

Václav Syrový

Zvuk jako autonomní estetický objekt?

Pod estetikou zvuku si můžeme ve shodě s encyklopedickými definicemi představit naplnění obecně uznávaných a v dané společnosti, pospolitosti či klanu platných norem kvantitativního a zejména kvalitativního uspořádání vlastností zvuku. Zjednodušeně řečeno zajímá nás působení zvuku na člověka ve specifické oblasti krásna jako reflexe jeho subjektivního vztahu ke zvuku, ať už spontánně produkovaného přírodou i člověkem, nebo jako předmětu mezilidské komunikace. Estetika je především spojována s produkty tvůrčí práce, tzn. s uměleckými díly, tedy i s takto pojímanými díly zvukovými, a hledá příčinu pocitu libosti či nelibosti, uspokojení či neuspokojení spojenou se subjektivním vjemem těchto děl. Na poli zvukového umění, přesněji řečeno zvukové kultury, známe oblast, kde estetika je historicky zavedenou a propracovanou teoretickou disciplínou. Je to „špička zvukového ledovce“ - hudební umění.

Současná **hudební estetika** definovaná jako nauka o hudebním esteticku či přesněji jako nauka o estetickém osvojování hudby (lit.1) pochopitelně odsouvá spontánní, nestylizovaný a neorganizovaný zvuk, např. produkovaný živou či neživou přírodou, do oblasti estetického přírodního. A přitom stačí, abychom ve shodě s protagonistou konkrétní hudby Pierrem Schaefferem (lit.2) pomocí záznamu (zvuku) „vytrhli“ zvolený zvuk ze svého původního přírodního či přirozeného kontextu, a tak nově vytvořenému tzv. zvukovému objektu přisoudili zjevnou hudebně estetickou funkci. Pokud budeme na proces komponování hudby nahlížet jako na extrémně pojatou dramaturgii zvukových objektů převážně tónového charakteru a recipročně pak budeme chápat zvukovou dramaturgii (např. audiovizuálního díla) jako zobecněný hudebně kompoziční postup, pak nic nebrání tomu, abychom chápali zvuk jako autonomní estetický objekt.

Proč nás však zajímá estetika zvuku bez zjevných tradičních hudebních souvislostí? Chceme snad posuzovat krásu zvuku symfonického orchestru ve srovnání se zvukem cimbálové muziky či hard-rockové kapely, nebo majestátní zvuk varhan se zvukem pouličního orchestrionu či Panovy píšťaly? V žádném případě! Nemůžeme se totiž zabývat estetikou izolovaného fyzikálního jevu, tj. samotného zvukového signálu jako pouhé vnější formy bez toho, aniž bychom nevěnovali pozornost vnitřnímu informačnímu obsahu, tj. vlastnímu **zvukovému sdělení**, které končí a je vyhodnocováno v našem vědomí. Avšak objektivní příčinnost našeho sluchového vjemu je již předmětem psychoakustiky, která hledá vztahy mezi konkrétními fyzikálními vlastnostmi zvuku a „dimenzemi“ jeho subjektivní reflexe: od relativně jednoduchých vztahů mezi frekvencí a výškou či intenzitou a hlasitostí tónu, přes složité vztahy mezi jeho strukturou a barvou až po příčinnost jeho kvality.

Jaký je vlastně rozdíl mezi psychoakustickou a estetickou kvalitou zvuku? V hudebním instrumentáři nalezneme příklad **pólu zvukové kvality**, uznávaného jak hudebními nástrojáři, tak výkonnými interprety, a to housle Antonia Stradivariho. Kvalita jejich tónu je však záležitostí především psychoakustickou, chceme přece odhalit tajemství jejich konstrukce, laku či materiálu. Avšak hra na tyto housle, přesněji řečeno její zvukový důsledek je už sám předmětem estetické kvality, i když všechny intonační, dynamické, barevné a rytmické změny můžeme v průběhu hry podchytit v podobě objektivních parametrů – čísel, právě tak jako

kinematiku prstu levé ruky na hmatníku či smyčce v pravé ruce nebo dokonce přenos energie mezi smyčcem a strunou.

K tomu, aby se hra na Stradivárky stala zřejmým estetickým zážitkem, nebo možná přesněji **prožitkem**, potřebujeme v první řadě subjekt posluchače, který navenek vysloví podobný soud jako u psychoakustického testu: „líbí či nelíbí“, ale který se v kontextu všech možných vnějších objektivních i subjektivních příčin promítne do osobního postoje: „ztotožnění či neztotožnění“ se s daným zvukem. Z tohoto pohledu je kvalita zvuku podkategorií estetiky, **psychoakustický soud** se snažíme objektivizovat, v konečné fázi hodnocení subjekt posluchače de facto z procesu hodnocení vyloučit a opřít se o posloupnost přenosu zvukové informace od ryze mechanického jevu až po elektrochemické děje mezi neurony v našem mozku. **Estetický postoj** je naproti tomu vždy výrazem individuality posluchače nebo skupiny posluchačů antropologicky, sociologicky, demograficky atd. stejného či podobného zařazení. Objektivní kvalitu zvuku spojujeme s vyloučením individuálních subjektivních postojů, estetiku zvuku naopak od těchto postojů nesmíme v žádném případě oddělit.

Můžeme však hovořit o estetice zvuku jako o samostatné regulérní vědní disciplíně vycházející z obecné estetiky, mající úzký vztah k estetice hudební a současně jednom těžko oddělitelné od psychoakustiky? Estetiku zvuku bychom přece rádi definovali jako objektivní proces zkoumání emocionálního působení zvuku na člověka a hledání racionálních příčin pozitivních i negativních emocí vyvolaných zvukem. V estetice zvuku budeme ale jenom těžko hledat pomocí statistických metod ortogonální, na sobě nezávislé **estetické dimenze**, abychom (podobně jako v psychoakustice) umístili daný zvuk do určitého místa n-rozměrného estetického prostoru, a tak „objektivizovali“ jeho estetickou vzdálenost vůči zvuku jinému. Pokusme se tedy naopak do předem stanovených a obsahově známých **estetických dimenzí**, či přesněji **kritérií** umístit zvuky neznámé a postupně zjemňovat měřítko těchto kategorií tak, abychom vyloučili jejich evidentní počáteční vzájemnou provázanost. Vymezení estetických kritérií se bude samozřejmě vztahovat jak na hudebně i nehudebně organizovaný kontext sledu zvuků (zvukové sdělení), tak na jediný izolovaný zvuk vytržený z tohoto kontextu.

Vědecký tj. racionální i umělecký tj. emocionální pohled na zvuk spojuje jednotná výchozí kategorizace zvuků, resp. zvukového materiálu na **tóny** a **hluky**. Na začátku každé fyzikálně akustické i hudebně teoretické příručky se obvykle setkáváme s výkladem, ne-li přímo s definicí tónu a hluku, která se nejčastěji odvolává na určitost a neurčitost vjemu výšky zvuku jako základní psychoakustické veličiny. V lepším případě je argumentováno periodicitou či neperiodicitou zvukového signálu ve smyslu jeho existenční časové závislosti. Této polarizaci nelze upřít do jisté míry sugestivní návod tónu přiřadit kladnou a hluku zápornou estetickou hodnotu. Tón je přece krásnější než hluk!? Pokud ale chceme na tuto kategorizaci nahlížet ve skutečném estetickém slova smyslu, pak v první řadě musíme připustit, že každý přirozený tón obsahuje hlukovou složku a že u každého hluku nalezneme více či méně zřetelný náznak tónovosti. Z hlediska původu zvuků se jako nejzákladnější nabízí rozdělení na **zvuky produkované neživou přírodou**, u nichž převažuje charakter **hlukový**, a **zvuky produkované živou přírodou** s převažujícím **tónovým** charakterem. V tomto okamžiku bychom mohli celou problematiku zvuku uzavřít v již zmíněném esteticko přírodním, ale nám jde přece o samostatné esteticko zvukové. Pokusme se tedy charakterizovat tóny a hluky více z hlediska obsahového než formálního.

Zvuky neživé přírody, jako je šum vody, svist větru, hřmění hromu, výbuch sopky apod. nás především informují o jejím stavu. Jsou vedlejším, zcela spontánním produktem resp.

projevem stavu hmoty, jejího klidu či pohybu. Přitahují naši pozornost, protože nás především varují před hrozícím nebezpečím. Jejich vznik souvisí s fyzikálními jevy převážně **stochastické** (nahodilé) povahy, které odrážejí změnu stavových veličin hmoty (teplota, tlak, vlhkost, hustota aj.) podél zvolené souřadnice. Proto také zvuky neživé přírody, tzn. spontánně a jednoduše generovatelné **hluky** vykazují nejčastěji stochasticky uspořádanou strukturu, která se po fyzikální stránce jeví jako velmi **složitá**.

Zvuky živé přírody, tzn. zvuky produkované zvířaty a člověkem jsou základním projevem vzájemné komunikace. Jejich prostřednictvím zvířata i lidé dávají o sobě vědět a současně se dozvídají o existenci toho druhého. Tyto zcela záměrně produkované zvuky vykazují jak hlukový, tak tónový charakter. **Tónový charakter** pak převažuje především v lidské zvukové komunikaci, a to v její nanejvýš stylizované formě – v hudbě s dominujícím emocionálním charakterem přenášené informace. Komunikační charakter zvuků živé přírody je zřetelně **determinuje** v čase, a to jak z pozice vnímané délky, tak z pozice časové závislosti vnímané výšky, hlasitosti i barvy. Čím k přesnější determinaci dochází, tím u produkovaného zvuku více převládá tónový charakter. Hudební tóny jako krajně determinované a proto i vysoce stylizované komunikační zvuky mají oproti hlukům relativně **jednoduchou** strukturu. Jejich zcela záměrná generace je však podstatně složitější, zpěv a hra na hudební nástroje jsou toho jasným důkazem.

Zvuk jako fyzikální jev pro nás však začíná existovat až v okamžiku subjektivního vjemu a je vázán na naši schopnost zvukové paměti a predikce, tedy na procesy zásadně ovlivňující naše zvukové zkušenosti, které říkají, že např. narůstající zvuková intenzita šumu vody, svistu větru či hřmění hromu signalizuje reálné nebezpečí. Ve skutečnosti však tyto zkušenosti jenom upřesňují geneticky dané dispozice rozeznat nebezpečí na základě především **intenzity zvuku** (slabý zvuk pochází ze vzdáleného zdroje, silný zvuk z blízkého zdroje, ale také slabý zvuk pochází z malého zdroje, silný zvuk z velkého zdroje). I když barva zvuku do jisté míry též odráží vzdálenost či rozměrnost zvukového zdroje, na prvním místě souvisí s jeho identifikací, tedy s naší zvukovou zkušeností.

Vyhodnocení zvukové informace v našem vědomí provázejí procesy asociační a imaginační, zvuk tak vyvolává **emotivně laděné** pozitivní i negativní **asociace** a následné **imaginace** – představy klidu, bezpečí, řádu, jistoty, radosti, ale současně také představy neklidu, nebezpečí, chaosu, nejistoty, smutku. V této souvislosti se často hovoří o **vnitřním hmatovém citění**, což jenom potvrzuje doslova genetický vztah zvuku, hmatu a pohybu. V tomto vztahu zaujímá sluchový vjem pozici extrémně vyvinutého resp. citlivého hmatu. Pohyb vyvolává zvuk a zvuk zase pohyb, přesněji řečeno v první řadě **představu pohybu**. Proto také nejbližším „příbuzným“ hudby je nanejvýš organizovaný a stylizovaný pohyb – tanec. Vyhodnocení zvukové informace chápeme v nejúčinnější podobě jako **programní působení zvuku**, tzn. vyvolání dílčích vizuálních, dějových, situačních a dalších představ vedoucích k celkové představě vnitřního zvukového „dramatu“. V tomto směru není např. rozhlasová hra jenom rozpis jednotlivých rolí, ruchů či atmosfér do příslušných zvukových pásem, ale komplexní imaginace divadelního představení neohrazeného konkrétní scénografií, ale pouze naší představivostí.

Programní působení zvuku je už poměrně vzdálené vlivu fyzikálního uspořádání spektra ve smyslu harmonické či neharmonické struktury subjektivně se projevující jako tónový či hlukový charakter. Zde se podstatně více uplatňují naše **zkušenosti**, zažité **poslechové modely** – zvukové ikony. Ty v první řadě souvisejí s lidským hlasem jako se zvukem, který známe ze všech ostatních zvuků nejdůvěrněji. Po akustické stránce tvoří lidský hlas sled

samohlásek a souhlásek, tj. tónů a hluků, které v podobě slabik vedou k základním útvaru mezilidské verbální komunikace – slovu. V hovorové řeči je časový poměr mezi samohláskami a souhláskami přibližně 3:1 a v případě uměleckého přednesu stoupá až na poměr 6:1 ve prospěch samohlásek či-li vokálů. U neškoleného zpěvu tento poměr činí přibližně 10:1 a u školeného operního zpěvu může dosahovat hodnot až 50:1 i více. V praxi to znamená, že v naší zvukové zkušenosti s lidským hlasem **převládají tóny**, které ve svém determinovaném projevu výšky, hlasitosti a barvy jsou spojovány s kladnými emocemi, navozují pocit bezpečí a jistoty a odrážejí fyziologický stav hlasové komunikace. Vypustíme-li z verbální komunikace souhlásky, zbylé samohlásky evokují představu zpěvního hlasu. Vypustíme-li naopak samohlásky, zbylé souhlásky evokují patologický stav nekmitajících hlasivek či představu neartikulovaného zvířecího hlasu. Proto také hluk spojujeme s pocitem neurčita, neznáma či tajemna, hluk poutá naši pozornost a často signalizuje nebezpečí. Obecně hluk vzbuzuje převážně záporné emoce, pro naše ucho představuje mnohem složitější disonantně znějící zvukovou strukturu, než jakou se jeví harmonicky uspořádaná a tudíž konsonantně znějící struktura jednoduchého tónu.

Prvním estetickým kritériem zvuku je tedy bezesporu **kritérium tónovosti a hlukovosti**. Striktní estetická polarizace ve smyslu tón – hluk je však pouze teoretickým východiskem pro existenci výjimek založených na zlatém řezu vztahu tón – hluk jako vztahu krajních situací – kvalitativních resp. estetických pólů.

Tón bez obsahu specifického hluku je subjektivně chápán jako nepřirozený (uměle generovaný). Vývoj elektronických hudebních nástrojů, zvláště pak elektronických varhan dospěl v určité fázi k idealizaci fyzikálně pojaté struktury tónu, oproštěné od průvodních hluků a šumů, které známe ze zvuku pišťalových varhan. Tyto hluky a šумы jsou z velké části spojovány s nežádoucím zvukovým pozadím varhan, podobně klasifikovaným např. jako praskot gramofonové desky či šum magnetofonového pásku. Časté paušální odmítnutí hluku ve zvuku elektronických hudebních nástrojů ovšem zastínilo estetický význam funkčních hluků a šumů spojených s charakteristickým „vyslovováním“ tónu retných varhanních pišťal. Proto také napodobování těchto hluků a šumů elektronickou cestou významně obohatilo estetickou stránku umělé generace zvuku varhan.

Opačný příklad estetické akceptovatelnosti hluku s náznakem tónovosti vychází z neexistence absolutního hluku jako zvuku netónové povahy. Subjektivně je totiž u každého zvuku, tedy i u hluku vnímána vždy konkrétní tónová výška. Výškově amorfní zvuk, imunní vůči frekvenční transpozici či modulaci si lze představit pouze teoreticky. Aby hluk mohl být nositelem hudební informace, musel být obohacen zjevný výškový a rytmický kontext. Z obecného reálného zvuku se stal zvukový objekt, původně jako cíleně produkovaný (Umění hluku), později cíleně vymezený ve zvukovém záznamu (konkrétní hudba). Zvukovému objektu byl ve smyslu klasické „abstraktní“ hudby přisouzen stejný estetický význam, jakou měl do té doby tón.

Proměnu estetického postavení hlukového signálu od historického Umění hluku k současnému „Zvukovému umění“ lze spojovat s významovým posunem dalšího estetického **kritéria přirozenosti a nepřirozenosti**. Původně toto kritérium bylo spojováno s kontrastem mezi zvuky přirozeného, tj. mechanicko-akustického původu a zvuky, které byly produkovány ryze elektrickým způsobem. Tento formální přístup byl v průběhu vývoje elektronických nástrojů a jejich postupného začleňování do hudebního instrumentáře nahrazen posuzováním informačního obsahu vztaženého především k dobovým tendencím. Se zvukem elektrického resp. elektronického původu nastoupila přirozená revolta proti

nasládlosti, uhlazenosti a podbízivosti „akustického“ romantického zvuku, ale vedle toho komerčně orientovaná odnož elektronických hudebních nástrojů, především pak varhan, dělala vše proto, aby se tomuto romantickému vzoru zpět co nejvíce přiblížila.

Diskuse o přirozenosti akustického a nepřirozenosti elektronického zvuku se však s rozvojem možností hudební elektroniky stala postupně bezpředmětnou. Takřka neomezené možnosti stylizace až idealizace elektronicky generovaného zvuku klasických hudebních nástrojů vedly až k extrémům subjektivního hodnocení jeho kvality přesněji přirozenosti. Známé Kadowovy pokusy ze 30. let minulého století, které subjektivně porovnávaly tón houslí a tentýž tón elektroakusticky zpracovaný a využívající rezonanční skříňku houslí v úloze primitivního reproduktoru, jenom potvrdily, že naše ucho je v tomto směru snadno ošálitelné. Posлуhači už tehdy označili jako přirozenější tón reprodukováný houslovou skříňkou, nikoliv tón hraný na housle.

Současná hudební elektronika dovede vyrobit evidentně „houslovatější“, „trubkovatější“ či „cembalovější“ zvuk, než který jsou schopny produkovat skutečné housle, trubka nebo cembalo. Také nahrávka symfonického orchestru se v intimitě domácího poslechu na zvukové zařízení střední cenové kategorie může zdát laickému posluchači a milovníkovi vážné hudby zvukově mnohem kvalitnější a přirozenější než „živý“ poslech téhož orchestru v prostředí koncertní síně. Je to selhání estetiky nebo neschopnost našeho ucha? Nikoliv, pouze stavíme proti sobě jevy po zvukové stránce zcela nesouměřitelné. Nemůžeme přece hledat kvalitativní rozdíl mezi zvukem, který se šíří od zdroje až do našeho ucha pouze prostřednictvím kmitajících částic vzduchu, a zvukem, který se bez ohledu na svůj akustický či elektronický původ šíří z reproduktoru či sluchátka. Můžeme sice označit „živě“ produkováný zvuk jako přirozený a reprodukováný zvuk jako nepřirozený, ale tím se vůbec nedotýkáme jejich estetického postavení či funkce.

Kritérium přirozenosti a nepřirozenosti nestaví proti sobě zvuky krásné a ošklivé či zvuky vyvolávající protikladné asociace, ani zvuky přirozeného a umělého původu, ale zvuky v přirozeném a nepřirozeném postavení vůči obsahu sdělení. Z tohoto pohledu je estetická klasifikace zvuku dána jeho dramaturgickým uplatněním v kontextu sdělení, nikoliv objektivními a subjektivními vlastnostmi zvuku vyjmutého z tohoto sdělení. Přesto toto kritérium nechává prostor pro zmíněné asociční protiklady (zvuk líbivý – podbízivý, uklidňující – znervózňující, reálný – idealizovaný, ale také zvuk historický – moderní, romantický – expresionistický apod.), které však estetickou klasifikaci pouze doplňují, nikoliv autonomně určují.

Jako další se nabízí **kritérium racionality a emocionality**, které často staví na subjektivním kontrastu mezi odosobněným zvukem umělého původu a charakteristicky (např. romanticky) pojatým zvukem klasického hudebního nástroje v rukou špičkového interpreta, ale ve skutečnosti více souvisí s hudební interpretací jako takovou. Příkladem toho je bezpochyby jeden z nejučinnějších estetických „triků“ hudebně vokálního i nástrojového projevu – **tremolo** a **vibrato**. Po akustické stránce představuje tento interpretační předpis amplitudovou a frekvenční modulaci vokálu resp. tónu či zvuku hudebního nástroje, zjednodušeně řečeno jeho pravidelné kolísání hlasitosti a výšky. V hudební praxi je konkrétní výklad tremola či vibrata vázán vždy na určitý zdroj zvuku, v případě zpěvního hlasu představuje tremolo ne zcela pravidelně přerušovaný tón s nepatrnou změnou výšky a vibrato typické pravidelné kolísání výšky vokálu v rozsahu až ± 80 centů provázené částečně i změnou hlasitosti. U hudebních nástrojů většinou převažuje předpis vibrata jako pravidelného kolísání výšky tónu,

tremolo je většinou vázáno na rychlé opakování téhož tónu či zvuku (např. „virbl“ na malý buben).

Jednoduchým subjektivním porovnáním houslových tónů hraných *senza vibrato* a *con vibrato* lze dospět k obecně akceptovatelnému závěru, že vibrující tón je po zvukově estetické stránce evidentně **bohatší** než nevibrující „rovný“ tón. Toto obohacení má však naprosto racionální příčinu v nelinearitě procesu modulace. Frekvenční spektrum modulovaného komplexního tónu se vyznačuje vznikem zcela nových složek na pozicích rozdílů a součtů modulované a modulační frekvence (na způsob rozdílových a součtových kombinačních tónů) (lit. 3), které ve výsledku tvoří teoreticky nekonečně široká tzv. postranní pásma. U frekvenční modulace či-li hudebního vibrata je tento nárůst nových složek mnohem intenzivnější než u amplitudové modulace či-li hudebního tremola. Proto je také vibrato esteticky mnohem působivější než tremolo. U frekvenční modulace jsou výchozími parametry frekvence modulovaná, frekvence modulační a tzv. index modulace. U vibrata např. houslového tónu a^1 mohou být hodnoty těchto parametrů 440 Hz, 7 Hz a 1,5. Naše ucho vnímá obohacení tónu jako jeho novou zvukovou kvalitu. Pokud ovšem vibrato značně „přeženeme“, mohou parametry nabýt hodnot např. 440 Hz, 220 Hz a 6. Výsledkem této frekvenční modulace není již „líbivé“ vibrato houslového tónu, ale jeho kvantitativní změna v tón zcela jiného charakteru např. v tón fagotu (princip zvukové syntézy frekvenční modulací). Avšak už běžně „přehnané“ vibrato (např. u zpěvního hlasu) působí po estetické stránce negativně.

Pokud přiřadíme modulovanému tzn. vibrujícímu tónu emocionální charakter a nemodulovanému „rovnému“ tónu naopak racionální charakter, musíme se zákonitě ptát na historický původ tohoto zvukově estetického kritéria. Fenomén vibrata se do hudby nedostal jako nějaký zastírací manévř nedokonalosti intonace tónu, ale jako snaha přiblížit se inspirujícímu vzoru zvuku všech hudebních nástrojů, kterým byl a stále bezpochyby je lidský hlas ve své fyziologické podobě. Vibrato zpěvního hlasu můžeme považovat za stylizaci kolísání výšky základního tónu vokálů v toku řeči. Jedná se o přirozenou modulaci, která svojí hloubkou resp. zdvihem a rychlostí odráží emocionální stav řečníka. Klidnému, uvolněnému a pozitivně naladěnému stavu odpovídá pravidelná pomalá modulace, zatímco nervózní, napjatý a negativní stav se odráží v modulaci nepravidelné a rychlé, podobně jak tomu odpovídá též tepová a dechová frekvence řečníka. Vibrato zpěvního hlasu obdobným způsobem odráželo jak přirozenou emoční reakci, tak se postupně také stalo výrazem profesionality zpěváka z hlediska ovládnutí funkce hlasového ústrojí i vyjádřením jeho estetického postoje. Proto se setkáváme s vibratem velmi rychlým či velmi hlubokým, které nemusí vyplývat pouze z nezvládnuté trémy. Vibrato se pochopitelně nabízí jako účinný prostředek maskování intonační nepřesnosti zpěváků i zpěvaček, těžko si však představíme falešně hrajícího houslistu s vibratem v rozsahu velké sekundy či malé tercie. Naopak přirozeně vibrující houslový tón má velmi blízko k zpěvnímu projevu.

Typickým příkladem racionality a emocionality zvuku je kontrast mezi „rovným“ a tremolujícím tónem varhan, kde použití tremulantu, který pravidelně mění tlak vzduchu proudícího do píšťaly, amplitudově a frekvenčně moduluje sólovou linku cantu firmu chorálové předehry. Vokální předobraz je zde zcela zřejmý. Avšak tremulant použitý v akordické hře se už vzdaluje tomuto předobrazu a dodává zvuku výrazný emocionální akcent. Varhanní díla romantiků, zejména pak Césara Francka jsou toho přesvědčivým dokladem. Lze však ještě rozšířit historickou polarizaci více racionálního barokního varhanního zvuku a více emocionálního romantického varhanního zvuku? Ano, vezmeme-li v úvahu až příliš racionální, nepřirozený, umělý a nemodulovaný tón analogových elektronických varhan, a nebo na druhé straně typicky barový, přehnaně nasládlý až

exhlaovaný zvuk Hammondových varhan modulovaný na základě Dopplerova efektu „reprobednou“ Donalda Leslieho. Jazzoví varhaníci si však tohoto velmi rychle „oposlouchatelného“ emocionálního zvuku byli vědomi, a proto jej rádi stavěli do kontrastu buď k velmi pomalé modulaci, nebo ke zcela studenému, rovnému nemodulovanému zvuku.

Kritérium jednoduchosti a složitosti lze vyjádřit též jako parafázi známého rčení „Co je malé, tudíž i jednoduché, to je hezké“. Toto kritérium zčásti překrývá kritérium tónovosti a hlukovosti, vysvětluje tón jako interpretaci jednoduchého determinovaného fyzikálního děje oproti hluku jako složitému stochastickému ději. Jde však ještě dál, rozlišuje tóny jednoduché či jednodušeji generovatelné a vedoucí k jednoduché subjektivní interpretaci vůči tónům složitěji generovatelným a v mnohem větší šíři zaměstnávajícím náš sluchový vjem.

V souvislosti s jednoduchostí fyzikálních jevů se často hovoří o **principu elegance malých čísel**, který odráží „konstrukci“ našeho okolního světa i nás samých. Princip minimální energie, často označovaný jako princip „lenosti“ vesmíru je typický též pro funkci klasických hudebních nástrojů, např. v kmitání rezonančních desek, vzdušných sloupců, kde s rostoucím pořadovým číslem módů stoupá složitost rezonančních obrazců.

V této souvislosti je často kladena otázka, kde končí jednoduchost a kde začíná složitost, resp. která čísla jsou ještě malá a která už velká. Na tuto otázku existuje v akustice odpověď, která úzce souvisí s fyziologií slyšení. Už mnohem dříve se kritérium jednoduchosti a složitosti prakticky projevilo ve stavbě varhan, konkrétně ve struktuře tzv. gotické mixtury. Požadavek zvyšování zvukového výkonu tónu je nejefektivněji řešitelný nárůstem jeho harmonických složek, avšak historický nárůst jednotlivých řad gotické mixtury sledoval harmonickou řadu důsledně pouze do 8. resp. 6. tónu (7. harmonický tón byl vynechán), poté využíval pouze kvintových a oktávových, výjimečně terciových poloh. Vznik jednotlivých rejstříků byl potom důsledkem oddělování osamostatňování řad píšťal od nejnižší, která odpovídala 1. harmonickému tónu, až po řadu odpovídající 8. harmonickému tónu. Zbylé řady, tj. dnešní mixtura, zůstaly neodděleny. Hranici mezi „akustickými“ malými a velkými čísly reprezentuje 6. nebo 8. harmonický tón, přesněji pak interval malé tercie (mezi 6. a 7. tónem) nebo velké sekundy (mezi 7. a 8. tónem). Tyto intervaly nalezneme v tzv. kritické šířce pásma, jako $\frac{1}{24}$ délky Cortiho orgánu v našem uchu, která představuje základní frekvenční diskriminaci vjemu souzvuku dvou a více tónů (lit.3).

Zmíněné intervaly také ale reprezentují tradičně pojatou hranici mezi hudební konsonancí a disonancí. V podstatě všechny teorie konsonance a disonance (lit.3) vycházejí z jednoduchosti či složitosti vztahu dvou spoluznějících tónů a obdobná pravidla můžeme aplikovat jak na souznění obecných zvuků, tak na strukturu zvuku resp. tónu samotného. Toto upřesněné **kritérium konsonance a disonance** lze chápat jako estetickou míru zvukového klidu a napětí, která naplňuje princip minimální energie „fyziologickým“ rozvodem obecné zvukové „dominanty“ do „tóniky“.

Kritérium funkčnosti a nefunkčnosti, nebo možná přesněji fyziologie a patologie staví estetická měřítká především na normě funkčního lidského hlasu. Opírá se o naši bezděčně vypěstovanou, hlubokou zkušenost s hlasovou komunikací, která je po zvukové stránce spojena s evidentně emocionálně laděnými stavy obou stran komunikace. Výchozí estetická polarizace „krásný – ošklivý“ je transformována do podoby „zdravý – nemocný“, která na rozdíl od obecně platných i ryze tendenčních měřítek má k dispozici pevný bod, a tím je **puď sebezáchovy**. Preference zdravého, čistého, podmanivého, milého, krásného hlasu je uplatňována jak na ostatní zvukové projevy člověka: pravidelný dech a tlukot srdce či smích, tak na podobnost ostatních zvuků s těmito projevy. Můžeme se domnívat, že předchozí

kritéria jenom upřesňovala polohu estetického soudu na ose „fyziologický – patologický“ např. určením tónového či hlukového charakteru hodnoceného zvuku. Proti tomu hrubý, chraplavý, sípavý hlas, stejně jako zrychlený dech, nepravidelný tlukot srdce, ale i pláč či kašel jsou zvuky obecně varovného obsahu, jejichž použití v autonomním díle má buď výrazně popisný charakter, nebo evokuje zcela konkrétní záporné asociace. Samozřejmě, že tento výklad má celou řadu výjimek, např. nebudeme pochybovat o estetické hodnotě zpěvu resp. hlasu Luise Armstronga na rozdíl jiných zpěváků, u kterých chrapot hlasu není přirozeným vyjadřovacím prostředkem, ale pouhou pózou za účelem přilákání pozornosti nebo prostředkem maskování fyziologických nedostatků..

Fyziologický stav živého organismu jako kladně vnímaná estetická hodnota se bez problému stylizuje do funkčnosti technického zařízení. Zde však funkčnosti není přiřazen žádný estetický význam, zato nefunkčnost má v některých případech snížení předtím nevnímané estetické hodnoty. Jako příklad může posloužit lineárně a nelineárně zkreslující zesilovač. Lineární zkreslení, např. úbytek vysokých či hlubokých frekvencí, vnímá naše ucho pouze jako technický nikoliv estetický nedostatek a je schopné se na něj adaptovat. Jiná situace však nastává u nelineárního zkreslení, které zvukovou informaci obohacuje o zcela nové frekvenční složky, ke kterým je naše ucho daleko méně tolerantní. Přesto je stále vnímá jako technický problém. Estetický problém však nastane, např. když použijeme nelineární zkreslení jako prostředek zvukové syntézy. Ve většině případů reaguje totiž nezavěšený posluchač na záměrně zkreslený signál negativně, jeho poslechová zkušenost jej spojuje s technickou závadou a výsledkem je posluchačův estetický nesouhlas. Přesto však určitý typ nelineárního zkreslení může být chápán jako příznačný zvukově estetický rys, např. booster efekt u elektrických kytar.

Dalším případem, který bychom určitě zařadili k patologickému pólu, je příliš hlasitá reprodukce zvuku dosahující, a někdy i přesahující hmatový práh sluchového vjemu. Tento poslechový zlovyk související s elektronizací zvuku a typický pro diskotéky, rockové koncerty, ale i pro současná kina, se však stal pro mladou generaci bezděčnou, kladně pojiímanou estetickou hodnotou reprodukováného zvuku. Příkladů, kdy fyziologickému resp. funkčnímu stavu je přiřazena opačná, tj. záporná estetická hodnota, je celá řada, což jenom dokazuje závislost estetického postoje na aktuálních estetických a společenských normách vnímání zvuku.

Dosavadní estetická kritéria se především týkala izolovaného zvuku vytrženého z kontextu zvukového sdělení na způsob zvukového objektu v elektroakustické hudbě. Estetické hodnocení kontinuálního zvukového sdělení, kterým může být jak řečový či hudební signál, tak obecné zvukové dílo, přesouvá svoji pozornost na základní vztahy mezi jednotlivými zvuky. Laický posluchač vnímá tyto vztahy jako **vyprávění příběhu** a hodnotí je na rozdíl od zvukového profesionála pouze na základě intuice, citu a logiky, ale také z pohledu svých zkušeností a okamžitého fyziologického i psychického stavu, tedy velmi podobně jako při účasti na psychoakustickém testu. Vlastní posuzování zvukového krásna nám pak může připomínat testování zvukových párů, triád či celých posloupností, kde ale ve výsledku hodnotíme hlavně organizaci těchto posloupností ve vztahu k vlastnostem jednotlivých zvuků nikoliv zvuky samotné. Jako příklad může posloužit subjektivní hodnocení časové únosnosti různých zvuků stacionárního charakteru (např. vydržovaných tónů) v kontextu zvukového sdělení vzhledem k jejich akustické typologii a morfologii.

V každém vztahu, tedy i v posloupnosti různých zvuků, můžeme nalézt zjevnou i skrytou logiku jejich uspořádání, tzn. dramaturgie v horizontálním („melodickém“) i vertikálním

(„harmonickém“) smyslu. **Kritérium logičnosti a nelogičnosti** vychází z nejjednoduššího možného pojetí této dramaturgie ve smyslu „když něco začíná, tak to také skončí“, „když jde melodie nahoru, tak půjde také dolů“, „za silným zvukem bude následovat zvuk slabší“ apod. Tato v podstatě primitivní logika ale může ve své důslednosti působit nakonec nelogicky. Formálně logicky a schematicky správně organizovaný zvuk se bezpochyby nachází na nižším stupni estetického hodnocení než zvuk, který je určitým tvůrčím způsobem od přísné logiky odchylován. Algoritmizace kompozičních postupů v hudbě, např. ve stylu „alla Mozart“, vůbec nevede ke vzniku nových, jakoby dosud neobjevených Mozartových opusů. Kritérium logičnosti a nelogičnosti se může týkat už pouhých dynamických poměrů zvukových pásem, např. mezi dialogem, ruchy, hudbou a atmosférou u filmového zvuku, nebo mezi sólem a doprovodem v případě hudební nahrávky či mezi jednotlivými rejstříky u varhan. Logika, jak řadit jevy, v tomto případě zvuky za sebe či vedle sebe, je základem formální, řemeslně správné zvukové dramaturgie. Tvůrčí dramaturgie hledá naopak všechny možné odchylky od této jednoduché logiky a využívá na první pohled nelogické postupy (např. kontrast mezi zvukem a obrazem u filmu, lit.5), které posluchači přijdou nakonec jako jediné možné a veskrze logické.

Na kritérium logičnosti a nelogičnosti může „logicky“ navazovat **kritérium párů a nepárů**, které vychází z obecné snahy o párování jevů. Dialektický princip vnější jednoty vnitřních kontrastů, který v tom nejjednodušším případě páruje dva protiklady do jednoty jediného celku, můžeme demonstrovat na příkladu výstavby zvuku varhan. Ten podléhá poměrně striktně vymezeným pravidlům na jedné straně, ale současně na straně druhé využívá individuálních výjimek, tak aby každé, i formálně totožné varhany, byly neopakovatelným zvukovým originálem. Rejstříková dispozice varhan představuje sice nespočetné množství zvukových kontrastů ve výšce, dynamice a barvě, ty však navenek vedou k dokonalé zvukové jednotě nástroje s akustickými vlastnostmi prostoru, ve kterém se varhany nalézají. **Formální jednotu** součtové zvukové syntézy sledu harmonických tónů lze přirovnat k vnějšímu schematismu, naproti tomu **neřízený kontrast** rozdílové syntézy ve spektrech jednotlivých rejstříků stejné tónové polohy obvykle působí na posluchače nahodile – chaoticky. Avšak mezi **schematismem** a **chaosem** se nachází **organismus**, v tomto případě vnější organická jednota celkového zvuku varhan, reprezentovaného tzv. plénem ve vnitřních individuálních kontrastech samotných rejstříků (viz lit.6).

Párové kritérium představuje ve varhanách dialog mezi tzv. úzkým a širokým sborem, který má původ v diferenciaci pěveckého sporu na jadrný mužský bas a měkký chlapecký diskant. Tento dialog si vynucuje existenci nejenom formálně odlišných rejstříků v jejich absolutní menzuraci (tj. v rozměrových vztazích píšťal a mezi píšťalami), ale též v protichůdnosti jejich změny v závislosti na výšce tónu. Nepochybná estetická hodnota zvuku varhan, které byly navrženy podle těchto zásad, je v protikladu vůči eklektickému zvuku biografových a divadelních varhan, který byl postaven pouze na barevné individualitě jednotlivých rejstříků. Přesto však i zvuk těchto, v očích většiny varhaníků „pokleslých“ nástrojů, vykazoval v kontextu doby a užití konkrétní estetickou hodnotu, ne-li přímo nepostradatelnost. Jenom těžko si spojíme Fantoma opery se zvukem barokních Silbermannových varhan.

Z hlediska zvukové dramaturgie bychom kritérium párů a nepárů mohli přirovnat ke známému Cimrmanovu principu očekávání a zklamání. Snad každý tvůrce předstupuje před svého diváka či posluchače s nadějí, že jej svým dílem neunudí a současně neodradí, a proto hledá zlatý řez mezi nudou a překvapením, mezi klidem a napětím. Z hledání zlatého řezu se však může stát šablona, rutinní střídání osvědčených dramaturgických „fint“, a původní organismus vnitřních kontrastů se změní ve schematický návod jak zaujmout resp. spíše

nezaujmout posluchače. Vedle toho mnohá geniálně načasovaná „zvuková“ překvapení, např. v hudbě klamné závěry či nečekaná harmonická vybočení, se nikdy neoposlouchají, posluchač se přímo na ně těší a vychutnává si je. Jako typický příklad může posloužit Ravelovo Bolero. Přestože kritérium párů a nepárů ve zvukové praxi více inklinuje k dramaturgickému uchopení nejrůznějších kontrastů, zůstává jedním z výchozích bodů našeho uvažovaného estetického postoje ke zvukovému sdělení vztah dvou jevů, např. dvou metod generace, zpracování či prezentace zvuku, které mají či naopak nemají tendenci se slučovat v páry.

Další kritérium potvrzení a popření je založeno na jednom ze základních principů zvukové komunikace, a to na principu opakování informace. Opakování informace je nutnou podmínkou k jejímu obnovení a dalšímu uchování v naší paměti, platnost i důležitost informace je opakováním potvrzována. Opakování není jenom, jak praví přísloví, matkou moudrosti, ale také „návodem k použití“, jak si máme zvukovou informaci vyložit, jakou jí máme v kontextu celého sdělení přidělit váhu. Opakování konkrétního zvuku může mít zcela programní charakter. Můžeme posluchači přímo vsugerovat úlohu či postavení zvuku, jeho propojení s dějem např. v podobě „leitmotivu“, na druhé straně ale také můžeme, a to zcela záměrně posluchači zvuk přímo znechutit, popřít a přidělit mu zápornou estetickou hodnotu.

Princip opakování má svá obecná omezení na způsob „třikrát a dost“, v hudbě jsou to např. sekvence s tímto formálním omezením. Přesto nalezneme stále opakující se rytmické, melodické či harmonické modely, které v žádném případě nepůsobí staticky nebo dokonce nudně. Naopak původní technika uzavřené drážky na gramofonové desce, smyčky magnetofonového pásku či současné „zmrazení“ zvuku přiřadily mnohačetnému opakování nový a bezesporu estetický význam. Různé minimalistické techniky v hudbě i zvukové exhibice diskžokejů jsou toho důkazem. Opakování je vlastně genetickým kódem periodicity, životadárného pohybu resp. rytmu spojeného s naší existencí. Je ale také prostředkem snad nejrychlejšího možného uvedení lidí do transu.

Popření zvukové informace lze v nejjednodušším případě chápat jako protiklad jejího potvrzení. Na co nechceme upozornit, to pro jistotu neopakujeme. To ovšem neznamená, že neopakovaný zvuk je z dramaturgického hlediska nepodstatný, nedůležitý či méněcenný. Osamocený zvuk může naopak působit jako solitér, který svým významem upoutá pozornost posluchače na úkor ostatního sdělení a přivlastní si tak nemalou estetickou hodnotu.

Kritérium symetrie a nesymetrie vychází v první řadě z „geometrické“ symetrie zvukových struktur, kterou můžeme nalézt jak ve frekvenčních spektrech zvuků (zejména tónů), tak v řazení těchto zvuků do uceleného sdělení. Z estetického hlediska toto pravidelné, formální uspořádání, které může vypadat téměř jako důsledek **zrcadlení**, nepůsobí příliš zajímavě. Symetrii jako formální shodu nalezneme u celé řady zvuků, u kterých frekvenční spektrum vypadá jako časový průběh a naopak. Tyto tzv. Moebiovy zvuky, které se generují zvláštními algoritmy frekvenční modulace, jsou spíše matematickou než zvukovou raritou. Obsahovou symetrii spojujeme obvykle s porušením formální, geometrické symetrie, která je nahrazena symetrií resp. **vyvážeností** energetickou – těžištěm. Polohu těžiště frekvenčního spektra můžeme považovat pouze za jeden z kvantitativních ukazatelů barvy zvuku, ale poloha **obsahového těžiště zvukového sdělení** už odráží konkrétní dramaturgický záměr spojený s vyprávěním příběhu.

Estetická hodnota zvuku resp. jeho skladby či makrostruktury úzce souvisí se **zlatým řezem**. Pojem zlatý řez (dělení úsečky ve shodě poměru menší části k větší a větší části k celé úsečce), který je pokládán za ideální harmonický kompoziční poměr, lze ve zvuku definovat

ze strany posluchače jenom intuitivně, a to pocitem rovnováhy např. mezi klidem a napětím, slabým a silným zvukem či mezi dynamickou úrovní a délkou trvání zvuku. Ze strany autora – designéra zvuku se již jedná o cílené zhodnocení zkušeností doprovázené nikoliv jenom pocitem, ale smyslem pro rovnováhu. Zlatý řez pak představuje např. „poměr“ délky stahování zvuku (fade-out) vůči jeho formě i obsahu a bude pro každý zvuk, tj. hudbu, řeč, zvukovou atmosféru, potlesk apod. jiný. Podobně se bude lišit pro hudbu s dozvukem a bez dozvuku, vypjatou či uklidňující atmosféru, ale i pro frenetický či vlašný potlesk. Složitější případ zlatého řezu je stanovení délky prolínání dvou zvuků, jejich dynamické úrovně a rychlosti i průběhu prolínání, a opět v závislosti dramaturgii zvukového „okolí“ i informačním obsahu samotných zvuků. Tyto na první pohled technické parametry zvukové montáže a mixáže jsou po estetické stránce vnímány jako „samozřejmé“, ale v případě nedostatku smyslu a citu pro zvukovou symetrii, rovnováhu či vyváženost se i při bezchybném technickém zvládnutí jeví jako neestetické.

Výčet estetických kritérií vyvolává otázku, v jakém vztahu se nalézá objektivní, snadno či obtížně měřitelná kvalita zvuku k subjektivnímu estetickému postoji posluchače, kterého konkrétními technickými parametry popsaná kvalita ale vůbec nezajímá. Takovým případem může být např. hudební nahrávka, technicky dokonalá, zvukově po všech stránkách vyvážená, které se nedá formálně nic vytknout, ale která přesto posluchače nezaujme a nepřiláká k opakovanému poslechu. Lze v souvislosti s takovou nahrávkou hovořit o její estetické hodnotě? Na tuto otázku může odpovědět **kritérium formálnosti a neformálnosti**, které formální kvalitě typické pro velkou část autonomní i užití zvukové produkce nepřirazuje obecný, ale pouze tendenční estetický význam. Totéž se ale vztahuje i na formální dodržení estetických kritérií, které v žádném případě není postačující podmínkou nebo dokonce zárukou kladného estetického postoje posluchače k danému zvukovému sdělení. Stejně tak neformální, nekonvenční či nekonformní přístup ke zvukové kvalitě, spíše ovšem spojený s profesionální nedostatečností, neřeší absenci estetického prožitku posluchače.

V čem tedy spočívá naplnění estetické, nikoliv technické kvality zvuku? Každé zvukové sdělení je **akt komunikace** mezi autorem a posluchačem, tedy i poslech hudební nahrávky či rozhlasové hry. Kdybychom tuto komunikaci chtěli přirovnat k dialogu dvou telefonujících lidí, pak ve způsobu či stylu jejich komunikace můžeme nalézt extrém, kdy hovoří pouze jeden a druhý mlčí, resp. nemá co říci nebo vůbec nebyl připuštěn ke slovu. Poslech hudební nahrávky lze pak ztotožnit s tímto dialogem za předpokladu, že se posluchač vše dozvěděl a nemá důvod, nebo dokonce už nechce o nahrávce přemýšlet a vracet se k ní. Takové nahrávce určitě nebudeme (po zvukové stránce) přisuzovat vysokou estetickou hodnotu. Pokud se však posluchač k nahrávce vrátí, chce v ní něco hledat, v něčem se utvrdit, pak jej oslovila a přinesla mu estetický prožitek. Výjimkou může být profesionální vztah k poslechu zvukového sdělení, např. z pozice kritika, který se k nahrávce vrací z důvodu ověření jejích předností, nebo častěji nedostatků.

Co však láká posluchače, že se k nahrávce stále vrací, i když ji zná zcela nazpaměť? Lze předpokládat, že je to pro zvukovou stránku nahrávky tentýž důvod jako pro její obsah, tj. hudební sdělení. Jako kdyby nebylo vysloveno či zodpovězeno vše. Ve zvuku můžeme, nebo bychom měli stále hledat a nalézat něco nového. Zvuk, který obsahuje naprosto všechno, jednotlivé hudební nástroje vnímáme jako při poslechu z první řady koncertního sálu, barva jejich zvuku je dokonale vyvážená, zvukový obraz má přesně čitelnou perspektivu. Takový „nadupaný“ zvuk známe z mnoha nahrávek, které nás sice v daném okamžiku zaujmou, po sluchové stránce fyziologicky uspokojí, ale nijak neosloví. Není v nich totiž místo pro naši spolupráci, přemýšlení, spekulaci, inteligenci. Posluchač si zaplatil, své užil, po dobré zábavě

odešel domů a ... zapomněl. Zvuk byl po řemeslné stránce perfektně zvládnut, ale cosi mu chybělo. To chybějící bychom mohli nazvat „třináctou komnatou“ estetiky zvuku – **kritériem opakovaného návratu**, v podstatě nepojmenovaným a současně nepojmenovatelným důvodem stálého hledání a nalézání, a to se nemusí jednat zrovna o zvukový ideál.

Ostatně kritérium opakovaného návratu stálo u již zmíněného estetického „přerodu“ nehudebního hluku ve Schaefferův zvukový objekt. Dovolilo totiž posluchači vůbec postřehnout, následně pochopit a nakonec tvůrčím způsobem použít informaci ryze fyzikálního charakteru, která v původním zvukovém kontextu byla nic neříkající, nepodstatná, pominutelná. Teprve opakovaný poslech umožnil v hluku, a ve zvuku obecně, identifikovat základní estetické „geny“ hudby v podobě „vnitřní“ melodie, harmonie, rytmu, formy atd.

Estetický prožitek zvuku se velmi těžko definuje, natož kvantifikuje. Přesto jej nemůžeme oddělit od psychologického účinku zvuku, který má své konkrétní a objektivně postižitelné příčiny ve vazbách na prostor a jeho akustické vlastnosti. Zcela bezpečně oddělíme od sebe estetickou hodnotu „suché“ a „nahalené“ hudební nahrávky, stejně jako spolehlivě určíme nadbytek dozvuku u mluveného slova či nepřirozený obsah hlubokých či vysokých frekvencí ve zvuku u přetlumeného prostoru na vysokých či hlubokých frekvencích. Ve vztahu k prostoru existují sice definovatelné vlastnosti zvuku, jako je nosnost, schopnost mísení, jasnost, srozumitelnost a další, ale nikde nenalezneme racionální vztah zdroje zvuku a prostoru s naprosto nezaměnitelným a přesvědčivým psychologickým účinkem jako v případě píšťalových varhan instalovaných v chrámovém prostoru. Už pouhý akord tzv. varhanního pléna představuje pro posluchače v chrámové lodi zvukovou hodnotu, při které obvykle „mrazí v zádech“. Rozměr tohoto psychologického zážitku, a pro většinu posluchačů též estetického prožitku, souvisí s **kritériem monumentality a intimacy** zvuku v prostoru.

Toto kritérium reprezentuje typický dialog mezi celkem a detailem zvuku, např. u varhan mezi zvukem hlavního stroje a pozitivu. Současně poskytuje představu rozměrnosti zdroje zvuku i rozměrnosti prostoru, ve kterém se zdroj nachází, představu energie zdroje a jeho vzdálenosti od posluchače. Sama monumentalita či intimita zvuku nemusí být spojována s jeho estetickou hodnotou, ale jejich vzájemný poměr, vztah k výpovědní hodnotě zvuku a v neposlední řadě jejich dramaturgické využití už ale předpokladem estetická určitě je.

Kritérium monumentality a intimacy, které především vnímáme z pohledu posluchače, má úzkou souvislost na důležitý psychologický moment z pohledu interpreta, a tím je **pocit** ovládnutí či přímo **moci** nad hmotou a prostorem. Znají ho velmi dobře varhaníci, dirigenti, zpěváci i instrumentalisté. Tento pocit je však spojen pouze se zvukovou komunikací „on line“ a vřazení elektroakustického řetězce jej zcela degraduje. Snaha dosáhnout elektroakustickou cestou stejného psychologického účinku jako cestou ryze akustickou je více než iluzorní, stejně jako se naivně domnívat, že mikroportem sejmutý hlas rockového zpěváka bude v muzikálu působit na posluchače monumentálně jako školený hlas zpěváka v opeře. Naproti tomu ale intimita hlasu sejmutého mikrofonom může být mnohem pravdivější, než nepřilíš „intimní“ věrohodnost hlasu, který k posluchači musí překonat vzdálenost několika desítek metrů v jinak vyhovujících akustických podmínkách. Jako příklad může posloužit výrazová plochost nebo přímo křeč recitátora, který bez mikrofону musí v melodramu dynamicky převládnout zvuk celého symfonického orchestru a přitom na rozdíl od operního zpěváka není vybaven obdobným „hereckým“ formantem.

Elektroakustická komunikace nezaměnitelným způsobem zvukové sdělení **stylizuje**, dává mu autonomní existenci v nové, virtuální realitě. V žádném případě není kopií akustické

„live“ komunikace a úměrně netransformuje zvukově estetické hodnoty. Protože estetiku zvuku nemůžeme izolovat od módních trendů a výstřelků, vidíme často nesprávně smysl elektroakustické komunikace až tam, kde končí fyziologické možnosti komunikace akustické. Typickým příkladem tohoto nepochopení je již zmíněný poslech při vysokých hladinách hlasitosti, který je totiž pro posluchače pohodlný. Posluchač vnímá hlasitý zvuk jako vyrovnaný po všech stránkách a nemusí dál o něm příliš přemýšlet.

Hlasitost zvuku však úzce souvisí se zmíněným kritériem tónovosti a hlukovosti. Tón vznikl „zkrocením“ hluku, ale postupně se k němu v důsledku „lenosti“ zúčastněných stran zapojených do zvukové komunikace opět navrácí. Hlukem se tón stává už v okamžiku, kdy je nadměru hlasitý, kdy jeho původní estetická hodnota je „maskována“ převažujícím „zaměstnáním“ našeho ucha, ne-li přímo odvrácením pozornosti od původního informačního obsahu vnímaného zvuku. Každé zvukové sdělení reprodukované s nadměrnou hlasitostí ztrácí svůj estetický význam a stává se obtěžujícím či dokonce nebezpečným hlukem. Můžeme samozřejmě namítnout, že rockovou hudbu si nelze představit v normálních fyziologických úrovních hlasitosti, a tak současně musíme připustit, že estetika přirozeného zvuku nebude s největší pravděpodobností ve všech kritériích shodná s estetikou umělého zvuku. Právě tak se nebudou ztotožňovat kritéria estetiky přirozeného „live“ zvuku s kritérii téhož zvuku zpracovaného elektroakustickým řetězcem.

Proto pojem estetika zvuku nemůžeme zaměňovat s pojmem kvalita zvuku, která na rozdíl od estetiky jako objektivní veličina existuje. Nemáme totiž důvod (a možná správně bychom vůbec neměli mít důvod) estetiku zvuku objektivizovat, hledat její rozměrnost a přiřazovat jí konečné a definitivní číslo. Na estetiku zvuku musíme nahlížet jako na osobní, individuální a subjektivní postoj, který lze bez ohledu na všechna výše zmíněná kritéria vyjádřit možná jenom jediným kritériem – kritériem opakované návratu k již jednou vyslechnutému zvukovému sdělení.

Lit.

- (1) Vičar, J., Dykast, R. (1998): Hudební estetika. Praha, AMU.
- (2) Schaeffer, P. (1971): Konkrétní hudba. Praha: Supraphon.
- (3) Syrový, V. (2003): Hudební akustika. Praha: AMU.
- (4) Syrový V. (2006): Kde končí věda a začíná umění, a naopak? *Disk 16/2006*, 7-17.
- (5) Bláha, I. (2004): Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla. Praha: AMU.
- (5) Syrový, V. (2004): Kapitoly o varhanách. Praha: AMU.