



Od ne-hudby k hudbě.

Hudební využití hluku ve 20. století

Matěj Kratochvíl

Tvrzení, že hudba je univerzální jazyk, je oblíbené publicistické klišé, snažící se vzbudit dojem, že významy sdílené skrze organizované zvukové struktury mohou být chápány stejně jako významy zakódované do slov. Ačkoliv tedy takto jednoduché rovnítko mezi řečí a hudbu klást nelze, řada jistých podobností existuje a je možné tyto dvě oblasti srovnávat. Porovnávání těchto dvou způsobů komunikace se věnuje řada prací v různých oborech. Odrazit se lze od jedné z možných paralel: srozumitelnost jazyka je podmíněna tím, že čtenáři a posluchači poznávají slova jako smysluplná. Podobně v hudbě záleží na tom, zda používané zvuky budou chápány jako zvuky hudební.

Muzikologie v průběhu své historie věnovala mnoho pozornosti třídění hudebních stylů, forem, vývojových epoch či nástrojů. Hranice mezi hudbou a ne-hudbou brala jako samozřejmé a nijak zvlášť se jim nevěnovala. Teprve etnomuzikologie jako obor propojující zájmy hudební vědy a antropologie narušila zahleděnost do západní umělecké hudby a upozornil na skutečnost, že klasifikace zvuků coby hudebních, či nehudebních se může zásadně lišit. Jak napsal jeden ze zakladatelů oboru, John Blacking: „Důležitější než jakékoliv náhodné, etnocentrické dělení na hudbu a etnickou hudbu, nebo na uměleckou hudbu a lidovou hudbu, jsou rozdíly, jaké jednotlivé kultury nebo sociální skupiny dělají mezi hudbou a ne-hudbou“ (Blacking 1973, s. 3).

Rozdělení na zvuky hudební, čili tóny, a na hluky je možné zjednodušit na fyzikální stránku, kdy do první skupiny zahrneme akustické jevy vznikající víceméně pravidelným vlněním, a tudíž se stabilní výškou, zatímco do druhé spadají jevy vzniklé vlněním nepravidelným. Kulturní kontext ovšem přehledné fyzikální dělení komplikuje: zvuk sirény či pískání konvice s vařící se vodou může mít konstantní tónovou výšku, přesto je běžně za hudební zvuky nepovažujeme, naopak fyzikální charakteristika zvuku většiny bicích nástrojů je řadí mezi hluky, a přitom o jejich hudebnosti nepochybujeme. Lze tedy říci, že za hudební zvuky považujeme ty, jejichž zdrojem jsou hudební nástroje — objekty vytvořené právě jen k produkování tónů. Ostatní zvuky považujeme za jakýsi vedlejší produkt předmětů, jejichž účelem je cosi jiného. Hlavním smyslem vlaku není produkování zvuku, bylo by dokonce možná vhodnější, kdyby vlaky byly zcela tiché. Vývoj ve 20. století ovšem spojení mezi zvukem vlaku a hudebním uměním umožnil.

Předmětem následujících řádků je vztah mezi hudebními a nehudebními zvuky a proces zapojování nehudebních ruchů do hudby, jak probíhal ve 20. a 21. století. Chci ukázat, jak se hudba coby specifický způsob mezilidské komunikace proměňuje a jak se její tvůrci snažili a snaží reflektovat svět kolem sebe.



ROZŠÍŘOVÁNÍ SLOVNÍKU

Vývoj západní hudby lze popisovat z mnoha různých hledisek a lze za ním hledat různé hybné síly. Pokud se zaměříme na samotný materiál hudby, tedy na organizovaný zvuk, ukazuje se, že v průběhu dějin se pro hudbu přijatelným postupně stával stále širší okruh zvuků. Jeden z možných pohledů na vývoj hudby tedy ukazuje postupné rozšiřování výrazových prostředků. Akustické jevy, které byly v jedné epoše nepřijatelné, se v té následující stávají součástí uměleckých možností. Středověký jednohlas je následován vícehlasem, v němž jsou zprvu přípustné pouze některé souzvuky, a v následujících staletích jsou do množiny přijatelných připořádány další a další kombinace tónů. Stejně tak probíhá vývoj, pokud jde o zvukové barvy. Každá vývojová fáze přináší nové nástroje a jejich kombinace, a ačkoliv některé epochy preferují zvukovou střídmost ve srovnání s těmi předcházejícími (srovnejme si například pozdní baroko s raným klasicismem), nově nalezené zvuky zůstávají tvůrcům k dispozici. Vývoj západní hudby tedy můžeme popsat jako proces akceptování nových zvuků, proces, během něhož si jak skladatelé, tak posluchači zvykají na nové jevy, z nichž některé byly předtím považovány za nenáležící do sféry hudebního umění. Tento proces samozřejmě po většinu dějin probíhal pozvolna, takže rozšíření hudebního slovníku o nový prvek trvalo třeba i několik generací.

Připustnost a nepřipustnost určitých zvukových prvků pro hudbu byly často formulovány jako protiklad konsonance a disonance, přičemž disonantní prvky byly buď zcela vyloučeny, nebo byly přípustné jen jako dočasný kontrastní prvek, nutně vedoucí opět ke zvuku konsonantnímu, tedy libozvučnému. Teprve na počátku 20. století rakouský skladatel Arnold Schönberg přišel s myšlenkou, že tyto dva pojmy by neměly být chápány jako proti sobě stojící protiklady. V úvodu své *Nauky o harmonii* popisuje vývoj hudby právě jako proces přijímání nových zvuků do množiny toho, co je umělecky použitelné. „Nejsou to protiklady o nic víc než čísla dvě a deset, jak skutečně ukazují hodnoty frekvencí; a výrazy ‚konsonance‘ a ‚disonance‘, jež označují protiklady, jsou mylné. [...] Co je dnes vzdálené, může být zítra na dosah ruky. A evoluce hudby následovala tento směr: přibírala do uměleckého zásobníku více a více harmonických možností skrytých v tónu“ (Schönberg 1922, s. 18).

Na přelomu 19. a 20. století, kdy Schönberg své myšlenky formuloval, se evropská hudba, především ta vážná, dostala do fáze, v níž se zdálo, že všech možností tohoto rozšiřování již bylo dosaženo, a díla pozdně romantických skladatelů jako by byla demonstrací kompletního spektra toho, co lze do hudby zařadit. Obsazení symfonického orchestru, k němuž dospěli Richard Wagner ve svých operách nebo Gustav Mahler v symfoniích, jako by umožňovalo jakoukoliv myslitelnou zvukovou barvu, v oblasti harmonie se zdály být vyčerpány všechny souzvukové kombinace. Někteří skladatelé, mezi nimi i Schönberg, tuto situaci řešili změnami v organizo-



vání hudební struktury, gramatiky, ovšem se stejným zvukovým materiálem. Jiní mířili právě k dalšímu rozšiřování hudebního slovníku o prvky do té doby považované za nehudební.

Dva roky po prvním vydání Schönbergovy *Nauky o harmonii* napsal italský malíř Luigi Russolo text nazvaný *Umění hluku*, manifest futuristického pohledu na hudbu. V něm vyhlásil přijetí všech existujících zvuků do hudební sféry a toto rozšíření popsal jako historickou nutnost: „My, futuristé, jsme všichni vroucně milovali harmonie velkých mistrů. Beethoven a Wagner léta dojíмали naše srdce. Ale dnes jsme jimi přesyceni a máme mnohem větší potěšení z ideální kombinace hluku tramvajů, spalovacích motorů, automobilů a rušných davů než z opakovaného poslouchání děl, jako je například *Eroica* nebo *Pastorální*“ (Russolo [1913]).

Kromě nadšení ze všech hluků, které člověka v moderním světě obklopují, včetně hluku válečné vřavy, zformuloval Russolo i kroky, které měly vést k vytvoření nové hudby a k jejímu nástupu na místo dosavadního umění tónů: „Futurističtí hudebníci musí neustále rozšiřovat a obohacovat pole zvuku. Naše smysly to potřebují. U současných geniálních skladatelů skutečně pozorujeme tendenci k nejsložitějším disonancím. vzdalují se stále víc od čistého hudebního zvuku a dosáhli téměř hluku-zvuku. Tuto potřebu a tendenci můžeme uspokojit tím, že hluky přiřadíme k hudebním zvukům, které jimi nahradíme“ (tamtéž).

K uskutečnění svých zvukových představ zkonstruovali futuristé nové nástroje zvané *intonarumori*, s nimiž již 2. června 1913 uspořádali koncert v Modeně. Jednoduchá mechanická zařízení v dřevěných bednách opatřených trychtýři pro zesílení zvuku a pákami k jejich primitivní modifikaci vydávala rachoty a šramoty imitující motory aut a továren, symboly pokroku fascinující Russola a jeho společníky. Radikální zvukové experimenty zaujaly publikum, ale předpokládaná umělecká revoluce se neuskutečnila. První světová válka odsunula nadšení futuristů a jejich plány do zapomnění, myšlenky na rozšiřování zvukové představitosti ovšem nezmizely.

ZVUKY SVĚTA V DRÁŽKÁCH

Svět kolem nás je plný fascinujících zvuků, lze říci, že celý svět je jeden obří hudební nástroj. Na rozdíl například od akordeonu mu ale chybí klaviatura k ovládní a kufr, v němž bychom ho mohli přenést do koncertní síně. Pohled do hudební historie, případně do sféry lidové hudební kultury ukazuje, že nehudební zvuky měly své místo v hudbě od nepaměti, ovšem šlo právě o to, že byly používány jako protiklad „té skutečné“ hudby. Řehačky, klapačky a jiné zdroje hluku byly v lidových tradicích využívány při rituálech a měly své přesně vymezené místo. Takzvaná „kolečí serenáda“ zase využívala rámusu jako formy ventilace společenského napětí, kdy se lidé vyzbrojení hrnci, pokličkami a dalším nádobím shromáždili pod okny neoblíbeného spoluobčana a svůj názor na něj dali najevo hlasitým boucháním (Režný 1975, s. 46).

I do vážné hudby tu a tam pronikly ruchy: Wagner či Mahler příležitostně symfonický orchestr doplnili kovadlinou a Jean-Philippe Rameau použil stroj na napodobování větru ve své opeře *Les Boréades* již roku 1764, to však byly jen izolované případy. Hudební využití nehudebních zvuků se mohlo stát skutečností teprve tehdy,



když hudebníci dostali prostředek ke snadné manipulaci s nimi. Tím prostředkem se stal zvukový záznam, nejprve v podobě fonografu patentovaného Edisonem v roce 1877. Tento vynález zažehl revoluci ve způsobu, jak hudbu posloucháme, cesta k jeho tvůrčímu využití při vytváření hudby ještě několik dekád trvala. První známou nahrávku zvuku přírody — konkrétně ptačího zpěvu — pořídil v roce 1889 tehdy osmiletý Ludwig Karl Koch a tento druh záznamů se stal jednou z položek na rychle se rozvíjejícím trhu s nahrávkami. Ottorino Respighi předepsal pro svou orchestrální skladbu *Římské pinie* z roku 1924, v závěru části *Pinie na Janikulu*, jako doprovod orchestru gramofonovou nahrávku zpěvu slavíků a zmiňuje v partituru dokonce konkrétní tehdy komerčně dostupnou nahrávku, která má být použita.

Na počátku 20. století spatřilo světlo světa také několik hudebních nástrojů využívajících nové technologie — těremin, martenotovy vlny, trauttonium —, které rovněž významně rozšířily možnosti hudby. Těm se ovšem věnovat nechci, protože byly stvořeny s cílem produkovat hudební zvuky a zařadit se tak po bok houslí, fléten a klavírů.

Definitivní vstup nehudebních zvuků do hudby se odehrál v posledních letech druhé světové války na půdě pařížského rozhlasového studia. Tamní zvukový technik Pierre Schaeffer začal kombinovat zvuky používané původně jako efekty do rozhlasových pořadů a zacházet s nimi více hudebním způsobem. Učil se při tom využívat možností technického vybavení v rozhlase. Ve spolupráci s dalšími lidmi, především pak se skladatelem Pierrem Henrym, vytvořili řadu útvarů, které nazvali studiiemi. V jedné z nich zpracovali zvuky pařížského nádraží a jednoduchými manipulacemi v nich hledali hudební kvality. Rytmus jedoucího vlaku změnili v opakovanou smyčku v uzavřené drážce gramofonové desky, upravováním rychlosti přehrávání vytvořili z pískání lokomotivy melodickou linku. Nová zvuková mluva dostala jméno „konkrétní hudba“ (*musique concrète*), což Schaeffer vysvětloval tím, že vychází z konkrétního materiálu, tedy nahraných zvuků, zatímco tradiční hudba má svůj počátek v abstraktní myšlence, ve skladatelově mysli (Schaeffer 1971, s. 11). První rozhlasové vysílání a následně i koncertní předvádění těchto studií bylo testem pro publikum i pro samotné tvůrce. „Byli prvními posluchači hudební produkce pořádané bez přítomnosti hudebníků. Jako první též podstoupili zkoušku něčeho, co ještě nikdy neslyšeli: nejen zvuků, s nimiž se nikdy nesetkali, ale i zvukových seskupení, o nichž nebylo možné rozhodnout, odpovídají-li zákonitostem, s nimiž autoři předem počítali, anebo jsou-li prostě nahodilé. I když byla tato nová mluva podmaňující, působila podivně, ba cize. Šlo vůbec ještě o mluvu?“ (tamtéž, s. 5).

V padesátých letech došlo k vlně zájmu o využití nových technologií a v souvislosti s tím i o obrácení pozornosti k dosud opomíjeným zvukům. Americký skladatel John Cage hlásal nový přístup k vnímání hudby: „Nikoliv snaha rozumět tomu, co bylo řečeno — jestliže jde o sdělení, pak jsou zvuky jen stíny slov, prostě jen pozornost k chování zvuků.“ (Cage 2010, s. 10). Aby přitáhl posluchače žádoucím směrem, využíval Cage různé strategie. Zapojil do hry rozhlasové přístroje, na nichž interpreti naladili pokaždé jinou kombinaci hudby, šumu a slov (*Imaginary Landscape No. 4* z roku 1951) nebo nechal klavíristu sedět u nástroje, aniž by zahrál jediný tón, což přimělo publikum všimnout si ruchů v sále i jeho okolí (*4'33"* z roku 1952). Ve stejnou dobu docházelo v Německu k vývoji nových technik elektronicky generované hudby, která postupně začala spojovat své síly s hudbou konkrétní.



MIKROFON JAKO NÁSTROJ

Přeskočme historický vývoj, jemuž bylo v posledních letech věnováno dost prostoru v literatuře, a obraťme se k aktuálnímu hudebnímu dění. V současné hudbě můžeme rozlišit dva základní proudy, pokud jde o hudební práci s nehudebními zvuky. První z nich pokračuje ve směru nastoleném francouzskými konkretisty a záznamy zvuku v něm slouží jako výchozí materiál pro manipulaci, případně je spojován se zvuky konvenčních hudebních nástrojů. Druhý hledá hudební kvality v samotných nehudebních zvucích, aniž by je spojoval s nástroji. Nejde o izolované proudy, spíše o dva póly, mezi nimiž se pohybuje množství tvůrců. Pro ilustraci použijme několik příkladů z posledních let.

Rakouský skladatel Peter Ablinger se ve své tvorbě velice soustavně věnuje zkoumání nehudebních zvuků a jejich zapojení do hudebních souvislostí. Materiálem mu je záznam mluvené řeči, hluky města nebo tzv. bílý šum, tedy náhodný signál pokrývající rovnoměrně celé zvukové spektrum. Poměrně složitý systém propojení nahrávek nehudebních ruchů s akustickými nástroji vypracoval Ablinger pro svůj cyklus *Quadraturen* z let 1997–2004. Základem každé skladby je vždy zvukový záznam (skladatel mluví o „akustické fotografii“), ten je podroben frekvenční analýze, převeden do grafické podoby zachycující frekvenční spektrum i jeho proměnu v čase a pomocí rastru se stane grafickou partiturou, z níž je pak odvozena partitura v konvenční notaci. „Mým zájmem ve skutečnosti nebylo věrně reprodukovat skutečnost, ale onu hraniční zónu mezi abstraktní hudební strukturou a náhlým posunem poznání — vztah mezi hudebními kvalitami a „fonorealismem“: pozorování „skutečnosti“ skrze „hudbu“ (Ablinger 2006).

V kompozici *Quadraturen IV* („*Selbstportrait mit Berlin*“) jsou výchozím materiálem nahrávky z několika lokací ve městě. Kromě toho, že jsou základem partitury pro hudební nástroje, znějí tyto nahrávky paralelně z reproduktorů. Posлуhač tak zároveň slyší nehudební zvuky a jejich do hudby převedenou stylizaci.

S podobným materiálem pracoval český skladatel Jiří Kadeřábek ve skladbě *Basic Prague* z roku 2007. Z hluku turisticky exponovaných míst české metropole elektronicky odstranil určité frekvence a ty pak nahradil odpovídajícími tóny hranými na nástroj. Hudba se tak stala zároveň doplňkem posluchačského dojmu z akustické scenerie a zároveň vrstvou kontrastující z přednatočenými ruchy.

Počátek druhého proudu můžeme hledat v sedmdesátých letech a spíše než hudební byly jeho původní motivace ekologické. Skladatel a badatel Raymond Murray Schafer se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let začal zajímat o vliv hluku na člověka žijícího v moderních městech a na mizející zvuky přírodního prostředí. Přišel s pojmem „soundscape“ označujícím souhrn zvuků v daném prostředí (Schafer 1993). S aktivitami Schafera a jeho žáků je spojen nárůst zájmu o zvukové zkoumání určitých lokalit a o jejich zaznamenávání. Aktivita, jejíž primární cíl byl ekologický a dokumentační, se v průběhu desetiletí proměnila a na počátku 21. století se stala svébytnou uměleckou disciplínou.

Španěl Francisco López, původním vzděláním a profesí entomolog se od osmdesátých let věnuje experimentům, v nichž nejdůležitější roli hrají zvuky okolního světa, ať již přírodní či civilizační. Materiál nachází stejnou měrou v kostarickém pralese jako mezi klimatizačními zařízeními v kancelářích. Nahrávky nedoplňuje hudebními



nástroji ani je nemodifikují pomocí efektů. Jeho hlavními nástroji jsou mikrofony a stříh: „Zatímco ‚mikrofon jako zprostředkovatel‘ přeměňuje prostorové a materiálové charakteristiky zvuku, stříh ovlivňuje jeho časový průběh. Tento proces je přítomen již během samotného aktu nahrávání; to má vždy nějaký začátek a konec. Ve většině případů pak vznikají další ‚časová okna‘ během úprav ve studiu, kdy je stanoven nový začátek a konec zvukového fragmentu. Pokud máme navíc fragmentů více, setkáváme se s otázkou montáže“ (López 2014, s. 26).

Ačkoliv tedy v Lópezově tvorbě nenacházíme prvky označované tradičně za hudební, on sám ji za hudbu považuje, přičemž rozhodující je pro něj způsob vnímání zvuků. Tvrdí, že „hudba je estetické (v nejširším smyslu) vnímání, chápání a promyšlení zvuku. Je to naše rozhodnutí — subjektivní, záměrné, neuniverzální, nikoliv nezbytně trvalé — které přeměňuje zvuky přírody v hudbu. Nemusíme transformovat či doplňovat zvuky. Ani není třeba hnát se za univerzálním a permanentním přiřazením. To se objeví, pokud se náš způsob naslouchání přesune od pragmatického reprezentačního ‚používání‘ a začne usilovat o svobodu“ (tamtéž, s. 28).

Umělců překračujících hranici mezi dokumentaristickým a uměleckým zpracováním zvuků v posledních přibližně dvou desetiletích významně přibýlo. Často stojí zároveň na obou stranách hraniční čáry. To je případ Chrise Watsona, který se podílí na zvukové složce přírodopisných dokumentů britské stanice BBC a zároveň své nahrávky vydává jako samostatná díla. Stejně jako pro López je i pro Watsona mikrofon hudebním nástrojem, díky němuž má posluchač možnost estetického zážitku, jaký by byl jinak nedosažitelný. Ani pokud bychom navštívili africkou savanu, neuslyšíme tytéž zvuky, které nám zprostředkuje záznam pořízený mikrofonom, jenž Watson umístil dovnitř mršiny zebry, kterou obírají supi. Umístění mikrofону se tak stává uměleckým aktem srovnatelným s vypracováním kontrapunktu v barokní fuze.

Hranice mezi těmito dvěma přístupy není zcela pevná, protože někteří zvukoví dokumentaristé se svými nahrávkami také manipulují a vytvářejí z nich nové kombinace. Lze říci, že první proud ponechává většinu aktivity v rukou skladatele, zatímco druhý počítá s aktivním posluchačem, jemuž jsou nehudební zvuky předkládány tak, aby při každém poslechu mohl objevovat nové perspektivy.

ZÁVĚR

Dvacáté století přineslo v hudbě celou řadu změn a ve srovnání se staletími předěššími se tyto změny odehrávaly podstatně rychleji. Muzikologie či hudební historie jako by jen jen obtížně srovnávaly tempo s tímto vývojem a nalézaly aparát k analyzování nehudebních zvuků použitých v hudebních souvislostech.

Do jaké míry se nové zvuky stávají součástí materiálu hudební komunikace? Jde jen o výstřelky a dočasné experimenty? Potvrdit, či vyvrátit to může opětovný pohled na hudební sféru méně elitářskou, než je západní vážná hudba. Populární hudba přejala v průběhu 20. století roli hudby lidové a lze ji tedy považovat za vzor běžné hudební komunikace. I v populární hudbě můžeme pozorovat proměnu hranic toho, co je považováno za hudební. Zvuk zkreslené elektrické kytary dnes již běžného posluchače nenapadne vnímat jako nehudební ruch, stejně jako plejádu synteticky generovaných zvuků. Vznikly celé skupiny žánrů — byť z hlediska posluchačského



i mediálního zájmu okrajové — pracující s nehudebními zvuky. Ani hudba přístupná širšímu publiku ale nezůstává nezasažená. Příkladem může být britský hudebník Matthew Herbert, jenž spojuje postupy francouzské konkrétní hudby se současnými tanečními žánry. Zdrojem zvuků se mu stává plechovka Coca Coly, lidské tělo nebo zvuky prasete nahrávané od narození až po porážku.

Běžný posluchač hudby ani dnes nebude nejspíš tvrdit, že drnčení kolejí je hudebním zvukem, ovšem pohled na hudbu, která nás obklopuje, dokazuje, že chápání hudby se v průběhu poslední stovky let zásadně rozšířilo.

LITERATURA

Ablinger, Peter: *Quadraturen*. 2006 <ablinger.mur.at/docu11.html> [16. 10. 2016].

Blacking, John: *How Musical Is Man?*. University of Washington Press, Seattle — London 1973.

Cage, John: *Silence*. Tranzit, Praha 2010.

López, Francisco: Zvuková materie prostředí. *HIS Voice* 1, 2014, s. 24–29.

Režný, Josef: *Lidové hudební nástroje v Čechách*. Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1975.

Russolo, Luigi: *Umění hluku* [1913], přel. Petr Studený <www.hisvoice.cz/cz/articles/detail/1237> [16. 10. 2016].

Schaeffer, Pierre: *Konkrétní hudba*. Editio Supraphon, Praha 1971.

Schafer, Raymond Murray: *The Soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Book, Rochester 1993

Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. Universal Edition, Vienna 1922 (3. vyd.).

RÉSUMÉ

From non-music to music. Musical use of noise in the 20th century

The range of sounds available to musicians has grown considerably during the 20th century. The invention of sound recording has made it possible to document any sonic event and to use it in a musical way. This text summarizes the history of this development and tries to show how the use of non-musical sounds can be explained as the next stage in the history of western classical and how we can compare it with so called emancipation of dissonance at the end of the 20th century. It also analyzes various esthetic trends concerning the use of non-musical sounds and the ways in which the broadening of sonic possibilities influenced our understanding of what music is and how it functions as a way of human communication.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Hudba; hluk; technologie; zvukový záznam; konkrétní hudba / music; noise; technology; sound recording; musique concrète.

Matěj Kratochvíl | Etnologický ústav AV ČR
kratochvil@eu.cas.cz