

## Hluk ako súčasť ľudskej kultúry a jeho prítomnosť v hudbe 20. storočia

Slávka Kopčáková, Filozofická fakulta PU, [slavka.kopcakova@unipo.sk](mailto:slavka.kopcakova@unipo.sk)

**Kľúčové slová:** hudobná kultúra, audiálna kultúra, tón, zvuk, hluk a ticho, intenzita  
**Key words:** Musical culture, Audial culture, Tone, Sound, Noise and Silence, Intensity

V zvukovom prostredí človeka nikdy v minulosti nezasahovali zvukové javy tak negatívne do života ľudí ako je tomu dnes, čo môže mať následky nielen pre psychické ale aj pre jeho somatické zdravie. Intenzita a rozsah technického hluku veľmi prudko narástli, či už ide o hluk technický, zhustené zaľudnenie, neovládnuté využívanie možností modernej zvukovej techniky. I. Poledňák (2006, s. 150) hovorí o skoro neustálej prítomnosti a vysokej zvukovej intenzite nepotrebných alebo nechcenej rečovej komunikácie, hudby, sprostredkované nekontrolovane a živelne používanými technickými médiami: „*Hudba je tedy v této podobě svého použití součástí bionegativního lidského osvětí*“. Napr. na technopárty dochádza k priam desivým scénam, keď v bezprostrednej blízkosti reproduktorov hudobné vlny nielen pustošia sluch, ale zvukové vlny priamo narážajú na pokožku a celý povrch tela. Hudba stráca vo zvukovom svete človeka svoju vzácnosť, sakrálnosť, výnimočnosť okamihu jej prezentácie, kde ako umenie najlepšie plní svoju estetickú a umeleckú funkciu. Práve naopak, čoraz viac sa presadzuje hudba, ktorá sa podriaďuje alebo vyhovuje agresívnemu či chaotickému zvukovému okoliu (hudobné kluby, diskotéky, športové štadióny, interiéry dopravných prostriedkov, hypermarketov, kaviarní, verejných pláží a pod.).

Procesy a dôvody narastania prítomnosti a intenzity hluku v celej auditívnej ľudskej kultúre sa pokúsili vysvetľovať viaceré hudobnosociologické bádateľské aktivity. Napr. M. Schaffer (1971) v 60. - 70. rokoch robil spolu so svojimi poslucháčmi výskumy, na základe ktorých zostavili tabuľku, kde sa ukázalo, že prírodné zvuky tvorili v raných kultúrach 69 % prírodného prostredia a nástrojové a strojové zvuky iba 5 %. V prítomnosti sa pomer obrátil a prírodné zvuky predstavujú už iba 6 %, naproti tomu menované hluky až 68 %. (Schaffer, 1971, s. 447). Tendencia je teda taká, že nástrojové a strojové hluky postupne vytesňujú prírodné a ľudské hlasy. Súčasťou multisenzoriálneho bombardovania novodobej civilizácie je popri prebytku vizuálnych dojmov aj hluk, ktorý sa počas 20. storočia dokonca nezdráhal stať sa súčasťou umeleckých konceptov.

Podľa M. Schaffera určité zvuky nás obťažujú iba dočasne, iné sú trvalé resp. „stacionárne“. Tie druhé (napr. hluk spaľovacieho motora strnulý a dnes všadeprítomný) je zvukom nepatrnej informačnej hodnoty a vysokej redundancie, ktorého poslanstvo v konečnom dôsledku je vždy to isté a nudí, avšak je v ňom zároveň akási latentná hypnotická sila, ktorá určite ovplyvňuje i skladateľov: „*Skladatel 20. století jezdí ve sportovním autu. Jeho hudba se vyznačuje hučením, bzučením a klastrovými efekty*.“ (Schaffer, 1971, s. 447). S fenoménom zvuku a hluku sa skladatelia jednoducho v 20. storočí museli vyrovnat'. Učinili to svojším spôsobom (futurizmus, elektrofonická hudba, noise music a pod.) – pojali nehudobný zvuk, hluk, šum do arzenálu hudobno-vyjadrovacích prostriedkov.

M. Schaffer vtipným sociologickým úsudkom konštatuje, že hluk a strata ticha nie je len cena, ktorou platíme za technický pokrok, ale problém je hlbší, súvisí s teritoriálnou expanziou, ktorá sa prejavuje aj prenikaním hluku: „*Také křesťanství se rozpadlo, když hlasitost policejní sirény (109 dB) se stala větší než kostelních zvonů*.“ (Schaffer, 1971, s. 448). Tento originálny postreh z hľadiska súvislosti zvuku a kontextu ľudskej kultúry (ktorej súčasťou je aj náboženstvo, politika etc.) je úplne nevídanou ideou. Aj svet tradičnej hudby sa niektorých

najnovších estetických koncepciách metamorfoval na rozšírený pojem auditívneho umenia, kde je hudba iba ako určitým výsekom auditívnej kultúry.

V auditívnom prostredí človeka sa nachádzajú všetky počuteľné auditívne javy akustického sveta človeka. Súčasťou auditívneho prostredia je aj hluk bežný v našom životnom prostredí. Citlivosť a schopnosť selektovať zvuky sa u prírodných národov a tzv. „civilizovaných“ národov líšia. Prírodné národy evidujú z existenčných dôvodov všetky zvuky, euroatlantická kultúra zasa stráca citlivosť pri selektovaní z hľadiska vecnosti nesenej informácie i jej emocionálnej zložky. R. Beličová (2006, s. 22) konštatuje: „*Ku kvalite auditívnej kultúry prispieva i miera, do akej je v nej zastúpené vedľa zvuku aj ticho a aké má v nej významy. Pre euroatlantickú kultúru je dlhotrvajúce ticho nezvyčajné, vymedzuje sa negatívne – ako nedostatok zvuku. Dlhotrvať ticho sa pokladá za zvláštny auditívny stav, možno dokonca povedať, že pre súčasnú západnú kultúru nie je civilizácie prirodzené, o čom svedčí fakt, že často býva zdrojom nepríjemných až depresívnych pocitov.*“

Vo všeobecnosti sa z akustického hľadiska pojmom zvuk označujú akékoľvek tlakové zmeny určitého prostredia (mechanické vlnenie v tomto prostredí), ktoré sú vyvolané chvením pružného telesa. Tie zvuky, ktoré vznikajú periodickým (pravidelným) chvením sú tóny. Hluky a šumy sú ostatné zvuky, nepravidelnej periodicity. Ľudské ucho nevníma tóny s hladinou intenzity pod 40 dB, naopak, tóny s vysokou hladinou akustického tlaku (nad 120 dB) pôsobia bolestivo, môžu poškodiť sluch. Za extrémny hluk možno považovať sirénu znejúca intenzitou neuveriteľných 177 dB, v ktorej harmonickom poli dokázali vznietiť chumáčky vaty. M. Franěk (2007) hovorí aj o tzv. komunitnom hluku, ktorý zahŕňa nielen pracovné prostredie, stroje, dopravu, ale aj audioveže, videá atď. Hluková záťaž prostredia má dnes aj svoju veľmi špecifickú zložku a tou je nechcene počúvaná hudba. Hluk má výrazný dopad na naše zdravie, imunitu. Hnev nad nemožnosťou hluk redukovať môže viesť k agresívnemu správaniu a pod. Objavujú sa ja názory, že veľmi nahlas počúvaná hudba môže vyvolávať neurózy, empirické dôkazy však zatiaľ neexistujú.

Dlhodobé vystavenie veľmi intenzívnemu zvuku (továreň, hranie v rockovej kapele či častá účasť na rockovom koncerte, používanie slúchadiel priamo do uší) vedie k trvalému poškodeniu sluchu či iným zdravotným dôsledkom. V 70. rokoch sa objavovali odborné štúdie opisujúce problémy interpretov, ktorí interpretujú avantgardné a experimentálne hudobné diela, pozostávajúce zo zložiek organizovaného hluku, t.j. vytie, dunenie, škreky, zámerne prenikavé disonancie, často stupňované elektrofonickými zariadeniami v niekedy až barbarskej intenzite, nevyladené kravské zvonce, drvenie skla, mlátenie do oceľových tyčí, koľajníc atď., ktoré sa niekedy označujú pojmom metahudba.

Už v 60. rokoch sa v súvislosti s Novou hudbou objavili prvé štúdie upozorňujúce na fakt, že takáto hudba, jej produkcia, nácvik, podlamujú zdravie interpretov. K. Preuss (1974, s. 121-122) uvádza najmä stavy duševnej tiesne, stres, nervozitu, poruchy spánku, bolesti hlavy a uší, dokonca poruchy v sexuálnej oblasti (napr. impotencia). Išlo samozrejme o členov orchestrov, ktoré sa takouto hudbou zaoberali častejšie v porovnaní so zvyčajne jednorazovým kontaktom divákov s takouto „hudbou“. Výsledné efekty ako šok, negatívne pocity, zhnusenie, spôsobené extrémnou intenzitou zvuku však pôsobili rovnako na interpretov ako aj na divákov, čo finálne viedlo k spytovaniu sa, aký zmysel či význam má tento hluk, pričom sa objavovalo množstvo interpretácií, ktoré sú svojvoľné potiaľ, pokiaľ nám nie je vysvetlený priamy zámer tvorcu, ako napr. v prípade tichej odnože „anti-hudby“ J. Cagea.

V zvukovej pluralite hudby 20. storočia sa dokáže uplatniť takmer každý zvuk, hluk, šum, dokonca aj jeho protíváha - ticho. Pre experimentálnu hudbu 50. a 60. rokov bola novosť zvukov jedným zo základných inovačných princípov „obnovy“ hudobného jazyka. Cageova skladba *Imaginary Landscape No. 1* (1939) ako prvá hudobná skladba vytvorená elektronicky používala mikrofóny, snímače, deformácie vopred nahratých zvukov. Podľa M. Nymana (2007) jeho skladba *4'33''* vlastne demonštrovala, že skladateľ budúcnosti bude mať

i dispozícii všetky zvuky, teda aj tie, ktoré poznáme ako hluč. Cage svoju skladbu 4'33'' vysvetľoval tak, že počas jej „(ne)znenia“ všetky šumy z koncertnej sály (vŕzgania stoličiek, kašľanie a pod.) sa stanú hudbou. Cítil sa byť „autorom“ nových zvukov. Skladba bola vlastne konzekvenciou jeho definície hudby: hudba je zvuk, ktorý nás obklopuje.

Vo svojej skladbe *Radio music*, kde všetci členovia orchestra mali svoje rádioprijímače a na povel dirigenta začali rádiá preladať, naopak exponoval veľkú intenzitu (ne)hudobných zvukov, keďže myšlienkou avantgardy bolo, že všetko čo je možné počuť, si nárokuje byť hudbou. Podľa O. Kvěcha (1979) by však potom každý z nás mohol byť rovno skladateľom... Až také jednoduché to nie je. Každý zvukový jav totiž nie je hudbou, pretože zvukový prúd vníma väčšina poslucháčov ako hudbu iba vtedy, keď sú splnené určité pravidlá. Neznamená to, že zvuky nemôžu obohacovať hudbu a poskytovať isté zážitky. Extrémnou sa však v tomto období javila skôr slepá viera, že tieto „nové“ zvuky môžu nahradiť v plnom rozsahu to, čomu sa hovorí tradičná hudba. Skladatelia avantgardnej hudby sa často sťažovali, že poslucháči nechcú dať šancu novej hudbe. O. Kvěch (1979, s. 378) však konštatuje: „Skladateľ, ktorý si volí pod rouškou „nutného historického vývoje“ vlastní „hrací pravidla“ své hudby, musí počítat s tím, že posluchač na jeho pravidla nepřistoupí a jeho hudbu prostě neposlouchá“.

Nové „hracie“ pravidlá v organizovaní zvuku, priniesla najmä elektronická hudba, ktorej možnosti za hľadiska vytvárania nových syntetických tónov, zvukov, hlučkov, deformácií v prírode existujúcich tónov s zvukov (ľudského hlasu a hudobných nástrojov), modulácie, presúvania a gradácie plôch či clusterov, atď., sa ukázali prakticky ako neobmedzené. Z toho hľadiska sa elektronika začala považovať aj za „spásonosný princíp budúcnosti hudby“. K jej ďalšej perspektíve sa vyjadril aj jeden z najvýznamnejších estetikov hudby 20. storočia C. Dalhaus, keď už v roku 1969 skonštatoval, že táto hudba vybledla na okrajový fenomén, resp. že to, čo sa v originálnom tvare zdalo ako neznesiteľné, je trpené a tolerované v maskovanej či sploštenej podobe. (Dalhaus, 1969, s. 154).

Mal na mysli fakt, že elektronicky produkované zvuky sú dobre akceptované napr. ako filmová hudba, nie však ako hudba koncertná. Avšak určitý jej prínos pre oblasť nachádzania nových zvukových farieb a kvalít nemohol poprieť žiadny znalec hudby. Napríklad O. Messiaen (1965, s. 298) sa síce vtípe vyjadril, že on ako skladateľ si na elektronickej hudbe „rozbil nos“, no jedným dychom dodal aj konštatovanie, že najkrajšie témby boli objavené elektronicou a jej sesterskou konkrétnou hudbou: „Zdá se, že skladatel je zapalven tímto příliš velkým bohatstvím témbřů. Ve skutečnosti jsme se konečně přesvedčili, že mezi hudebními zvuky a hlučem není žádná hranice“.

V tej istej historickej situácii ako C. Dalhaus náš muzikológ J. Kresánek (1962) konštatuje, že veľký rozmach mechanického reprodukovania niekoľkonásobne zväčšil kvantitu hudby, ktorá sa predkladá ľuďom na vnímanie. Toto zväčšenie kvantity má však za následok zníženie kvality vnímania: možnosti zvládnuť počúvanú hudbu tematicky. Preto sa pri vnímaní dostáva do popredia zameranie na zvuk, na elementárny rytmus a na psychické napätia a uvoľňovanie napätí, čiže zamerania na oblasť senzomotorickú a dynamickú. (Kresánek, 1962, s. 262). Otázka tematickej výstavby sa dostáva na vedľajšiu koľaj, do popredia sa dostáva poznávací funkcia hudby, je to však prekvapenie či šok, ktoré sú jednorazové, nedajú sa používať znova a znova. V tom sa však z dnešného hľadiska J. Kresánek trochu mýlil, totiž ani nemohol tušiť, že bude existovať napríklad štýl noise music, či skutočnosť, že aj v prvých desaťročiach 21. storočia bude stále aktuálny koncept elektronickej hudby a bude mať svojich skladateľov i nevelkú (ale predsa) obec poslucháčov a fanúšikov.

R. Beličová konštatuje, že mimohudobné pojmy dlho stáli mimo pozornosť hudobnej estetiky, čo pretrvávalo približne do prvých prejavov moderny prvej tretiny 20. storočia. Z premís postulovaných recepčnou hudobnou estetikou však vyplýva, že „estetickým objektom sa môže stať akýkoľvek zvuk“, ktorý je vlastne produktom auditívneho prostredia. (Beličová,

2008, s. 385). Esteticky vnímanými objektmi sú teda v skutočnosti nielen konkrétny zvukový či hudobný objekt, ale aj auditívna kultúra. Akýkoľvek zvuk, ktorý sa stane súčasťou hudobnej štruktúry sa stáva tzv. hudobne štylizovaným zvukom. To má vplyv aj na zmenu zvukového ideálu, ktorý sa v priebehu historického vývoja hudby neustále menil. Jeho typy poznáme zo starších prác J. Kresánka (1980), napr. ako triáda dobré, krásne, výrazové, neskôr ako triádu kategórií etické, estetické a noetické.

V novších prácach naňho nadväzje R. Beličová (2006, s. 33), podľa ktorej zvukový ideál „odkrýva zmyslové (estetické) a mimozmyslové (napr. etické) kritériá, ktoré príslušná kultúra kladie na hudbu“, pričom kult rudimentárneho zvuku ako pôvodne najstarší typ spojený s magickou funkciou zvuku v archaických, ale pretrvávajúci i v súčasných kultúrach prírodných národov, sa oblúkom cez zvukový hedonizmus (napr. hudba klasicizmu) navracia k výrazovému ideálu, ako zjednoteniu oboch tendencií. V istom výseku hudobnej kultúry sa nám kult rudimentárneho zvuku zjavuje v podobe hľadania extrémnych zvukových kvalít s ich silnými psychologickými a estetickými účinkami (zážitok extázy, spôsobený napr. aj extrémnou zvukovou intenzitou). Nesmieme však zabúdať na skutočnosť, že každý zvuk (aj hudobný) sa pri extrémnej intenzite fakticky stáva hlukom.

J. Cseres (1997) konštatuje, že experimenty konkrétnej hudby nielen umožnili všetkým zvukom vstupovať do sféry umeleckých ideí, ale otriasli aj klasifikáciami umeleckých druhov. Z estetického hľadiska však prejavy konkrétnej a digitálnej samplovanej hudby (simultánne zhlukujúcej zhluky fragmentov známych hudobných úryvkov, multiplikujúce zvuky až geometrickým radom a pod.) zdegradovali hudbu na úroveň výtvarného prejavu. Vysvetľuje to stratou slovníka hudby pozostávajúceho z jednotiek s fixovanými konvenčnými konotáciami, ako to bolo prípade tonálnej hudby, pričom viacerí skladatelia sami začali prirovnávať svoj spôsob štruktúrovania zvukového materiálu k práci maliara. (Cseres, 1997, s. 7)

V tradičnej tonálnej či tonálne uvoľnenej hudbe, či v postmoderných hudobných prejavoch vedúcich dialóg s tradíciou, hovoríme v hudbe o prítomnosti či rešpektovaní antropologických konštant, resp. antropologických predpokladov k navodeniu estetickej ľúbivosti, páčeniu. V hudbe sú nimi napr. pravidelnosť rytmu, existencia a bohatstvo vzťahov častí v celku, kritérium výrazného charakteru tém či motívov, ich súlad, kritérium rovnováhy diferenciácie (rozlišovanie častí celku) a integrácie (istá miera kompozičnej súdržnosti), kritérium sledovateľnosti a počuteľnosti „hudobnej štruktúry“, čo je už otázka nielen kompozično-technická, ale i psycho-fyziologická. V súvislosti s atonálnou, elektronickou a konkrétnou hubou však Cseres (1997, s. 9) konštatuje, že tieto umelecké prejavy menia kvalitu vzťahov medzi svojimi výrazovými prvkami z hierarchickej na štatistickú, čím eliminujú jej antropomorfnú interpretáciu.

V období avantgardy a experimentálnej hudby dve desaťročia po druhej svetovej vojne sa ticho a hluk dialekticky vyvažovali. Na konci 20. storočia (nie všeobecne, ale ako síce len jedna z mnohých tendencií) ohlasujú prístupy k tvorbe hudby dominanciu estetiky hluku. V dramatickom umení to možno ukázať na príklade neskorej tvorby skladateľa esteticky „promiskuitného“, t.j. ktorý overil či zužitkoval všetky kompozičné metódy zrodené v areáli Darmstadtu a vplávali do postmodernej plurality štýlov. Na prelome 20. a 21. storočia (v rokoch 1977-2003, dovedna 26 rokov) strávil Karlheinz Stockhausen prácou na diele *Licht*, meta-wagnerovskm cykle siedmych opier, z ktorých každá nesie meno jedného dňa v týždni. V partitúre sa objavujú také výstredné požiadavky, ktoré zabránili scénickej realizácii niektorých častí: napr. v opere *Streda* mali štyria hráči na sláčikových nástrojoch odletieť na vrtníkoch, v *Piatku* požadoval letiacu Raketu a iné extravagantnosti. (Ross, 2011, s. 474). Opera je zakončená fantazmagoricky, a to dunením tam-tamov, akordami organu a pozáun, extatickými výkrikmi a mumlaním, a večným vyzváňaním zvonov.

Otrasným dielom je kompozícia Johna Zorna *Kristallnacht* (1992) Johna Zorna. Je inšpirovaná holocaustom a jej cieľom je čo najagresívnejšie pripomenúť jednu z najväčších



tragédií ľudstva. Skladateľovi k tomu poslúžili zvuky a tóny extrémne vysokých frekvencií, ktoré opakovaným počúvaním môžu u poslucháča vyvolať až pocity nevoľnosti či nutkania na zvracanie, migrénu, zvonenie v ušiach či iné fyziologické poruchy. (Cseres, 1997). Skladateľ sa v nich pohybuje na hranici možností ľudskej percepcie, s určitým zámerom nerešpektuje antropomorfnú mieru, rovnako ako všetky etické hranice prekročili tzv. Noci rozbitého skla, pogromy na Židov, ktoré sa uskutočnili v nacistickom Nemecku a v častiach Rakúska v Novembri roku 1938. Ich výsledkom boli ulice pokryté sklom z okien židovských obydli, obchodov a synagóg. Zničené boli aj školy, vypálené boli synagógy, zomrelo pritom najmenej 91 ľudí a tridsaťtisíc z nich bolo odvečených do koncentračných táborov.

Elektronický hluk, z ktorého naskakuje poslucháčom husia koža je v súčasnej hudbe legitímnou súčasťou jej estetického programu. Alex Ross (2011) uvádza pri analýze hudby 20. storočia množstvo príkladov, kde sa útržky minulosti miešajú s frenetickými zvukmi klasických nástrojov využívaných „netradične“, nezanedbateľnou črtou tejto estetiky je striedanie týchto expanzívnych zvukových rovín s pasážami ticha. Ako príklad môže slúžiť nemecký skladateľ Helmut Lachenman, ktorý „šepoty“ a „výkriky“ starostlivo rozmiestňuje, čím udržuje publikum v stave napätého vzrušenia. Zvukové prostriedky použité v jeho opere *Dievčatko so zápalkami* (2002) zodpovedajúce ľadovému chladu atmosféry, ktorý je hudobne vyjadrený „ľadovým“ treskotom, analyzuje Sláviková (2008, s. 214): „jednotlivé hlásky textu, ktoré sa rozvíjajú v hraničnej oblasti medzi zvukom a šumom“, rozkúskované slová, vokály znejúce na hlbokom tóne F, sugerujú zavýjanie vetra, skladateľ vytvára vibrujúci priestor, v ktorom zvuky, hlasy a šumy vzájomne splývajú, dokáže však vytvárať aj zvukové fatamorgány, zvukovú prázdnotu.

Na opačnej strane Európy skladateľka Sofja Gubajdulina zaplňuje priestor nekonvenčnými bzučiacimi a pulzujúcimi textúrami, jačiacimi glisandami dychových a bicích nástrojov, „drhnutím“ a šepotom slákov. Najvýznamnejší európsky minimalista Louis Andriessen vytvoril v roku 1976 rozsiahle vokálno-inštrumentálne dielo *Der Staat (Ústava)* podľa Platóna. Vo výbere textov ironicky vyniká Platónovo varovanie pred slobodou hudobného vyjadrovania: „*Dílo samotné je ztělesněním hlasitosti a lascivnosti, kterých se obává Platon*“ (Ross, 2011, s. 475). Hluk sa v hudbe 20. storočia dopracoval k sémantickej nosnosti a estetickéj účinnosti výpovede zodpovedajúcej danej auditívnej situácii ľudstva euroatlantickej kultúry.

Elektroakustická hudba zažila na Slovensku po svojom prvom vpáde v 60. rokoch akúsi renesanciu v období trochu oneskorenej postmodernity (s príchutou predtým zakázaného), teší sa však záujmu aj u súčasných skladateľov. Jedným z nich je aj Martin Burlas, pohybujúci sa prakticky po celý život na pôde alternatívneho umenia. Je autorom množstva scénickej hudby, niekoľkých oper, ale i nekonvenčných výtvorov, ktoré stoja na hranici našej apercepčnej znášateľnosti. Za všetky príklady jeden nanajvyš aktuálny typ, stačí si vypočuť napr. jeho *Sväto Plug – Hommage á Svätopluk* (2011), kvázi elektronickú reminiscenciu na našej národnej opere, v ktorom pri akejkoľvek intenzite zvuku, máme z hudby jediný pocit – a to pocit niečoho extrémne nepríjemného, hlukového, jednoducho škaredého či negatívne ohromujúceho.

Posledný prípad hluku ako estetického fenoménu je najextrémnejší. Ide štýl súčasnej hudby posledných desaťročí, tzv. noise music, zvukové umenie, v ktorom hluk je primárnym komponentom. Generuje sa akusticky alebo elektronicky, pomocou PC technológií, stochastickými motódami. Dôraz sa kladie na vysokú úroveň hlasitosti, prípadne na dĺžku hlasitých pasáží. Korene estetiky hluku siahajú až k futurizmu, dadaizmu a surrealizmu prvej polovice 20. storočia, ale tiež od povojnového hnutia fluxus až k súčasným formám na pomedzí avantgardného rocku a ďalších štýlov (vrátane rocku, industrial music, techno, blackmetal, trash atď.) využívajúcich extrémnu hlučnosť a deformácie a skreslenie zvuku. Paul Hegarty vo svojej knihe *Noise/Music* (2007) snaží definovať noise music na základe prác známych kritikov kultúry ako sú J. Baudrillard či T. W. Adorno, práve cez ich práce je možné hľadať stopy his-

tórie prenikania hluku do umenia. Podľa Hegartyho (in Veselý, 2009) tento trend otvára práve skladba J. Cagea *4'33''* (1973), kde poslucháči začínajú vnímať náhodné zvuky okolitého prostredia, ktoré predstavujú napätie medzi očakávaným (tóny hudby) a neočakávaným či skôr neželaným hlukom. Hluk je tu v podstate použitý ako prostriedok k navodeniu nevšedného estetického zážitku a imaginácii.

Žáner noise music je dnes predovšetkým spojovaný s japonskou hlukovou scénou. Na konci 70. rokov sa na scéne objavil Masami Akita (známy ako Merzbow): „*Akita vysvlékl hlukový extrémizmus z politických ideí a laciných šokových taktík a aplikoval na noise koncept, ktorý je čisto umelý – hluk pro hluk samotný. Jeho neúprosne sónické prívaly, ktoré chrľú rýchlosťou bezmála album za mesiac, postrádajú jakýkoľvek význam a vzpírajú sa uchopeniu či pochopeniu. Zústavajú v oblasti prapůvodního hluku jako nežádoucího elementu, vždy radikálně mimo hudbu...*“ (Veselý, 2009, s. 6). Hudbou však sú minimálne tým, že majú názov, autora, začiatok a koniec... Noise music prenikol do dramatického umenia a je veľmi efektívnym hudobnovýrazovým elementom pre stvárnenie rôznych akcií, performancií a pod.

Z hľadiska estetiky hlukovej hudby existujú štyri základné výstavbové prostriedky, resp. typy hluku: nechcený hluk, nehudobné zvuky, akýkoľvek príliš hlasitý zvuk a akékoľvek rušivé podnety v signalizačných systémoch (napr. znelky telefónov). Definície hlukov vo vzťahu k hudbe sa však taktiež vyvíjajú. Najnovšie trendy sú opäť archaické hluky alebo hluk, ktorý vyrábajú telegrafické spojenia patriace nenávratne do histórie. (Noise music, 2012). Hluk silne súvisí s kategóriou škaredého, pričom podobne ako táto estetická kategória dominuje umeniu 20. a 21. storočia, podobne aj hluk sa stal nielen súčasťou auditívneho prostredia človeka, ale automaticky aj jeho výseku – umenia. Tak ako všetky provokujúce formy umenia (dadaizmus, futurizmus, fluxus atď.) poukazovali k omnoho hlbším než len súdobým problémom „umenia pre umenie“, aj estetika noise music môže mať aj svoj etický podtext, ako určité hlbšie výzvy smerom k širším spoločenským a ekologickým problémom.

Hlučnosť, s akou je človek konfrontovaný a ktorou je oslabovaná jeho citlivosť pre ticho sa prediera akoby „vynútená samozrejmosť“ takmer do všetkých verejných hudobných produkcií, do produkcií „spotrebného“ zvukového umenia akým sú koncerty mainstreamových skupín, metalu, komerčné muzikály. Toto všetko tu však už bolo: kakofonické hluky v starom Ríme, keď nastala úpadková fáza antického umenia, prehustenosť, prekomplikovanosť a „uvravenosť“ polyfónnej faktúry až k nezrozumiteľnosti, ktorá viedla k následne k reforme opery a zásadnému zvratu od polyfónie k monódii a homofónii na úsvite barokovej éry v hudbe, symfonizmus monumentálnych rozmerov (stovky účinkujúcich vo Wagnerových zboroch v jeho operách, Mahlerove monumentálne symfónie), stroj na vytváranie vetra v Alpskej symfónii R. Straussa, využívanie strojov vo futurizme ako praktizovanie náboženstva hluku, rozkvitajúca éra rock and rollu, budovateľské masové piesne a ich monumentálne inštrumentácie ako symboly ideológie, a dnes – hluk, ktorý človeka všade sprevádza, prenasleduje, atakuje. Playbacková produkcia bez hluku – to je niečo nemysliteľné. Presýtenosť decibelmi ako momentálny úzus „normálnosti“, akási krutá norma pri akokoľvek vystúpení rockových ale aj operných hviezd v najrôznejších arénach, v muzikáli, pri koncertoch. Zvukový hedonizmus ako kult rudimentárneho zvuku sa navracia k človeku 21. storočia. Po jeho presýtení však možno predpokladať, že jeho protikladom bude vyhľadávanie ticha.

Z kultúrneho a sociologického hľadiska treba brať do úvahy aj skutočnosť, že každá spoločenská vrstva má svoj estetický kánon. Kánon hluku v hudbe sa prezentuje skôr vo vrstvách nižších a vo vrstvách generácie mladších/najmladších. Ostatné hlukové prostredie sveta 21. storočia je však spoločné pre všetky vrstvy a generácie, a preto aj zodpovednosť zaň je na všetkých členoch kultúrneho celku, najmä však na tých, ktorí majú možnosť ovplyvňovať veci, produkcie, intenzitu (redaktori, zvukári, pedagógovia...). Tak ako sa vyvíja spoločnosť, vyvíja sa aj umenie a kultúra s ňou organicky životne späté. A tak namiesto Rossovej floskuly

„zbývá jenom hluk“ je patričnejšie vyriešiť rečnícku otázku: „čo príde po hluku?“ Aké hodnoty bude hudba preferovať, na čo nadviaže a čo zavrhuje ako to, čo sa neosvedčilo?

Alex Ross vo epilógu svojej knihy *Zbývá jen hluk* konštatuje, že krajnosti sa časom menia vo svoje protiklady, hudba 21. storočia zdoláva celé rozpätie medzi hlukom a tichom, stierajú sa hranice medzi klasickou hudbou a populárnou hudbou, a to z jednoduchého dôvodu: umelci z oboch brehov v súčasnosti hovoria viac-menej rovnakým jazykom. (Ross (2011, s. 490). Jeden z ruských teoretikov básnictva kedysi povedal, že je možné, aby sme počuli ticho, ak pred ním predchádzal hrmot strelby. Ak to prijmem ako filozofické východisko pre akceptovanie expozície hluku v súčasnej kultúre, a ak je to nielen vynútený dôsledok technologizácie, ale aj želaný vyhranený zámer umelcov, potom nás to môže priviesť k chápaniu estetiky hluku ako po určitý čas v umení platnej normy, ktorá sa však premieňa a vyvíja, a preto môže byť zároveň aj predzvesťou opätovného návratu estetiky ticha, vyburcovanej neútlachajúcim ľudským hľadaním harmónie imaginárnej krajiny archetypálnych predstáv sveta bez ekologického a akustického smogu.

### Zoznam bibliografických odkazov

- BELIČOVÁ, Renáta. 2006 Receptná hudobná estetika. K pojmosloviu. Nitra : ÚLUK FF UKF, 2006. 99 s. ISBN 80-8094-070-3.
- BELIČOVÁ, Renáta. 2008. Nitrianska škola a jej alternatíva hudobnej estetiky. In *Filozoficko-estetické reflexie posthitorického umenia. Studia Aesthetica X.* (Ed. J. Sošková). Prešov : FF PU, 2008. ISBN 978-80-8068-699-4, s. 382-391.
- CSERES, Jozef. 1997. Za estetiku hluku (a pritom nie proti estetike ticha). In *Ticho*, 1997, roč. 1, č. 4-5, s. 6-9.
- DALHAUS, Carl. 1969. Lesk a bída elektronické hudby. In *Hudební rozhledy*, 1969, roč. 22, č. 5, s. 154-156.
- FRANĚK, Marek. 2007. *Hudební psychologie*. Praha : Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2007. 238 s. ISBN 978-80-246-0965-2.
- KRESÁNEK, Jozef. 1962. Homeostáza. In *Slovenská hudba*. 1962, roč. VI., č. 9, s. 259-265.
- KRESÁNEK, Jozef. 1977. *Základy hudobného myslenia*. Bratislava : OPUS, 1977. 349 s.
- KRESÁNEK, Jozef. 1980. *Úvod do systematiky hudobnej vedy*. Bratislava : SPN, 1980. 263 s.
- KVĚCH, Otomar. 1979. Jestliže má míž hudba budoucnost a budoucnost hudbu. In *Hudební rozhledy*, 1979, roč. 32, č. 8, s. 377-380.
- MESSIAEN, Olivier. 1965. O soudobé hudbě... Rozhovor. In *Hudební rozhledy*, 1965, roč. 18, č. 7, s. 298-300.
- Noise music. [online], [cit. 7.5.2012]. Dostupné na: [http://en.wikipedia.org/wiki/Noise\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Noise_music)
- NYMAN, Michael. 2007. *Experimentálna hudba: Cage a iní*. Bratislava : Hudobné centrum, 2007. 214 s. ISBN 978-80-88884-93-4.
- POLEDŇÁK, Ivan. 2006. *Hudba jako problém estetiky*. Praha : Karolinum a Univerzita Karlova, 2006. 287 s. ISBN 80-246-1215-1.
- PREUSS, Karl-Heinz. 1974. Experimentální hudba podlamuje zdraví interpretů. In *Hudební rozhledy*, 1974, roč. 27, č. 3, s. 121-122.
- ROSS, Alex. 2011. *Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století*. Praha : Argo, 2011. 578 s. ISBN 978-80-257-0558-2.
- SCHAFFER R. Murry. 1971. Znečišťování zvuku hudbou. In *Hudební rozhledy*, 1971, roč. 24, č. 10, s. 447-448.
- SLÁVIKOVÁ, Zuzana. 2008. Umelecké stvárnenie zla vo vybraných vokálno-inštrumentálnych dielach skladateľov 20. storočia. In *Fenomén zla v súčasnom umení pre deti a mládež*. Prešov : PdF PU, 2008. ISBN 978-80-8068-918-6, s. 206-221.

VESELÝ, Karel. 2009. Merzbow. Velmistr hluku. In *His Voice*. Časopis pro jinou hudbu. 2009, č. 2, s. 6.

**Abstract**

In the 20<sup>th</sup> century sound of increased intensity has started to intervene into audio environment of man. It has brought the consequences in the field of mental and somatic health, yet it has also projected itself into musical culture and broadly into audial human culture. Presence of noise and hum in music has caused the change of music language paradigm too. It has happened in two ways, not only as a result of technologization of human world, but also as the artistic intention – the author patently has wished to project expanded arsenal of sounds into music.

„Táto štúdia bola vytvorená realizáciou projektu *Dovybavenie a rozšírenie lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočnického centra*, na základe podpory operačného programu Výskum a vývoj financovaného z Európskeho fondu regionálneho rozvoja.“