umiestnené v priestore – proti sebe. Napríklad v Benátkach využíval zvláštne architektonické riešenie priestoru chrámu sv. Marka Adrian Willaert (dve galérie), ktorý sa považuje za zakladateľa viaczborových skladieb (a cori spezzati – pre rozdelené zbory). K pokračovateľom benátskej školy patrí Andrea Gabrieli (kvartet pozostávajúci z troch tenorových partov a jedného basového, proti dvom zmiešaným zborom rôzneho zloženia z tzv. zbierky Canti concerti). Ďalej možno uviesť Giovanniho Gabrieliho, ktorý volí kombináciu vokálnych hlasov s instrumentálnou skupinou; známe sú jeho dva zväzky Sacrae symphoniae.⁴³

Ako ďalší príklad môže poslúžiť ešte aj spôsob vytvárania priestoru v hudbe skladateľmi reggae. Ich postup tvorby sa často prirovnáva k sochárstvu, nakoľko vychádzajú z nahrávok izolovaných interpretov zlučených však do spoločného zvukového záznamu, čo sa považuje za akýsi „hudobný kváder“. Z jeho „otesávania“ t. j. vynechávaním zvuku jednotlivých hudobných nástrojov (najmä podľa polohy ich znenia, farby, dynamiky atď.) sa vytvára zaujímavý priestor pre tzv. echo, často i za podpory prevzatého základu rytmických štruktúr od iných tvorcov, interpretov.⁴⁴ Určitú vzdialenú paralelu k preberaniu cudzích hlasov od iných autorov nachádzame aj v histórii hudobnej tvorby, najmä v 15. a 16. storočí vo viachlasných zhudobnených textov omšového ordinária (Kyrie, Gloria, Kredo, Sanctus, Agnus), označených termínom – missa parodia – parodická omša. Ján Kouba vo svojej práci „ABC hudebních slohů“ napísal: „*Namísto horizontálních výseků z cizích skladeb se však v 16. století začaly přebírat spíše výseky vertikální, t. j. kompletní vícehlasé úryvky.*“⁴⁵

V autentickej elektroakustickej hudbe bol tzv. Bio-Feedback použitý podľa technickej inštalácie Pavla Smetanu v skladbe Alexandra Mihaliča „Fractals 1“, v ktorej sa prezentuje idea spätosti človeka s jeho okolím. Jej predvedenie sa realizovalo v reálnom čase pomocou počítačového programu, vizuálneho a zvukového zdroja vo väzbe na bio-snímač. Použité komponenty umožňovali vyhodnocovať aktuálny tep srdca, uskutočňovať výber z naprogramovaných tém, ich transformáciu podľa duševného stavu človeka a jeho spätosti okolím.⁴⁶

Proces tvorby hudby súčasných skladateľov je síce odlišný od predchádzajúcich, tradičných spôsobov komponovania, avšak výber a kritériá upravovania zvukového materiálu (ako sme už poukázali) sú poznamenané aj predchádzajúcimi skladateľskými skúsenosťami a vlastnou zvukovou zásobou predstáv. To znamená, že v kompozičnom zmysle sa postup skladateľa síce vymanil zo zaužívaných spôsobov tvorby, ale na druhej strane prírodné zvukové kulisy súčasných autorov neustále dráždia – k novým umelým verziám (napríklad umelá verzia Briana Enoa tzv. Discreet Music, ďalej Ambient Music – okolitá hudba, či skladba Steve Reicha, „Music for 18 Musicians“, v ktorej sú uplatnené zvukovo-farebné odtiene aj prostredníctvom plynulých zmien farieb nástroja, pričom rytmus zostáva zachovaný).

V tejto súvislosti by nemalo byť nepodstatné ani uvažovanie nad prelínaním informácií viažucich sa s postupmi tvorby hudby v jej jednotlivých oblastiach. Veď už len skutočnosť, že profesionálne vzdelaní hudobníci sa nie vždy zapodieajú len tvorbou a interpretáciou tzv. vážnej hudby poukazuje na ich vzájomné ovplyvňovanie. Napríklad skladby Franka Zappu vzbudili

záujem rockovej verejnosti, ako aj priaznivcov tzv. vážnej hudby – aranžmán „undergroundových oratórií“ z LP *Absolutely Free* (1967), zo symfonických projektov – *The Perfect Stranger*, v podaní P. Bouleza ako dirigenta Ensemble Intercontemporain (1984) atď. Nezaujímavé nie sú ani realizované projekty Petra Breinera (uplatňuje sa ako skladateľ, interpret, dirigent), z ktorých sa do popredia dostali najmä CD *Beatles go baroque*, CD *Elvis goes baroque*. Ďalej možno spomenúť Johna Calea (študoval u Iannis Xenakisa, La Monte Younga), Keitha Jarretta, ktorý popri rockových kompozíciách interpretuje aj klavírne diela B. Bartóka, A. Hovhanessa, na orgáne chorály G. I. Gurdjieffa. Je tiež autorom komorných a symfonických skladieb, sólových klavírných koncertov atď.

Z 80-tych rokov je podnetná i tzv. šedá zóna (označujúca sporný priestor medzi tzv. vážnou a tzv. synkretickou hudbou). Medzi jej znaky patrí aj aura harmonických tónov, ktorú skladatelia vytvárajú exaktne – na základe akustických zákonov. Pri realizovaných experimentoch sú napríklad akustické gitary ladené v presných harmonických intervaloch (Rhys Chathan, Elliott Sharp, Glenn Branca, La Monte Yong).⁴⁷

Od druhej polovice 70-tych rokov sa z rocku postupne vyčlenili konceptuálne vetvy, ako napríklad industriálny rock, technopop či postindustriálny rock, ktoré sa chápu ako medzistupne vývoja rocku.⁴⁸ Vo svojich prezentáciách sa usilovali (najmä v počiatkoch) pomocou drsného zvuku (aj s použitím civilizačných zvukových zdrojov) zachytiť v podobe dojmov problémy civilizácie, spoločenskej morálky, vyplývajúce z priemyselnej revolúcie.⁴⁹ V ich vývojovom procese sa pomerne rýchlo začali prejavovať aj znaky „dvojkolajnosti“, ktoré sú v podstate prijímané ako prirodzený jav, aj vzhľadom k dynamickým procesom súčasnej spoločnosti, vynárajúcim sa problémom atď. Z jednej strany ich smerovanie pripomína akýsi magicko – obradový hudobný „rád“ s predstavami napríklad budhizmu (či Growleyovským kultom napr. skupiny typu Current 93, Death In June). Na druhej strane pozorujeme aj postupné pribúdanie nápadov mnohovýznamovejších, vtípnejších, do oblasti rocku, zvyrazňovaných aj multimediálnymi prostriedkami (napr. v skupinách Coil, Throbbing Gristle, Cabaret, Voltair atď.). Kombinácia viacerých systémov médií, uplatňovaných na rockovej scéne, umožnila zvukový obraz efektívnejšie dotvárať (podľa Chrisa Burdena – „materializovať jeho ideu“) výrezovitými, útržkovitými, paralelnými vizuálnymi vyjadreniami⁵⁰ zo skutočnosti, v súčinnosti s naprojektovanými gestami, póza-

mi, činmi – realizovaných aktérmi produkcie. K uvedeným aspektom si do-
volíme ešte poznamenať, že systém multimedialných projektov nepozostáva
len zo „živého“ koncertu, ale aj z bohatých aktivít rôznych vydavateľstiev,
reklamných agentúr, vyznačujúcich sa mohutným a rýchlym prienikom do
masového konzumu atď.

V premenách postmoderného, ale „nezoradeného“ terénu sa okrem pre-
hodnocovania tradičných predstáv o priestore, čase a tradícií, stretávajú aj
s množstvom rôznych smerov, vetiev, hlásiacich sa k rozdielnym progra-
movým cieľom, ako i k názorom, ktoré sú sprievodným javom súčasného
rozvoja modernej doby. Určité skupiny subjektov ich rôzne formy vyhľadá-
vajú ako súčasť svojej existencie v spoločnosti. Napríklad stúpenci hnutia
New Age to pociťujú ako nástup novej éry, založenej na vzájomnej elektro-
nickej prepojenosti, pesimisti tento vývoj interpretujú viac-menej ako de-
gradáciu ľudskej bytosti a pod. Za zaujímavý sa pokladá prúd priaznivcov
hudby, označovaný ako Acid house music (acid sa považuje aj za akúsi
skratku k mystickej skúsenosti), najmä tým, že je často charakterizovaný
ako archaický (vracia sa ku koreňom hudby, využíva pohyb k dosiahnutiu
extázy, vizionárske stavy vedomia a pod.) a futuristický (k dosiahnutiu cieľa
využíva najmodernejšie hudobné technológie, svetlá, prostredie atď.). Pod-
netné sú tiež skupiny prezentujúce tzv. worldmusic. Pod týmto termínom sa
rozumie súčasná hudba, 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 postave-
nie má vďaka osobnostiam z rocku, džezu a elektroakustickej hudby (Bria-
novi Enovi, Paulovi Simonovi, Laurie Andersonovej, Joe Zawinulovi, Pet-
rovi Gabrielovi). Na Slovensku sa tento žáner presadil vďaka skupine Ghý-
mes. Zložitost' uvedenej problematiky sa pokúsime priblížiť aspoň nasledu-
júcim vymenovaním niektorých prúdov, hnutí, neustále sa rozvetvujúcich,
ktoré sú v globálnom kontexte zvyrazňované i v mutovaných prezentáciách;
rockeri, raperi, hackeri, postpunkeri, technospiritisti, neohippies, starohip-
pies, technohippies, postavantgardisti, industrialisti, metalisti, virtuálni real-
isti, kyberpunkeri, orientalisti, mystikovia, euroindiáni, spaceaktivisti, vi-
deoartisti atď., atď.⁵¹

Zo všeobecného hľadiska ich hodnota väčšinou spočíva v neprispôbe-
nosti jedinej realite a teda aj jedinej pravde, čo im v podstate umožňuje roz-
širovať kolektívny akumulátor vízií, batériu alternatív svojho poslania. Toto
nespočetné množstvo nových, inovovaných spôsobov komunikácií či až ex-
perimentovania s myslením, vedomím človeka, evokuje mnohé otázky, ako
napríklad: Je to neschopnosť konformity s oficiálnymi vyhláseniami? Je to

posun kultúry k akémusi prapôvodnému chaosu na princípe globálnom? Je to alternatíva nového archaizmu? Je to posun spoločnosti k anarchii? Je to pilotované navigovanie k mystickej kolektívnej extáze? Je to začiatok prechodu k novej senzibilite a citlivosti? Atď.

Odpoveď na uvedený okruh otázok i vzhľadom na ich rôznorodosť, bude situovaná viac-menej do roviny konštatovania. Veď v súčasnosti nás ani neprekvapí, ak náhodný divák niekedy až típne 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. Vyššie uvedené môžeme doplniť v tom zmysle, že nová vyspelá technika okrem toho, že uviedla do pohybu aj konzumný mysticismus, nanovo odкрýva i naše večné túžby po transcencii bez ohľadu na to, aká je prítvetivosť doby.

Hudobná výchova a spoločenský rozvoj (k niektorým hudobno-spoločenským súvislostiam)

Vzťah spoločnosti, k vede a umeniu bol vždy ambivalentný a kolísal podľa hospodárskej konjunktúry a atmosféry doby i napriek tomu, že od samého začiatku svojho pôsobenia v spoločnosti uvedené systémy vykazovali určitú spätosť. Veda a umenie majú i výrazné poslanie v spoločnosti, pretože „hľadajú“ výpoveď o svete, čím zároveň napomáhajú naplniť aj zmysel ľudského bytia. Odlišujú sa metódami, svojím jazykom, ktorým občana oslovujú, respektíve prostredníctvom nich prenášajú na neho zistenú či uskutočnenú informáciu. Mechanizmus ich vzájomného ovplyvňovania sa nie je uspokojivo vyriešený, a teda i objasnený, čo zrejme súvisí s neľahkým poznaním myslenia človeka. V naznačenej rovine sa najčastejšie odzrkadľuje niekoľko, tzv. „slabín“ najmä v rámci špecializovaných vedných disciplín, kde je podávaný príliš diskontinuálny obraz sveta, ktorý vzbudzuje tušenie, že veda nemôže dosiahnuť dno poznania a nie je schopná dať vyčerpávajúcu odpoveď na problémy kvality života, šťastia a pod.

V zložitých spoločenských situáciách dochádza i k zneužitú vedy (zbrane, drogy a pod.) ako i umenia, ktoré v meniacich sa podmienkach často sprevádzajú aj umelecké excesy a tendencie do slepej uličky, čo si uvedomujeme viac-menej až následne. Z kontextu načrtnutých myšlienok možno usúdiť, že s vývojom spoločnosti, rozvojom vied i umenia (teda i pedagogickej sféry), sa stretávame s rôznymi postojmi k jednotlivým problémom a k ich riešeniu, čo často vyplýva z nových či zmenených súvislostí. Určitá

špecifickosť spočíva i v tom, že niektoré z nich môžu v historickej pamäti pretrvávajúť dlhšie časové obdobia, najmä v dôsledku rôznorodosti ich interpretácií, ako aj tým, že sú s novým vývojom rozkolísané „viditeľnejšie“ t.j. s väčšou intenzitou. Je to zrejme i tým, že ľudia sa usilujú rôznymi formami obnovovať a dopĺňať svoje poznatky so zacielením na vlastné, budúce východiskové možnosti. Môže sa to prejavovať aj tým, že sa často zahmlenou rétorikou zbavujú (možno len navonok) mnohých uznávaných hodnotových kritérií, či už v súvislosti so zmenami, ktoré prináša so sebou rozvoj vedy a spoločnosti, alebo i v závislosti od svojho nového postavenia v spoločnosti. V nasledujúcich riadkoch si dovoľíme úvodné myšlienky rozšíriť a osvetliť o niektoré aspekty viažúce sa na výchovno-vzdelávaciu sféru.

Zmeny, ktoré sa uskutočňujú v určitom spoločenskom systéme (vyplývajúce z politických dôvodov, z vedecko-technického rozvoja, či z ekonomického pohybu a pod.), výrazne vplyvajú (najmä v počiatočkoch) aj na výchovno-vzdelávacie inštitúcie, ich obsahovo-programové zameranie, vzhľadom na ich podmienenosť tvoriacimi sa a nanovo prehodnocovanými skutočnosťami. Zriedkavosťou nie je ani taká situácia, keď sa niektoré vedné disciplíny v niektorých učiteľských hudobných prípravkách dostávajú do útlmovej fázy (napr. hudobná estetika, hudobná sociológia, hudobná pedagogika atď.), na úkor predmetov s duplicitným obsahom.

Nevyváženosť, ako aj nevyhovujúca nadväznosť medzi jednotlivými disciplínami vo výchovno-vzdelávacích programoch vzniká i tým, že určitá časť hudobno - pedagogickej obce pristupuje k riešeniu vzdelávacích úloh intuitívne, nesystematicky, (v posledných rokoch i účelovo), čo sa prejavuje v rôznych diskusiách. Sme toho názoru, že podnetná diskusia je žiadúca, avšak diskusia bezbrehá až dehonestujúca, v ktorej sa prezentuje množstvo rôznych dezinformácií i s účelovým zameraním, umožňuje akcentovať úlohy, často len s individuálnym či skupinkovým zafarbením (pre rozvoj pracovného kolektívu i nepodstatných). Ináč povedané, v takýchto uzavretých skupinkách nejde o podstatu vecí, ale o osoby, čo vedie až k apatii vo riešení úloh a pod. Prejavuje sa to aj v diskusiách o stratégii, cieľoch, harmo-nograme úloh pracoviska, či aj o vedecko-pedagogickom raste pracovníkov, ktoré sa v takejto atmosfére stávajú veľmi vlažné, nakoľko mnohé myšlienky nie sú vyriešené len preto, aby nevedli k napätiu.

Nemožno nespomenúť i takú skutočnosť, že do obsahovej náplne výchovno-vzdelávacích programov sa nedarí v poslednom čase koordinovane zakomponovávať nové trendy, tendencie a pod., ktoré by mohli byť impulzom k obohateniu komunikačného obsahu vo vyučovacom procese, pri rozvíjaní hodnotovej orientácie vychovávaných subjektov. Teda: disponovať

schopnosťou zachytávať tzv. umelecké vlny, životaschopné projekty, podnety a tie primeranou a pútavou formou dokázať interpretovať so zacielením na orientáciu vychovávaných subjektov (pokiaľ možno v časovom kontakte), vzhľadom na rôznorodé hudobné modely, tvoriace sa v rýchlom časovom slede.

Uvedomujeme si, že je to jedna z najťažších, ale zároveň i dôležitých úloh pedagogického majstrovstva už i preto, že niektoré hudobné trendy sú „šité na mieru“, čoraz mladším vekovým kategóriám.⁵²

V diskusiách, zameraných na hudobnú pedagogiku a jej výchovné postupy, sa vo vedomí ľudí udomácnil názor, že zo súčasnej rôznorodosti a bohatstva ponuky hudobných štýlov a smerov je dôležité to, čo si z nej subjekt vyberie, čo je mu bližšie, čo dokáže prijať a pod. Ak však vzhľadom k spomenutej ponuke zúžime vekovú hranicu len na vzťah detí a mládeže k hudbe, prijímame tento názor už rozpačitejšie. Najčastejšie je to z dôvodu, že si čoraz viac začíname uvedomovať i negatívne vplyvy hudby na uvedené vekové kategórie (hoci nejde až tak o nový postreh, nakoľko v modifikovaných formách sa s ním stretávame v rámci vývoja hudby), ktoré prerastajú do manipulovateľnosti – realizovanej skrytými, rafinovanými spôsobmi, často s neodhadnuteľnými účinkami. Na jednej strane sú mnohé hudobné tendencie – najmä nonartifciálne – prijímané aj rôznymi vekovými kategóriami, akosi kolektívnou prispôbenosťou. Uplatňuje sa v nich napodobňovanie modelov a zvyklostí – preberaných aj z mimoeurópskych kultúr – čo do určitej miery patrí i k bežným ľudským vlastnostiam (vzory, idoly a pod). Na druhej strane poskytujú jednotlivcom (i skupinám) možnosť individuálneho „prejavenie sa“ v širšom kolektívnom i spoločenskom priestore s netradičnými, až voľnými pravidlami, v ktorých sa odrážajú aj sociálne postoje jednotlivcov k spoločnosti. Prepojenie medzi obidvoma pólmi sa častokrát realizuje akýmsi pilotovaným, navigovaným pôsobením, zameraným na vykalkulovanú aktuálnosť, s predpokladaným manifestačným účinkom. Na konci 20. storočia nie je to len jav týkajúci sa hudby či komplexnejšieho vzdelávania učiteľov hudby vôbec. V posledných rokoch sa čoraz silnejšie hovorí už aj o spoločenskom probléme, ktorý nadobudol sociologicko-psychologickú, univerzálnu povahu s globálnym zameraním na široké spektrum obyvateľov. V tejto prebiehajúcej a možno len začínajúcej uniformite ľudskej kultúry sú mnohé receptívne „vzorce“, charakteristické pre národné či až európske prostredie „zosuláďované“ globálnymi hudobnými špecifikami. Tieto čoraz intenzívnejšie oslovujú i spomínané najnižšie vekové kategórie, najmä netradičnými podnetmi a formami, nakoľko výchovno-vzdelávací systém nereaguje uspokojivo na nové, neustále sa tvoriace

hudobné projekty (v podstate už prerastajú kontext jeho možnosti). Ten sa totiž naďalej viac-menej opiera o staršie hudobné obdobia a k nim sa viažu-
ce metodické postupy, čo kontrapunkticky pôsobí voči prezentujúcim sa sú-
časným hudobným prejavom. Niekedy to vzbudzuje dojem, že sme na po-
čiatku akejsi neznámej éry, vyžadujúcej nové a nové hodnotenia, čo v ľud-
skom povedomí pretláča dopredu i „pocit“, že je potrebné „písať“ životopis
pre niekoho, kto sa ešte len narodí. Určité nazretie do nastoleného okruhu
problémov možno „vyčítať“ zo slov skladateľa, dirigenta, pedagóga Krzys-
tofa Pendereckého. *„Spoločne s mojimi kolegami sme v päťdesiatych ro-
koch posunuli hudbu veľmi ďaleko. Bola to doba objavov, ale to už je za na-
mi. Objavili sme toho toľko, že nám to dnes pomáha písať hudbu, ktorá sa
obracia skôr do minulosti. Kritici si nesmú myslieť, že skladateľ, ktorý príde
s niečím novým, že to bude písať po celý život.“*⁵³ Zrejme asi takto, alebo
podobne pochopená súčasnosť, napríklad určitého vývojového spektra (ne-
myslíme tým len jedného umelca) v diachrónnom a synchrónnom kontextu,
skrýva v sebe významný pedagogický moment hľadania, najmä ak je vedomie
človeka formované odrazom súčasného sveta a poznaním kodifikova-
ných kultúrnych hodnôt spoločnosti. Zaujímavá je tiež myšlienka profesora
Rudolfa Pečmana *„Návrat k velkým osobnostem může ostatně poskytnou im-
pulzy každé době, zvláště pak té, která ztratí cit pro specifické hodnoty umě-
ní“*.⁵⁴ Pokladáme teda celkom za samozrejmé, že k diskusii o hudbe nebu-
deme pristupovať z princípu čisto normatívneho. Veď princíp normativity
v hudbe ako taký nebol ani v jej historickom vývoji vždy priaznivo prijíma-
ný (často však ovplyvňoval a ovplyvňuje výchovu k hudobnému umeniu).
V úvahách o hudbe je totiž potrebná aj istá tolerancia, pretože hudba svojí-
mi výpoveďami umožňuje prijímať pretlmočené posolstvá v rozmere glo-
bálnejšom, často síce svojským, (ale i podnetným) individuálnym spôso-
bom. Podľa Miloša Štedroňa priestor pre tolerantnejšie stanoviská o hudbe
vzniká najčastejšie v dialógu, v ktorom jedna strana pochopí, že druhá stra-
na zvláda jeho základné komunikačné kódy.

Človek počas svojho života venuje rozdielnu pozornosť i rôznym spoloč-
enským situáciám, pri ktorých sa uplatňuje hudba (vytvorená alebo vybra-
ná) ako adekvátna pre danú udalosť, prostredie a pod. Teda už v týchto zá-
ľubách človeka sa prejavuje jeho myslenie, vzťah k určitému typu hudby,
vzťah k určitým hodnotám, poskytovaným či akosi usmerňovaným spoloč-
nosťou v tom-ktorom období. Avšak s vývojom zvukotechniky vznikli i no-
vé možnosti existencie hudby, ktorá umožňuje poslucháčom prijímať hudbu
všetkých žánrov, slohov, štýlov, ako i kultúrnych tradícií rôznych národov.
Zároveň sa však jeho orientácia vo svete hudby stáva i komplikovanejšou,

čo ho niekedy vťahuje do vlastného súkromia a pod. S rozvojom techniky teda „pocitujeme“ i narušanie mnohých spoločenských zvyklostí prezentácie hudby. Tomuto javu pedagógovia vo svojich bádateľských aktivitách nie vždy venujú patričnú pozornosť (ako napríklad štúdiu vplyvu nových technológií na hudobnú komunikáciu). Pokúsiť sa odhaliť príčiny tohto stavu, ako i navrhnuť účinnú terapiu, je v súčasnosti už nevyhnutnou požiadavkou doby. Vedie nás k tomu presvedčenie, že tradičná výchova nedostatočne konkuruje funkcionálnemu pôsobeniu masmediálnych zdrojov na vnímavú, citlivú, ale dostatočne neimunizovanú mladú generáciu. Zrejme to vyplýva z nových, zložitejších vzťahov vo vnútri ľudskej spoločnosti, do ktorých nové generácie vstupujú, čo sa odráža v ich postojoch a niekedy i v rozličných formách úniku od reálneho sveta, ako sú napríklad sekty, narkotiká, počítačové hry a pod. Pre výchovno-vzdelávací proces je to signál, v ktorom by sa učitelia hudby, okrem uvedomenia si zložitosti situácie, nemali uzatvárať do hraníc vlastného predmetu – do akejsi profesionálnej izolácie – nakoľko spomenuté problémy sa vzťahujú i na hudbu prevažujúcu v nižších vekových kategóriách – tzv.nonartificiálnu, no súčasne aj na oblasť artificielnej hudby a jej recepcie. Veď napríklad podľa Philipa Glassa je možné hudbu považovať ako čisté médium tvorené zvukom, či ako zvukovú udalosť, ktorá od poslucháča vyžaduje odlišný spôsob recepcie už i tým, že nie je charakterizovaná dejom, dramatickou štruktúrou. Podľa Johna Cagea, je to akési „oslobodenie zvuku“ od ľudského zámeru. Z metodologického hľadiska to predpokladá zvýšiť úsilie najmä o „zmapovanie“ domácich bádateľských aktivít, o štúdium vplyvu moderných technológií na hudobnú komunikáciu, o nový spôsob formulovania hypotéz a empirickej verifikácie, ako i o projektovanie nových momentov do výchovy hudobných odborníkov a pod.

Z uvedených myšlienok, postojov a názorov vystupuje do popredia aj úloha hľadania novej hudobnej výchovno-vzdelávacej paradigmy. Jej riešenie podnecuje najmä vývojové tempo umeleckej tvorby v 20. storočí či skutočnosť, že inovácie artificielnej tvorby európskeho typu prestali byť jediným a hlavným meradlom pokroku hudobnej komunikácie (hoci nestratili svoj umelecký význam). Ďalej možno spomenúť sféru populárnej hudby (či tzv. synkretickú hudbu), ktorá čoraz viac nadobúda charakter masovej kultúry, pričom jej niektoré typy nadobudli funkciu „hudobnej materčiny“. Zároveň nové technické vymoženosti, popri uvedených premenách ponúkajú subjektom možnosť venovať sa aj individuálne aktivitám produkcie, reprodukcie,

ako i šírenia vlastných výsledkov produkcie atď. Stručne povedané, na konci 20. storočia sa hodnotový systém hudby, jej štruktúry, ako i hudobné potreby rýchlo menia okrem iného aj tým, že sa uprednostňujú účastnícke zážitky pred pozorovacími.

Hudobná výchova reaguje na tieto a ďalšie premeny v hudobnej kultúre viac-menej len čiastkovo, rozpačito, teda málo koncepcne. Zrejme je to výsledok toho, že hudobno-výchovná prax už dlhodobo zaostáva za súčasným hudobným vývojom, ako aj za špecifikovanými výchovno-vzdelávacími cieľmi, ktoré vyplývajú z rozvoja spoločnosti. To zároveň môže poukazovať na skutočnosť, že sa v súčasnej dobe nedostatočne realizujú ciele hudobnej výchovy, ktorých úlohou je poskytnúť jedincom príležitosť zoznámiť sa v dostatočnej miere so súčasným hudobným vývojom, ale aj v súvislosti s rozvojom spoločnosti. V starších obdobiach spoločensko-kultúrneho vývoja sa toto chápalo ako faktor úzko súvisiaci s celkovým životom spoločnosti. Uvádzanie jedincov do hudby a jej zákonitostí preto znamenalo významnú zložku výchovnej prípravy subjektov na život v danej spoločnosti.

Dnes sa síce tiež uznáva výchova k hudbe, čo však ešte neznamená výchovu hudbou k iným, špecifikovaným či globálnejším výchovno-vzdelávacím cieľom. Jej podiel vo výchovno-vzdelávacom systéme je však taký, aký zaberá hudba, presnejšie povedané hudobná výchova, v súčasnej spoločenskej praxi, v konkurencii s vedecko-technickými a kultúrnymi aktivitami a tiež podľa toho, ako je kontext spomenutých aktivít v súvislosti s hudobným vývojom zakomponovaný do obsahu predmetu hudobná výchova. Uvedené si dovoľíme doplniť v tom zmysle, že ak sa nebudú nové hudobné javy a problémy riešiť prostredníctvom hudobno-výchovných a vzdelávacích inštitúcií, budú zákonite spontánne vznikať náhradné platformy, ktoré ďalej zoslabia postavenie tohto vyučovacieho predmetu v rámci výchovno-vzdelávacích predmetov. To sa tiež vzťahuje i na „vedecký servis“, ktorý by mal poskytovať poznávanie, porovnávanie a praktické zbližovanie rôznych smerov pre oblasť všeobecnej hudobnej výchovy. Zaujímavé sú tiež podnety napríklad Angličana Keitha Negusa, ktorý sa zameriava na sprostredkovateľskú sféru medzi výrobcami a konzumentmi hudby, t. j. na oblasť nahrávania a reklamy, ktorú prezentuje ako umeleckú disciplínu. Ďalej možno spomenúť Saryho Cohena, ktorý vedie vedecko-pedagogické centrum štúdia populárnej hudby na Univerzite v Liverpoole, ako i Alfa Björnerga z Dánska, ktorý začlenil populárnu hudbu a masovú kultúru do akademickej hudobnej výchovy.

Problémom sa však v tomto období stáva už i samotné začlenenie „noví-
niek“ do obsahu predmetu hudobná výchova. Inovácie sa totiž nemôžu

uskutočňovať extenzívnou cestou, t.j. púhym rozširovaním učiva, zaraďovaním nových a nových tém do osnov, učebníc, a podobne, ale systémovým prebudovaním výučby, ktorá musí i naďalej zostať otvorená pre nové podnety. Do popredia sa preto čoraz intenzívnejšie dostávajú mnohé otázky, napríklad: ako novým spôsobom vykladať dejiny hudby, ako nanovo zovšeobecniť „pravidlá“ hudobného štruktúrovania, ako vyvodíť závery z toho, že sa charakter hudobnej „materčiny“ a hudobného počutia do veľkej miery zmenil, alebo, že hudobný subjekt je od začiatku formovaný pluralisticky a že významnými hudobnými aktivitami sa stali činnosti technického charakteru. Okrem iného aj proces ontogenézy hudobného jedinca je vystavený pôsobeniu mnohých kvalitatívne nových hudobných podnetov a že tieto prichádzajú v celkom nezvyčajnom poradí – napríklad tým, že dieťa je od narodenia zahrnuté informáciami, ktoré prinášajú médiá. Pri riešení otázok prípravy jedincov (ako aj pri výchove nových učiteľov hudby) je teda potrebné mať na zreteli aj prostredie, v ktorom bude tvorenie nových koncepcií pre inštitucionalizovanú hudobnú výchovu prebiehať, nakoľko v ňom médiá (aj so vznikajúcimi kontextami) budú naďalej napomáhať formovať ľudí podľa toho, čo samy ponúkajú.

Nemožno ešte nespomenúť, že použitie nových elektroakustických zariadení – či už počas procesu tvorenia hudobného diela, alebo pri jeho prezentácii – v podstate prispelo k zavrhnutiu mnohých konvencií, napríklad klasických koncepcií duševnej koncentrácie, či tradičných spôsobov organizovaného zážitku atď. V tejto súvislosti je potrebné zvýrazniť aj takú skutočnosť, že v súčasnom umení sa uplatňujú i diskontinuálne následnosti, čo od poslucháča vyžaduje odlišné postupy pri ich samostatnom skladaní, oproti kontinuálnejším tradičným procesom tvorby. Vzhľadom na uvedenú problematiku ešte poznamenáme, že spomenutá diskontinuitnosť má spoločné znaky aj s kvantovou mechanikou a teóriou relativity. Podľa Richarda Kostelanetza *„kvantová mechanika energie neprúdi v súvislom toku, ako ju opisuje newtonovská fyzika, ale v nerovnomerných prerušených sériách, ktorých dráha pohybu sa nedá presne dopredu určiť“*.⁵⁵ Aktivity v súčasnej hudbe sú tiež menej presne naprogramované než v tradičných kompozíciách. Navyše aj *„priestor v modernej fyzike sa podľa Siegfieda Giediona chápe ako relatívny vo vzťahu k pohybujúcemu sa bodu – teda nie ako absolútna a statická jednotka barokového systému Newtona“*.⁵⁶

Uvedenú „relatívnosť“ vzhľadom k súčasným prezentáciám hudby a umenia možno vysvetliť v tom zmysle, že pre poslucháčovo vnímanie je užitočné počas predvedenia diel napríklad v divadle zmiešaných médií⁵⁷ (vo svojich počiatkoch sa toto hnutie všeobecne nazývalo „happening“, čo

však nevystihuje prebiehajúce procesy v novom divadle) mení svoje miesto, alebo pozorovať istú činnosť z rôznych strán, uhlov (ako keď obchádzame okolo súčasnej architektúry). V tomto novom mixmediálnom divadle sa okrem všetkých druhov umenia (hudba, film, tanec, sochárstvo, divadlo atď.) uplatňujú aj také produkcie, materiály, ktoré nevykazujú umelecký štatút, čím sa v ňom v podstate zvyrazňuje i to, že umenie a život nie sú vždy odlišné svety. Ich vzájomné fungovanie je zvyčajne nesynchronné (každé médium sa uplatňuje podľa svojich možností, nezávisle na druhom), čo iniciuje rôznorodé simultánne znásobenie uhla pohľadu na ich chápanie, vnímanie atď.⁵⁸ Za modernú predchodkyňu nového divadla možno pokladať novoromantickú hudobnú drámu – Gesamtkunstwerk – v ktorej sa Richard Wagner usiloval spojiť všetky zúčastnené umenia do jedného celku (túto ideu realizoval v tetralógii „Prsteň Nibelungov“), ďalej v dielach „Tristan a Izolda“, „Majstri speváci norimberskí“. Svojimi „mixmediálnymi“ operami (hudbu v nich skladateľ uprednostňuje, pričom oporou mu bol jeho operný symfonizmus) pôsobil na viacero zmyslov človeka rôznymi podnetmi (neskôr napríklad i A. Skriabin v symfonickej básni „Prométeus – poéma ohňa“, kde začlenil aj svetelný projektor). Tieto postupy nie vždy našli pochopenie u vtedajších divadelných poslucháčov, nakoľko orientácia v nich sa stala pre nich zložitejšou (Wagnerova tvorba sa v jeho dobe označovala aj ako „hudba budúcnosti“ – jeho hudobné drámy ako i autorove charakterové vlastnosti boli často terčom kritiky nielen u vtedajších, ale aj neskorších skladateľov napr. u I. Stravinského), oproti operám z predchádzajúcich období.

Interdisciplinárny prístup k umeniu a k životu sa v divadle zmiešaných médií zvyrazňuje nielen tým, že pôsobí na viacero zmyslov ľudskej pozornosti, a že v plnej miere zužitkováva spojenie s vedecko-technickým pokrokom ako súčasťou života človeka spoločnosti, ale i tým, že zúčastnené médiá v tomto žánri rozširujú (medzi sebou) svoju predchádzajúcu dimenziu do novej prepojenosti.⁵⁹

Uvedené možno doplniť Herbertom Readom podľa ktorého zámerom umenia je „*ľudským úsilím dosiahnuť integráciu so základnými formami fyzického vesmíru a organických rytmov života*“, čo podľa Richarda Kostelanetza prispieva k úsiliu, v ktorom umenie má „*nielen priviesť život a umenie k harmónii, ale aj zviditeľniť viac z neviditeľného prostredia, ako to umenie vždy robilo*“.⁶⁰ Zároveň tu nachádzame aj novú aplikáciu Aristotelovej myšlienky a to v tom zmysle, že kooperácia viacerých ľudských zmyslov napomáha ľudskému subjektu k ucelenému pohľadu na svet, k pochopeniu podstatných entít atď., čo môžeme pochopiť ako poskytnutie podnetov k

vybaveniu subjektu pre jeho život. To však predpokladá, aby výchovno-vzdelávacie paradigmy boli zamerané aj na výchovu súčasného človeka, na ovládanie súčasného hudobného jazyka a vyjadrovacích prostriedkov, nakoľko dnešná hudobná kultúra a cit pre jej porozumenie, je aj zdrojom ku kultúre minulosti.

Záver

V tejto práci sme sa usilovali poukázať na viacero aktuálnych hudobno-výchovných problémov dneška vyplývajúcich najmä z neustálych premien tvárnych prostriedkov hudobného umenia a života vôbec. Text sme preto na niektorých jeho úsekoch častejšie dopĺňali o poznámkový aparát, ako aj o stručný historicko-komparačný kontext, vzhľadom k vykresľovaným problémovým okruhom či postojom k hudobnému vývoju. Zároveň si však uvedomujeme, že „zviditeľnením“ niektorých naznačených, ale už existujúcich problémov, ich príčiny nemusia byť hneď odstránené, avšak na druhej strane môžu sa stať určitým impulzom do ďalšieho bádania, v ktorom bude poskytnutá možnosť hľadania a spoznávania súčasného hudobného terénu.

Poznámky:

- (1) Bláha, M. – Mandík, M.: 1. seminár elektronické hudby v ČSSR. In: Slovenská hudba, 22, 1996, č. 1-2, s. 16.
- (2) Berger, R.: Esej o elektroakustickej hudbe. Cit. d., č. 1, s. 171.
- (3) Čierna, A.: Elektroakustická kompozícia na Slovensku. Cit. d., č. 1, s. 84.
- (4) Adamčiak, M.: Príbeh jednej hudby. Cit. d., č. 1, s. 10.
- (5) Heslovitý prehľad vývoja hudobných automatov do konca 19. storočia priblížil vo svojej práci Forró, D.: Počítače a hudba. Praha 1994, s. 37-38. Ďalej pozri Vološin, V. I. – Fedorčuk, L. I.: Elektronické hudobné nástroje. Bratislava 1974; Modr. A.: Hudobní nástroje. SHv Praha 1961; Davies, H.: Prehľad nových nástrojov a zvukových soch. In: Avalanches 1990 – 1995. SNEH Bratislava 1995 s. 152 – 178.
- (6) K vzťahu hudobného a nehudobného zvuku sa v 20. storočí nepristupovalo z pozície strikme nemeniteľnej. Vývoj postupne viedol k ich emancipácii najmä od 50-tych rokov.
- (7) Podľa A. Čiernej tu nadväzuje aj na Cowellove tone-clusters ako aj praktiky džezových klaviristov.
- (8) Pozri Schaeffer, P.: Konkretní hudba. Supraphon Praha 1971.
- (9) Prvý festival sa konal v roku 1953 v Kolíne nad Rýnom. Prvé predvedenie konkrétnej hudby bolo vysielané francúzskym rozhlasom 5.10.1958 (P. Schaeffer: Etudy hluku) a koncertné prevedenie 18.3. 1950 (prvýkrát bez interpretov) pred stálymi hosťami

„Triptychu“ v sále Ecole Normale de Musique. Prvé elektroakustické skladby skomponoval H. Eimert (Glockenspiel, Requien für Aikichi Kuboyana).

(10) V tomto novom pracovnom prostredí vznikla v roku 1961 hudba k filmu od L. Kupkoviča „Nezmar hnedý“ a od I. Zeljenku „65 miliónov“. Ďalej tu pôsobili J. Malovec, R. Berger atď. Štatút elektroakustického štúdia mu nebol pridelený.

(11) Prvým umeleckým dramaturgom bol Peter Kolman a od roku 1977 J. Malovec, neskôr V. Kubička, atď.

(12) V tomto štúdiu vznikla autonómna elektroakustická skladba Ortogenesis od J. Malovca (1967). Dielo bolo predvedené medzi šesticou najlepších diel v Dartmouth College, USA.

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

(14) Počítačom podporovaná interpretácia umožňuje precíznejšie realizovať najmä predvedenie rôznych zložitých rytmických útvarov a pod.

(15) Komerčne bola digitálna syntéza zvuku použitá v roku 1971, v nástroji RMI Keyboard v roku 1977, v ktorom sa uplatnili vlnové tabuľky firmy Allen. Digitalizácia zvuku je známa od 30-tych rokov, ale v tom čase nemohla byť ešte prakticky realizovaná.

(16) Pri počítačovom riadení skladieb je možné napríklad jednotlivé prvky hudobnej grafiky zaznamenávať i mimo reálneho času a ich interpretáciu (zosynchronizovanú) prehrať v reálnom čase.

(17) Princíp samplingu, vzorkovania je známy z oblasti filmu (vzorkovanie pohybu jednotlivých obrázkov – animovaný film) už od konca 19. storočia. Pozri In: Avalanches 1990–1995. (Zborník štúdií) SNEH Bratislava 1995.

(18) Ďalej možno spomenúť tzv. resyntézu, v ktorej sa syntetizované zvuky odvodzujú od upravených samplov, alebo tzv. oversampling, ktorý je v podstate ďalšou aplikáciou samplingu – uplatnením vsuvky.

(19) Prvý inštrumentálny koncert bol vysielaný berlínskym rozhlasom v roku 1920. V Amerike Pittsburgským rozhlasom v roku 1921.

(20) Elschek, O.: Súčasná hudba vo vzťahu k dnešnému hudobnému životu a hudobná výchova. In: K problematike súčasnej hudby. (Zborník štúdií) SAV Bratislava 1963, s. 52, 53. Autor sa s počúvaním hudby zaoberá aj v práci „Hudobná teória a súčasnosť“ (Bratislava 1984), v kapitole 2.4. „Hudobná psychológia“. Ďalej tiež pozri prácu Ladislava Burlasa „Hudobná teória a súčasnosť“ (Bratislava 1978), ako i práce Jozefa Kresánka atď.

(21) Pozri Fukač, J. – Vereš, J.: Hudobná pedagogika. Nitra 1988, 1989.

(22) Cit. d. č. 20, s. 6.

(23) Pozri Kohoutek, C.: Novodobé skladebné teórie západoevropskej hudby. SHV Praha 1962.

(24) Skladatelia o hudební poetice 20. století. (Zostavil Vojtěch, I.) Praha 1960, s. 51, 52, 116, 126, 127, 77.

- (25) Forró, D.: Počítače a hudba. Grada Praha 1994, s. 34–35.
- (26) Dorůžka, P.: Kam se ztratila rocková avantgarda. In: Hudba na pomezí. (Zborník štúdií) Panton Praha 1991, s. 38 – 39.
- (27) Špecializáciu pokladáme za potrebnú z hľadiska rozvoja hudobného umenia, hudobnej vedy atď. Špecializácia však nemá uberať zmysel a podstatu vo vzťahu k hudobno-pedagogickým úlohám – v našom prípade k výchove učiteľa hudobnej výchovy.
- (28) V pedagogickom prostredí sa niekedy prezentujú aj ako prestížny metodický experiment – často už pred jeho vznikom.
- (29) Pozri In: Hudobno-pedagogické interpretácie 3. (Zborník štúdií ed. J. Vereš) Nitra 1995.
- (30) Riešenie otázok hudobnej pedagogiky a jej výchovy boli v centre pozornosti aj na nitrianskych konferenciách (v rokoch 1984, 1986, 1988 a 1994), ktorých cieľom bolo aj prehĺbenie vzájomných kontaktov a vyrovnávania rozdielov úrovni i v type myslenia podmienkach celoštátnej konfrontácie i poznania. V roku 1989 boli rokovania rozšírené o pracovný seminár, kde sa už venovala pozornosť budúcej podobe hudobnej výchovy na základe predložených návrhov, ktoré sa mali v ďalších rokoch cizelovať na tímovej báze. Hlavným cieľom bolo vytvoriť nosnú a perspektívnu koncepciu hudobnej výchovy v zmysle akéhosi oporného ale otvoreného systému (i na platforme celonárodnej) aj pre ďalšie začlenenie nových, aktuálnych podnetov do jej celkového rozvoja (napr. z regionálnej úrovne, bádateľskej činnosti atď.). Význam podujatí možno potvrdiť aj zvýšeným záujmom po roku 1989 o integrovanú hudobnú pedagogiku, polyestetickú výchovu (In: Integrujúce možnosti hudby a umelecká výchova detí a mládeže – Integratívna hudobná pedagogika. SHV Bratislava 1992) ako aj častým odvolávaním sa súčasných autorov vo svojich publikovaných odborných článkoch, štúdiách na vydané súbory zborníkov zo spomínaných nitrianskych konferencií (In: V procesú formování vědomé mládeže sociálně-litické společnosti. Nitra-Praha 1986; In: Příprava učitelů hudební výchovy. Nitra – Praha 1989; Osnovy a učebnice hudobnej výchovy z hľadiska súčasných a budúcich potrieb. Nitra-Bratislava-Praha 1991; In: Hudobno – pedagogické interpretácie 2. Nitra 1995). Dokonca ani prijaté uznesenia z nitrianskych rokovaní dodnes nezaostávajú svojím obsahom aj z prognostického hľadiska za tzv. Chartou k hudobnému vyučovaniu vo všeobecno-vzdelávacích školách (porovnaj z uzneseniami uvedených zborníkov so spomínanou „chartou“ v zborníku „Ako ďalej v hudobnej výchove?“ UMB B. Bystrica 1995/96 s. 203 – 204). V nových spoločenských podmienkach bol ich ďalší program pozastavený (In: Musica viva in schola 8. UJEP Brno 1987, s. 26 – 27), nakoľko pre nových funkcionárov bolo výhodnejšie predchádzajúce projekty negovať (v tomto prípade išlo aj o skutočné nepochopenie riešených úloh a súčasne aj o nechcené „počutie“ o nich – pre niektoré situácie sa hľadala podpora i na trase Nitra–Bratislava – čo malo umožňovať svojvoľné a účelové rozhodovania). Taktiež sa nepodarilo vytvoriť podmienky ani po roku 1994 a tým aj ich rozšírenie o nové tematické okruhy. Jednoducho povedané, Nitrania si najmä sami sebe najviac uškodili so svojimi „nekonceptnými, účelovými spôsobmi riešenia úloh, čo budú ešte i v nasledujúcich rokoch zložito naprávať. Ďalej

pozri: Korzecová, M.: Přínos nitrianských hudebně pedagogických konferencií. In.: Dějiny hudební výchovy. Ostrava 1996, s. 193–195, atď., atď.

(31) Fukač, J. – Vereš, J.: Hudobná pedagogika. Nitra 1988, 1989.

(32) Tvorbe spojenej s výchovným zameraním sa v 20. stor. venoval B. Bartók (Mikrokosmos), P. Hindemith (Schulwerk, Školské hudby, Musica divina laudas atď., ktoré vznikli s jeho stykmi s mládežníckym hnutím), C. Orff (k hudobnej výchove prispel cyklom „Schulwerk“). Toto školské dielo (hudba pre deti) sa využíva aj pred štúdiom určitého nástroja, nakoľko je určený pre nižšie vekové kategórie. U nás bol viac-menej aj podnetom k zavedeniu teoretického predmetu (na KHv) s prvkami dejín hudobnej tvorby, výkladu skladieb atď.

(33) Cit. d., č. 31.

(34) Abbs, P.: Znečisťovanie kultúry v konzumnej spoločnosti. Vokno, 1992, č. 23, s. 77.

(35) Cormick, C.: Nová transcendence. Vokno (The Musical Quartely preklad Z. Gaarová), 1991, 18, s. 24.

(36) Špeciálnu zvukovú techniku spojitosti s hrou na gitare uplatňovali napr. Jimi Hendrix, Pete Townshend, Syd Barret atď.

(37) Dorůžka, P.: Po stopách progresívneho rocku. In: Hudba na pomezí. (Zborník štúdií) Panthon Praha 1991, s. 24.

(38) Ich charakteristické pôsobenie sa môže prejaviť už pri nepatrnej dávke 20 mikrogramov čo je 1/700 000 000 váhy normálneho človeka. Z trhu boli stiahnuté spoločnosťou Sandoz, čo umožnilo rozvoj čierneho trhu s uvedenými látkami a ich doplnenie o prisady methedrinu, heroínu atď.

(39) Dnes tieto látky hrajú svoju rolu aj na kyberpunkerskej scéne (spisovatelia – inovátori, riskujúci režiséri, vedci pracujúci na vlastná päsť, technologickí umelci atď.).

(40) Blumfeld, S. M.: Coil. Propaganda, 1992, č. 18, s. 25.

(41) Pozri Konaszkievicz, Ž.: Hudobná výchova v období krízy výchovy. In: Hudobno – pedagogické interpretácie 2. (Zborník referátov) Nitra 1995, č. 2, s. 47 – 50.

(42) Poukázal na to aj Elschek, O.: Cit. d., č. 20, s. 27.

(43) Pozri Černušak, G. a kol.: Dějiny evropské hudby. Panthon Praha 1974, s. 72 – 76.

(44) V populárnej hudbe využívali echo a ozveny ako prví hudobníci z Jamajky v 70-tych rokoch, ktorí hrali reggae. V Amerike našli uplatnenie v 80-tych rokoch v House Music a Hip-hop music. Použitie rytmických štruktúr od iných tvorcov, interpretov sa tu akosi toleruje, skôr sa chápe ako dobrá reklama.

(45) Kouba, J.: ABC hudebních slohů. Supraphon Praha 1974, s. 72–76.

(46) Realizácia sa uskutočnila v miestnosti s potiahnutým čiernym plátnom z dôvodu zníženia rušivých vplyvov na poslucháča. Pozri Mihalič, A.: Elektroakustická kompozícia Fractals 1 vo verzii pre inštaláciu Bio – Feedback. In: Slovenská hudba. (Zborník štúdií) 22, 1996, č. 1 – 2, s. 201 – 205.

- (47) Ďalej pozri: Turák, F.: Formovanie hudobnej avantgardy v 20. storočí so zreteľom na tzv. synkretickú hudbu. In.: Hudobno-pedagogické interpretácie 3. Nitra 1995, s. 43-46.
- (48) Za najvýznamnejšie hudobné skupiny sa pokladajú „kvarteto“ Throbbing Gristle – svoju hudbu označovali ako zvukovú performanciu a filozoficko – hudobné združenie Come Organisation.
- (49) Drsný až primitívny hluk (ktorý tu vystriedal rafinovanú musique concrète z 50-tych rokov) sa často vykladá v zmysle magicko – obradového, ktorý človeka vracia až do primitívnych civilizácií.
- (50) Prístup tvorcov rockovej scény k vizuálnemu vyjadreniu zrejme pramenil aj z toho, že mnohí rockoví hudobníci mali výtvarné vzdelanie. Počnúc Johnom Lennonom Johnom Mayallom až k Howardovi Devotovi atď. Podnetnými vzormi boli aj Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, od polovice 70-tych rokov – Pollock, Duchamp, Burden atď.
- (51) 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.
- (52) Vereš, J.: Juvenilita v hudobno-pedagogickej praxi. In: Pedagogická revue. 49, 1997, č. 5-6, s. 240-243.
- (53) Joachin, J. – Sirotný, E.: Kultúra vo svete. Literárny týždenník. 1996, č. 36, s. 9.
- (54) Pečman, R.: Sloh a hudba 1600 – 1900. Problémy, otázky, odpovedi. MU Brno 1991, s. 58.
- (55) Cit. d., č. 17 s. 213.
- (56) Cit. d., č. 17 s. 213.
- (57) Divadlo zmiešaných médií sa spočiatku vyvíjalo mimo profesionálnej divadelnej komunity. Vzišlo z rozličných moderných tendencií v umení. V určitom zmysle sa stavia proti prevahe slova. Predstavenia sa uskutočňujú okrem divadiel, galérií aj v rôznych mestských priestranstvách atď. Tieto aktivity paralelne prebiehajú po celom svete asi od 50. rokov. Z významných osobností môžeme spomenúť napr. Allana Kaprowa, Roberta Whitmana, Johna Cagea atď.
- (58) V modernom maliarstve sa koncom 19. storočia stretávame u Paula Cézanna začlenením predmetov do dvojdimenzionálnej plochy, čo umožňovalo vidieť predmety z rôznych uhlov pohľadu.
- (59) V divadle zmiešaných médií sa okrem iného rozširuje napríklad umenie maliarov, sochárov aj do času a hudobným skladateľom o priestor, ktorý vyplňajú hudbou.
- (60) Cit. d., č. 17 s. 213.

Túto prácu venujem pamiatke môjho otca Jozefa Vereša a brata Ladislava Vereša