

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

JIŘÍ KUBÍČEK

Bakalářská práce



NOISE MUSIC – ANALÝZA TEORETICKÝCH PŘÍSTUPŮ

Noise music - An Analysis of Theoretical Approaches

Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph. D.

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Noise music – analýza teoretických přístupů* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Souhlasím, aby tato práce byla uložena a zpřístupněna ke studijním účelům na Univerzitě Palackého v Olomouci.

Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne.....

Podpis.....

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu bakalářské práce Mgr. Janu Blümlovi, Ph. D. za cenné připomínky v průběhu tvorby této práce i za četné a plodné diskuse nejen na téma Noise.

Obsah

Úvod.....	6
Vymezení pojmu <i>noise</i>	6
Vymezení předmětu.....	7
Vymezení cílů práce.....	8
Použité metody.....	9
Dosavadní stav bádání.....	9
Stručný historický přehled.....	10
<i>Artificiální</i> hudba a čtyři koncepty se vztahem k <i>noise</i>	11
<i>Nonartificiální</i> hudba a <i>Noise music</i>	13
Filozofický přístup k <i>noise</i>	16
Ontologie <i>noise</i>	16
Zvuk a hudba.....	18
Zvuk.....	18
Hudba.....	19
Konkrétní příklady důsledků pro hudbu.....	20
Musique concrète.....	20
Merzbow.....	22
<i>Noise</i> v hudebním kontextu.....	25
<i>Noise music</i> jako hudební žánr.....	25
Dva póly – hudba a <i>Noise music</i>	27
Vnímání času a <i>Noise music</i>	29
Stručný nástin vybraných teoretických konceptů.....	30
Aplikace dosavadních poznatků na <i>Noise music</i>	32
Shrnutí.....	34
Psychologické působení <i>Noise music</i>	35
<i>Noise music</i> a tělo.....	39
Shrnutí kapitoly.....	41
<i>Noise</i> a sociálně ekonomický vývoj společnosti.....	43
Závěr.....	48
Resumé.....	51
Summary.....	51

Zusammenfassung.....	51
10+1 základních knih na téma <i>noise</i> s anotacemi.....	53
Seznam zdrojů.....	56
Literatura.....	56
Kvalifikační práce.....	57
Rozhovory.....	58
Ostatní internetové zdroje.....	58
Zvukové ukázky.....	59
Merzbow.....	59
Incapacitants.....	59
Prurient.....	59
Puce Mary.....	59
Massona.....	59
Vomir.....	59
Další.....	59
Anotace.....	60

Úvod

Noise. Tento poněkud tajemný a do češtiny jedním slovem nepřeložitelný¹ termín je v některých zemích – především ve Velké Británii, v severní Americe, v Austrálii a Japonsku – v posledních letech předmětem bohaté diskuse nejen na stránkách více či méně odborných hudebně-publicistických periodik, ale též v akademickém prostředí. Na univerzitách se konají tematické konference, na jejichž základě vycházejí obsáhlé sborníky; k dispozici jsou četné publikace, které se daným tématem seriózně zabývají z různých úhlů pohledu; a vzhledem ke své subverzivní povaze je *noise* předmětem též prací, mající spíše charakter manifestu. Na *noise* je nahlíženo z perspektivy různých vědeckých disciplín, sám pojem je používán jako metodický prostředek pro zkoumání širokého spektra jevů.²

U nás je problematika *noise* poměrně solidně pokryta na úrovni kvalitní hudební publicistiky – téměř zcela však chybí zájem o toto téma na úrovni akademické. Snaha alespoň částečně zaplnit tuto prázdnotu vedla k rozhodnutí věnovat bakalářskou práci tomuto doposud opomíjenému tématu. Stejný důvod formoval i cíle této práce a v návaznosti na to i její formu a použité metody.

Vymezení pojmu *noise*

Na základní definiční úrovni můžeme rozlišit dva významy pojmu *noise*³:

- *Noise* ve smyslu akustickém (hluk) – zvuk s nepravidelnou periodou neboli zvuk s náhodným frekvenčním průběhem. V tomto smyslu je opakem tónu, který má frekvenční průběh pravidelný. Hypotetickým (nicméně důležitým, jak uvidíme dále) krajním případem je tzv. bílý šum (*white noise*) – zvuk, v němž by všechny frekvence byly zastoupeny stejně silně. V praxi se bílému šumu můžeme pouze blížit, protože teoreticky by bylo nutné generovat vibrace v nekonečném kontinuu frekvencí.
- *Noise* ve smyslu teorie komunikace (šum) – rušivý zásah (interference) během přenosu signálu mezi odesílatelem a příjemcem, jehož důsledkem je narušení signálu, resp. zprávy, která je daným signálem přenášena. *Noise* můžeme považovat za otisk, jež každé médium, sloužící jako zprostředkovatel přenosu, zanechává na signálu. *Noise* v

1 Viz dále vymezení pojmu *noise*.

2 Co vše lze zahrnout pod pojem *noise* viz Kahn 1999: s. 21.

3 Zde uvedená vymezení můžeme považovat za shrnutí, vydestilované z různých definic z různých zdrojů.

tomto smyslu může být slyšitelný (např. rušení telefonního signálu), ale též nemusí – ba ani nutně nemusí mít nic společného se zvukem (např. zrno na fotografii).

Na těchto objektivních, na kontextu nezávislých vymezeních by nebylo nic moc zajímavého. Ještě než tyto výchozí formulace rozvineme do širšího významového pole, můžeme si všimnout, co mají i přes zdánlivou vzájemnou odlehlost společného: je to určitá nechtěnost, rušivost, jíž se *noise* vyznačuje – v prvním případě v kontrapozici vůči tónu, resp. vůči hudbě, v případě druhém pak přímo z definice. A je to též jakási nepravidelnost – *noise* nebo přinejmenším jeho průběh nelze v plné míře předvídat, plánovat, ovládnout.⁴

Tyto vlastnosti jsou tím, co umožňuje rozšířit koncept *noise*, jak jsme ho vymezili v úvodních dvou formulacích, do dalších kontextů, v nichž se může ukázat přínos tohoto pojmu. Tyto kontexty vyplývají ze vztahu *noise* a lidské existence – ať už existence, prožívání a myšlení individua nebo existence, fungování a vývoje lidské společnosti. Důležitou podmnožinou této relace je vztah *noise* a hudby; mnoho projevů *noise* se odehrává v oblasti slyšeného a zvláště v obecném povědomí je považován za cosi, co stojí proti hudbě. A navíc, jak uvidíme dále, může vztah hudby a *noise* vypovídat zpětně i o stavu a pohybu společnosti.

V této souvislosti je třeba si uvědomit, že zatímco v našich dvou úvodních vymezeních měl *noise* objektivní charakter, v tomto svém rozšíření do lidské dimenze se stává subjektivním. *Noise* je považován za něco obtěžujícího, nepříjemného – za něco, co je buď „přehnané“ nebo „jiné“. Hranice mezi tímto „přehnaným“ či „jiným“ na straně jedné a „přiměřeným“ či „správným“ na straně druhé je pak modelována historickými, kulturními či individuálními preferencemi.

Již teď vidíme (a podrobněji uvidíme dále), že pojem *noise* v sobě nese celý trs, či spíše kontinuum možných významů, vzájemně provázaných a překrývajících se.

Vymezení předmětu

Naším předmětem bude *noise* v obou výše uvedených základních významových vymezeních s důrazem na ty vlastnosti, které jsme identifikovali jako společné v obou úvodních definicích. Abychom však onen trs významů nějak omezili, budeme se fenoménu *noise* věnovat pouze v souvislosti s hudbou – ať už jako s podmnožinou hudby či jejím protipólem. I v případě, kdy

4 Je ovšem třeba mít na paměti, že vzhledem k širokému spektru možností, v jakých se *noise* může projevovat, je i možná míra této nepředvídatelnosti značně široká a její projevy různorodé.

se jím budeme zabývat v sociálním či kulturním kontextu, budeme tak vždy činit v souvislosti s hudbou.

Vedle tohoto obecného pojetí *noise* bude naším předmětem konkrétní zvukové vtělení vztahu *noise* a hudby – totiž extrémní varianta *noisové* hudby, označovaná též jako *harsh noise*. Podrobněji se k tomuto termínu dostaneme na odpovídajícím místě.⁵

Toto podvojně vymezení předmětu odpovídá podvojněmu vymezení hlavních cílů této práce.

Vymezení cílů práce

V této práci sleduji dva hlavní cíle:

1. Stručné představení možných přístupů k *noise*. Tento záměr plyne z výše uvedeného faktu, že u nás *noise* není prakticky vůbec předmětem akademické debaty. Proto bychom chtěli stručně ukázat některé způsoby, jakými je tato debata vedena v některých jiných zemích. Budeme se věnovat jak obecnějšímu pojetí *noise*, jeho uchopení v kontextu filozofie, v kontextu sociálně ekonomického i kulturního vývoje – tak i v užším pojetí ve vztahu k hudbě a k silicímu pronikání *noise* do hudby, především v průběhu 20. století. Nicméně i v obecnějších částech se nepřestaneme zajímat o vztah hudby a *noise*.
2. Analýza a diskuze fenoménu *Noise music*. Na příkladu extrémního „žánru“ s vysokým podílem *noise* chceme ukázat podobnosti i odlišnosti ve srovnání s hudbou v tradičním pojetí.⁶ Zároveň si budeme všimát vazeb mezi různými prvky asambláže, kterou *Noise music* představuje: tvůrce a příjemce, proces tvorby a proces recepce, technologické prostředky tvorby a samotný zvukový produkt. Přitom se budeme snažit přiblížit se k odpovědím na některé související otázky (a nedostaneme-li se k odpovědím, tedy alespoň k nim připravit cestu nebo samotné otázky vhodněji formulovat):
 - „Tradiční“ hudba a *Noise music* – atributy obou, vztah mezi nimi, podobnosti a rozdíly

5 Nadále budeme v této práci dodržovat následující terminologickou konvenci: termín *noise* (s malým počátečním písmenem) bude označovat obecný význam tohoto pojmu. Termíny *Noise music* a *Noise* budou označovat konkrétní žánr extrémní *noisové* hudby (upřednostňován bude termín *Noise music*, termín *Noise* se vyskytne nejčastěji v překladech z literatury). Termín *noisová* hudba bude označovat v širším smyslu jakoukoliv hudbu s vysokým obsahem hluku, šumu či jiné formy *noise*.

6 Přesnější vymezení tohoto pojetí viz kapitolu Dva póly – hudba a *Noise music*.

- *Noise music* jako žánr – dá se o *Noise music* mluvit jako o žánru a chce jím vůbec být?
- Rozbor specifických vlastností *Noise music* vzhledem k její recepci a z toho vycházející reflexe vhodných přístupů k recepci tohoto mezního žánru – co nám může poslech *Noise music* přinést a co je pro to třeba udělat

První cíl se prolíná celou touto prací, druhému cíli je primárně věnována kapitola *Noise* v hudebním kontextu.

Rozsah této práce neumožňuje ani zdaleka poskytnout vyčerpávající informace k danému tématu. Ve vztahu ke zde definovaným cílům budeme považovat za úspěch, pokud tato práce bude podnětem k další diskusi a pokud na ni naváže v domácím akademickém diskurzu další příspěvky, které by pohled na danou problematiku rozšířily i prohloubily.

Použité metody

Použité metody odpovídají vytčeným cílům. V případě prvního hlavního cíle – představení možných přístupů k *noise* – bude východiskem výkladu jedno či více klíčových děl daného oboru. U druhého hlavního cíle bude částečná kompilace pouze východiskem a bude doplněna vlastní reflexí, zkušenostmi z poslechu a analýzy a též vyhledáváním a využitím doplňujících informací a myšlenek v pramenech z jiných oblastí než je problematika *noise*.

Způsob výkladu bude takřka výhradně systematický, historické hledisko bude zohledněno pouze v kapitole *Stručný historický přehled*, zabývající se postupným prorůstáním *noise* do hudby 20. století.

Dosavadní stav bádání

Vzhledem k poměrně živé akademické diskusi, probíhající na téma *noise* především ve Velké Británii a USA, existuje k danému tématu množství anglické literatury. Abychom případným zájemcům usnadnili orientaci v této základní literatuře, přinášíme v závěru práce (mimo seznam použité literatury) ještě přehled zhruba desítky klíčových děl se stručnými anotacemi. S odvoláním na tento seznam uvedeme zde pouze stručné shrnutí.

Většina této literatury se zabývá problematikou *noise* spíše ze širšího hlediska, v němž se téma hudby prolíná s tématy humanitních věd. To se týká například již klasických děl

Jacquesa Attali či Douglase Kahna, z novějších pak např. Grega Hainge nebo Joanny Demers.⁷ Poněkud přímočařeji se tématem *Noise music* v její nejextrémnější podobě zabývá David Novak⁸. Další skupinou jsou pak sborníky kratších příspěvků, které se vážou buď k nějaké konferenci apod. (Reverbations, Resonances ad.) nebo k určitému tématu (Noise And Capitalism).⁹ Ve všech případech se bohužel jedná o spíše teoretizující spisy, pouze D. Novak se ve větší míře opírá o rozhovory s aktéry *noisové* scény. *Noisové* scéně se věnuje též sociologický výzkum z roku 2009¹⁰, což je jediný zdroj tohoto druhu, ke kterému se nám podařilo dostat.

Situace u nás je výrazně chudší. Přímo tématem *noise* v obecném pojetí se zabývá bakalářská práce O. Pěkného¹¹, činí tak ovšem výhradně z filozofického pohledu, zaměřujíc se především na konfrontaci *noise* s myšlením G. Deleuze. Dále je k dispozici několik prací, které se zabývají okrajovými žánry, jež můžeme považovat za blízké námi sledované *Noise music*.¹²

Na publicistické úrovni se poměrně soustavně *noisové* hudbě věnuje dnes již pouze internetový zpravodaj *HIS voice*.¹³ Částečně z okruhu jeho autorů vzešel sborník *Zvukem do hlavy* s podtitulem *Sondy do současné audiokultury*, editovaný Michalem Ratajem. Zabývá se současnou zvukovou tvorbou opět z širšího pohledu, *Noise music* v námi použitým užším vymezení se zde konkrétně nevěnuje žádný příspěvek. Sborník poskytuje zajímavé postřehy a pohledy na současnou audiokulturu, trpí však poněkud nevyrovnanou úrovní. Za zmínku určitě stojí též kniha *Tělo hudby* Ondřeje Galušky, která vedle autorova invenčního a mnohostranného rozvíjení tématu těla v současné (převážně *nonartifciální*) hudbě diskutuje i některé aktuální koncepty přístupu k hudebním dílům, a *Dobyvatelé akustických scén* od Lukáše Jiříčky, kde se velmi detailně popisuje tvorba čtyř současných autorů z německy mluvících zemí, kteří se pohybují na pomezí experimentální hudby, divadla, výtvarného umění, radioartu. Radioartem a elektroakustickou hudbou se zabývá i další kniha Michala Rataje.¹⁴

7 Attali 1985, Kahn 1999, Hainge 2013, Demers 2010.

8 Novak 2013.

9 Goddard, Halligan, Hegarty 2012, Goddard, Halligan, Spelman 2013, Iles, Mattin 2009.

10 Klett, Gerber 2014.

11 Pěkný 2014.

12 Honel 2013, Kovalová 2012, Šulková 2013, Zudová 2009.

13 *HIS Voice* [online]. [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://www.hisvoice.cz>

14 Rataj 2007, Rataj 2012, Galuška 2015, Jiříčka 2015.

Stručný historický přehled

V této kapitole chceme velmi stručně představit přímé i nepřímé předchůdce dnešní *Noise music* a zároveň ukázat některé z našeho pohledu významné procesy, které proměnily hudbu v průběhu 20. století.

Historické úvody k *noisové* hudbě vcelku monotónně uvádějí vždy tatáž tři jména: Luigi Russolo, John Cage, Pierre Schaeffer.¹⁵ Ani my se jim v tomto stručném úvodu nevyhneme – ale pokusíme se podívat na tento přehled z poněkud jiné perspektivy, než je obvyklé. Celou kapitolu rozdělíme na dvě části a pojednáme zvláště o hudbě *artificiální* a *nonartificiální*,¹⁶ přičemž na prvně jmenovanou budeme nahlížet spíše z hlediska různých konceptů než chronologického přehledu jmen.

Artificiální* hudba a čtyři koncepty se vztahem k *noise

Prvním a dozajista základním pohledem na předchůdce *noisové* hudby je hledisko uvádění nových zvuků, hluků a šumů do hudby. Z tohoto úhlu pohledu se i nám jeví jako klíčová již zmíněná jména, která zde stručně připomeneme. Význam Luigi Russola a jeho manifestu *Umění hluku*¹⁷ z roku 1913 je nezpochybnitelný, jakkoli se jeho praktické pokusy s *intonarumori*¹⁸ mohou zdát z dnešního pohledu slepou uličkou. Právě on explicitně zdůraznil rozpor mezi radikálně proměněným zvukovým prostředím moderního světa ve srovnání s předchozími epochami na straně jedné a chudým a jednotvárným zvukem hudby tvořené tradičními nástroji na straně druhé. Také další dvě v úvodu zmiňovaná jména jsou nezpochybnitelná: John Cage jakožto skladatel, který se pokusil svou uměleckou praxí do hudby uvést všechny existující zvuky – a Pierre Schaeffer, jehož pojem *akusma* znamenal neméně revoluční pokus vnímat libovolný zvuk sám o sobě beze vztahu k jeho zdroji, který měl zůstat v ideálním případě nerozpoznán. Vedle této trojice jsou jistě významní i další tvůrci, které jsme uvedli v poznámce k úvodu této kapitoly. Od 80. let je v oblasti zvukového

15 Pro zpestření bývají tato jména doplněna některými dalšími, častými adepty jsou zejména: Erik Satie, Henry Cowell, Edgar Varèse, George Antheil, z novějších pak Karlheinz Stockhausen či Iannis Xenakis.

16 Vzhledem k tomu, že pojmy *artificiální* a *nonartificiální* jsou dosud v české muzikologii zažitě, budeme je používat i v této práci, přestože jsme si vědomi jejich limitů.

17 Překlad manifestu do češtiny viz *Umění hluku? Umění hluku!*. *HIS Voice* [online]. [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://www.hisvoice.cz/cz/articles/detail/1237>.

18 Russolem zkonstruované přístroje pro mechanické vytváření přesně specifikovaných hluků a šumů s přibližně ovladatelnými parametry. Více viz Russolo 1985: s. 75 – 80 nebo např. *Intonarumori*. *Thereminvox.com* [online]. [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://www.thereminvox.com/article/articleview/116.html>.

bádání důležitá spektrální hudba skladatelů spřízněných s pařížským institutem IRCAM, např. Tristana Murail či Gérarda Grisey.

Další témata mají sice k *noisové* hudbě volnější vztah, ale zůstávají pro nás též důležitá. Zajímavé je sledovat v průběhu 20. století tendenci k rozpadu systémů a pravidel pro utváření různých parametrů hudby (což je nejnázorněji patrné na rozkladu tonality) a zároveň protikladnou snahu o jejich udržení či obecně závaznou definici nových. Výsledkem těchto protichůdných pohybů byla v poválečném období příkrá polarita totálního serialismu, prosazovaná Pierrem Boulezem a jeho „darmstadtskými“ kolegy na straně jedné, a uvádění řízené i neřízené, částečné i plné náhody, improvizace a rozhodování podle momentální situace a aktuálních podmínek do procesu tvorby a interpretace na straně druhé.¹⁹ Dnes, v době takřkajíc postmoderní, můžeme prohlásit, že již neplatí žádné obecně závazné systémy pravidel; přihlášení se k libovolné kolektivní či privátní teorii, konceptu či soustavě strukturálních omezení je věcí každého jednotlivého skladatele.

V souvislosti s rozpadem formálních struktur i tonality byli skladatelé nuceni nově promýšlet také způsob strukturování (na straně skladatele) a prožívání (na straně recipienta) hudebního času.²⁰ Již v 60. letech vyústily tyto experimenty v některé způsoby práce diametrálně odlišné od klasických forem; uveďme alespoň dva – oba mají pro *Noise music* svůj význam. Je to na jedné straně Stockhausenova *momentová forma*, v níž jednotlivé zlomkovité momenty nespojuje dohromady nic, skladba nemá žádnou formu a žádný počátek ani konec, a na druhé straně pak skladby, v nichž je plynutí času významně zpomalené; tak je tomu třeba v minimalismu, zvláště u La Monte Younga. V pozdější době se věnoval praktickým kompozičním experimentům i teoretickým reflexím problematiky hudebního a fyzikálního času například již zmiňovaný Gérard Grisey.

Posledním výrazným fenoménem, o němž se chceme zmínit, je hledání nového vztahu hudby k jiným uměleckým výrazovým prostředkům – k řeči, scénické akci či výtvarnému umění. Zajímá nás to jednak proto, že zde jde o prozkoumávání hraničních oblastí hudby a jednak proto, že to vedlo k žánrům a formám s výrazně *noisovým* charakterem a začasť i ke ztrátě jakékoli sémantické reprezentace. Prameny splétání těchto rozličných vyjadřovacích

19 V této souvislosti se mluví též o konceptu „otevřeného díla“.

20 Greg Hainge dokonce polemizuje s obecně přijímaným názorem, že význam Cageovy skladby 4'33 spočívá v uvedení nehudebních zvuků, obvykle považovaných za parazitické, do centra posluchačovy pozornosti tam, kde očekává hudbu; tvrdí, že ve skutečnosti nám tato skladba mnohem více než o hudbě nebo o hluku řekne o naší existenci v čase. Viz Hainge 2013: s. 58.

prostředků v jeden nově pojatý syntetický celek můžeme sledovat již od Druhé vídeňské školy a expresionismu, přes poválečné autory jako je Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio či Mauricio Kagel, hnutí Fluxus a happeningy Johna Cage a dalších až po díla současných autorů jako například Hainer Goebbels či Olga Neuwirth a komplexní žánry jako je hörspiel, radioart, scénické koncerty či audiovizuální a soundartové instalace.²¹ Důležitou součástí tohoto způsobu práce je též recyklace již existujících skladeb, nahrávek, textů a jejich používání coby materiálu ve zvukových montážích a kolážích.

Závěrem bychom chtěli ještě jednou zdůraznit, že cílem této subkapitoly není podat vyčerpávající historický přehled, nýbrž stručně naznačit významné trendy, bez nichž by současná *Noise music* nemohla vzniknout v té podobě, v jaké existuje. Vedle toho na ně musí navazovat – jakkoli neméně stručný – přehled vývoje v oblasti *nonartificiální* hudby.

Nonartificiální hudba a Noise music

V oblasti *nonartificiální* hudby zahájíme svůj stručný a tentokrát čistě chronologický souhrn na počátku 60. let, kdy se objevil free jazz. Jméno mu dalo LP Ornette Colemana *Free Jazz* z roku 1961. Na této nahrávce se jedná o kolektivní improvizaci hned dvou jazzových kvartetů zároveň. Free jazz ostře zaútočil na dosavadní běžnou praxi, kdy se ve skladbě střídal chorus, hraný všemi nástroji, a více či méně improvizovaná sóla jednotlivých instrumentalistů, doprovázených zbytkem souboru. Z toho všeho zbyl jen místy pravidelný (a místy značně nepravidelný) puls a spíše jen tušené vědomí harmonicko-modálních souvislostí, nad nimiž se nástroje střetávaly, doplňovaly i mýjely. Podle P. Hegartyho tento princip kolektivní improvizace zcela změnil koncept, jakým jazz může fungovat.²² Leckteří *noiseři* uvádějí free jazz jako jednu ze svých klíčových inspirací.²³

Neméně inspirativní byla ovšem rocková hudba. Předchůdce *Noise music* lze hledat již ve druhé polovině 60. let – ať už v agresivní kytáře (se zvukem „znečištěným“ silným zkreslením a zpětnou vazbou) Jimi Hendrixe, ve zvukových experimentech raných Pink Floyd, Franka Zappy, King Crimson a jiných skupin z oblasti progresivního rocku, či u více hlukových kapel typu Velvet Underground. Sólová deska *Metal Machine Music* bývalého

21 Viz Jiříčka 2015, Zudová 2009.

22 Hegarty 2007: s. 45. Tamtéž Hegarty dodává, že prvním, kdo byl tímto Colemanovým „noisem“ v jazzu zasažen a ořesen, nebyl Adornův konzervativní posluchač, nýbrž samotní jazzoví hudebníci.

23 *The Beauty of Noise: An interview with Masami Akita of Merzbow*. 1999.

kytaristy a zpěváka Velvet Underground Lou Reeda z roku 1975, jež je dvojalbem tvořeným jen smyčkami zkreslených elektrických kytar, zpětných vazeb a šumu, je citována snad v každé práci o *Noise music*. Dalším impulsem z oblasti rockové hudby bylo punkové hnutí z druhé poloviny 70. let. Punk (který ovšem sám měl své předchůdce, například garážový rock či již zmiňované Velvet Underground) ukázal, že vyjadřovat se hudbou lze i bez virtuozity, vydržené dlouhými lety cvičení, jakož i bez nutnosti statistických investic. Vedle toho se ovšem na jeho příkladu projevilo, jak snadno se v kapitalistické konzumní společnosti původně subverzivní hudba nechá komodifikovat a pohltit hudebním průmyslem; aktéři *noisové* scény jsou si tohoto negativního příkladu dobře vědomi. Dalším krokem jsou pak postpunkové, *no wave* a *noiserockové* kapely 80. let (např. Lydia Lunch, Swans, Sonic Youth a mnoho dalších) a soubory industriální scény – ty inspirovaly nejen intenzivním využíváním hluku, ale i recyklací různých původně průmyslových materiálů, které pak sloužily k vyluzování zvuku všemi možnými způsoby.²⁴

Již od 70. let se vedle rockové hudby objevují různé styly a žánry převážně elektronické hudby. Z hlediska *Noise music* můžeme jako důležité uvést různé podoby ambientní hudby a žánrů z ní odvozených, *power electronic*²⁵ a především tzv. *glitch music*, která je již jedním z přímých příbuzných námi sledované *Noise music* v užším významu. V této hudbě se uplatňují parazitní zvuky, plynoucí z technologie zpracování zvuku (různé pazvuky vzniklé v procesu nahrávání, poškození záznamu na CD a zvláště pak různé digitální klipy, brumy a šumy pocházející z počítače), tzv. *glitche*. Ty jsou využity jako zvukový materiál především pro vytvoření rytmických struktur – tradiční bicí nástroje jsou nahrazeny těmito původně nechtěnými zvuky.²⁶

Za *Noise music* v užším smyslu slova, který chceme v dalším textu použít jako hudební referenční bod našich zkoumání, budeme považovat hudbu vznikající zhruba od 90. let zprvu převážně v Japonsku, posléze v USA a dalších zemích. Bývá označována jako *japanoise* nebo *harsh noise*. Její významní představitelé jsou Asami Makita aka Merzbow, Hijokaidan,

24 To je obecně jeden ze specifických rysů, který se v hudbě začíná ve větším měřítku objevovat od 80. let: že se totiž mnozí umělci (především z různých okrajových a subverzivních žánrů) snaží být v různých ohledech soběstační a nezávislí na spotřebním a hudebním průmyslu – ať už jde o výrobu hudebních nástrojů a dalších prostředků k vytváření zvuku, o nahrávání, vydávání a šíření hudebních nosičů (vzniká obrovské množství nezávislých labelů v rámci jednotlivých subžánrů) či o promotérské a pořadatelské aktivity; tento postoj se obecně nazývá *Do it yourself* (DIY) – Udělej si sám. Viz též Kovalová 2012: s. 44 a násl.

25 Wikipedia uvádí pod heslem *List of electronic music genres* na dvě stovky žánrových položek. Mnohé z nich mají k *Noise music* alespoň z určitého pohledu úzký vztah.

26 Detailně k fenoménu *glitch* v rámci hudby viz Honel 2013, Šulková 2013.

Incapacitants či Masonna, z mimojaponských tvůrců pak například americký *noisový* performer Dominick Fernow aka Prurient. Tato hudba se ve své krajní podobě vyznačuje především nepřítomností jakékoli periodické struktury včetně pravidelného rytmu, celkovou nepředvídatelností a vysokou intenzitou zvuku.²⁷

27 Tato intenzita se týká hlasitosti při živých provedeních, charakteru zvuku (jenž je díky extrémnímu zesílení a zkreslení „zarovnan“ na horní hranici amplitudového rozpětí) a také nepředvídatelnosti neustálých změn v toku hudby. Místo popisu doporučujeme poslechnout některé z ukázek, uvedených v odkazech v seznamu na konci práce. Je ovšem předem třeba upozornit, že pro nepřipraveného posluchače bude poslech jen těžko stravitelný.

Filozofický přístup k *noise*

Uvést problematiku *noise* do vztahu k filozofickému myšlení se pokoušejí různí autoři, byť povětšinou jaksi mimochodem a ne zcela koncepčně. Nejčastěji se přitom odvolávají na díla francouzských filozofů druhé poloviny 20. století – Michela Serrese, Georsege Bataille, Rolanda Barthesa a především Gilese Deleuze²⁸. Snažit se zmapovat všechny tyto odkazy a uspořádat je do souvislosti by bylo sice velmi zajímavé, ale přesahovalo by to rámec této práce.

Filozofického přístupu k *noise* jako tématu bychom se však neradi vzdávali – jednak proto, že je sám o sobě zajímavý a může být důležité ukázat možnosti, které spojení *noise* a filozofie nabízí a jednak proto, že nám může pomoci v hledání odpovědí na některé otázky, které jsme nastolili v úvodu. Vycházet v této kapitole budeme z díla G. Hainge²⁹, které se (jako jediné, alespoň podle dostupných zdrojů) koncepčně a uceleně zabývá problematikou *noise* z pohledu určité filozofické disciplíny. Vzhledem k rozsahu této práce a k tomu, že se nejedná o úplně klíčové téma, nebudeme moci sledovat autorovy myšlenky do všech podrobností.

Ontologie *noise*

Hainge k *noise* přistupuje z hlediska ontologie.³⁰ Nejprve ukážeme jeho všeobecná východiska včetně ontologického pohledu na *noise* a poté je aplikujeme na oblast zvuků a hudby.

Jedním ze základních pojmů je termín **expresse**.³¹ Je jím myšlen proces, ve kterém dochází ke kontrakci (zúžení, či volněji vytvarování) virtuálního bytí do aktuálního, k aktualizaci virtuálního stavu systému do skutečného. Rozumíme jím i dočasný (či přesněji zdánlivý)

28 Jeden z autorů v kontextu psaní o *noise* poněkud posměšně poznamenává, že jakákoliv písemná práce kteréhokoliv studenta humanitního oboru na libovolné téma začíná vždy u Deleuze. WATSON, Ben. *Noise as Permanent Revolution*. In Iles, Mattin 2009: s. 107.

29 Hainge 2013

30 Ontologie neboli filozofie bytí je filozofická disciplína zabývající se bytím jako takovým. Již v Aristotelově ontologii jsou definovány dva stavy (momenty) skutečného bytí: moment **aktuálního** bytí, na jehož základě je skutečné tím, co aktuálně je – a moment **potenciálního** bytí, na jehož základě má skutečné možnost stát se něčím jiným než tím, co je. Pojmy a koncepty ontologie byly v průběhu staletí dále rozvíjeny. Relační ontologie G. Hainge volně vychází z Deleuzovy interpretace B. Spinozy, z níž přebírá klíčové pojmy **virtuální** a **aktuální**, které se přibližně kryjí s výše uvedenými termíny potenciální a aktuální.

31 V originále „expression“ – překládáme povětšinou jako „expresse“, výjimečně s ohledem na kontext též „projev“ či „projevování se“. Jelikož ontologické pojetí tohoto termínu nemá nic společného s jeho estetickým významem („výraz“ či „vyjádření“ – obsahu, emocí apod.), vyhýbáme se překládům pomocí těchto slov.

výsledek tohoto procesu. Je to pojem rekurzivní, můžeme si představovat celé hierarchie expresí v nekonečném předivu vzájemných vztahů v prostoru i čase. Pro relativně ucelenou množinu vztahů mezi jednotlivými expresemi a systémem (prostředím, materiálem atd.) i mezi sebou navzájem v daném kontextu používá Hainge pojem **asambláž**. Zjednodušeně řečeno můžeme pojem asambláž brát jako hierarchicky vyšší a statičtější pohled ve srovnání s pojmem exprese, přičemž je ovšem třeba zachovat si povědomí relativity obou pojmů a jejich zaměnitelnosti na různých úrovních hierarchie. Haingeho ontologie je ontologií relační, která „... nevěří v neměnné identity, jsoucna a transcendentální esence, ale pouze v rozlišení, stávání se a vztahy...“³², ukazuje, *jak se svět děje*. Podle ní "... není nic, co by stálo mimo dění, mimo sféru vývoje, mimo existenci utvářenou pouze různorodými asamblážemi rozličných expresivních forem, jež neodvratně a nepřetržitě vymezují z virtuálního aktuální.“³³

Neustálá aktualizace se projevuje na mikro i makroúrovni; v posledku je základní materiální povaha bytí tím, co se aktualizuje, co je zároveň předmětem aktualizace, jejím zdrojem a zároveň tím, co jí klade odpor a tím jí dává tvar a formu.

Pro představu zde můžeme uvést jeden zcela hmatatelný příklad: elektrický obvod. Ten umožňuje změnu vstupního elektrického signálu – ať už jde o pouhou změnu jeho lokace, vykonání práce či cokoliv jiného. V každém případě jde o aktualizaci původně virtuálního stavu. Materiální podoba obvodu, tedy vodič a případné další součástky, jsou tím, co tuto aktualizaci umožňuje. Konkrétní materialita tohoto obvodu, která sama je asambláží (na různé hierarchické úrovni – od součástek a částí vodičů až po jednotlivé elektrony, které jsou vlastním přenašečem signálu), je nutnou podmínkou aktualizace. Bez ní by aktualizace nebyla možná a její podoba určuje, jaká z virtuálních možností výsledného stavu nastane, k jaké kontrakci původně nekonečného pole možností dojde. Zároveň ovšem obvod klade přenosu odpor (v tomto případě doslova) – konkrétní materialita obvodu coby zprostředkovatele aktualizace je zároveň jejím narušitelem, *noisem*. Aktualizace a *noise* jsou tak neoddělitelně spjaty s materiální stránkou procesu, který aktualizaci zprostředkovává. *Noise* lze chápat jako stopu, kterou médium (v nejširším slova smyslu) vždy zanechává na výsledné aktualizaci.

32 „... does not believe in fixed identities, beings and transcendent essence, but only difference, becomings and relations...“ Hainge 2013: s. 14.

33 „...there is nothing that falls outside of the event, of the realm of process, of an existence formed only through the heterogenous assemblages of different forms of expression which inescapably and incessantly contract the virtual into the actual.“ Tamtéž, s. 14.

Noise lze tedy chápat ve dvojitým smyslu: jednak jako pozadí veškerého bytí (jakýsi kontinuální „šum hmoty“, z něhož jsou v nekonečném procesu aktualizací formovány jednotlivé „objekty“ – asambláže) a jednak jako stopy odporu, který materiál klade své aktualizaci a tak ji poznamenává (obrazně si to můžeme představit třeba jako entropii ve fyzikálním smyslu či jako šum coby narušení signálu v informatice). Hainge říká, že „...noise je všudypřítomný proto, že neexistuje nic mimo něj a protože je obsažen ve všem.“³⁴ Jelikož se *noise* vždy objevuje v procesu vznikání, „projevování se“ něčeho jiného, nemá nezávislou existenci – „... existuje pouze ve vztahu k tomu, čím není.“³⁵ Vzhledem k tomu, že se *noise* vyskytuje v mnoha různých formách a materiálech, že je vždy přítomen jako produkt vznikání čehokoliv, bere na sebe různé odlišné podoby a může proto být obtížné ho identifikovat. Hainge ve své knize rozebírá několik spíše názornějších příkladů a v závěru vybízí k další práci – k hledání *noise* všude a v čemkoliv. Případní zájemci mohou začít například tím, že budou hledat stopy *noise* v samotném Haingeho expresivním aktu – totiž v jeho knize o ontologii *noise*.

Ještě než pokročíme dále, je třeba spolu s autorem zdůraznit rozdíl mezi dvěma pojetími pojmu *noise*. Oproti zde exponovanému ontologickému pojetí *noise* existuje ještě pojetí obecné (*common sense*). Tím se má na mysli to, co se obvykle chápe pod pojmem *noise*, tak jak jsme o tom psali v úvodu této práce. Hainge opakovaně upozorňuje na to, že v tomto obecném pojetí je rozhodnutí o tom, co je a není *noise*, nutně subjektivní a nahodilé, podléhá kulturním, historickým i osobním preferencím a kritériím. V této kapitole budeme mít vždy na mysli ontologické pojetí *noise*, pokud nebude výslovně uvedeno jinak.

Zvuk a hudba

Nyní můžeme aplikovat výše uvedené obecné úvahy konkrétně na oblast zvuku a hudby.

Zvuk

V případě zvuku je oním pozadím skutečný bílý šum jakožto virtuální (v realitě nemožná) suma vibrací na nekonečném kontinuu frekvencí. Každý konkrétní zvuk vzniká kontrakcí z tohoto virtuálního pozadí – je z něho jakoby „vykrajován“; každý zvuk můžeme považovat za asambláž, jejímž předmětem i zprostředkovatelem je materiální povaha prostředí – nějaký materiál je rozechvíván jiným materiálem, nějaký materiál toto rozechvívání přenáší; každý z

34 „... noise is immersive because there is nothing outside it and because it is in everything.“ Tamtéž, s. 13.

35 „... exists only in its relation to what it is not.“ Hegarty 2007, s. 5.

těchto materiálů je zároveň nositelem odporu, který determinuje výsledný zvuk. *Noise* je zde opět přítomen dvojitým způsobem: jednak jako reziduum onoho pozadí, bílého šumu – a jednak jako stopa protichůdných procesů rozechvívání a odporu materiálu vůči němu.

Obdobně je tomu u vnímání zvuku člověkem – zde vstupuje do hry materiálně média, kterým je zvuk přenášen, a materiálně orgánů, které zajišťují percepci zvuku; vše výše uvedené zde platí analogicky. Výslednou asambláží je vnímání konkrétního zvuku konkrétním člověkem.

Hudba

Hudba je ve svém principu též asambláží rozličných expresí – zvuků, jejichž geneze byla popsána výše; můžeme opět mluvit o různých hierarchických úrovních, od jednotlivého zvuku až po složité formální útvary.

Pokud jednotlivé zvuky jsou kontrakcí kontinua bílého šumu, pak hudba (každý kus hudby, skladba atd.) jakožto asambláž je kontrakcí kontinua všech představitelných zvuků; každý kus hudby je konkrétní aktualizací virtuálního pole všech možných kombinací všech možných zvuků.

Také v případě hudby je tato výsledná asambláž ovlivněna prostředím, v němž, z něž, pomocí něž a jemuž navzdory je „tvarována“; jelikož se však – na rozdíl od jednoduchého zvuku – pohybujeme na vyšší hierarchické úrovni, vstupuje do hry nejen materiální povaha tohoto prostředí (technologie v nejširším slova smyslu, pomocí níž je hudba generována), ale také např. aktuální hudební teorie a pravidla, zvyklosti a praktiky, sociálně ekonomické podmínky provozování hudby atd. Obdobně je tomu i na straně posluchače a publika (v procesech percepce, apercpece, recepce – ponecháme na čtenáři případnou aplikaci již několikrát popsaného schématu na tyto oblasti).³⁶

36 Jacques Attali a po něm (ve smyslu bližším této kapitole) James Whitehead exponuje další pohled z ještě vyšší hierarchické úrovně: množství snadno dostupné hudby v současné době o mnoho řádů převyšuje možnosti toho, co lze vyslechnout během jednoho lidského života. Tento bezedný oceán hudby se neustále rozšiřuje a stává se tak s trochou nadsázky analogií bílého šumu – je prakticky neomezeným virtuálním polem, z něž posluchač v procesu aktualizace „vykrajuje“ konkrétní hudbu, kterou se rozhodne poslouchat. Tato aktualizace (kontrakce oceánu hudby) je opět asambláží, vztahem rozličných expresí; jako taková je opět formována prostředím – jak na straně posluchače (hudební preference, zájmy, aktuální rozpoložení, „chut“ na určitou hudbu), tak na straně materiálu samého (aktuální dostupnost, předvýběr – doporučení, playlisty, recenze apod.). WHITEHEAD, James. *Un-sounding music; noise is not sound*. In Cassidy, Einbond 2013: s. 26 a násl.

Konkrétní příklady důsledků pro hudbu

Podstatou hudby je to, že se jedná o strukturovaný zvuk – to má ovšem společné kupříkladu s řečí; rozdíl je to v tom, že zatímco u řeči není tak důležitá samotná zvuková struktura, nýbrž význam, který v sobě řeč nese, u hudby naopak je zvuková struktura primární a význam sekundární, pokud vůbec přichází v úvahu.

Konkrétní (aktuální) hudba vzniká v expresivním aktu jako vztah (struktura) rozličných zvukových projevů; tento akt je závislý na prostředí okolního světa – nikoliv však díky tomu, že by hudba byla reprezentací reálného světa a plnila tak sémantickou funkci (což Hainge nevyklučuje, ale považuje za druhotné), nýbrž díky závislosti procesu svého vzniku na prostředí a podmínkách, ve kterých a ze kterých vzniká, které ho formují, jak již bylo opakovaně řečeno.

Tyto úvahy Hainge obsáhle rozvíjí a na jejich základě dochází k pětibodové definici hudby:

1. Hudba je zvuk
2. který je strukturovaný
3. významně expresivní, neboť jeho jediná forma je jeho projevený obsah
4. a tudíž neredukovatelný na své druhotné funkce (jako je například reprezentace)
5. podmíněný asambláží v reálném světě (a tedy nikoli transcendentní nebo ahistorický)³⁷

Musique concrète

Jako příklad hudby s vysokým obsahem *noise* (jak v obecném, tak především v ontologickém smyslu slova) uvádí Hainge jednak *musique concrète* a jednak *japanoise*, konkrétně tvorbu Masami Akity, známého spíše jako Merzbow. Tyto příklady jsou pro nás zajímavé navíc i tím, že pro mnohé posluchače i teoretiky jsou (zvláště v případě Merzbow) tyto zvukové artefakty

³⁷ Uvádíme tuto definici v přesném rozložení do bodů podle originálu, neboť ji budeme podrobněji diskutovat v souvislosti s Haingeovým hodnocením *noisových* skladeb Merzbow

1. Music is sound
2. that is structured
3. eminently expressive since its only form is its expressed content
4. and hence irreducible to a secondary function (such as representation)
5. conditioned by an assemblage in the real world (and therefore not transcendent or ahistorical)

Hainge 2013: s. 251.

na samé hranici hudby, či dokonce za ní. Uvidíme, jak se k této otázce staví Haingeho ontologický přístup.³⁸

Pro Schaeffera se „... svět stal zdrojem nekonečných zvuků a toto nekonečno prosakuje do jednoho každého zvuku, který je nyní nositelem mnohočetných možností.“³⁹ *Musique concrète*, která je kompozicí složenou z libovolných zvuků – expresí, majících původ v tomto nekonečnu – „... propojuje hudbu znovu s virtuální rovinou noise [...], z níž se každá zvuková exprese nevyhnutelně rodí a nese ji v sobě.“⁴⁰ *Musique concrète* ovšem nezůstává u toho, že zvuky shromažďuje – ale dále je upravuje a aranžuje je do vzájemných vztahů. A právě to dělá ze zvuků hudbu: jak Hainge zdůrazňuje, pro všechnu hudbu všech dob a kulturních okruhů je „... společným jmenovatelem sjednocujícím veškerou hudební expresi fakt, že zvuk je **organizován prostřednictvím určitého druhu expresivního dění, totiž hudebního aktu** [zvýraznil J. K.].“⁴¹ Každý zvuk nebo produkt technologického aparátu, použitý k aranžování zvuků v *musique concrète*, je přitom principiálně svébytný a nezávislý – tedy neurčený předem jakousi inherentní nutností a požadavkem jednoty, vyššího cíle či transcendentní esence.⁴²

Na druhou stranu je ovšem vždy onen expresivní akt ovlivněn (tak jako v relační ontologii vše) materialitou prostředí – asambláží projevů reálného světa, v nichž a z nichž vstupuje do své aktualizace (a tedy reálné existence). Právě to nám *musique concrète* ukazuje velmi názorně – jak tím, že využívá zvuků reálného světa, tak tím, že je pomocí určité (dobově podmíněné) technologie zachycuje a dále s nimi manipuluje.

Hegarty v této souvislosti upozorňuje právě na to, že tvůrčí akt se netýkal jen hudby samé, že skladatelé jako Pierre Schaeffer byli zároveň objevitelé v oblasti zkoumání zvuku a inovátoři v práci s technologiemi; pokud pojmem celý proces vzniku díla jako jeden komplex, vidíme ho jako vícevrstvý akt, ve kterém skladatel přetváří (aktualizuje) nejprve materiální prostředí

38 Nejprve je ovšem třeba zde připomenout kontrapozici obecného a ontologického pojetí *noise*. Podle Haingeho i běžné rozlišování zvukových artefaktů na „hudbu“ (složenou s „dobrých“, „dovolených“ zvuků a formovaných „dovoleným“ způsobem) a „nehudbu“ vychází z obecného pojetí *noise*; v důsledku toho je takové rozlišování subjektivní, je záležitostí kultury, historie a osobního vkusu a nikoliv ontologie hudby. Tamtéž, s. 252.

39 „... the world was now a source of endless sounds, and this endlessness filters down into every sound, which is now a carrier of multiple possibilities.“ Hegarty 2007: s. 33.

40 „... reconnecting music with the virtual plane of noise [...] from which any sonic expression is necessarily born and that it carries within it.“ Hainge 2013: s. 253.

41 „... the common denominator that unites all musical expression is that sound is organized via a particular kind of expressive event, a musical act.“ Tamtéž, s. 253.

42 Tamtéž, s. 253.

jako samostatnou asambláž, pomocí níž pak přivádí na svět další asambláž, totiž hudební skladbu. Hudba a materiálně, kterým je podmíněna, zde (přinejmenším zčásti) vzniká společně v rámci jednoho komplexního expresivního aktu.⁴³

Merzbow

Masami Akita neboli Merzbow je patrně nejvýznamnější a též nejcitovanější zástupce *japanoise* a jeho tvorbu už mnozí teoretici kladou mimo oblast hudby. Zcela naopak činí Greg Hainge a my si poněkud podrobněji povšimneme jeho argumentace i důsledků jeho úvah.

Hainge tvrdí, že podobně jako je nutné rozlišovat obecné a ontologické pojetí pojmu *noise*, tak je také důležité nesměšovat ontologické pojetí hudby (ve smyslu výše uvedené pětibodové definice hudby) a pojetí založené na vztahu k technikám a jazyku tradičně chápané muzikality⁴⁴. Ve druhém případě jde totiž opět o subjektivní vymezení, spočívající na kulturních, historických i osobních kritériích a preferencích. Pokud budeme brát v úvahu ontologické pojetí hudby, pak – jak si dále ukážeme – Merzbowova tvorba rozhodně hudbou je. A fakt, že *noise* (jakožto reziduum expresivního činu) je u Merzbow přítomen ve značné míře, „... nejen že nedokazuje, že Merzbow *není* hudba – ale dokazuje dokonce pravý opak, totiž že se jedná, pokud je libo, o svého druhu nad-hudbu [kurzíva G. H.].“⁴⁵

Toto ostré tvrzení pak autor rozvádí ve vztahů k výše uvedeným pěti bodům své ontologické definice hudby. Jelikož to pro nás ve vztahu k našemu tématu představuje završení této kapitoly, podíváme se trochu podrobněji, co z diskuse u jednotlivých bodů vyplývá.

1. Hudba je zvuk

Merzbowova hudba nejen že *je* zvuk, ale navíc v extrémní intenzitě, která odhaluje zvuk jako fyzický proces a vytváří „... prostor, jehož fyzikální vlastnosti jsou hmatatelně odlišné od toho, co existuje v čase a prostoru mimo konkrétní trvání dané hudby.“⁴⁶

43 Hegarty 2007: s. 33. Ve skutečnosti je toto zvláště ve starší historii lidstva běžná situace a oddělování těchto dvou aktů nastává až na vyšším stupni sociálně ekonomického i technologického vývoje. Přičemž není náhoda, že v moderní době dochází k opětovnému slučování tvorby hudebního díla a materiálního artefaktu, který ho podmiňuje, právě v oblasti hudby s vyšším obsahem *noise* (přístup DIY – udělej si sám).

44 Ponechávám v tomto znění autorův termín *musicality*, jež používá k označení způsobů formování zvuku obvykle spojovaného s hudbou, čímž podtrhuje jeho charakter subjektivního hodnocení. Hainge 2013: s. 260.

45 „... far from proving that Merzbow is *not* music, proves in fact quite the opposite, that it is, if you will, a kind of über-music.“ Tamtéž, s. 260.

46 „... space whose physical properties are tangibly different to what exists in time and space outside of the music’s particular duration.“ Tamtéž, s. 261.

2. který je strukturovaný,

Merzbowova hudba není nestrukturovaný šum; i když některé skladby jsou založeny na jakémsi „jádru“ blížícím se bílému šumu, vždy nad tímto jádrem probíhá hra dalších zvuků a samo zmiňované jádro se neustále proměňuje a moduluje. Merzbow ukazuje, že hudební exprese je v principu ničím neovlivněné a svévolné „vchlípení“ (*infolding*) části roviny veškerého *noise*, vše-zvukového absolutna vně hudby, dovnitř do sféry hudby. Tento ontologický proces je **primární** v expresi veškeré hudby, nicméně u hudby v běžném slova smyslu je zakryt **sekundárním** překódováním do jazyka tradičně pojaté muzikality. Toto překódování pak dává takové hudbě iluzi jakéhosi transcendentního řádu a vnitřní nutnosti (např. na základě tonality, formových principů atd.). Tím, že zcela ignoruje toto druhotné kódování, odhaluje Merzbow ten nejzákladnější organizační princip, prostřednictvím něž hudba vzniká.

3. významně expresivní, neboť jeho jediná forma je jeho projevený obsah

Jak jsme uvedli, Merzbow zobrazuje pouze primární expresi, jež je kontrakcí roviny všeho *noise* do aktuální znějící hudby. Posluchač tu nenalezne žádný hudební obsah, založený na tradičněji pojaté muzikalitě: neslyší žádnou melodii, rytmus, ba ani diskrétní tóny o určitých výškách. Není zde nic, co by bylo stabilizované tradičními technikami formování – pouze čistý expresivní akt, nezastavitelný proces „vykrajování“ hudby z kontinua všeho *noise*, neustálá aktualizace, která „... nepřetržitě strukturuje a destruktuje jak posluchače, tak hudbu...“⁴⁷. Forma se stává obsahem a obsah formou, či spíše oboje se vytrácí v primární expresi, jež je zde vším. Obsah této hudby nikdy neztuhne do bloků s jasnými obrysy. Vyjevuje se pouze skrze expresi, která se tak sama ujímá role obsahu.

4. a tudíž neredukovatelný na své druhotné funkce (jako je například reprezentace)

Vzhledem k výše uvedenému je absence reprezentace v této hudbě evidentní. „Merzbowova hudba se zabývá především principem – a to principem toho, jak se něco stává existujícím.“⁴⁸

5. podmíněný asambláží v reálném světě (a tedy nikoli transcendentní nebo ahistorický)

Přestože Merzbowova hudba nemá žádný vztah ke světu na základě reprezentace, je nicméně závislá na podmínkách reálného světa coby zprostředkovatele, umožňujícího projevení se této

47 „... continually structures and destructures both the listening subject and music...“ Hegarty 2007: s. 139.

48 „Merzbow’s music is interested above all in a principle, the principle according to which anything comes to be.“ Hainge 2013: s. 265.

hudby. Tato závislost na reálném světě – tedy na médiu, na materiálu a zacházení s ním – je právě v této hudbě zřetelná jako v málokteré jiné.⁴⁹

Jak jsme již uvedli, Merzbow ignoruje sekundární překódování a zahalování hudby do hávu muzikality, ponechávaje tak odhalen akt exprese hudby z kontinua *noise*. Primární *noise*, který obsahuje *každá* hudba, zde není ničím zakrýván. Materiál, hmota zde není prostředkem k vytváření muzikálních „vyšších“ struktur. Merzbow nás tak podobně jako Pierre Schaeffer, ale v ještě intenzívnější podobě, upozorňuje na neoddělitelnost materiálu a exprese.

49 Materiální povaha nástrojů, na které se hudba provozuje, má samozřejmě vliv vždy. U *Noise music* je tento aspekt dotažen do extrému – podoba zvuku je zcela závislá na soustavě několika vzájemně propojených zařízení, v níž je generován. Složení a propojení této soustavy je unikátní pro každý okamžik – mění se s každým tvůrcem, s každou performancí, dokonce i v rámci jedné performance. Viz Novak 2013: s. 141–148, Klett, Gerber 2014: s. 282.

Noise v hudebním kontextu

V této kapitole se zabýváme z různých pohledů fenoménem *Noise music* a jedná se tudíž o ústřední část celé práce ve vztahu k našemu druhému definovanému cíli. Nejprve diskutujeme otázku, zda *Noise music* může být chápána jako hudební žánr, poté ji srovnáváme s „tradičnější“ hudbou. V nejrozsáhlejší části kapitoly zjišťujeme, jak *Noise music* na posluchače působí a jaké vhodné poslechové strategie při přístupu k ní zvolit.

Noise music jako hudební žánr

Aby mohla být *Noise music* označována jako žánr, musí být její projevy identifikovatelné podle nějakých společných hudebních charakteristik. Ve skutečnosti je však těžké najít jednotící prvek, který by spojoval různé více či méně příbuzné zvukové aktivity a produkty do jednoho žánru. Protože „... je používán ke kategorizaci všech forem sónických experimentů, které se zdánlivě vzpírají muzikologické klasifikaci – jsouce para-hudební, anti-hudební nebo post-hudební – stal se pojem ‚noise‘ druhovým označením pro cokoliv, co by mohlo podrývat ustálené žánry.“⁵⁰ Obdobně píše D. Novak, že „Noise je neustále vznikající a nekonečně nový, příliš nový dokonce i na to, aby mohl být definován. [...] Noise obnovuje hudbu tím, že stále znova potvrzuje její schopnost vyhýbat se smysluplné klasifikaci.“⁵¹ A do třetice P. Hegarty se svou zálibou v paradoxním myšlení podotýká, že *Noise* „... nastoluje otázku [kurzíva P. H.] žánru – co znamená být kategorizován, kategorizovatelný, definovatelný? To je to, co ho drží pohromadě jakožto žánr.“⁵² Poněkud přímočařeji popisuje znovu D. Novak *Noise* jako koš na směsný odpad, vhodný k odložení všeho, co se nehodí jinam.⁵³

Abychom se vyhnuli úplnému zmatení, budeme muset nejprve rozlišit širší a užší pojetí *noisové* hudby (v obou případech se pohybujeme stále v říši hudby, nemluvíme teď o *noise* v sociálně-ekonomickém či kulturně-historickém kontextu). V širším smyslu (pro který v naší práci používáme právě termín *noisová* hudba) budeme uvažovat široké pole zvukových

50 „... being used to categorise all forms of sonic experimentation that ostensibly defy musico-logical classification – be they para-musical, anti-musical, or post-musical – ‘noise’ has become a generic label for anything deemed to subvert established genre.“ BRASSIER, Ray. *Genre is obsolete*. In Iles, Mattin 2009, s. 62.

51 „Noise is always emergent and endlessly new, too new even to define.“ [...] „Noise made Music new, over and over again, by reiterating its potential to escape meaningful classification.“ Novak 2013: s. 119–120.

52 „... asks the *question* of genre – what does it mean to be categorized, categorizable, definable? This is what ties it together as a genre.“ Hegarty 2007: s. 133.

53 Novak 2013: s. 117.

experimentů a aktivit druhé poloviny 20. století a počátku 21. století, které spojuje pouze vzdor vůči konvencím klasické i populární hudby. V tomto pojetí Noise označuje nejen „... zemi nikoho mezi elektro-akustickými výzkumy, volnou improvizací, experimenty avantgardy a soundartem; co je zajímavější, odkazuje i k neobvyklým zónám interference mezi žánry: mezi post-punkem a free jazzem; mezi musique concrète a lidovou hudbou; mezi stochastickými kompozicemi a art brut.“⁵⁴

V užším významu budeme pojmem *Noise music* rozumět extrémní zvukové aktivity posledních zhruba třiceti let, navazující především (byť nikoliv výhradně) na post-punkovou a post-industriální scénu, případně na některé agresivnější formy elektronické hudby (*power electronic*). Jelikož bylo původní centrum tohoto hnutí v Japonsku, setkáváme se i s označením *japanoise*; dalším názvem, pokrývajícím zhruba stejné významové pole je termín *harsh noise*. *Noise music* v tomto užším pojetí bude v této kapitole hlavním předmětem našeho zájmu. Jeho zvuková podoba vychází z jednoduchého principu: výstupy z libovolného zvukového zdroje (mohou to být zvuky snímané mikrofonem – včetně lidského hlasu, zvuky generované více či méně tradičními nástroji či jakýmikoli jinými objekty a nebo třeba záměrné i parazitní šumy, vznikající kdesi uvnitř umělcova technologického aparátu) jsou výrazně zkresleny a zesíleny až na hranici zpětné vazby či za ni, procesovány pomocí dalších efektů a mixovány za účelem vytváření zvukových a hlukových vrstev v různých frekvenčních pásmech; tyto vrstvy jsou v neustálém pohybu, proměňují se a prolínají.

Sami producenti *Noise music* se původně zařazování do jakéhokoliv žánru (jakož i chápání *Noise music* jako hudby) spíše bránili. Hlavním důvodem byla zřejmě snaha dělat si věci po svém a pro zábavu a vyhnout se komodifikaci se všemi důsledky, které by *Noise music* jako etablovanému žánru hrozily (včetně paradoxu, mnohokrát opakovaného Hegartym, že *Noise*, který je vyhledáván a poslouchán, institucionalizován jako žánr, pozbývá tím charakter *noise*). Od druhé poloviny 90. let se především díky rostoucímu množství nahrávek o *Noise music* jako o žánru hovoří a píše běžně, byť se tomu mnozí umělci nadále vzpírají.⁵⁵ Po přelomu tisíciletí už skutečně můžeme mluvit o *noisové scéně* a *Noise music* jako žánru, vyznačujícím se následujícími atributy:

54 „... no-man's-land between electro-acoustic investigation, free improvisation, avant-garde experiment, and sound art; more interestingly, it refers to anomalous zones of interference between genres: between post-punk and free jazz; between musique concrète and folk; between stochastic composition and art brut.“ BRASSIER, Ray. *Genre is obsolete*. In Iles, Mattin 2009, s. 62.

55 Viz rozhovory s aktéry *noisové scéně*: Novak 2013: s. 118, 119.

- vyhraněná zvuková podoba, která má sice neostré hraniční oblasti, ale jasný základní charakter
- specifické technologie k produkování zvuku a způsob jejich užití
- značné množství nahrávek pod desítkami specializovaných labelů
- významní tvůrci, hlásící se k *Noise music*
- chápání *Noise music* (resp. *japanoise*, *harsh noise*) jako žánru v rámci hudební publicistiky

Můžeme tedy tuto diskusi uzavřít s tím, že *Noise music* již dnes jako žánr vypadá a jako žánr se chová, díky čemuž ho za žánr můžeme prohlásit.

Dva póly – hudba a *Noise music*

Chceme-li diskutovat vztah *Noise music* k hudbě, měli bychom se pokusit nejprve definovat pomyslnou osu, na jejíž konce umístíme „obvyklou“ hudbu a *Noise music*.

Na jedné straně tedy potřebujeme vymezit hudbu v běžném a obecně používaném smyslu a popsat její vlastnosti. Jsme si vědomi toho, že v tomto smyslu nemůžeme předložit žádnou jasnou definici a že hranice podobných vymezení jsou relativní. Přesto bychom se patrně shodli alespoň zhruba na tom, že půjde nejspíše o hudbu, které jsme všeobecně nejvíce vystaveni – ať už jako historickému dědictví, či aktuální přítomnosti. Proto bychom do této skupiny zařadili jak tzv. vážnou hudbu především klasicko-romantického typu, tak většinu běžné pop music. Toto vymezení „obvyklé“ hudby je sice značně vágní, ale bude nám postačovat k tomu, abychom dokázali určit vlastnosti, které jsou pro tuto hudbu typické:

- základními jednotkami jsou diskrétní tóny, mající určitou výšku a délku, z nichž se tvoří další struktury
- melodie – horizontální linie tvořená posloupností tónů; u popisovaného typu hudby lze předpokládat, že má nějaký hudební smysl (latentní harmonie, periodičnost, závěry atd.)
- harmonie – horizontální posloupnost vertikálních vztahů mezi tóny (souzvuků); u sledovaného typu hudby lze považovat za základní princip těchto vztahů pravidla funkční harmonie (při vědomí jejich nestálosti a postupného vývoje)

- kinetické vztahy – pravidelný rytmus, metrum
- hudební formy – více či méně periodické a hierarchické uspořádání hudebních myšlenek v čase, přičemž struktura těchto uspořádání má tendenci se opakovat a produkovat tak relativně ustálené (přinejmenším v rámci určitého historického období) formové útvary

Ještě jednou podotýkám, že se zde jedná o vymezení pouze jednoho pólu. Jsme ovšem (přinejmenším v našem, evropském kulturním okruhu) od dětství vystaveni působení hudby s takovýmito charakteristikami natolik intenzívně, že v běžném pojetí (bez speciálního „poslechového tréninku“ odlišné hudby či bez hlubší reflexe) jsou tyto vlastnosti považovány za jakési jádro vší hudby – za něco, bez čeho hudba nemůže existovat.

Noise potom bude ležet na druhém pólu zamýšlené osy.⁵⁶ Za krajní mez můžeme považovat například díla Romaina Perrota (vystupujícího pod pseudonymem Vomir). Jeho skladby trvají obvykle kolem hodiny a jedná se o širokospektrální šum s vysokou mírou zkreslení a téměř beze změny po celou dobu trvání⁵⁷. Tato díla nemají žádnou z vlastností, které jsme identifikovali u „obvyklé“ hudby – jediné, co s ní mají společného, je to, že se jedná o zvuk odvíjející se v čase. Ještě uvidíme, že i k takovým dílům je možné zajímavým způsobem posluchačsky přistoupit – nyní se spokojme s tím, že Vomirovy zvukové produkty umístíme na zcela opačný pól, než je výše uvedená „obvyklá“ hudba.

Noisové skladby, které jsou předmětem této kapitoly, se tomuto pólu přibližují, byť nedosahují až takové extrémní polohy. Ani zde nenajdeme nic, co bychom mohli považovat za melodii či harmonii. Náznaky více či méně pravidelného rytmu se sice občas objevují, celkově jsou však spíše výjimkou než pravidlem. Téměř vůbec nenarazíme ani na diskrétní tóny s určitou výškou či laděním – hudba je tvořena spíše šumy, ruchy a těžko identifikovatelnými zvuky, které se kontinuálně proměňují díky průchodu jednotlivých částí zvukového spektra různými subsystemy celé soustavy efektových procesorů, jejichž parametry tvůrce skladby v reálném čase neustále přenastavuje pomocí ovladačů jednotlivých efektů. Výsledkem je soustavně se pohybující zvukové dění, které jakoby redefinovalo samotný pojem struktury či formy. „Je to forma, která se zbavuje sebe samé, která se chová jako forma, zatímco ve skutečnosti nabízí

56 Ponechme stranou čistě teoretické možnosti, jako že by oním druhým extrémem bylo úplné ticho či ryzí bílý šum – obě tyto možnosti jsou prakticky neuskutečnitelné.

57 Tento styl je označován jako *Harsh Noise Wall* (HNW).

něco jiného tam, kde je forma předpokládána.“⁵⁸ Hegarty tuto svou tezi dále zpřesňuje poukazem na to, že Noise díky absenci tradiční formy obnažuje důležitý fakt, že podstatou hudby je strukturování času, které se projevuje prostřednictvím posluchačova vnímání.⁵⁹

Je zjevné, že poslech tak extrémní hudby, jako je *Noise music*, může nepřipravenému posluchači (respektive posluchači navyklému na výše popsané atributy „obvyklé“ hudby) způsobit šok a zapříčinit její okamžité a naprosté odmítnutí. Nicméně i z historického hlediska jsme viděli, že se *Noise music* neobjevila z ničeho nic, nýbrž povstávala postupně zvyšováním obsahu *noise* v různých směrech a žánrech *artificiální* i *nonartificiální* hudby. A stejně jako v biologii platí, že ontogeneze jedince ve zkratce kopíruje fylogenezi celého druhu, tak i zde potenciální posluchač *Noise music* obvykle prochází postupným procesem, kdy je schopen konzumovat hudbu se stále se zvyšujícím obsahem *noise*. Během tohoto procesu pomalu přichází na to, proč a jak má takovou hudbu poslouchat a osvojuje si posluchačské přístupy a strategie, díky nimž se *Noise music* může stát nejen stravitelným, ale i žádaným a v krajním případě dokonce návykovým. V dalších subkapitolách si stručně představíme tři z těchto přístupů. Jsou to:

- zvláštní pojetí hudebního času
- zvláštní pojetí psychologického prožívání hudby
- vnímání hudby prostřednictvím tělesnosti

Všechny tyto přístupy platí jak pro posluchače, tak pro tvůrce *Noise music*, kteří jsou svým způsobem též posluchači.

Vnímání času a *Noise music*

V této subkapitole velmi stručně nastíníme tři teoretické koncepty hudebního času jako východiska pro analýzu poslechu *Noise music* právě z hlediska vnímání času. Pochopení odlišností vnímání času u *Noise music* a u běžné hudby nám může pomoci identifikovat a

58 „This is a form that undoes itself, that acts as form, while in fact offering something else where form is supposed to be.“ Hegarty 2007: s. 139. Uvádím tuto větu zároveň poněkud potměšile jako ukázkou Hegartyho paradoxního a místy dost těžce stravitelného způsobu uvažování.

59 Hegarty 2007: s. 139. Autor k tomu opakovaně poznamenává, že tento proces nalézání či vkládání formy se projevuje zvláště při opakovaném poslechu nahrávek Noise; tím podle něj dochází k „denoisizaci“ *Noise music* – při opakovaném poslechu se z ní stále více vytrácí charakter *noise*, což ji přibližuje běžné hudbě. V tomto faktu pak shledává jeden z důvodů extrémní plodnosti autorů *Noise music* při vydávání nahrávek – díky stálému přísunu nových skladeb pokud možno zabránit opakovanému poslechu a udržet tak *noisový* charakter *Noise music*.

vymežit rozšíření poslechových strategií, vhodných pro poslech nejen noisevé hudby. Průnik obecného zkoumání prožívání hudebního času a bádání o *Noise music* v sobě nese příslib dalších objevů a obecně lze souhlasit s názorem, že „zájem o časové rozvíjení hudby by nemusel být přínosný pouze pro poznání procesu bezprostředního vnímání, nýbrž také pro srovnání hudby různých repertoárů či pro další úvahy o hudbě a jejím místu ve světě života.“⁶⁰

Stručný nástin vybraných teoretických konceptů

Zkoumáním povahy času se zabývala řada myslitelů – již v počátcích evropského filozofického myšlení například Zénón z Eleje či sv. Augustin. My se stručně zastavíme až u zakladatele fenomenologické filozofie, Edmunda Husserla. Jedním z klíčových pojmů jeho pojetí času je *retence*. Můžeme ji chápat jako minulost bezprostředně předcházející aktuálně prožívané přítomnosti. V případě prožívání hudebního času např. při vnímání melodie je vůči aktuálně znějícímu tónu retencí tón předcházející, který „nabývá charakteru právě minulého ‚již ne‘ [...] *Aktuální okamžik pak tvoří nejen do vědomí vstupující tón, ale také tzv. minulostní horizont* – tedy řada retencí, charakterizovaných různě pokročilou uplynulostí tónu... [kurzíva M. S.]“⁶¹. Husserl sám předpokládal, že postupné vzdalování se uplynulých retencí do minulosti a slábnutí jejich vlivu probíhá lineárně. Další autoři v této věci Husserlovi oponují; hudba díky své strukturovanosti, vícevrstevnatosti a možnosti opakování různých objektů může proces postupného ústupu retencí komplikovat, zpomalovat, navracet je zpět do přítomnosti atd.⁶² Pro *Noise music* toto ovšem platí pouze v omezené míře; s trochou nadsázky je možné říci, že zvukové dění se zde skutečně propadá plynule do minulosti a co tato minulost jednou pohltí, již nikdy nevydá.

U Henri Bergsona se běžný čas, který lze měřit a počítat, považuje poněkud paradoxně za prostor; jednotlivé události jsou odděleně rozmístěny v jeho homogenním prostředí, aniž by ho ovlivňovaly.⁶³ Proti tomu stojí pojem trvání, které nelze měřit, jelikož není řadou po sobě následujících objektivních stavů, nýbrž subjektivním prožitkem. „Trvání [...] je forma, které nabývá **sled našich stavů vědomí**, když se naše Já nechá žít, když se zdržuje toho, aby odlučovalo stav přítomný od stavů minulých [zvýraznění J. K.]“⁶⁴ Deleuze ve své interpretaci Bergsona rozlišuje čas a trvání takto: homogenní čas je „numerická, *diskontinuitní a aktuální*

60 Stratilková 2012: s. 159.

61 Tamtéž, s. 147.

62 Podrobnosti k této diskusi viz tamtéž, s. 148–153.

63 Podrobněji viz Čapek 2002: s. 230–232.

64 Bergson 1994: s.61

multiplicita“, zatímco čisté trvání je „virtuální a kontinuální multiplicita neredukovatelná na číslo [kurzíva G. D.]“⁶⁵

Poněkud odlišný pohled může do našich úvah vnést koncept temporalit J. T. Fräsera, nastíněný v práci Ivy Oplištilové.⁶⁶ V našem kontextu jsou důležité pouze dvě z nich (celkem je jich uvedeno pět), přičemž obě popisují nelineární chápání času. Jsou to:

prototemporalita – v pořadí druhá nejnižší v hierarchii komplexnosti; je charakterizována fragmentaritou, kdy jednotlivé prvky sice lze seřadit dle časové následnosti, ale nejsou ještě spojeny kauzálními vazbami

eotemporalita – v pořadí třetí; zde již existuje kontinuita daná kauzálními závislostmi, ale neexistuje směr ani cíl plynutí

V hudbě odpovídá fragmentární prototemporalitě např. Stockhausenova momentová forma, zatímco v eotemporalitě „probíhají skladby kontinuálně, ale nesměřující k nějakému cíli. Vzniká zvukový objekt, statický, zvukově hmotný.“⁶⁷ Z nezaměřenosti obou temporalit plyne, že i poslech hudby, která se odvíjí v jejich rámci, musí být nezaměřený, *neteleologický*. Víme ovšem, že v naší kultuře je většina hudby přinejmenším od doby renesance převážně teleologická; je založena na rafinovaném stupňování napětí a jeho následném uvolňování, kontrastech, vrcholech, centrech a celém aparátu mnohdy značně komplikované formové výstavby⁶⁸. Jelikož jsme takové hudbě vystaveni od počátku života, je adekvátně tomu formováno i naše vnímání hudby. Při setkání s hudbou, která teleologické vnímání neumožňuje, ocitá se nepřipravený posluchač v nesnázích; buď se snaží nějaký cíl v poslouchané hudbě přece jenom najít (případně jej do ní vložit) a nebo ji odmítá. Je zde ovšem ještě třetí cesta – odmítnout teleologický poslech a přizpůsobit se nelineární temporalitě.

65 Deleuze 2006: s. 40–41

66 Oplištilová 2009: s. 18 a násl. Pojem temporalit zde není jednoznačně definován. V podstatě jde o to, jakým způsobem chápat „fungování“ času podle míry vzájemné svázanosti jednotlivých událostí při zvyšující se komplexnosti a organizovanosti hmoty. Oplištilová cituje J. T. Fräsera: „Temporalit v přírodě jsou paradigmatické. Sice je lze chápat jako postupně se objevující v běhu času a zvyšující se komplikovanosti hmoty, ale také je lze identifikovat ve strukturální organizaci mysli.“ Tamtéž, s. 22.

67 Tamtéž, s. 23

68 V. Matoušek cituje skladatele Svatopluka Havelku, který v této souvislosti píše: „Historie evropské hudby – vývoj hudebního myšlení a jeho forem korespondují s židovsko-křesťanským pojetím dějin, které znají svůj počátek a směřují k eschatu. Odtud ta procesuálnost ve veškerém umění zjevujícím se v čase.“ Matoušek 2003: s. 48.

Obrátme se teď ještě dále k prozkoumávání uvedených dvou typů temporality. Oplištilová konfrontuje temporality s jakýmsi podélným řezem, jenž rozděluje hudbu do tří vrstev: popředí (nejdrobnější dění), střední vrstva (rovina menších celků), pozadí (kontext, celkový řád).⁶⁹ V případě **eotemporality** podle ní dochází postupně ke ztrátě významu popředí i střední vrstvy, převahu získává pozadí, jež se stane hlavním a celistvým zvukovým objektem, v němž změny přestávají být podstatné.⁷⁰ Dochází tím k prožitku bezčasí, extrémně prodlouženého „ted“.⁷¹ U **prototemporality** je naopak podstatné popředí; jednotlivé fragmenty (momenty) jsou rozšířena „ted“ s krátkou retencí a ostrým předělem k dalšímu fragmentu, který s předchozím nesouvisí.

Aplikace dosavadních poznatků na *Noise music*

Po této teoretické přípravě můžeme přistoupit k aplikaci nastíněných konceptů na poslech *Noise music*. Východiskem zde bude reflexe mé vlastní poslechové zkušenosti.⁷²

Platnost následujících analýz je nejsilnější vždy při prvním setkání s dosud neznámou skladbou; při dalším poslechu je prožívání „znečišťováno“ očekáváním průběhu a změn známých již z předchozích poslechů. Přístup ke skladbě se tím zbavuje vlastností typických pro *Noise music* a přibližuje se poslechu běžné hudby. Pro úplnost ještě dodávám, že následující popis odpovídá pozici posluchače, který již má zkušenosti s recepcí tohoto druhu hudby a nestaví se vůči ní negativně.

Jak jsme již uvedli, vzhledem k absenci hierarchické a periodické formy je nutné rezignovat na teleologický způsob poslechu. Je nutné přijmout fakt, že skladby *Noise music* nám neposkytují stupňování a následné uvolňování napětí, ani nás nevedou přes odstupňované vrcholy k jakési finální katarzi.

Samotný akt poslechu se skládá jakoby ze dvou simultánních způsobů prožívání času, které jsou spolu spojeny. První způsob předpokládá vysokou míru soustředění se na právě

69 Oplištilová 2009: s. 25. Toto vrstvení ovšem vychází spíše z tradičněji chápané hudby – například střední vrstva je zde definovaná jako „motivy, polověty, drobné věty“.

70 Tamtéž, s.26

71 Oplištilová 2013: s. 21. Autorka připomíná, že k tomu dochází mj. při změněných stavech vědomí, hlubokém soustředění a meditaci. Srovnej též Matouškovu definici transcendentálního času, „který se vyznačuje nápadnou **časovou disproporcí** vůči času **hudebně strukturnímu** v hudebních projevech vázaných na nějakou formu **spirituality** [zvýraznění V. M.]...“. Matoušek 2003: s. 50.

72 Vzhledem k tomu, že můj přístup k poslechu byl v průběhu svého vývoje ovlivňován přístupem jiných aktérů noisové scény (ať už naživo nebo prostřednictvím médií), považuji svou zkušenost díky této konfrontaci za zobecnitelnou, alespoň do jisté míry. Určité subjektivnosti se nelze zcela vyhnout, ale ta je průvodním jevem každého posuzování uměleckého díla.

probíhající „ted“⁷³. Jednotlivé retence se pak plynule propadají do minulosti a není nic, co by je vracelo zpět. Z hlediska temporalit je takové prožívání blízké **prototemporalitě**. Prožíváme skutečnou přítomnost s velmi krátkou retencí, je zde však jeden rozdíl: předěly ve skladbě mohou a nemusí být ostré, na naše prožívání jednotlivých „momentů“ nemají zásadní vliv. Námi vnímané „ted“ se v naší pozornosti posouvá plynule.⁷³ Předěly mezi po sobě následujícími „ted“ nejsou způsobovány objektivními zlomy v dané skladbě, nýbrž spíše fungováním naší krátkodobé paměti ve fluidním prostředí amorfního zvuku. Důsledkem koncentrace na aktuální „ted“ je prožitek v jistém smyslu blízký buddhistické meditaci – také při ní je často zmiňován pocit plnosti a bohatství právě přítomného okamžiku, na nějž je pozornost plně zaměřena. Podobně je tomu i u *Noise music*. Při popisovaném způsobu poslechu si uvědomujeme, kolik zvukových vrstev simultánně probíhá v neutuchajícím a nepředvídatelném pohybu a při skutečně pozorném poslechu, zaměřeném na právě probíhající přítomnost, máme pocit zvukové plnosti a pestrosti; tento pocit nám může přinášet značnou libost. Z hlediska tradiční hudební estetiky se můžeme cítit ochuzeni o možnost poslechu skrze formu⁷⁴ – ale věc se dá vidět i v opačném světle: absence formy nás osvobozuje, umožňuje nám vnímat bohatství právě probíhajícího zvukového dění bez odbíhání pozornosti ke zpětně působícím retencím, bez více či méně vědomého odhadování budoucího průběhu hudby (protence) a následného porovnání skutečného průběhu s tímto odhadem.

Druhou složkou poslechu je pocit „zaplavení“ kontinuální zvukovou hmotou skladby jako celku. V tomto modu vnímání již detaily ani konkrétní průběh skladby nejsou důležité – to co působí je celková masa, neustálý proud pohyblivého a proměňujícího se zvuku v jeho totalitě. Naplňuje nás svou intenzitou, která se týká „... hlasitosti, trvání, nepředvídatelnosti, ztráty záchytných bodů. Noise o sobě často prohlašuje, že *je* intenzita [...] a je tedy schopen vyvolávat extatickou recepci přicházejících zvuků, jež jde za hranice poslechu [kurzíva P. H.]“⁷⁵ Připomeňme zde též Bergsonův pojem trvání a především vše co bylo výše uvedeno o **eotemporalitě**, prožitku bezčasí a extrémně prodlouženého „ted“.

73 Deleuze popisuje setkání dvou momentů v rámci Bergsonova pojmu trvání tak, že „se oba momenty stlačují nebo kondenzují jeden do druhého, protože když se ten druhý objevuje, ten první ještě nezmizel.“ Deleuze 2006: s. 58.

74 Ať už ve smyslu vědomé a „poučené“ identifikace formových útvarů nebo implicitní podpory expresivního, případně sémantického působení hudby ze strany formy.

75 „... volume, duration, unpredictability, loss of reference points. Noise often claims to *be* intensity [...] and therefore capable of inducing an ecstatic reception of the sounds encountered that goes beyond listening.“ (HEGARTY, Paul. *A chronic condition: noise and time*. In Goddard, Halligan, Hegarty 2012: s. 19) Tamtéž na s. 18–19 diskutuje Hegarty s ohledem na Noise vztah intenzity a trvání u Bergsona a Deleuze.

Tyto dva způsoby prožívání, jakkoli protichůdné se mohou zdát, probíhají mnohdy simultánně a vzájemně se doplňují. Jejich společným základem je bergsonovský pojem čistého trvání jako formy, které nabývá sled našich stavů vědomí, když naše Já neodděluje minulé stavy od přítomnosti, když se nenechává “vyrušovat“ minulými retencemi a jejich návratem a setrvává u přítomného „ted“; rozdíl je v tom, že toto „ted“ zaujímá v prvním případě krátký časový interval (řádově stovky milisekund⁷⁶ až jednotky sekund), ve druhém případě je roztaženo v „bezčasí“ jednotek až desítek minut.

Shrnutí

Hlavním důsledkem proměny vnímání času oproti poslechu běžné hudby je přechod od objektivně podmíněného hudebního času k subjektivnímu. Prožívání času není strukturováno skladbou samou, její formou – nýbrž procesem našeho vnímání, zaměření pozornosti a paměti. Poslech se vztahuje nikoliv k tomu, co o skladbě (a o hudbě a jejích formách všeobecně) *víme*, nýbrž k tomu, co *slyšíme* a co přímo *vnímáme*. Deleuze a Guattari v této souvislosti mluví o hudebnících, kteří “staví proti transcendentní rovině organizace, o níž se říká, že ovládla veškerou západní klasickou hudbu, imanentní zvukovou rovinu, danou vždy s tím, čemu dává vyvstat, která umožňuje pozorovat nepozorovatelné a nese pouze diferenční rychlosti v jakémisi molekulárním šplouchání: *je třeba, aby umělecké dílo zaznamenávalo sekundy, desetiny, setiny sekundy*. [kurzíva G. D.]“⁷⁷

Cílem celého tohoto exkurzu pochopitelně nemá být propagace neteleologického a subjektivně založeného poslechu jakožto jediného správného. Snahou je zde spíše rozšíření možných posluchačských strategií. Zde nastíněný způsob poslechu může být zajímavé aplikovat nejen na samotnou *Noise music*, ale například i na velkou část produkce soudobé *artifciální* hudby. A v rámci posluchačského experimentování vlastně na jakoukoliv hudbu – alespoň v té míře, v jaké se dokážeme oprostít od teleologického způsobu poslechu.⁷⁸

76 Při poslechu některých extrémních skladeb Vomira (na jednu ukázkou uvádíme odkaz v seznamu skladeb na konci práce), které tvoří z hlediska makrostruktury jen statický hluk či šum, odehrává se jakékoli dění na úrovni mikrostruktury, v časových intervalech menších než jednotky sekund; zachycení tohoto dění vyžaduje intenzivní zaostření koncentrace na takto zúžené přítomné “ted“.

77 Deleuze, Guattari 2010: s. 300.

78 Jako shrnutí kapitoly věnované prožívání času se hodí uvést nadčasová slova K.Stockhausena z roku 1960. Ve stati *Momentform* píše o nových formách, které „jsou *strmě* intenzivní, snaží se udržet úroveň pokračujících „hlavních věcí“ na stejné úrovni až do konce a lze v jejich každém okamžiku očekávat jak minimum, tak maximum, což znamená, že v žádném okamžiku nelze předvídat budoucí vývojový směr; *kteřé vždy již začaly a mohly by neohraničeně pokračovat*, v nichž platí buď vše přítomné, nebo vůbec nic, v jejichž rámci nelze pohlížet na každé „ted“ jako na pouhý výsledek předcházejícího a jako na předpověď následujícího, očekávaného, ale jako na cosi individuálního, samostatného, soustředěujícího, tedy na cosi, co

Psychologické působení *Noise music*

Jestliže koncentrovaný poslech, umožňující v proměněném prožívání času sledovat všechny drobné změny textury a vnímat tak bohatství plynoucího zvuku, lze se značnou dávkou nadsázky nazvat apollinskou stránkou noisevé hudby, pak v následující subkapitole se budeme zabývat stránkou dionýskou.

Již dříve jsme měli možnost poznat negativní vymezení *Noise music* oproti běžné hudbě – tedy to co *Noise music* postrádá. Stručně shrnuto – nejsou zde tradiční prvky, jimiž je tvořena hudba v obvyklém pojetí (tóny s určitou výškou, melodie, harmonie, pravidelný rytmus, pevná forma a struktura), chybí reprezentace (*Noise* „nic neznamena“, nevyjadřuje nic kromě sebe sama, jeho obsahem je jeho forma), chybí základ pro jakékoliv očekávání ve vztahu k budoucnosti⁷⁹. Ve srovnání s běžnou hudbou je *Noise music* extrémní – díky nepředvídatelnému a formově nespoutanému vodopádu neustálých změn, díky širokému frekvenčnímu spektru mnoha simultánně se pohybujících vrstev, díky agresivním a mnohdy výrazně zkresleným zvukům i díky vysoké hlasitosti při živých provedeních. Výsledkem toho je, že *Noise* nemůže být popisován pomocí běžných pojmů hudebního potěšení a vkusu,⁸⁰ resp. jeví se z jejich pohledu taktéž negativně – jako ne-příjemný.

Cílem této subkapitoly je ukázat, jak tyto negativní aspekty dokážou generovat pozitivní hodnotu – určitou formu opojení, *jouissance*; to může být jedním z faktorů, jež činí *Noise music* přitažlivou.

Východiskem nám bude postoj samotných tvůrců. Již jsme viděli, že zvuk je produkován soustavou procesorů a efektů, které **dohromady** generují nepředvídatelnou masu pohybujících se zvukových vrstev, jsouce v reálném čase ovládané k tomu určenými kontrolery.⁸¹ Novak opakovaně zdůrazňuje, že tvůrci *Noise* se nesnaží mít plně pod kontrolou

může existovat samo o sobě. [...] Hovořím o hudebních formách, jejichž prostřednictvím se patrně neprovádí o nic menší pokus, než je rozbití, ano **překonání pojmu času**... [kurzíva K. S., zvýraznění J. K.]“. STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Momentform*. Český překlad in *Nové cesty hudby*. Praha - Bratislava: Editio Supraphon, 1970, s. 255.

79 Jak na mikroúrovni – nepředvídatelnost vývoje uvnitř konkrétní skladby, tak na makroúrovni – nepředvídatelnost následujícího tracku na CD, zvuku následujícího vystupujícího v rámci performance a v nejširším slova smyslu i nepředvídatelnost dalšího vývoje v rámci celého žánru

80 Novak 2013: s. 47.

81 Toto platí především pro období 90. let – později v souvislosti s používáním digitální techniky (laptopy) se míra nepředvídatelnosti může snižovat, ale základní princip zůstává zachován. Navíc díky práci se specializovaným softwarem, umožňujícím v reálném čase měnit parametry zvuku na low-level úrovni (MAX, Pure Data a další) se otvírají pro nepředvídatelné dění další možnosti.

zvuk, který produkují, nýbrž záměrně vystavují i sami sebe oné nepředvídatelnosti. „Mnozí tvůrci noisové hudby se vědomě vyhýbají tomu, aby se důkladně obeznámili se svými přístroji. Většinou pravidelně mění komponenty své sestavy, aby maximalizovali prvky náhody a nepředvídatelnosti.“⁸² Sami tvůrci k tomu říkají: „Nedokážu předvídat ty zvuky – jenom asi polovina vypadá tak jak očekávám, všechno ostatní je o náhodě.“⁸³ – a ještě pregnantněji: „Nevím jak se co ovládá a jsem líný se to učit – nejsem hudebník, jen dělám Noise.“⁸⁴ V žádném případě to však neznamena, že zvuky vznikají a proměňují se náhodně. Vytvářet *Noise* znamená být v neustálé interakci s přístroji, vnímat co se děje a okamžitě reagovat – tvůrce se tak stává integrální a aktivní součástí celého systému, generujícího zvuk. To, co vyjadřuje, ovšem není „ten zvuk co jsem udělal“, nýbrž „ten Noise, jehož jsem součástí“⁸⁵. Nejde zde tedy o sebevyjádření, o sdělování jakéhosi předem daného záměru – *Noise* spíše „... představuje transformativní osobní zápas, v němž jsou performerovy záměry podřívány neovladatelností jeho vztahu k elektronickému systému.“⁸⁶

Nejde zde tedy o sebevyjádření ve smyslu sdělování předem daného záměru, nýbrž spíše o pocit opojení z vytváření zvukové masy, jíž je tvůrce sám integrální součástí – a to celou svou osobností. Je zaplaven zvukem, celé jeho tělo se stává součástí zvuku (o zapojení těla budeme podrobněji mluvit v další kapitole) za vzniku intenzivní emoční energie – jeden z tvůrců dokonce mluví o „... pocitu násilí, aniž by ovšem došlo k jakémukoliv druhu násilné konfrontace“⁸⁷. Docházíme tak paradoxně k poznání, že zde ve hře je přece jenom jakési sebevyjádření – nicméně nikoliv jako sdělování konceptu či záměru, nýbrž sebevyjádření emoční energie, vnitřního napětí; někteří autoři ho charakterizují jako primordiální, předlingvistické či předsubjektivní.⁸⁸

Posluchači jsou vystaveni témuž zaplavení zvukem jako performeré, též intenzivní, primordiální emoční energii – ale též absenci jakýchkoli pevných záchytných bodů, struktury

82 „Many Noisicians deliberately avoid becoming too familiar with their equipment. Most choose to change the components of their setups regularly to maximize accidents and unpredictable elements.“ Novak 2013: s. 160.

83 „I can't predict the sounds – only about half of them come out like I expect them to, the rest are all accidental.“ Tamtéž, s. 160.

84 „I don't know how to control everything and I'm too lazy to learn – I'm not a musician, I just make Noise.“ Tamtéž, s. 161.

85 „this sound I make“ [...] „this Noise that I am part of“ Tamtéž, s.160.

86 „... represents a transformative personal struggle, in which the performer's intentions are subverted by an out-of-control relationship with an electronic system.“ Tamtéž, s.156.

87 „... feeling of violation without actually engaging in any kind of truly violent confrontation.“ Tamtéž, s.38.

88 TOTH, Csaba. *Noise theory*. In Iles, Mattin 2009: s. 32.

a také absenci smyslu a významu, reprezentace. *Noise* je neuchopitelný, extrémní, potenciálně nepříjemný. Každý posluchač je tak postaven před otázky, které jsou spíše *fyzické* než plně vědomé: *Co se to děje? Co pociťuji?* – a vposledku pak: *Mám zůstat?* Jednou z odpovědí – u těch, kdo zůstanou – je právě určitá forma opojení. Jeden z účastníků *Noise music* performance o tom říká: „Když to začne, cítíš jak celé tělo reaguje – zvuk úplně naplní tvou mysl, nejsi schopen uvažovat. Nejdřív tě to vyleká, ale pak to překonáš a necháš to být a najednou tě to odpráskne a pak už jen lítáš.“⁸⁹ Toto opojení je ovšem jiného charakteru než stav transu, zmiňovaný často v souvislosti s monotónním rytmem šamanských bubnů či elektronické taneční hudby; *Noise music* nenabízí takovou uklidňující monotónnost, ale naopak neustálou změnu. Svou nepředvídatelností, absencí formy i významu a všestrannou zvukovou intenzitou navozuje spíše stav prapůvodního Chaosu. Někteří autoři⁹⁰ v této souvislosti exponují dva pojmy z psychologie Jacquesa Lacana: *jouissance* a *řád symbolična*.⁹¹ Jak *Noise music* s těmito lacanovskými pojmy souvisí vysvětluje Csaba Toth takto: *Noise* „... rozrušuje u performerera i u posluchače normální vztahy k řádu symbolična tím, že neumožňuje dosahovat požitku z hudby jeho prostřednictvím [...] Takový hudební požitek můžeme pak označit jako [...] *jouissance*, získanou díky negaci Self, díky návratu k předsubjektivnímu imaginárnímu (stav, který předchází diferenciaci ega) – což v našem kontextu je zvučící prostor.“⁹² V podobném duchu píše Simon Reynolds: *Noise* je „... antiteze

89 „You can feel your whole body react when they start – the sound fills your mind completely and you can't think. At first you are just shrinking back, until you overcome that and let it go, and then you're in it and you're just being blown away.“ Novak 2013: s. 46.

90 Např. TOTH, Csaba. *Noise theory*. In Iles, Mattin 2009: s 32–34, Thompson 2010.

91 Termín *jouissance* (ve francouzštině *rozkoš*, *slast*, *požitek* – v psychologickém kontextu se ponechává v originále) v lacanovské psychologii označuje pudovou sílu, která v člověku vyvolává snahu o další navýšení již dosažené slasti. Toto překračování hranic již dosaženého znamená zároveň překračování omezení a zákazů, které takovému rozšiřování slasti brání. Samotný akt transgrese s sebou nese zároveň bolest a slast, ne-li přímo slast bolesti. Více viz: *What Does Lacan Say About... Desire?* [online]. [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://www.lacanonline.com/index/2010/05/what-does-lacan-say-about-desire/>.

Řád symbolična u Lacana označuje primárně jazyk jakožto nositele významu (jazyk ovšem zároveň ve svých jiných funkcích spadá do jiných „řádů“ lacanovské psychologie – reálna a imaginárna) a je považován za určující řád lidského subjektu; teprve symbol učinil člověka člověkem. Jako takový je nejen základem jazyka, významu – ale v důsledku toho též kultury, pořádku, zákona (v obou těchto zaměřeních Lacan navazuje na strukturalismus – na Ferdinanda de Saussura ohledně jazyka a na Claude Lévi-Strausse v otázkách kultury). Řád symbolična člověka formuje, přičemž stojí vně jeho *Self* (Já) jakožto *Other* (Druhý); toto formování ovšem znamená zároveň omezování. Více viz: LOOS, Amanda. *Symbolic, real, imaginary*. University of Chicago. 2002. [online]. [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/symbolicrealimaginary.htm>.

92 „... disrupts both the performer and listener's normal relations to the symbolic order by refusing to route musical pleasure through the symbolic order [...]. We can call this musical pleasure [...] *jouissance*, achieved by self-negation, by a return to the imaginary or the pre-subjective (the stage that precedes ego differentiation) – which, in our context, is a sonorous space.“ TOTH, Csaba. *Noise theory*. In Iles, Mattin 2009: s. 28.

významu. Pokud hudba je jazyk, [...] pak noise je jako erupce materiálu, z něž je jazyk formován. Jsme zaskočení, fascinováni zvukovými otřesy, jimž nejsme schopni přiřadit žádný smysl.“⁹³ A ještě jednou jinými slovy: *Noise* „... vyvstává tehdy, když jazyk selhává. Noise je stav beze slov, v němž je ohrožena samotná konstituce nás samých. Požitek z noise spočívá ve faktu, že odstranění smyslu a identity je extáze (doslova bytí-mimo-sebe).“⁹⁴ Kromě popisu stavu, jenž odpovídá opuštění *řádu symbolična*, zde autor – stejně jako výše citovaný fanoušek – spojuje pocit extáze s pocitem ohrožení; podobné spojení protikladných pocitů jsme viděli u Lacanova pojmu *jouissance*, kde souviselo s transgresivním prorážením hranic „povolené“ slasti ve snaze o její maximalizaci.

Noise tedy může posluchače přivádět do stavu opojení, jehož zdrojem je konglomerát vnitřních i vnějších faktorů – počínaje extrémní zvukovou povahou samotné *Noise music*, přes pocit sdílení vyzařované emoční energie s dalšími aktéry v případě živé performance až po právě popsané primordiální stavy spojené s opuštěním *řádu symbolična*, zapomenutím ega, zrušením distinkce mezi *Self* a *Other* dočasným rozpuštěním obou. Přitom je třeba vidět, že oproti běžné hudbě, která posluchači předkládá hotové, petrifikované dílo s pevně danou formou, jež může být chápána (jako je tomu například u J. Attali, jehož dílo budeme diskutovat dále) jako reprezentace mocenských vztahů ve společnosti a jejich odrazu v lidském myšlení, přináší *Noise music* otevřený, plynoucí proces bez struktury a bez předem daného směřování – proces, o kterém nikdo (mnohdy ani jeho tvůrce) přesně neví, kudy se bude dál ubírat. Opojení, které tento proces přináší, může vést k dočasnému „... svržení mocenské struktury ve vlastní hlavě“ prostřednictvím „ZAPOMNĚNÍ (alias *jouissance*, vznešena, nevyslovitelného)...“⁹⁵

***Noise music* a tělo**

Poznámky o vztahu těla a *Noise music* volně navazují na předchozí subkapitolu. Týkají se prakticky výhradně živých provedení *Noise music* (performance). O působení těla a tělesnosti

93 „... the antithesis of meaning. If music is a language, [...] then noise is like an eruption within the material out of which language is shaped. We are arrested, fascinated, by a convulsion of sound to which we are unable to assign a meaning.“ REYNOLDS, Simon. *Noise*. In Cox, Warner 2004: s. 57.

94 „... occurs when language breaks down. Noise is a wordless state in which the very constitution of our selves is in jeopardy. The pleasure of noise lies in the fact that the obliteration of meaning and identity is ecstasy (literally, being out-of-oneself).“ Tamtéž, s. 56.

95 „... overthrowing the power structure in your own head“ [...] „OBLIVION (a.k.a. *jouissance*, the sublime, the ineffable)...“ Tamtéž, s. 57.

v takové performanci můžeme uvažovat ve třech základních smyslech, mezi nimiž ovšem není ostrá hranice a všechny se navzájem podmiňují:

- tělo jako součást sebevyjádření performerera
- tělo jako prostředek komunikace mezi performerem a posluchači
- tělo v procesu vnímání

Aktivita těla u performerera vyvěrá z kombinace několika vzájemně se podporujících a umocňujících zdrojů; je to jednak vnitřní emoční napětí umělce, jednak intenzita a charakter vytvářeného zvuku, jímž je performer doslova zaplaven, dále též fyzické ovládnutí zdrojů zvuku (ať už jde o ovladače analogových přístrojů⁹⁶, různé hmotné objekty, z nichž je prvotní zvuk vyluzován, či samotný hlas⁹⁷ performerera) a v neposlední řadě zpětná vazba fyzické aktivity publika. D. Novak uvádí jako příklad japonskou dvojici Incapacitants, o nichž mimo jiné říká: „Jsou vtělením vše zaplavujícího působení vlastního zvuku a tyto své fyzické reakce přenášejí zpět do procesu tvorby zvuku.“⁹⁸

Již jsme zmínili, že fyzická aktivita diváků je jedním ze zdrojů fyzické aktivity performerera. Ještě silněji působí toto předávání v opačném směru, tedy od performerera k publiku. Gesta vystupujícího umělce, vyzařování jeho emoční energie je jakýmsi vodítkem posluchače v proudu intenzivního zvuku, umožňuje mu přiblížit se stavu, ve kterém nejen že *slyší* zvuk, nýbrž *prožívá* jej ve svém vnitřním smyslovém světě. Mikawa Toshiji, jeden ze dvou členů Incapacitants, k tomu říká: „Pohybují se hodně, že? [...] Možná bych byl schopen vytvářet ten samý zvuk i bez pohybů. Ale byl by *jiný* – pro posluchače by patrně byl *úplně* jiný. [kurzíva D. N.]“⁹⁹

96 Práce s digitální technikou (laptopy) je o poznání statictější a „chladnější“, což může být důvodem původně poměrně zdrženlivého postoje umělců vůči ní. Dnešní externí kontrolery již umožňují podobnou fyzickou aktivitu při ovládnutí parametrů softwaru jako ovladače analogových zařízení. Jeden rozdíl přesto zůstává – je méně bolestné zničit v extázi krabičku za \$30 než kontroler za \$300.

97 Využívání lidského hlasu v extrémních typech hudby včetně *Noise music* je zpracováno v rámci různých konceptů, jejichž podrobnější průzkum by vydal na samostatnou práci; zde se tímto tématem nebudeme blíže zabývat. Odkázat můžeme např. na hojně citovanou stať Rolanda Barthesa *The Grain of the Voice* (Barthes 1996: s. 179 a násl.) nebo příspěvek Aarona Cassidy *Noise and the Voice: exploring the thresholds of vocal transgression* (Cassidy, Einbond 2013: s. 33 a násl.).

98 „They embody the overwhelming effects of their own sound and bring their physical responses into the loop of soundmaking.“ Novak 2013: s. 40.

99 „I move a lot, don't I? [...] Probably I would be able to produce the same sound without moving. But it would be *different* – probably to the audience, it would be *totally* different.“ Novak 2013: s. 38.

Pokud jde o zapojení těla do procesu vnímání, je *Noise music* skutečně extrémní. Nejsou výjimkou koncerty, kdy se předem divákům rozdávají chrániče sluchu s důrazným doporučením skutečně je použít. Cílem takové performance pochopitelně není zničit sluchová ústrojí posluchačů (právě proto se zmiňované chrániče rozdávají), nýbrž umožnit díky extrémní hlasitosti vnímat zvuk doslova celým tělem. Marie Thompson takový zážitek popisuje následovně: Když vystoupení začalo, „... zvuk expandoval, zaplnil celou šíři spektra, vytvořil zeď hluku. Celé mé tělo začalo vibrovat; moje pozornost se obrátila dovnitř, k plicím, žaludku. Zvuk se stal – téměř doslova – silou [...] a zdůraznil tak mou existenci v podobě vibrující hmoty nabitě emocemi. To nebyla hudba pro sluch, protože zvuk byl bez chráničů bolestivý. To byla hudba pro hmat. Při své nejvyšší intenzitě noise music dezorganizuje tělo [...] Proměňuje orgány v tisíc uší a ty pak ve vibrující, otrásající se kůži bubnu. Noise mě oslovuje jako materiál, hmotu [...] cítím ho na plicích, v žaludku, v krku; převrací mě naruby.“¹⁰⁰ *Noise* nám umožňuje prožívat vlastní tělo v jeho materialitě,¹⁰¹ jde ovšem ještě dále: v záplavě zvuku můžeme cítit a vnímat své tělo jako vibrující hmotu uvnitř vibrující hmoty. Existence těla jakožto vibrující hmoty uvnitř vibrující hmoty je ve skutečnosti jeho (čili naším) údělem neustále, byť natolik podprahově, že si to většinou neuvědomujeme. *Noise* nás hmatatelně přivádí zpět k tomuto uvědomění.

Ještě než tuto subkapitolu uzavřeme, měli bychom uvést jedno srovnání. Jistě existují i jiné žánry s podobně intenzivním fyzickým působením – ať už z oblasti elektronické taneční hudby (techno, dubstep, power electronic atd.) nebo z oblasti různých odnoží metalové hudby, hardcore apod. Je zde však jeden podstatný rozdíl. Všechny uvedené žánry se vyznačují

100 „... the sound expanded, filling the spectrum, creating a wall of noise. My whole body began to vibrate; my attention was turned inside, to my lungs, my stomach. The sound was, quite literally, force [...] bringing to the fore my existence as vibrating, affective matter. This was not music for hearing, for the sound, without earplugs, was painful. This was music for feeling. At its most intense, noise music disorganized the body [...] It transforms the organs into thousand ears, the ears into a vibrating, fluttering drum skin. Noise music addresses me as matter [...] I can feel it in my lungs, my stomach, my throat; it can turn me inside out.“
THOMPSON, Marie. *Music for cyborgs: the affect and ethics of noise music*. In Goddard, Halligan, Hegarty 2012: s. 211.

101 Marie Thompson dále různými způsoby rozvíjí tuto ideu pocítování materiality, hmoty svého těla (tělo, *body*, se stává masem, *flesh*), zcela ponořeného do „nečistého“ světa hmoty. Jako nejzazší příklad je v této souvislosti uváděn Kristus, jenž opustil transcendentální formu a stal se tělem, masem, ponořeným do téhož „nečistého“ světa. V opačném směru se exponuje téma mučení, které vede ke snaze oddělit se od vlastního těla („to nejsem já, koho zraňují, to je jen moje tělo“). Jako zdroj pro tyto myšlenky autorka využila stať HARDT, Michael. *Exposure: Pasolini in the Flesh*. In Massumi 2002: s. 77 a násl. Přinášíme tyto úvahy ve zkratce pouze pro zajímavost – pro jejich další rozvíjení a případnou diskusi zde není prostor. Viz THOMPSON, Marie. *Music for cyborgs: the affect and ethics of noise music*. In Goddard, Halligan, Hegarty 2012: s. 211–212.

vysokou mírou repetitivních struktur a výrazným, povětšinou spíše monotónním rytmem, v některých případech pak i promyšlenou prací se stupňováním a uvolňováním napětí. Díky tomu mohou při vši intenzitě působit svým způsobem uklidňujícím dojmem.¹⁰² *Noise music* však žádné z těchto atributů nemá, jeho pokračování v kterémkoli okamžiku zůstává nepředvídatelné a jeho působení je vždy spíše zneklidňující. Z hlediska zapojení tělesnosti lze v důsledku toho s jistou nadsázkou říci, že zatímco posluchači zmíněných žánrů tvoří „jedno tělo“, v případě *Noise music* je každý posluchač se svým tělem sám, zaplaven přicházejícím zvukem. „Je to typ hlasitosti, který podtrhuje individuální prožívání Noise dokonce i uprostřed davu.“¹⁰³ Tuto individualitu potvrzují i samotní tvůrci *Noise music*: „Vytvářím to napětí sám. Publikum se mu pouze podvoluje.“¹⁰⁴ A podobně Merzbow na otázku, o čem svou hudbou komunikuje, co se snaží vyjádřit, odpovídá: „Svoje emoce. Nevidím v tom nic, o čem bych komunikoval. [...] Potřebuji samozřejmě posluchače, kteří uslyší moje věci, ale nemám žádnou kontrolu nad tím, jak je uslyší.“¹⁰⁵

Modus vnímání hudby, popisovaný v této subkapitole, je spíše celostním zážitkem než jen poslechem. Vzhledem k vícekrát již opakovaným specifikám *noisové* hudby a *noisové* performance jde navíc o velmi svébytný druh zážitku; jeho konkrétní podoba může také být dosti různorodá v závislosti na způsobu zpracování všech vstupních vjemů a informací každým jednotlivým posluchačem.

Shrnutí kapitoly

V této kapitole jsme se pokusili ukázat možnosti, jak přistoupit k recepci tak specifického zvukového fenoménu, jako je extrémní *noisová* hudba. Vyšli jsme přitom z představy, že *Noise music* stojí na opačném pólu než „běžná“ hudba, kterou jsme nejprve pracovně vymezili. Pokud však pojem hudby rozšíříme i na méně „běžné“ hudební projevy – tedy především na avantgardní a experimentální směry hudby 20. a 21. století nebo i na hudbu jiných kultur, můžeme *Noise music* považovat spíše za rozšíření hranic hudby než za její protipól či negaci. Obdobně to platí i pro přístup k němu. Aby měl poslech (či spíše vnímání v

102 Samozřejmě i zde existují výjimky a extrémy; dovoluji si v jistém zjednodušení mluvit o jakýchsi typických a „většinových“ žánrech a jejich představitelích.

103 „Even in the crush of the crowd, this kind of loudness foregrounds individual experiences of Noise.“ Novak 2013: s. 45.

104 „I create the tension by myself. The audience just submits to it.“ Tamtéž, s. 46.

105 „My own sensation. I don't see it as something that I'm communicating. [...] Of course, I need listeners to hear my work but I have no control about how they hear it.“ Merzbow – *Interview by Jason Gross*. 1997.

širším slova smyslu) *Noise music* smysl, je třeba zvolit jiné poslechové strategie, které můžeme též považovat raději za rozšíření než za negaci obvyklého způsobu naslouchání hudbě. V mnoha ohledech je jejich společným jmenovatelem *osvobození* – od navyklých způsobů prožívání a vnímání času, řádu symbolična či vlastního těla.

Noise a sociálně ekonomický vývoj společnosti

Snad nejcitovanějším autorem v teoretických pracích o *noise* je Jacques Attali. Přestože jeho kniha¹⁰⁶ o hudbě a hluku a jejich vztahu k sociálně ekonomickému vývoji společnosti byla napsána již v roce 1977, zůstává dodnes vlivným zdrojem inspirace. My si z ní zde představíme pouze hlavní myšlenky,¹⁰⁷ podrobněji se zastavíme u závěrečné kapitoly, jejímž prizmatem se podíváme na *Noise music* a plynule přejdeme k dalším úvahám.

V obecné rovině je hlavní myšlenkou Attaliho knihy to, že hudba a hluk jsou mnohostranně svázány s politickými a ekonomickými vztahy ve společnosti a díky tomu mohou být obrazem těchto vztahů. „Hudba, organizace hluku [...] v sobě zrcadlí formování společnosti; nastavuje vlnové pásmo, v němž jsou slyšitelné vibrace a signály, které utvářejí společnost. Je nástrojem pochopení a přivádí nás k rozluštění zvukové podoby poznání.“¹⁰⁸ Ovšem hudba nejen že odráží aktuální stav ekonomických a politických vztahů ve společnosti – díky své imateriální povaze může též mnohem rychleji a dříve než svět materiální produkce procházet změnami. Attali říká doslova: „Hudba je proroctví. Její styly a ekonomická organizace mají náskok před zbytkem společnosti, protože prozkoumávají celé pole možností [...] mnohem rychleji než se tak může dít v materiální realitě. Hudba činí slyšitelným nový svět, který se teprve postupně zviditelní, rozšíří a bude určovat řád věcí.“¹⁰⁹

Dále pak Attali popisuje a rozvádí čtyři mody organizace hudby a společnosti. Tyto mody sice působí do jisté míry souběžně, ale v průběhu dějin má vždy jeden z nich výrazně určující roli. První z nich je mód obětování (*sacrifice*), který se uplatňoval především v první fázi dějin. Zde je nejexplicitněji vyjádřen protiklad hluku, jenž je *simulakrem* boje, násilí, vraždy, chaosu – a hudby, která tento hluk usměrňuje, „kanalizuje“ a je *simulakrem*, obřadu, oběti, rituální vraždy a v přeneseném smyslu i moci, jež si uzurpuje právo rozhodovat o smrti. Druhý v pořadí je mód reprezentace (*representation*), který sociálně souvisí s růstem významu měšťanské vrstvy, technologicky pak se zavedením nototisku. Vysoce uspořádaná hudba,

106 Attali 1985.

107 K detailnějšímu seznámení můžeme doporučit shrnutí Attaliho knihy, doplněné komentáři a kritickým hodnocením, in Galuška2015: s. 227–242.

108 „Music, the organization of noise [...] reflects the manufacture of society; it constitutes the audible waveband of the vibrations and signs that make up society. An instrument of understanding. it prompts us to decipher a sound form of knowledge.“ Attali 1985: s. 4.

109 „Music is prophecy. Its styles and economic organization are ahead of the rest of society because it explores, much faster than material reality can, the entire range of possibilities [...]. It makes audible the new world that will gradually become visible, that will impose itself and regulate the order of things.“ Tamtéž, s. 11.

zkomponovaná podle detailních pravidel harmonie a kontrapunktu, zde reprezentuje harmonii, řád a absenci násilí ve společnosti. Lze ji chápat jako oslavu společenských poměrů a tím i moci, která tyto poměry garantuje. Třetím módem je mód opakování (*repetition*), který souvisí se zavedením masové produkce a masové kultury. Hudba se stává zbožím, jehož výroba vyžaduje – díky opakovanému použití jednoho vzoru – minimální náklady. To vede k nadprodukcí, vytváření umělé poptávky a hromadění zboží. V důsledku jsme (v hudbě i všeobecně) zaplaveni opakujícími se replikami týchž vzorů beze smyslu a bez významu. Attali popisuje zhoubný dopad tohoto všudypřítomného šumu na lidskou komunikaci; označuje ho za prostředek umlčování a příklad zboží, promlouvajícího místo lidí.¹¹⁰

Čtvrtým módem je skládání, kompozice (*composition*), jež je v Attaliho knize obsaženo spíše ve formě předpovědi. V módech reprezentace a především opakování došlo podle Attaliho, který zde navazuje na Karla Marxe, k odcizení práce tomu, kdo ji vykonává. Má-li práce předem daný cíl, nezávislý na samotném producentovi, neslouží-li práce též k jeho uspokojení, pak se producent sám stává pouhým nástrojem v procesu produkce. Obdobně to platí i v hudbě, kde v módu opakování stojí cíl hudebníkovy práce mimo ni samu, mimo jeho uspokojení z hudby.¹¹¹

Mód kompozice, který Attali předjímá, má být východiskem z tohoto stavu. Pokud zůstaneme omezeni pouze na oblast hudby (přičemž ovšem sám Attali své představy rozšiřuje i na práci a politicko-ekonomické vztahy všeobecně), pak kompozicí je myšlen takový mód, v němž „... hudebník hraje primárně sám pro sebe, nikoliv kvůli funkčnosti, spektaklu nebo akumulaci hodnoty...“, v němž „... hudba, vyprostivší se z kódů oběti, reprezentace a opakování, stává se aktivitou, jež existuje a končí sama v sobě, jež vytváří svůj vlastní kód v témže okamžiku, kdy je provozována.“¹¹² Attali upozorňuje, že k dosažení těchto cílů je třeba zásadní změna celého systému organizace hudebního života; k tomu je nutné si uvědomit, že kniha byla napsána v roce 1977 – tedy v době, která byla ovládána mnohem tužší centralizací veškerého hudebního života, ať už v otázkách možností tvorby, interpretace, publikace, distribuce či

110 Tamtéž, s. 111.

111 Tamtéž, s. 134–135.

112 „... the musician plays primarily for himself, outside any operationality, spectacle, or accumulation of value [...] music, extricating itself from the codes of sacrifice, representation, and repetition, emerges as an activity that is an end in itself, that creates its own code at the same time as the work.“ Tamtéž, s. 135. Některé pojmy zde se vztahují k předchozím částem knihy (kód, spektakl, hodnota).

propagace hudby, než je tomu dnes.¹¹³ Mód kompozice je módem radosti z tvorby, improvizace, znovuobjevení tělesnosti v hudbě; hudba je zde „... práce se zvuky, bez gramatiky, bez zacíleného uvažování...“.¹¹⁴ Na příkladu malých amatérských souborů, hrajících na různých místech světa tradiční hudbu na tradiční nástroje, ukazuje Attali, jak by mohla budoucí tvorba v módu kompozice vypadat: „K provozování této hudby, která je přenášena ústně a z velké míry improvizovaná, není zapotřebí žádné studium. Je tedy přístupná komukoliv, přičemž boří zábrany, budované výukou hudebních pravidel a hry na nástroj. Rozvíjí se ve všech sociálních vrstvách, konkrétně však mezi těmi nejvíce utiskovanými [...] Hudba se tak znovu stává každodenním dobrodružstvím a článkem subverzivní slavnosti. Velice důležitý fakt: výroba a vymyšlení nástrojů, téměř zcela přerušené po tři staletí, významně vzrůstá. Tvůrčí práce je kolektivní: to co se hraje není dílo jednoho tvůrce; dokonce i když jako startovní bod slouží kompozice jednotlivce, každý z hudebníků si vytváří svůj vlastní instrumentální part.“¹¹⁵

Bylo by jistě zajímavé posoudit, nakolik se Attaliho vize uskutečnila – to je však téma spíše na samostatnou práci, zvláště přihlédneme-li k dramatickým změnám, ke kterým za čtyřicet let od napsání Attaliho knihy došlo – ať v oblasti politické (zhroucení socialismu ve východní Evropě, nástup neoliberalismu na Západě) či v oblasti technologie a organizace hudby (již zmiňované změny v možnostech tvorby, interpretace, publikace, distribuce či propagace hudby, ke kterým došlo v důsledku rapidního rozvoje informačních a komunikačních technologií). Místo toho se můžeme pokusit pouze stručně naznačit, v jakém vztahu k Attaliho módu kompozice je námi sledovaná *Noise music*. Vedle poznatků, které jsme exponovali již v předchozích kapitolách, budeme vycházet ze sociologického výzkumu aktérů *Noise music*, prováděného v USA na konci první dekády tohoto století.¹¹⁶

113 A to na obou stranách železné opony – na Východě z důvodů politických, na Západě vlivem ekonomických a organizačních vztahů uvnitř hudebního průmyslu.

114 „... a labor on sounds, without a grammar, without a directing thought...“ Tamtéž, s. 143.

115 „No study is required to play this kind of music, which is orally transmitted and largely improvisational. It is thus accessible to everyone, breaking the barrier raised by an apprenticeship in the code and the instrument. It has developed among all social classes, but in particular among those most oppressed [...] Music is thus becoming a daily adventure and an element of the subversive festival again. A very significant fact: the production and invention of instruments, nearly interrupted for three centuries, is noticeably increasing. The creative labor is collective: what is played is not the work of a single creator; even if an individual's composition is taken as the point of departure, each musician develops his own instrumental part.“ Tamtéž, s. 140–141.

116 Klett, Gerber 2014. Výzkum byl prováděn kombinovanou metodou: jednak desetiletým sledováním *noisových* performancí, neformálními rozhovory s aktéry a poslechem stovek nahrávek, jednak jako kvantitativní sociologický výzkum ve formě semi-strukturovaných rozhovorů se 13 *noisovými* hudebníky na různých místech USA na přelomu let 2008 a 2009.

Na základě těchto zdrojů můžeme konstatovat, že *Noise music* skutečně splňuje některé atributy, které Attali připisuje módu kompozice: za prvé – jedná se o hudbu, která rezignuje na „tradiční“ pravidla, dovednosti, způsoby vnímání, je to skutečně hudba „mimo gramatiku“, řečeno s Attalim.¹¹⁷ Za druhé – jedná se o hudbu, která se ve značné míře spoléhá na DIY postupy jak v distribuci (vlastnoruční výroba nosičů, obalů, distribuce pomocí alternativních kanálů), tak v samotném vytváření zvuku (používání laciných a často i poškozených efektů, jejich úprava a „předrátování“, experimenty s jejich nestandardním zapojením i využívání různých rukodělných fyzických „nástrojů“).¹¹⁸ Za třetí – je to hudba, v níž, jak jsme již viděli, je silně angažována tělesnost. A za čtvrté – je to hudba, pro kterou je důležitá komunikace. Performance se většinou odehrávají na malém prostoru s minimálním odstupem mezi účinkujícím a publikem, které je jakoby vtahováno do samotného centra performance. Autoři průzkumu také konstatují, že mnozí z návštěvníků mají za sebou své vlastní pokusy s provozováním *Noise music*. Jak jsme již viděli výše, publikum zde netvoří sjednocenou masu, dav, nýbrž spíše komunitu individuí, které spojuje nejen sdílená zkušenost poslechového a fyzického zážitku, ale též vysoká míra zvědavosti „jak se to dělá“.¹¹⁹

Přes tato pozitivní zjištění jsou nicméně namísto jisté pochybnosti o tom, nakolik skutečně *Noise music* odpovídá Attaliovi představám o módu kompozice. Oproti popisovanému stavu došlo v polední dekádě k posunu směrem ke standardnímu, více profesionalizovanému žánru. Častější jsou velké koncerty a festivaly, kde je publikum obvyklým způsobem odděleno od účinkujících, díky čemuž poklesla míra interakce a komunikace. Ještě důležitější je fakt, že *Noise music* nepřinesla žádné převratné změny hudebních či v širším smyslu sociálních vztahů, o nichž snil Attali, nýbrž spíše jen využila změn, které již proběhly nezávisle na ní. A *last but not least*, všechny atributy, které jsme uvedli výše jako argumenty pro příslušnost *Noise music* k módu kompozice, platí obdobně pro většinu „čerstvých“, nově vznikajících žánrů v různých dobách, přinejmenším v oblasti *nonartifciální* hudby. Bylo tomu tak u všech příkladů, uvedených v našem úvodním přehledu předchůdců *Noise music* z této oblasti a stejný efekt bychom mohli sledovat i dále proti proudu času.¹²⁰ Souhrnně tedy můžeme říci, že *Noise music* v tomto ohledu nepřináší žádné převratné změny – přestože má jistá specifika, ke kterým se ještě vrátíme v samotném závěru této kapitoly.

117 Tamtéž, s. 281.

118 Tamtéž, s. 282–283. Viz též Novak 2013: s. 162 a násl. a Kovalová 2012.

119 Klett, Gerber 2014: s. 284–285

120 Tato problematika je jedním z hlavních témat v Hegarty 2007.

Předtím se však ještě stručně zastavme u otázky subverzivního potenciálu *noisové* hudby. O tomto problému bylo napsáno leccos, opět je to téma téměř na samostatnou práci; přesvědčení o subverzivním potenciálu této hudby vyjadřuje odvážně například Csaba Toth, když tvrdí, že *noisová* performance je „... estetickou produkcí, jež zpochybňuje kulturní instituce a žánry a má širší sociální implikace.“¹²¹ Dovolují si z dnešního pohledu považovat toto tvrzení za poněkud přehnané – ostatně sám autor se ve své stati věnuje spíše psychologickým než sociálním dopadům *Noise music*. A v tom mu můžeme dát za pravdu. Již v předešlých kapitolách jsme popisovali, jak *Noise music* díky svému radikálnímu rozchodu s předchozími schémata hudební tvorby, díky absenci sémantičnosti a reprezentace, nepředvídatelnosti a mnohostranné intenzitě, může působit až osvobozujícím dojmem, opuštěním *řádu symbolična*. Potenciál *Noise music* spočívá v praktikování radikálně svébytné hudební estetiky a jejích psychologických dopadů, nikoliv v úsilí o změnu sociálních vztahů. Sami tvůrci hovoří o tom, že jejich hlavní motivací je uspokojení z vytváření nové zvukovosti – a to i v případě, kdy v jejich „civilních“ postojích je patrná určitá angažovanost.¹²²

Noise music tedy podle našeho názoru alespoň navenek nijak zvlášť subverzivní, neřku-li revoluční, není. Z dostupných informací také nevyplývá, že by existovalo nějaké *noisové* hnutí, subkultura, móda atd. Paradoxně ovšem právě díky tomu se *Noise music* (a zde by snad bylo možné vidět jistou subverzi) dařilo a do značné míry stále ještě daří vcelku úspěšně vzdorovat komodifikaci. Je tomu tak především díky její hudební extrémnosti a neuchopitelnosti – ale troufám si tvrdit, že ona nepřítomnost subkulturní revolty je v tomto smyslu důležitým doplňkem. Neboť, jak názorně ukazuje příklad punku, revolta může být pro kapitalistický zbožně-fetišistický spektakl lahodným soustem.

121 „... an aesthetic production that challenges cultural institutions and genres, and has broader social implications.“ TOTH, Csaba. *Noise theory*. In Iles, Mattin 2009: s. 28.

122 Tak např. Merzbow odmítá, že by se jeho veganství a boj za práva zvířat promítal do jeho hudby. *A conversation with Merzbow: Interview by Jordan Rothlein*. 2015.

Závěr

Vzhledem k poměrně širokému záběru zahraniční literatury na téma *noise* a k omezenému rozsahu této práce jsme zde (v souladu s prvním definovaným cílem této práce) mohli nastínit pouze určitý vzorek přístupů a myšlenek, které jsou předmětem akademické diskuse. Nebylo naším záměrem vytvořit souhrnný a povrchní kompilát (v tomto ohledu odkazujeme alespoň na komentovaný přehled základní literatury na konci této práce), ale spíše představit možné způsoby uvažování o fenoménu *noise*, inspirovat a podnítit další diskusi a výzkum. Domníváme se, že je žádoucí se tomuto tématu nadále hlouběji věnovat, k čemuž jsme chtěli touto prací dát prvotní impuls a nasměrování.

V souladu s druhým definovaným cílem této práce jsme se pak pokusili samostatně, na základě vlastní reflexe a s využitím zdrojů, které nemusí nutně mít přímý vztah k problematice *noise*, popsat a analyzovat fenomén *Noise music* v její extrémní podobě. Došli jsme k závěru, že *Noise music* je dnes již možné považovat za samostatný žánr; ukázali jsme si, že s „tradiční“ hudbou (kterýžto pojem jsme se na odpovídajícím místě pokusili alespoň zhruba vymezit) nemá *Noise music* společné téměř žádné atributy a leží na opačném konci pomyslné osy. Zároveň jsme ovšem viděli, že jak z hlediska absence některých „tradičních“ atributů, tak například z hlediska prožívání času, můžeme najít společné rysy s avantgardní a experimentální hudbou 20. a 21. století; dalo by se říci, že některé zde obsažené charakteristiky dotahuje *Noise music* do extrému. Z hlediska sociálního jsme pak mohli vidět jisté paralely mezi *Noise music* a jinými žánry *nonartifciální* hudby, především ze druhé poloviny 20. století. Tyto společné rysy nacházíme nejčastěji v době vzniku a formování nového žánru, kdy dochází k určitému hudebnímu i společenskému vymezování se vůči mainstreamu a předchozím formám, stylům a výrazovým prostředkům. Poněkud paradoxně zde *Noise music* navzdory své extrémnosti nemá subverzivní ambice stát se jednotícím prvkem odporu vůči establishmentu apod. Zároveň jsme podnikli sondu do možných poslechových strategií a do způsobu, jak k vnímání *noisových* skladeb přistoupit. Pomocí pojmů z *lacanovské* psychologie jsme si ukázali, že poslech *Noise music* může díky mnohostranné intenzitě a naprosté nepředvídatelnosti (včetně absence pravidelného rytmu a metrického ukotvení) být osvobozujícím zážitkem, který může vnímavého a poučeného posluchače přivést k odlišnému způsobu prožívání.

Vzhledem k omezenému rozsahu této práce a také s přihlédnutím k tomu, že má být především jakýmsi seznámením s možnými přístupy k *noise* a východiskem k dalšímu bádání a je tedy spíše otevřeným dílem, je jasné, že může být v některých ohledech diskutabilní. To se týká již samotného výběru představených konceptů a jejich zástupců, jakož i způsobu výkladu; tato volba je přes všechnu snahu o reprezentativnost vzorku nutně do jisté míry subjektivní. Dalším problémem může být přílišná teoretičnost až spekulativnost většiny prací, které se problematikou *noise* zabývají a nedostatkem exaktnějších informací ze sociologických výzkumů či psychologických experimentů. V neposlední řadě jsme si vědomi i toho, že zde chybí detailnější sonda do ryze aktuálního stavu a vývoje *Noise music*. Vycházejíce z vědomí těchto těchto slabších stránek, můžeme navrhnout některé klíčové okruhy a otevřené otázky pro další zkoumání:

- Provést důkladné a mnohostranné zmapování současného stavu a vývoje *noisové* scény (z hlediska hudebního, sociálního, ekonomického atd.) ve světovém i domácím kontextu; zahrnout i prolínání s jinými žánry, pronikání *noisových* prvků do mainstreamové hudby, zasahování *noise* do jiných druhů umění. Klást přitom důraz na identifikaci toho, co je pro *Noise music* specifické a čím se odlišuje od jiných žánrů.
- Získat exaktní data jak ze sociologických výzkumů, tak z psychologických experimentů, s cílem postavit úvahy o percepci a recepci *noisové* hudby na pevnější základ.
- Šířeji a hlouběji zpracovat dostupnou literaturu k tématu *noise* včetně kritického zhodnocení; vzhledem k tomu, že ke zmiňovanému tématu existují přístupy z pohledu mnoha různých oborů, v různých kontextech a s významnými přesahy, jednalo by se o značně obsáhlou práci.
- Téma, které jsme sice v této práci explicitně neformulovali, ale na které jsme opakovaně naráželi a v němž vidíme taktéž důležité pole bádání, je otázka, jakým způsobem lze *Noise music* z hudebně teoretického hlediska popisovat a analyzovat; vzhledem k absenci „tradičních“ atributů hudby, jako je tónová výška, harmonie, rytmus, metrum či struktura a forma, pochopitelně není možné použít standardní metody hudební analýzy. Při studiu zdrojů k této práci jsme se tak setkávali nejčastěji

s pouhým popisem pomocí značně vágních pojmů z běžného jazyka, vyjadřováním pocitů apod.

V samotném závěru si dovolueme malé odlehčení: poslední otevřenou otázkou budiž zhodnocení, nakolik má všechna – namnoze spekulativní – literatura na téma *noise* sama charakter *noise*; a to včetně této práce samotné.

Resumé

Tato bakalářská práce sleduje dvojí cíl: jednak seznámit s přístupy zahraniční akademické diskuse ve vztahu k tématu *noise* a jednak analyzovat *Noise music* jakožto extrémní hudební žánr. Pokud jde o první cíl, zabývá se přístupem k *noise* z hlediska filozofického, sociálně ekonomického a hudebně teoretického. Vychází přitom z klíčových děl jednotlivých oborů a přibližuje je jak v kontextu daného oboru, tak ve vztahu k hudbě.

Pokud jde o druhý cíl, hledá odpovědi na otázky, nakolik je *Noise music* vůbec hudebním žánrem, čím se liší od jiných stylů a žánrů a co má s nimi naopak společného; především se pak snaží najít způsoby, jak tuto hudbu vnímat a co od ní očekávat. Zabývá se různým pojetím hudebního času, funkcí těla v percepci této hudby a psychologickou stránkou jejího vnímání. V závěru se pak diskutují zjištěné poznatky a předkládají otevřené otázky k dalšímu bádání.

Summary

This bachelor thesis has two aims: first, presenting selected approaches towards the topic within international academic discourse and secondly, analyzing *Noise music* as a representative of an extreme music genre. Regarding the first aim, it presents the approach to the *noise* from the philosophical, social-economic and musical theory perspectives. It is based on the key texts of these disciplines and introduces them within the context of those disciplines as well as with regard to their relation to the music.

Regarding the second aim, the thesis seeks responses to questions such as: Is *Noise music* a musical genre at all? What are its differences compared to other styles and genres? What are the commonalities? Above all, it endeavours to find means of perceiveng this music and of having proper expectations. It explores different approaches towards the musical time, the function of the body in relation to the perception of this music and the psychological perspective of this perception. In the conclusion, the findings are discussed and questions for further research are presented.

Zusammenfassung

Diese Bachelorarbeit verfolgt zwei Ziele, erstens die Ansätze des akademischen Diskurses in Bezug auf das Thema *Noise* vorzustellen, zweitens *Noise music* als eine extreme

Musikgattung zu analysieren. Die Ansätze zu *Noise* betrachtet die Arbeit aus den philosophischen, sozioökonomischen und musiktheoretischen Gesichtspunkten. Sie stützt sich auf grundlegende Werke einzelner Fächer und versucht, sie sowohl im Kontext des Faches, als auch in Bezug auf Musik nahezubringen.

Was das zweite Ziel der Arbeit angeht, versucht sie solche Fragen zu beantworten wie: Ist *Noise* überhaupt eine Musikgattung? Was unterscheidet sie von anderen Stilen und Genres? Was haben sie gemeinsam? Vor allem bemüht sie sich, eine Art und Weise zu finden, wie man diese Musik wahrnehmen kann und was man von ihr erwarten kann. Thematisiert wird unterschiedliche Auffassung der Zeit in dieser Musik, die Funktion des Körpers bei ihrer Perception und psychologische Aspekte ihrer Wahrnehmung. Zum Schluss werden die festgestellten Erkenntnisse diskutiert und Desiderata vorgeschlagen.

10+1 základních knih na téma *noise* s anotacemi

Pro snazší orientaci případných dalších zájemců o problematiku *noise* uvádíme přehled základní literatury s krátkými anotacemi. Všechny zde uvedené knihy jsou řádně obsaženy v Seznamu zdrojů, proto zde nepovažujeme za nutné uvádět plný bibliografický odkaz.

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*

Přestože byla původně vydána již v roce 1977, dodnes je velmi často citována. Základní tezí je, že hudba nejen že je odrazem sociálně ekonomických vztahů, ale může je i předpovídat díky tomu, že změny v nehmotné sféře hudby mohou probíhat rychleji než jim odpovídající změny výrobních a společenských vztahů. Vývoj hudby je zde rozdělen do čtyř etap podle převládajícího modu vztahů mezi hudbou a společností: mód oběti, reprezentace, opakování a kompozice.

CASSIDY, Aaron a Aaron EINBOND. *Noise in and as music*

Sborník 10 příspěvků z multidisciplinárního symposia na téma *noise* z roku 2013. Jednotlivé příspěvky jsou prokládány rozhovory s osobnostmi, které se *noisovou* hudbou prakticky či akademicky zabývají. Kniha je rozdělena na teoretickou a praktickou část. Příspěvky se věnují převážně konkrétním hudebně estetickým otázkám jak z hlediska produkce, tak i z hlediska recepce *Noise music*.

DEMERS, Joanna Teresa. *Listening through the noise: the aesthetics of experimental electronic music*

Tato kniha se *noisovou* hudbou zabývá spíše okrajově, přesto je však i pro tuto oblast relevantní. Jejím cílem je prozkoumat různé podoby elektronické hudby umělé i nonumělé oblasti a nabídnout pro celou oblast této hudby sjednocující estetickou teorii, která by zároveň neztrácela ze zřetele kulturní a sociální význam této hudby.

GODDARD, Michael, Benjamin HALLIGAN a Paul HEGARTY (eds.). *Reverberations: the philosophy, aesthetics and politics of noise*

Soubor příspěvků, vzešlých z konference *Bigger than Words, Wider than Pictures: Noise, Affect, Politics* na University of Salford. Kniha obsahuje celkem 17 příspěvků, sdružených do tří tematických oddílů: Filosofie a estetika *noise*, Audiovizuální *noisové* postupy, *Noise* – etika a politika. Příspěvky pokrývají široké předmětné pole od diskuse vztahu struktury a hudebního času v *noisové* hudbě až po filozofický, estetický a sociálně-historický význam *noise*.

GODDARD, Michael, Benjamin HALLIGAN a Nicola SPELMAN (eds.). *Resonances Noise and Contemporary Music*

Jedná se o sborník dalších 19 příspěvků z téže konference jako v předchozím případě. Jejich zaměření je poněkud užší; zabývají se výhradně hudbou druhé poloviny 20. století a počátku 21. století, a to z větší části hudbou nonartificiální. Příspěvky se zaměřují převážně na typy a žánry hudby, které mají buď přímo sónický nebo ideový vztah k pojmu *noise* v obou jeho základních významech. Jiné je i disciplinární zacílení – příspěvky se zabývají především hudebně psychologickou a hudebně sociologickou stránkou.

HAINGE, Greg. *Noise matters: towards an ontology of noise*

V této knize autor rozvíjí vlastní pojetí ontologie *noise* v jeho širším významu a ukazuje, jak se projevuje v různých druzích umění. Polemizuje přitom s obecným pojetím pojmu *noise*; speciálně v oblasti hudby dochází k netradičním pohledům na osobnosti Luigi Russola, Johna Cage, Pierre Schaeffera a Masami Akity aka Merzbow.

HEGARTY, Paul. *Noise/music: a history*

Kniha velmi detailně stopuje pronikání prvků *noise* do hudby 20. a 21. století od Luigi Russola po Merzbow, přičemž se věnuje převážně *nonartificiálním* žánrům. Díky autorově oblibě v poněkud paradoxním vyjádření nabízí nečekané pohledy na danou problematiku, cenou za to je však ne zrovna jednoduché čtení.

ILES, Anthony Iles a MATTIN (eds.). *Noise & capitalism*

Sborník 12 příspěvků, které spojuje kritický pohled na společnost a místy i na samotný žánr *Noise*. Jinak jsou příspěvky tematicky poměrně různorodé a ne zcela vyrovnaná je i jejich úroveň. Nicméně díky odlišnému přístupu od většiny zde anotovaných děl se jedná celkově o velmi zajímavou knihu.

KAHN, Douglas. *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*

Spolu s J. Attalim nejcitovanější kniha z tohoto výběru. S fascinující šíří i hloubkou pohledu prozkoumává skrze naslouchání *noise* všem druhům avantgardního umění od poloviny devatenáctého století do 60. let století dvacátého.. Slovy autora: „Máme zde dvojí cíl – naslouchat historii prostřednictvím zvuku a zvuku prostřednictvím historie.“

NOVAK, David. *Japanoise: music at the edge of circulation*

Patrně nejvíce prakticky zaměřená kniha z tohoto seznamu. Autor se aktivně účastnil dění na *noisové* scéně v USA a Japonsku. Díky tomu je kniha plná přímých svědectví *noisových* performancí, jakož i rozhovorů s různými protagonisty *noisové* scény, včetně těch nejvýznamnějších. Ačkoliv autor neztrácí schopnost teoretické reflexe a potřebného odstupu, přece se místy dopouští přílišných paušalizací.

RUSSOLO, Luigi. *The art of noises*

A jedna prémie návrh. Kniha futuristického vizionáře neztrácí nic ze své poutavosti ani po sto letech.

Seznam zdrojů

Literatura

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. Theory and history of literature, volume 16. ISBN 978-0-8166-1286-4.¹²³

BARTHES, Roland. *Image, music, text*. New York: Hill and Wang, 1996. ISBN 0006861350.¹²⁴

BERGSON, Henri. *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*. Reed. vyd. z r. 1947. Praha: Filosofia, 1994. ISBN 80-7007-065-x.

ČAPEK, Jakub. Henri Bergson na cestě ke skutečnému času. *Filosofický časopis*. 2002, **50**(2), s. 229–248.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismus*. Praha: Garamond, 2006. ISBN 80-86955-41-9.

DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2010. ISBN 978-80-87054-25-3.

CASSIDY, Aaron a Aaron EINBOND. *Noise in and as music*. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013. ISBN 978-1-8621-8118-2.

COX, Christoph a Daniel WARNER. *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum, 2004. ISBN 978-0-8264-1615-2.

DEMERS, Joanna Teresa. *Listening through the noise: the aesthetics of experimental electronic music*. New York: Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-1953-8766-7

GALUŠKA, Ondřej. *Tělo hudby*. Praha: TOGGA, 2015. ISBN 978-80-7476-081-5.

GODDARD, Michael, Benjamin HALLIGAN a Paul HEGARTY (eds.). *Reverberations: the philosophy, aesthetics and politics of noise*. London: Continuum, 2012. ISBN 978-1-4411-9605-7.

GODDARD, Michael, Benjamin HALLIGAN a Nicola SPELMAN (eds.). *Resonances Noise and Contemporary Music*. London: Bloomsbury Publishing, 2013. ISBN 978-1-4411-1837-0.

HAINGE, Greg. *Noise matters: towards an ontology of noise*. New York: Bloomsbury, 2013. ISBN 978-1-4411-6046-1.

HEGARTY, Paul. *Noise/music: a history*. New York: Continuum, 2007. ISBN 978-0-8264-1726-8.

ILES, Anthony Iles a MATTIN (eds.). *Noise & capitalism*. San Sebastián, Spain: Arteleku, 2009. ISBN 978-8-4790-7622-1.

JIŘIČKA, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu : Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-375-3.

¹²³ Anglický překlad z francouzského originálu. Přeložil Brian Massumi.

¹²⁴ Anglický překlad z francouzského originálu. Přeložil Stephen Heath.

KAHN, Douglas. *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001. ISBN 0-262-61172-4.

MATOUŠEK, Vlastislav. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Vyd.1. Praha: TOGGA, 2003. ISBN 80-902912-2-8.

MASSUMI, Brian. *A shock to thought: expressions after Deleuze and Guattari*. New York: Routledge, 2002. ISBN 041523803x.

NOVAK, David. *Japanoise: music at the edge of circulation*. Durham: Duke University Press, 2013. Sign, storage, transmission. ISBN 978-0-8223-5392-8.

RATAJ, Michal. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu: problematika vymezování tvůrčích pozic v prostředí akustických umění z pohledu domácí scény radioartu*. Praha: KANT pro AMU, 2007. ISBN 978-80-86970-31-8.

RATAJ, Michal, ed. *Zvukem do hlavy: sondy do současné audiokultury*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-229-9.

RUSSOLO, Luigi. *The art of noises*. New York: Pendragon Press, c1986. ISBN 0-918728-57-6.¹²⁵

STRATILKOVÁ, Martina. *Vývoj fenomenologického myšlení o hudbě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. ISBN 978-80-244-3422-3.

Kvalifikační práce

HONEL, Ondřej. *Audiovizuální glitch a estetika selhání*. Brno, 2013. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

KOVALOVÁ, Veronika. *Hardware hacking a circuit bending jako umělecké strategie*. Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

MÍŠEK, Jakub. *K otázkám problematiky transcendentního času v hudbě*. Diplomová práce. Praha, 2013. Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta.

OPLIŠTILOVÁ, Iva. *Nelineární čas a ticho v post-cageovské hudbě*. Magisterská práce. Praha, 2009. Akademie múzických umění, Hudební fakulta.

OPLIŠTILOVÁ, Iva. *Hudební čas: jeho odklon od času fyzikálního*. Disertační práce. Praha, 2013. Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta.

PĚKNÝ, Ondřej. *Hluk (Noise)*. Praha, 2014. Bakalářská práce. Karlova Univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filosofie a religionistiky.

ŠULKOVÁ, Michaela. *Estetika selhání: „Glitch Music“ a její průkopníci v polovině 20. století*. Brno, 2013. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

ZUDOVÁ, Hana. *Sound Art - umělecký směr 20. století*. Brno, 2009. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta.

¹²⁵ Anglický překlad z italského originálu. Přeložil Brian Massumi.

Rozhovory

Merzbow – Interview by Jason Gross [online]. 1997 [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://www.furious.com/perfect/merzbow.html>

The Beauty of Noise: An interview with Masami Akita of Merzbow by Chad Hensley [online]. 1999 [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://www.esoterra.org/merzbow.htm>

A conversation with Merzbow: Interview by Jordan Rothlein [online]. 2015 [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <https://www.residentadvisor.net/features/2419>

Everything Stays The Same: Puce Mary Interviewed [online]. 2015 [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://thequietus.com/articles/17213-puce-mary-interview>

Buried in Sound: An Interview With VOMIR by Roger Batty [online]. 2013 [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: http://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=160

Anti-Musicality: An Interview With Romain Perrot Of VOMIR by Russell Williams [online]. 2014 [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: thequietus.com/articles/16050-romain-perrot-vomir-interview-harsh-noise-wall

Ostatní internetové zdroje

KLETT, Joseph a Alison GERBER. The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance. *Cultural Sociology*. 2014, s. 275–290 . DOI: 10.1177/1749975514523936. [online]. [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1749975514523936>

SANGILD, Torben. *The Aesthetics of Noise* [online]. 2011 [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <https://extravagantment.wordpress.com/2011/12/08/the-aesthetics-of-noise-by-torben-sangild/#¹²⁶>

THOMPSON, Marie. *Releasing the Inner Idiot: Noise Music, Marginality and Madness*. In WOLF Motje a Andrew HILL. *Proceedings of Sound, Sight, Space and Play. Postgraduate Symposium for the Creative Arts 2010*. De Monfort University Leicester. 2010. [online]. [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://www.dmu.ac.uk/documents/technology-documents/research/mtirc/sssp201001mthompson.pdf>

¹²⁶ Stat' je autorovým anglickým výtahem ze stejnojmenné knihy, která existuje bohužel pouze v norském originále.

Zvukové ukázky

Vzhledem k rozsáhlé produkci většiny autorů je tento seznam víceméně náhodným výběrem z nepřehledného množství dostupných nahrávek. Ještě jednou však upozorňujeme, že pro nepřipraveného posluchače může být i krátký poslech spojen s nepříjemnými pocity.

Merzbow

<https://www.youtube.com/watch?v=784fOiiH-PU&t=129s>

<https://www.youtube.com/watch?v=1PuqQoExBbQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=tXIKZtDQunQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=C8dfKzTIuIg>

<https://www.youtube.com/watch?v=pwWZaOsD6Y4&t=2072s>

Incapacitants

<https://www.youtube.com/watch?v=OWGOTHsJynk&t=250s>

https://www.youtube.com/watch?v=e3e_BUfSfHc&t=829s

Prurient

https://www.youtube.com/watch?v=q-upAaoD_Qk

<https://www.youtube.com/watch?v=TLd8Qh5i7nE>

Puce Mary

<https://www.youtube.com/watch?v=hAfaugx4Fjo&t=718s>

Massona

https://www.youtube.com/watch?v=Zr_fGojb-94

Vomir

<https://www.youtube.com/watch?v=wLzEgrHKxNM&t=2539s>

Další

<https://www.youtube.com/watch?v=LYMqc1zzJnU>

<https://www.youtube.com/watch?v=gBkYdymogU4>

<https://www.youtube.com/watch?v=hNzu4uMLLvg&t=28s>

Anotace

Příjmení a jméno autora:	Kubíček Jiří
Název katedry a fakulty:	Katedra muzikologie, Filozofická fakulta UP v Olomouci
Název bakalářské práce:	Noise music – analýza teoretických přístupů
Vedoucí bakalářské práce:	Mgr. Jan Blüml, Ph. D.
Počet znaků:	132 374
Počet stran:	61
Počet příloh:	
Počet titulů použité literatury:	32 (bez internetových zdrojů)
Klíčová slova:	noise, janoise, harsh noise, Merzbow, Schaeffer, ontologie, experimentální hudba, psychologie hudby, estetika, tělo
Key words:	noise, janoise, harsh noise, Merzbow, Schaeffer, ontology, experimental music, psychology of music, aesthetics, body
Charakteristika bakalářské práce:	Předkládaná bakalářská práce se zabývá problematikou <i>noise</i> a <i>Noise music</i> . Jejím cílem je jednak představit vybrané přístupy k danému tématu v zahraniční akademické diskusi a jednak zanalyzovat <i>Noise music</i> jako představitele extrémního hudebního žánru a nastínit možné poslechové strategie při jeho recepci.
Bachelor thesis characteristics:	This bachelor thesis is focused on the issue of <i>noise</i> and <i>Noise music</i> . It aims first at presenting selected approaches to the topic within international academic

discourse and second at analyzing *Noise music* as a representative of an extreme music genre and presenting possible listening strategies for its reception.