

# HLUK A JEHO VPLYV NA HUDOBNÚ KULTÚRU

Lubomír Pavelka

## Abstract

The noise impact on musical culture

The submitted work deals with the phenomenon of noise and its impact on the culture. We explore the term "noise" in a musical context as one of possible and frequently used component of expression among contemporary musical manifestations. The presented topic is observed by reception – aesthetics of music, which basic method of researching is verbal music interpretation. The aim of the work is interpretative assumption of the chosen musical manifestations based on working with noise musical matter, forming and molding the picture of contemporary musical culture.

## Keywords

noise, noise music, musical culture, reception-aesthetics of music

## Hluk a jeho vplyv na hudobnú kultúru

Neoddeliteľnú súčasť auditívneho prostredia tvoria zvuky paušálne kategorizované ako hluky. Význam pojmu hluk – na prvý pohľad všeobecne jasný a zrozumiteľný, sa nám rozostrie, keď daný fenomén zasadíme do kontextu dvadsiateho a aktuálneho storočia. Hluk totiž možno označiť za jeden z emblematických symbolov sprevádzajúcich a poukazujúcich na významné kultúrno-spoločenské zmeny minulého storočia (napr. rozvoj industrializácie, technologický progres a pod). Metamorfóza auditívneho prostredia na začiatku dvadsiateho storočia formovala nový vzťah človeka k svojmu okoliu, čo prirodzene vyústilo do premeny povahy auditívnej kultúry a prostredníctvom zvukov a hlukov sa začalo „nové“/iné nazeranie na svet. Niekoľko storočí preferovaná vizuálna paradigma postupne v procese percepcie oslabuje svoju dominanciu v prospech paradigmy auditívnej. Hluk sa postupne stáva nielen fenoménom fyzikálnym, ale aj historickým, psychologickým, sociologickým, ekonomickým, estetickým a v neposlednom rade aj fenoménom hudobným.

Americký umelec a teoretik Brandon LaBelle chápe zvuky (a hluky) ako sociálny materiál, ako sociálnu plastiku. Uvedomuje si, že sú to práve hluky a zvuky, ktoré sa podieľajú na vzájomnom pôsobení medzi jednotlivcami, ako aj medzi sociálnymi skupinami a prostredím. Rovnako poukazuje na to, že zvuky výrazným spôsobom ovplyvňujú posluchácke návyky a celkové zvukové povedomie konkrétnej doby či subkultúry.<sup>1</sup>

Francúzsky ekonóm a sociológ Jacques Attali v úvode svojej knihy *Noise: A Political Economy Of Music* uvádza:

---

<sup>1</sup> Cseres, Jozef. "Brandon LaBelle Bloudící těla objevují (ne)známa akustická teritoria", *His Voice* 1, (2012): 31-36.

„Dvadsaťpäť storočí sa západné vedenie snažilo na svet nazerať. Na svet sa však nedá hľadieť, svet sa dá počúvať. Svet nie je čitateľný, ale počúvateľný. Naša veda sa vždy snažila monitorovať, merať, abstrahovať a kastrovať význam, no zabúdala na to, že život je plný hluku: pracovný hluk, ľudský hluk, zvierací hluk – jedine smrť je tichá. Hluk kupoval, predával, alebo zakazoval. Bez hluku sa neudeje nič podstatného“.<sup>2</sup>

Pojem hluk tak nadobúda značne polysémantický charakter. Človek sa tak v pozícii vnímateľa nachádza v situácii príznačnej pre moderný svet, na ktorú poukazuje Maurice Merleau-Ponty, kde „jedno slovo (v našom prípade hluk – pozn. autora) znamená (prinajmenšom) dve rozdielne veci“.<sup>3</sup>

Vzťah človeka a „novej“ zvukovej reality sa prirodzene prejavil v povahe hudobnej kultúry. Hudobná kultúra je akýmsi zrkadlom toho, aké vrstvy auditívneho prostredia sú v konkrétnej kultúre významné, pretože práve auditívne prostredie slúži ako zdroj možného vyjadrovacieho materiálu pre hudobne aktívnych príslušníkov danej hudobnej kultúry.<sup>4</sup> Hluk sa tak stal súčasťou dispozičného univerza hudby, čo môžeme pozorovať na poetikách a hudobných koncepciách talianskych alebo ruských futuristov, cez osobnosti Pierra Schaeffera, Johna Cagea až po Iannisa Xenakisa či Helmuta Lachenmanna (a iných).

Stojíme však pred zásadnou otázkou. Ako možno zadefinovať hudobný hluk? Z hľadiska tradične chápanej európskej hudobnej paradigmy pôsobí spojenie dvoch diametrálne diferentných zvukových „svetov“ (hluk – hudba) oxymoronicky. Vo všeobecnosti je hluk spájaný s dynamickým hľadiskom pôsobenia zvuku na človeka. Vysoká intenzita zvuku pôsobí na percipienta rovnako fyziologicky ako aj psychologicky. Je v nás zakódovaný antropologický význam hluku a tento auditívny jav je sprevádzaný pocitom ohrozenia.<sup>5</sup> Hluk však môžeme vnímať aj z tzv. „farebného“ hľadiska (označovaného aj ako ténbr). To je definované na základe zastúpenia všetkých frekvenčných zložiek zvuku. Hluk nazeraný cez prizmu „farebnosti“ označujeme ako šumy (na základe spektrálneho zloženia rozoznávame biely, hnedý, ružový šum...). Pre laického poslucháča sa však s pojmom hluk môže spájať aj disonantný charakter niektorých tonálnych horizontálnych línií a pod. Pojem hluk je vnímaný nejednoznačne a možno súhlasiť s názorom Paula Hegartyho, ktorý uvádza, že: „Hluk nie je objektívny fakt. Objavuje sa vo vzťahu k percepcii“.<sup>6</sup>

Implementáciou hlukov do oblasti hudby sa zásadným spôsobom modifikovala povaha hudobnej kultúry, následkom čoho sa prirodzene redefinoval jej zvukový ideál. Stáročiami pestovaný a adorovaný zvukový hedonizmus charakterizovaný „tradičnými“ estetickými kategóriami krásy, vznešenosti, kultivovanosti, konsonancie a výrazovej „príjemnosti“ vystriedal kult rudimentárneho zvuku uprednostňujúci zvuky nezvyčajných kvalít a akcentujúci ich imanentné znenie.<sup>7</sup> Väčšina súčasných hudobných prejavov však tvorí prienik oboch typov zvukového ideálu a vytvára výrazový zvukový ideál.<sup>8</sup> Tento moment je zreteľný tak v oblasti populárnych žánrov (spájanie príjemných – konsonantných melodických prejavov doplnených o

<sup>2</sup> Attali, Jacques. *Noise. Political Economy of Music*, prel. Brian Massumi (Minneapolis – London: The University of Minnesota Press 2002), 3.

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Svět vnímání*, prel. Kateřina Gajdošová (Praha: OIKOYMENH, 2008), 73.

<sup>4</sup> Beličová, Renáta. *Recepčná hudobná estetika. K pojmosloviu* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006), 23.

<sup>5</sup> Bližšie sa danou problematikou zaoberá: Syrový, Václav. *Hudební zvuk. Příspěvek k teorii zvukové tvorby*. Praha: Akademie múzických umění. 2009.

<sup>6</sup> Prevzaté z: Wolf, Motje: “Thinking about noise”. Online (24. 3. 2011) [http://www.mti.dmu.ac.uk/events-conferences/sssp2009/proceedings/07\\_SSSP09\\_Wolf.pdf](http://www.mti.dmu.ac.uk/events-conferences/sssp2009/proceedings/07_SSSP09_Wolf.pdf)

<sup>7</sup> Termín imanentné znenie používa Peter Faltin. Pozri: Faltin, Peter. *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre* (Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1966).

<sup>8</sup> Bližšie o zvukovom ideále, zvukovom hedonizme a kulte rudimentárneho zvuku pozri: Beličová, Recepčná hudobná estetika. K pojmosloviu, 32-39.

zvukovo modifikované zvuky, napr. výrazne zvukové deformácie v žánroch rockovej hudby), ako aj v kompozičnej oblasti (napr. v polyštylistike, kde môžu vedľa seba vzájomne koexistovať obidva typy zvukových ideálov).

Paušálne vnímaný pojem hluč sa však v hudobnej oblasti diferencuje, ba priam kategorizuje na základe výrazových špecifík jednotlivých hlučkových segmentov. Práve hudobný výraz vytvára jednu z prvotných reakcií poslucháča pri percepcii zvukových prejavov. Recepčná hudobná estetika spája pojem hudobný výraz s emočnou stránkou prežívania hudby.<sup>9</sup> Torben Sangild si vo svojom texte „Noise – Three musical gestures“ všima výrazovú rozmanitosť hlučkových elementov v žánroch rockovej hudby. Aj napriek všeobecne zadefinovaným výrazovým osobitostiam, podľa ktorých je hluč len subjektívne nepríjemným a hlasným zvukom, Sangild diferencuje hudobný hluč do troch kategórií: expresívny, introvertný a minimalistický (ako príklad introvertného hluču v hudbe uvádza tvorbu kapely My Bloody Valentine).<sup>10</sup>

Výrazová rozmanitosť jednotlivých druhov hlučov a hlavne ich reflexia poukazujú na zásadnú zmenu v procese vnímania zvukov. Práve problematika vnímania v súčasnom auditívnom prostredí, rovnako ako aj v hudobnej situácii, sa nám zjavuje hneď v dvoch diametrálne diferencovaných polaritách. Na jednej strane sme svedkami straty citlivosti voči širokému „farebnému“ a dynamickému spektru auditívneho prostredia. Sme nútení selektovať zvuky potrebné pre naše životné potreby. Dochádza k desenzibilizácii počutia (a príčinou môže byť samotná hudba zastávajúca heteronómnu funkciu). Stávame sa svedkami welschovskej anestetiky – znečitlivenia voči okolitému zvukovému prostrediu. Na druhej strane však nachádzame akúsi „únikovú zónu“, pokus o návrat k estetike (alebo skôr k aisthetike) „ako tematizácie vnemov všetkého druhu, zmyslových aj duchovných, každodenných aj sublimných, tých, ktoré pochádzajú zo životného sveta, aj umeleckých“.<sup>11</sup>

Ako poslucháči stojíme pred úlohou reflektovať danú situáciu, naučiť sa prijímať, počúvať a interpretačne uchopiť široké spektrum zvukových – hudobných prejavov. To však poslucháčom spôsobuje obrovské problémy. Stráca sa hranica medzi tým, čo je (resp. bola) a čo nie je (resp. nebola) hudba, nehudobné zvuky nadobúdajú „hudobnosť“, prehľadné hudobné formy sa „zneprehľadňujú“ v rizomatických štruktúrach, hudobná autonómnosť je spochybnená intermediálnymi umeleckými prejavmi heterogénnej povahy.

Prostredníctvom verbálnej interpretácie<sup>12</sup> sa teraz pokúsime odkryť výrazové a významové osobitosti postmoderného hudobného prejavu založeného na práci s hlučkovým materiálom.

Autorom skladby *River of water of life* je taliansky tvorca Maurizio Bianchi. Ten býva označovaný za priekopníka industriálnej a hlučovej hudby v Taliansku a pokračovateľa futuristickej tradície.<sup>13</sup> V sedemdesiatych rokoch 20. storočia vychádzal z poetiky industriálnej

---

<sup>9</sup> Beličová, Renáta. Recepčná hudobná estetika. Teória (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2003), 78.

<sup>10</sup> Sangild, Torben: „Noise – Three Musical Gestures – Expressionist, Introvert and Minimal Noise“. Online (23. 3. 2011). [http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart\\_2\\_4.pdf](http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_2_4.pdf)

<sup>11</sup> Welsch, Wolfgang. Estetické myslenie, prel. Ladislav Kiczko (Bratislava: Archa, 1993), 9.

<sup>12</sup> Verbálna interpretácia hudby je základnou metódou recepčnej hudobnej estetiky, formovanou na Ústave literárnej a umeleckej komunikácie v Nitre. Túto metódu môžeme označiť aj ako tzv. výrazovú interpretáciu, pretože práve hudobný výraz považuje za kľúčový fenomén zohrávajúci hlavnú úlohu pri recepcii hudby. (Pozri: Beličová, Recepčná hudobná estetika. Teória, 76-94).

<sup>13</sup> Ferenc, Petr, „Maurizio Bianchi, zběhnuvší otec italského industriálu“, *His Voice* 1, 2010, 22.

hudby a neznámou mu nebola ani estetika Music concrète. Ako sám tvrdí, vo svojej tvorbe sa snažil „produkovať zvuky tak, aby celkom vystihli súčasný úpadok“.<sup>14</sup>

V Bianchiho skladbe sa konfrontujú dva rozdielne spôsoby organizácie materiálu: zvuky – tóny usporiadané tonálnym princípom a hluky – konkrétne šum. Skladba je z hľadiska organizácie založená na vzájomnom prelínaní hlukových pasáží s hudobnými úsekmi. Violončelová pasáž má po výrazovej stránke priam až „romantizujúci“ nádych a tvorí silný kontrast oproti hlukovému/šumovému úseku. Bianchi priamo a jednoducho zrovnoprávňuje obe zvukové matérie.

Otáznym sa stávajú ich významy. Recipient vníma violončelové pasáže ako niečo známe, niečo, čo poslucháčsky pozná, niečo, čomu „rozumie“. Vie, že počúvaný úsek je hudba hraná na violončele. Táto hudba disponuje istými výrazovými osobitosťami a poslucháč ich dokáže (viacmenej bezproblémovo) odčítať. Recepčné uchopenie daného úseku recipientovi nespôsobuje poslucháčske problémy. Inak povedané, poslucháč má vypestované isté percepčné vzory, má skúsenosť s počúvaním daného typu hudby a táto je súčasťou jeho mentálneho sveta. Nastáva však otázka: je hudobný úsek (violončelová pasáž) významovo plnohodnotný? Narážame na fakt, že uvedená pasáž má len fragmentárnu povahu. V skladbe nezaznieva celý hudobný motív, dokonca môžeme povedať, že daný motív je násilne prerušený. Z tradičného hudobného hľadiska ho nemusíme považovať za hudobne plnovýznamový. Avšak význam môže nadobudnúť pri pohľade cez „inú“ optiku. Máme na zvukový objekt, v ktorom znie violončelo, nazeráť cez prizmu tradične chápanej hudby? Nepovažuje Maurizio Bianchi daný fragment len za zvukový „materiál“ – zvukovú vzorku – reprodukciu neúplného „obrazu“? Alebo ide o apropriaciu – umeleckú (pôvodne výtvarnú) stratégiu privlastňovania si už existujúceho artefaktu a následného spochybnenia jeho jedinečnosti a unikátnosti?<sup>15</sup>

V skladbe *River of water of life* stoja proti sebe dve zvukové štruktúry. Tie vnímame ako kontrastné. Ich opozičnosť spočíva vo výrazovej línii (príjemné – nepríjemné), v komunikačnej línii (hudba – informácia ↔ šum – znehodnotenie informácie), v hudobnom materiále (tón – hluk) a mnohých ďalších. Napriek početným faktom, ktoré stavajú uvedené dve entity do opozičného vzťahu, sa ponúka otázka, či Bianchi naozaj úmyselne použil vo svojej kompozícii jeden z najstarších hudobných princípov – princíp kontrastu? Nemôžu mať uvedené zvukové štruktúry predsa len niečo spoločné?

Povaha odpovede na danú otázku závisí od uhla pohľadu, z ktorého na uvedený problém nazeráme. Šum najčastejšie vnímame v negatívnom zmysle ako akustický fenomén znehodnocujúci informáciu. V akustickej (hudobnej) oblasti šum predstavuje nežiaduci zvuk vznikajúci napríklad pri procese hudobného záznamu a pod. V hudbe dvadsiateho storočia sa vďaka talianskym a ruským futuristom, Johnovi Cageovi a množstvu iných stal hluk/šum súčasťou dispozičného univerza hudby. Nie je však istá paralela alebo príbuznosť šumov a hudobných zvukov – tónov „zakorenená“ v našom „vnútri“ a nebola „potláčaná“ niekoľkostoročnými hudobnými tradíciami? Pozastavme sa nad niektorými názormi reflektujúcimi problematiku šumu (a jeho spojenie s oblasťou hudby) a zistíme, že hudba a šum vôbec nemusia predstavovať diametrálne odlišné zvukové svety (aspoň z hľadiska výrazu) tak, ako sa to častokrát javí.

So šumom sa stretávame v dennodennej realite pomerne často. Avšak zriedkavo si uvedomujeme „kvalitu“ týchto akustických fenoménov. Kvalitou myslíme isté výrazové charakteristiky šumov, ktoré sú však rôznorodé. Môžeme si teda položiť otázku, prečo je to tak? Prečo je naše vnímanie šumov tak veľmi „obmedzené“? Nechceme alebo nie sme nútení

<sup>14</sup> Ferenc, „Maurizio Bianchi, zběhnuvší otec italského industriálu,“ 22.

<sup>15</sup> Geržová, Jana (ed.), *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé polovice 20. století* (Bratislava: Kruh současného umění PROFIL, 1999), 36.

analyzovať jednotlivé výrazové špecifiká šumov nachádzajúcich sa v našom auditívnom prostredí? A dá sa pri všetkom tom „hlukovom smogu“ vnímať „kvalitatívna“ stránka šumov?

V predchádzajúcom texte už bolo naznačené, že poznáme niekoľko druhov šumov, ktoré sa označujú ako biely, ružový, hnedý alebo čierny šum. Práve ich farebné označenie tvorí istú výrazovú analógiu so svetlom.

Čierny alebo hnedý šum na základe svojich parametrov predstavujú esteticky nepríťažlivý typ zvuku (asociujúci napr. katastrofy a pod.). Naopak biely šum, ako tvrdí Barrow, je akusticky bezfarebný a pri nízkych intenzitách môže mať upokojujúce účinky.<sup>16</sup>

Avšak medzi týmito dvoma výrazovo „opozičnými“ pólmi leží tzv. ružový šum, ktorý je pre našu problematiku najzaujímavejším. Jeho osobitosť spočíva vo fakte, že spektrálne vlastnosti hudby (a to nielen hudby európskej, ale aj etnicky inakostnej) a spektrum ružového šumu sú si blízke (hudba má podobnú spektrálnu charakteristiku ako ružový šum). Túto skutočnosť skúmali v roku 1975 fyzici Richard Voss a John Clark z kalifornskej univerzity v Berkley. Je teda zrejmé, že z výrazového hľadiska nie je medzi istými typmi šumov a hudby až taký markantný rozdiel.

Benoit Mandelbrot poukazoval na skutočnosť, že naša nervová sústava je štruktúrovaná zvláštnym spôsobom. „Na okraji tela v okolí prstov na rukách a nohách, je blízka bielemu šumu, ale ako sa blížíme k centrálnej nervovej sústave a mozgu, začína mať podobu  $1/f^{17}$  (t.j. podobe ružového šumu = spektrálne blízkeho hudbe, pozn. L. P.). Ako neskôr poznamenáva, pravdepodobne preto naša nervová sústava zabraňuje tomu, aby bol mozog „zahltý“ nezaujímavým bielym šumom, pretože je málo pravdepodobné, že tento šum bude obsahovať životne dôležité informácie.<sup>18</sup>

V tejto súvislosti sa nám ešte významnejšie javia slová Johna Cagea vyrieknuté po návrate z anechoickej komory, kedy prehlásil: „Až kým nezomriem, zvuky budú existovať. A budú existovať aj po mojej smrti. Nikto nemusí mať obavy o budúcnosť hudby“.<sup>19</sup> Cage tak reagoval na zvuky svojho nervového systému a krvného obehu, ktoré počul v akusticky „hluchom“ prostredí. V kontexte s Mandelbrotovým názorom o „hudobnom“ charaktere šumu v našej nervovej sústave možno opäť podčiarknuť myšlienkovú progresívnosť „proroka“ Johna Cagea.

Hudba Maurizioa Bianchiho je významovo otvorená. Poslucháčovi poskytuje značne široké interpretačné uchopenie – od prvoplánových asociácií hluku ako negatívneho znaku, cez „babilonizáciu“ hudobného jazyka až po postmoderné ironické vnímanie výsledného tvaru. Je len na rozhodnutí poslucháča, aký postoj zaujme pri recepcii hlukových hudobných prejavov.

Hluk je viac ako jedno storočie súčasťou hudobného univerza. V tomto časovom horizonte je práve hluk výrazným činiteľom, radikálne meniacim charakter a povahu hudby a hudobnej kultúry. S vývojom a smerovaním hudby však paralelne neprebíhal vývoj poslucháčskych návykov u recipientov. Je otázne, či je vôbec možné zmeniť naše stáročiami pestované percepčné vzory a poslucháčske návyky? Vynára sa otázka, akú podobu asi bude mať hudba v budúcnosti a ako bude pokračovať jej vývoj?

V úvode spomínaný Jacques Attali hovorí, že v budúcnosti bude autor vytvárať hudbu výlučne pre rozkoš z produkovania zvukových diferencií.<sup>20</sup> Hudba sa bude tvoriť v takzvanom

<sup>16</sup> Barrow, John, D, Vesmír plný umění, prel. Martin Krejza (Praha: Jota, 1999), 289.

<sup>17</sup> Bližšie pozri: Barrow, Vesmír plný umění, 294.

<sup>18</sup> Barrow, Vesmír plný umění, 294.

<sup>19</sup> Cage, John, “Experimentálna hudba”, prel. Jozef Cseres, in Avalanches 1990-95 Zborník spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu, ed. Murin, Michal (Bratislava: SNEH, 1996), 138.

<sup>20</sup> Cseres, Jozef, “Hudba, Etnológ, Ekonóm, Semiológ a Pojmotvorci”, in Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky, ed. Július Fujak (Nitra: UKF, Filozofická fakulta, Katedra kulturológie, 2010), 110.

kompozičnom networku, v ktorom bude zbavená starých kódov, bude zbavená mocenských, ekonomických a sociálnych obmedzení a bude slúžiť výlučne „osobnej transcencii“.<sup>21</sup>

Attaliho myšlienky sú staré už niekoľko desaťročí, avšak „nová“ éra kompozičného networku ešte nenastala. Snáď sa s ňou stretne v ďalšej kultúrnej epoche nasledujúcej po skončení tohto „postmoderného prechodného obdobia“ (ako postmodernu označujú Deleuze s Guattarim).<sup>22</sup> Nateraz sme pevne zakotvení v „postmodernom záhybe“, o čom svedčí fragmentárnosť, pluralita, eklekticismus, irónia, viacvýznamovosť a mnoho iných charakteristických prvkov, ktoré nachádzame v súčasnej kultúre.

#### Literatúra:

- Attali, Jacques. *Noise. Political Economy of Music*. Angl. preklad: Brian Massumi. Minneapolis – London: The University of Minnesota Press, 2002.
- Barrow, John, D. *Vesmír plný umění*. Prel. Martin Krejza. Praha: Jota, 1999.
- Beličová, Renáta. *Recepčná hudobná estetika. K pojmosloviu*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006.
- Beličová, Renáta. *Recepčná hudobná estetika. Teória*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2003.
- Cage, John. *Experimentálna hudba*. Prel. Jozef Cseres. In *Avalanches 1990-95 Zborník spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu*, ed. Murin, Michal. Bratislava: SNEH, 1996.
- Cseres, Jozef. “Brandon LaBelle Bloudící těla objevují (ne)známa akustická teritoria”, *His Voice* 1, (2012): 31-36.
- Cseres, Jozef, “Hudba, Etnológ, Ekonóm, Semiológ a Pojmotvorci”. In *Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky*, ed. Július Fujak, 107-118. Nitra: UKF, Filozofická fakulta, Katedra kulturológie, 2010.
- Faltin, Peter. *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1966.
- Ferenc, Petr. “Maurizio Bianchi, zběhnuvší otec italského industriálu”, *His Voice* 1, (2010): 22-23.
- Geržová, Jana (ed.). *Slovník světového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Kruh súčasného umenia PROFIL, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Svět vnímaní*. Prel. Kateřina Gajdošová. Praha: OIKOYMENH, 2008.
- Miko, Valér, “Imanentné procesy v umeleckej tvorbe a nové možnosti jej interpretácie”. In *Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky*, ed. Július Fujak, 131-144. Nitra: UKF, Filozofická fakulta, Katedra kulturológie, 2010.
- Sangild, Torben: “Noise – Three Musical Gestures – Expressionist, Introvert and Minimal Noise”. Online (23. 3. 2011). [http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart\\_2\\_4.pdf](http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_2_4.pdf)
- Syrový, Václav. *Hudební zvuk. Příspěvek k teorii zvukové tvorby*. 1. Praha: Akademie múzických umění. 2009.

<sup>21</sup> Cseres, “Hudba, Etnológ, Ekonóm, Semiológ a Pojmotvorci”, 109.

<sup>22</sup> Miko, Valér, “Imanentné procesy v umeleckej tvorbe a nové možnosti jej interpretácie”, in *Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky*, ed. Július Fujak (Nitra: UKF, Filozofická fakulta, Katedra kulturológie, 2010), 131.

Welsch, Wolfgang. Estetické myslenie. Prel. Ladislav Kiczko. Bratislava: Archa, 1993.  
Wolf, Motje: "Thinking about noise". Online (24. 3. 2011) [http://www.mti.dmu.ac.uk/events-conferences/sssp2009/proceedings/07\\_SSSP09\\_Wolf.pdf](http://www.mti.dmu.ac.uk/events-conferences/sssp2009/proceedings/07_SSSP09_Wolf.pdf)

**Information about the Author:**

Mgr. Lubomír Pavelka  
[pavelka.lubo@gmail.com](mailto:pavelka.lubo@gmail.com)