

Kus pro výlohu:

Jak vidět a slyšet hudbu Petera Ablingera

Text: G. Douglas Barrett

Překlad: Petr Ferenc

„Okno tu není kvůli své konstrukci a rámu. Okno tu je kvůli tomu, aby se skrz ně dívalo nebo aby jím dopadaly paprsky světla. Umění je takové okno.“

Peter Ablinger (Hören hören / Hearing Listening. Ed. Katja Blomberg. Berlin: Haus am Waldsee, 2008.)

Vejdete do galerie. V místnosti je velká výloha vedoucí na ulici. Galerie je téměř úplně tichá a prázdná, pouze kousek od výlohy stojí pianino. Vypadá jako každý jiný klavír až na to, že je na něm umístěn jakýsi neobvyklý aparát a poblíž se nalézá počítač. Přestanete se soustředit na prostor galerie, zadíváte se na auto jedoucí za sklem a pak si všimnete, že ta velká věc na pianinu se tu a tam pohne – a najednou, když auto projíždí přímo kolem výlohy, zasáhne vás hlasitá a disonantní skrumáž klavírních zvuků. Začnete nástroj blíže zkoumat a objevíte množství kovových tyčí zakončených plstěnými kloboučky, které v rychlém sledu, zdánlivě náhodně a ještě dlouho poté, co auto zmizelo z dohledu, tloučou do kláves pianina. Najednou je místnost zase tichá. Zanedlouho se proces opakuje a vy tentokrát posloucháte pozorněji. Nejrůznější kombinace běžných tónů klavíru, které vyvolal onen záhadný stroj, se záhadně podobají tomu, co byste asi slyšeli, kdybyste stáli na druhé straně výlohy. Změny hlasitosti, výšky tónů, cosi jako „harmonie“ – to vše až zarážejícím způsobem připomíná zvuky zvenčí. Jako by klavír „přehrával“ zvuky z druhé strany výlohy a vnášel zvuky ulice do prostoru galerie.

Takto obvykle vypadá setkání s instalací Petera Ablingera *Quadraturen III „Schaufensterstück“* (tedy *Kusem pro výlohu*). Pianino je vybavené automatickým hracím zařízením (něčím na způsob pianoly) připojeným k počítači. To vše je umístěno přímo za oknem vedoucím na obyčejnou městskou ulici. Zvuky ulice (doprava, procházející lidé, vítr) mikrofon přenáší do počítače. Speciální software analyzuje zachycený zvuk a posílá „zhudebněnou“ (tj. do tónů temperovaného ladění převedenou) verzi výchozího signálu do zařízení rozeznávajícího klavír. Jako o většině skladatelových děl, dá se i o *Schaufensterstücku* říci, že zkoumá a zpochybňuje základní předpoklady percepce: jak slyšení formuje chápání světa kolem nás? V případě *Schaufensterstücku* jsou zvuky vnějšího světa prostřednictvím běžných tónů klavíru přenášeny do uzavřeného prostoru. Dvojice hudba–hluk a vnitřní–vnější si vyměňují místa. Spojíme-li výhled na ulici s tím, co by jinak znělo jako abstraktní a disonantní klavírní hudba, spatříme zdroj odpovídajících vnějších zvuků. Díky přidanému zrakovému vjemu může pozorovatel prostřednictvím hudebních zvuků rozeznat identitu nejrůznějších zdrojů hluku. To, co je vidět na úplně všední ulici, se – vnímáno optikou hudebních zvuků – stane neobyčejnou *mise en scène*.

V posledních třech desetiletích se v Berlíně žijící Rakušan Peter Ablinger stal v Evropě a Severní Americe velice známou osobností nové hudby a experimentálního umění. Jeho díla a galerijní instalace byly představeny v Rakousku, Německu, Lucembursku, Švýcarsku a Španělsku, jeho koncertní skladby mají v repertoáru takové soubory, jako je např. Klangforum Wien či newyorský Wet Ink Ensemble a jsou stále častěji uváděny v mnoha zemích. Výše zmíněný *Schau-*

fensterstück byl poprvé představen v roce 2004 v Domě umění ve Štýrském Hradci coby součást výstavy Mediakunstlabor a nedávno se objevil na festivalu Ars Autómata v Madridu. Instalace skvěle zapadá do tradičního galerijního kontextu, objevila se ale i v pátém jednání Ablingerovy *Landscape Opera Ulrichsberg* (2009), výpravného multimediálního díla věnovaného dotyčnému rakouskému městu. Tato schopnost fungovat v různých kontextech je pro Ablingerova díla typická – odhlédneme-li od významné výjimky, kterou tvoří skladby komponované vyloženě pro koncertní provedení. Zatímco umělci a kritikové svorně diskutují o rozdílech mezi sound artem, galerijním uměním, Klangkunstem a experimentální hudbou, Ablinger s lehkostí pracuje s množstvím uměleckých prostředků a pohybuje se v různých prostředích a souvislostech.

Asi nejvýmluvnější ilustrací Ablingerova multimediálního a mnohotvárného uměleckého myšlení byla výstava *Hören hören (Hearing Listening – Naslouchání slyšení)*, která se v roce 2008 konala v berlínské galerii *Haus am Waldsee* a přilehlých zahradách. Byla na ní k vidění díla z různých období umělcovy minulosti, využívající různá média (nahrávky zvuků, sochařská díla, videoinstalace, interaktivní performance) a vztahující se k různým uměleckým oborům (hudbě, sound artu, sochařství, performanci). To vše od umělce, který, přestože studoval u skladatelů, jako byli Gösta Neuwirth či Roman Haubenstock-Ramati, jako své prvotní vlivy uvádí výtvarníky Gerharda Richtera, Barnetta Newmana a Antoniho Tàpiese. Ablinger ovšem prohlašuje, že jeho přechod od komponování čistě koncertní hudby k tvorbě galerijních instalací nepředstavuje nějaký zlom. Koneckonců v mladých letech studoval výtvarné umění a hrál free jazz a ještě dříve, v dětství, maloval, psal poezii a komponoval. Výčet jeho současných aktivit vlastně nezní nepodobně. Je ale třeba zdůraznit, že



Detail instalace *Quadraturen III*, foto Maria Tržan

Ablingerovo dílo stále vychází z kompozice; na první pohled viditelná použitá média spadající do ranku té či oné umělecké disciplíny jsou pro základní myšlenku díla nepodstatná. Ablinger píše, že to, co je přítomné v jeho díle, neleží „za hranicí“ koncertní síně, ale za hranicí vůbec. Pro Ablingera jsou média a umělecké disciplíny důležité až ve chvíli, kdy je třeba realizovat dílo, zhmotnit koncept.

HLUK

Jedinečný je Ablingerův přístup k hluku. Podle Ablingera hluk jako akustická totalita, ono „všechno pořád“, reprezentuje na jedné straně maximum informací (v případě bílého šumu všechny slyšitelné frekvence najednou), ale zároveň ukazuje „méně než nic“ – hluk existuje jakoby pod hranicí ticha. Hluk je považován za méně než ticho, protože od dob Johna Cagea víme, že ticho je mnohem víc než jen ticho; pořád je něco slyšet, ať už to pochází z klimatizace nebo z našeho vlastního krevního oběhu. Hluk je díky své tendenci „utopit“ nebo zamaskovat jiné zvuky vlastně tišší, než když nezní

„žádný“ zvuk. Hluk je ale také mnohem víc. Nasloucháte-li stálému, neměnnému zvuku, například vodopádu, začne ho být najednou příliš; *zaposloucháte se* a zažijete sluchové „halucinace“ podobné tomu, jako když se vám při pohledu na čistý, netknutý povrch před očima začnou objevovat obrazy. Ablinger nepoužívá hluk jako prostý kompoziční materiál, jako to například ve svých *Etudes de bruit* činil skladatel konkrétní hudby Pierre Schaeffer, nepoužívá ho ani jako symbolu neklidu, jako gesta antagonismu nebo obecně jako předpony anti-: k vytváření anti-hudby, anti-tradice, anti-autority atd. V Ablingerově práci vystupuje hluk jako to, co je, je sám sebou: fenomén existující v čase, který lze fyzicky prožít. Ablingerova rozsáhlá série *Weiss/Weisslich (Bílé, bělavé)* představuje různé způsoby vytváření hluku, navozuje různé situace setkávání se s hlukem, zabývá se nahráváním hluku a popisem toho, co slyšíme, když posloucháme. Hluk se stává kompozicí sám o sobě a sebe sama.

Podobně jako v případě *Schaufensterstücku* je zvuková složka instalace *Weiss / Weisslich 7a, Rauschempfänger / Noise Receivers* (1994) neodvislá od vizuální a prostorové prezentace. Ve výstavním prostoru jsou v metrových rozestupech a přibližně ve výši ucha roz-



foto Siegrid Ablinger



foto Siegrid Ablinger

místěny běžné radiopřijímače, na nichž je naladěný statický šum. Téměř neslyšný hluk, který každé rádio vydává, může snadno zůstat nepovšimnut a zaniknout ve zvucích galerie (chůze, šustění oblečení, šepot). Pokud se opravdu nepřiblížíte, nemusíte si ani všimnout, že rádia vydávají nějaký zvuk. Instalace hovoří o tom, že jsme den co den obklopeni nepřetržitým šumem drobných elektronických zařízení, a stejně tak o tom, že v jakékoli chvíli „éterem“ možná prolétá nějaký neznámý zvuk nebo signál, který může být zachycen na některé z frekvencí, na něž jsou jednotlivá rádia naladěna.

Zatímco hluk instalace *Weiss / Weisslich 7a, Rauschempfänger / Noise Receivers* je nepřetržitý a nenápadný, skladba *two strings and noise* (2004) představuje hluk coby momentální a téměř násilně rušivý fenomén. Kompozice je napsána pro dva strunné nástroje, housle a violoncello, a jediný extrémně krátký lupanec, „tak hlasitý, jak reproduktory a uši snesou“ (podle partitury buďto přednahráný nebo vygenerovaný pomocí porouchaného spínače či poškozeného kabelu). Extrémně hlasitý osamocený zvuk se nečekaně ozve po patnácti vteřinách tichého drženého tónu houslí a cello; čtyři vteřiny před tím, než se lupanec ozve, tón houslí klesne o celý tón a z unisona se stane velká sekunda. Lupanec, zvukový ekvivalent vertikální linie, se ozve přesně uprostřed pomyslné diagonály mezi dvěma výškami – symetricky, čtyři vteřiny po lupanci, klesne o velkou sekundu i violoncello a nástroje zní opět v unisonu. *two strings and noise* se liší od jiných Ablingerových prací tím, že pracuje s jediným samostatným hlukem, ne s nepřetržitým hlukovým proudem. Díváme-li se na skladatelovu skicu k dílu, která se skládá z jediného kříže, uvědomíme si Ablingerovy kořeny ve výtvarném umění. Z poslechu díla si ale odneseme mnohem více než z popisu jeho průběhu grafickou terminologií či metaforicky. Je možné obsáhle rozebírat zdánlivě násilnou a rušivou povahu lupnutí, já osobně bych ale raději zdůraznil neobyčejný zážitek. Ostře rušivý hluk je, technicky vzato, umístěn v samém středu třicetivteřinové smyčkové prodlevy. Při poslechu je ale druhá polovina nevyhnutelně vnímána radikálně jinak než prvních patnáct vteřin. Po lupnutí si totiž posluchač nemůže pomoci, aby mu v paměti nezněla imaginární ozvěna hlasitého zvuku. Vzpomínka na lupnutí proniká druhou částí skladby, i když hluk sám byl extrémně krátký, vlastně skoro neexistující v čase. Posluchač očekává další, stejně překvapivou událost. *two strings and noise* vlastně naplňuje konvenční představu o tom, že hudba má využívat „kontrastu“ a „překvapení“, pouze je v tomto případě jakási domnělá nejvyšší hranice jejich intenzity a nečekanosti brutálně prolomena (a posluchačovy nervy otřeseny).

1-127 (2002) je dílo pro elektrickou kytaru a CD playback. Každá ze stosedmadvaceti částí skladby trvá přibližně 38 sekund a má obdobnou strukturu. Kytara hraje čistou a tichou klesající řadu složenou z celých tónů a půltónů. Řada je přerušována nepříjemným zvukem hlasité terénní nahrávky pořízené na rušné berlínské křižovatce. Nahrávka se často objevuje nečekaně, „mimo rytmus“ pravidelně plynoucí řady tónů, kytara současně hraje její transkripci. Po terénní nahrávce s kytarovým „zdvojením“ se kytara vrátí ke své tiché klesající linii. Transkripce pro kytaru v *1-127* vznikly způsobem podobným

tomu, který je použit v *Schaufensterstücku*. Pomocí spektrální analýzy jsou vybrány nejvýraznější tóny husté hlukové textury, vygenerovaná jednohlasá melodická linka je standardním způsobem zapsána do not. Zvuk elektrické kytary se díky zkreslení přibližuje akustické povaze terénní nahrávky. Díky určité rytmické vykloubenosti jsou tyto části kytarového partu trochu podobné freejazzovým atonálním „hadům“, jakmile si však posluchač všimne precizní rytmické koordinace kytarové linky s nahrávkou pouličních hluků (přesná souhra je umožněna pomocným klíkem, který má kytarista ve sluchátkách), začne na něj celá skladba působit velmi neobvyklým dojmem.

1-127 je v lecčems podobná skladbě *two strings and noise*. Každá ze stosedmadvaceti částí může být výtvarně znázorněna vpravo se naklánějícím křížem: úvodní sestupná řada a její pokračování poté, co je přerušena terénní nahrávkou a její transkripcí. Celý obraz nakloněného, nevyváženého kříže je horizontálně protažen: diagonální dvoutónová figura z *two strings and noise* se mění v plnohodnotnou stupnici v každé části *1-127*, zatímco z okamžik trvajícího lupance se stal několikavteřinový zvukový portrét města Berlína. Zajímavé ale je, že velmi kontrastní prvky (rytmická řada tónů hraná čistým zvukem vs. hluk nahrávky a zkreslená, nervní kytara) mohou mít mnohem více společného, než by si člověk myslel. Během newyorského koncertu, na kterém kytarista Seth Josel provedl části 33-127 (záznam z galerie Diapason vyšel v roce 2009 na CD vydavatelství Mode Records; minirecenze viz HV 6/09), bylo lze v tichých pasážích zaslechnout občasné zvuky brooklynských ulic, které elektrickou kytaru místy přehlušily. Na druhé straně si posluchač zhruba po polovině z pětadevadesáti opakování základního schématu (stupnice – hluk – stupnice) začne všimnout určité pravidelnosti, strukturovanosti oněch na první pohled vysoce chaotických hlukových textur. Patrně není náhoda, že jedním z prvních Ablingerových „hlukových kusů“ byl *Weiss / Weisslich 1a*. (1980), který sestával z jediné dlouhé klesající řady tónů bílých kláves piana. *Weiss / Weisslich 1b* je též řada hraná vzestupně.

V Ablingerově díle je místo často představeno zvukem. *Weiss / Weisslich 12* (1994/95) je například tvořeno čtyřicetivteřinovými nahrávkami „ticha“ osmnácti braniborských kostelů. Jindy, jako v případě *Schaufensterstücku*, může dílo odhalit nějaký podstatný rys místa, kde je realizováno – ať už je to koncertní sál, galerie, městská krajina nebo běžný architektonický prostor. V sitespecifické sérii *Orte / Places* (od roku 2001) jsou ve městě vybrány tři architektonické lokace ve vzájemné pěší vzdálenosti. Pro každý prostor je vytvořena partitura obsahující jeho rezonanční frekvence (formantové oblasti),

kteří každou místnost zvukově „rozsvítí“, jsou-li zahrány. Po přehrání skladby se hudebníci i publikum přesunou na další místo. Pěší přesun, zdůrazňuje Ablinger, je součástí díla, které bylo zatím předvedeno ve Štýrském Hradci, Oslu, Buenos Aires, Varšavě a Lucemburku.

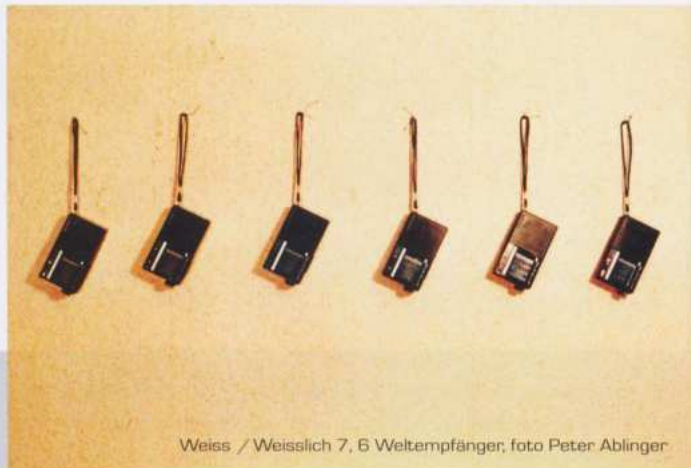
Také v interaktivním díle *Weiss / Weisslich 36, Kopfhörer / Headphones* se předmětem zkoumání a ohledávání stává samo místo. Účastník dostane sluchátka s dvojicí vestavěných mikrofónů zesilujících zvuky, které by jinak prošly bez povšimnutí (obvykle zvuky příliš jemné nebo vzdálené). Sluchátka, svým způsobem aurální protéza nebo akustické zvětšovací sklo, rozšiřují možnosti slyšení – zvuky slyšíme silněji a jakoby zblízka. Na základě vlastní zkušenosti mohou říci, že *Kopfhörer* nejen odhalují skryté stránky určité akustické situace, ale do ní výrazně zasahují. Když jsem s tou věcí na hlavě procházel výstavu v *Haus am Waldsee*, dostalo se mi nejen detailního zvukového portrétu jezera a jeho pokojného okolí. Občas jsem slyšel několik Ablingerových děl znít najednou a tu a tam jsem si nemohl pomoci, abych (alespoň zpočátku) neúmyslně nenaslouchal cizím rozhovorům. Nedávno bylo osm párů *Kopfhörer* rozdáno

divákům o přestávce koncertu, který v berlínském Konzerthausu odehrál Ensemble Zwischentöne, soubor založený Ablingerem v roce 1988 a v současné době působící pod vedením umělce a skladatele Billa Dietze. Přestávka tím získala jemně znepokojivý nádech. Poté, co několik návštěvníků proneslo něco ve smyslu: „Jé, já tě slyším až odtamtud!“, zavládl určitý pocit ztráty běžného společenského soukromí. Když jsem celý večer probíral se samotným Dietzem, zajímal jsem se mimo jiné o dopady tohoto podivného zásahu na za normálních okolností nenarušitelnou společenskou složku koncertního rituálu. Možná, že „extenze“ a změna percepce má také specifické sociální konsekvence. A jak všichni víme, koncert nedělá jen hudba, ale také místo a společnost.

Ablingerova *Palastmusik für Infra- und Ultraschall* (2010) je osmikanálová instalace vytvořená v rámci průběžného projektu, kdy jsou nejruznější světoví umělci vyzýváni k vytvoření zvukové instalace na berlínském historickém Schlossplatzu a v jeho okolí (projekt organizuje rakouská skupina TONSPUR). Ablingerova instalace je k vidění do konce května 2010 a skládá se z osmi sestav speciál-



foto Siegfried Ablinger



Weiss / Weisslich 7, 6 Weltempfänger, foto Peter Ablinger

ních reproduktorů rozmístěných v pravidelných rozestupech pod dlouhou dřevěnou lavicí táhnoucí se téměř čtvrt kilometru po stezce pro pěší na dohled od místa, kde stával nedávno zbořený Palác republiky, někdejší sídlo parlamentu NDR. Ve slyšitelných (i neslyšných) prvcích díla Ablinger pokračuje ve svém využívání „diagonálních“ stupnicových struktur, jako tomu bylo např. v 1-127. Základní strukturu, již slyšíme v *Palastmusik*, můžeme považovat za jakýsi negativ díla *Weiss / Weisslich 1*, i když zde téměř nezazní důvěrně známý rejstřík klavíru. Sinusové tóny svým rozsahem překračují možnosti klavíru směrem dolů (kde se zvuk mění v čirou vibraci) i nahoru, nad práh slyšitelnosti. Každý kanál pracuje vlastním tempem a hraje sestupnou stupnici C dur začínající nejnižším tónem klavíru a pokračuje, dokud zvuk není bezpečně pod hranici slyšitelnosti. Stejná stupnice zní i směrem nahoru: začíná nejvyšším tónem klavíru a stoupá stále výš, až tam, kde zvuk vnímají jen malé děti, netopýři a psi. Umístění každé soustavy reproduktorů odpovídá jedné z osmi „etap života“ mezi desátým a osmdesátým rokem, na každém stanovišti je zvuk upraven tak, aby odpovídal předpokládané ztrátě sluchu, kterou s sebou ten který věk nese (přidejte nebo odeberte několik dekád podle toho, byl-li subjekt vystaven většímu množství hlasité rockové hudby). Zatímco pomalý, chvějivý puls subsonických frekvencí pocítí každý, kdo se posadí nad některý z reproduktorů, schopnost slyšet vysoké tóny se u každého posluchače výrazně liší.

Palastmusik konfrontuje nepřítomné s neviditelným nebo neslyšitelným. Odkazuje k tomu, co bylo, tím, že zdůrazňuje to, co nelze vnímat. Uplynulou éru rozdělení státu. Zvuk, který je mimo schopnost smyslového vnímání a je nelidský, zvuk, který je dole, je pod-lidský (a pod našimi zadky). Svým odkazem k minulosti dílo vytváří rámec vnímání v současnosti. Podzvukové vibrace jsou, alespoň podle mé vlastní zkušenosti s instalací, kontrapunktem k běžným „životním rytmům“ náměstí: sedím na sněhem pokryté lavici, dívám se na náměstí koupající se ve slunci, pod nohama kolemjdoucích křupe a vrže sněh, na místě, kde stával Palác, stojí desítky podobně velkých sněhuláků. Při uvedení instalace *Palastmusik* do provozu jsem si, pohybuje se od jedné soustavy reproduktorů k další, pomyslel, že proces pohybu může být pro *Palastmusik* stejně důležitý jako pro *Orte/Places*, i když se vlastně jedná jen o jedno místo. Zvuk je přemístěn do kinetického, fyzického světa (infrazvuk), nebo je ponechán jiným než lidským bytostem (ultrazvuk). A jak nedávno vyšlo najevo, do pohybu se dal i samotný materiál z „Palazzo Prozzo“ – více než 35 000 tun ocelových nosníků bylo po demolici Paláce převezeno do Spojených arabských emirátů na stavbu Al Burj, v současné době nejvyšší budovy světa.



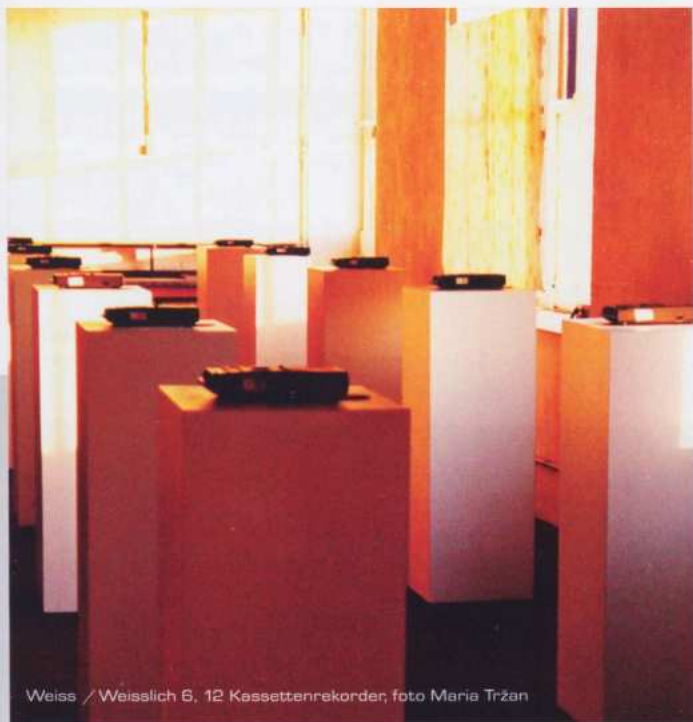
foto Siegrid Ablinger

JAZYK

Ablingerovo obcování s jazykem sahá od instrukcí (partitury skládající se z psaného textu) přes popis (textová díla, v nichž je popisován nějaký zvuk) až k *fonorealistickým* dílům, v nichž je za pomoci důvěrně známých hudebních prostředků zkoumán materiál lidské řeči. V Ablingerových partiturách text často popisuje procesy potřebné k realizaci představení nebo situace, k výrobě předmětů či tvorbě obrazů, nebo slouží k tomu, aby zkrátka zažehl myšlenku. Dílo *Listening Piece in 2 Parts* (2005) se skládá z následujícího textu: „1. část: přechod z velkého prostoru do malého / 2. část: přechod z malého prostoru do velkého.“ Tyto dva řádky textu jsou rozděleny a umístěny u průchodu propojujícího dvě sousedící místnosti, velkou a malou. Tato redukovaná textová partitura vychází z Ablingerova zájmu o architektonické prostory a z jeho záliby pracovat s již existujícími prostorovými podmínkami – zde s „daností“ galerie. Dílo zdůrazňuje aktivitu, již je nutno vyvinout (alespoň způli), abychom si mohli přečíst celý text. Učiníme-li tak, zjistíme, že jsme kus právě realizovali.

Two Part Invention, 32 Fotos (2003) je dílo vycházející z Ablingerovy série *Sehen und Hören* (Vidět a slyšet). Skládá se z textové partitury popisující velice přesnou terminologii dvaatřicet fotografií – text udává délku expozice a pozici fotoaparátu při fotografování jedné červené a jedné černé pohlednice. Dílo bylo realizováno výtvarníkem Martinem Diasem a na výsledné sérii fotografií vidíme nejrůznější podoby překrývání a prolínání jednobarevné pohlednice a pozadí. Zajímavé je, že Ablinger popisuje vznik díla jako důsledek dřívějších pokusů o zvýšení hustoty zvuku instrumentálního souboru až do té míry, kdy se zvuková textura stane barvou. I když v *Two Part Invention* tvrdí, že „slyšení se stává mimofyzickým procesem“, rozhodně trvá na tom, že výsledné „fotografie v žádném případě nejsou výtvarným dílem“. Dodávám, že dílo je založeno na modelu partitura – realizace, který, i když je v tomto případě aplikován na médium fotografie, je vlastní hudební kompozici.

Dílo *Weiss / Weisslich 11B* sestává z osmi prozaických textů, z nich jeden má 719 slov bez jakékoli interpunkce a popisuje, co skladatel „přesně slyšel“ během čtyřiceti minut sezení a psaní při rezidenčním pobytu v kalifornské Ville Aurora. Text vznikl 7. října 2001 mezi 10:38 a 11:18 a, jak se píše v post scriptum, má být považován za proud vědomí, needitovaný fenomenologický popis zvukových a vizuálních jevů poklidné každodennosti. Prvních šestnáct slov zní: „ZESILUJÍCÍ SKŘEHOTÁNÍ SOJKY CHOCHOLATÉ PODOBNÉ SKŘEHOTÁNÍ STRAKY HLUK PNEUMATIK PROJÍŽDĚJÍCÍHO VOZIDLA POMALÉ KLESAJÍCÍ GLISSANDO JEDNOMOTOROVÉHO LETADLA“. Dílo popisuje proces vlastního vzniku, přibližný pohyb mysli při tvorbě: „DRHNUTÍ VĚTVÍ PALEM VYSOKO



Weiss / Weisslich 6, 12 Kassettenrekorder, foto Marie Tržan

NADE MNOU JEMNĚ CHVĚNÍ SKLENĚNÉHO STOLU U KTERÉHO SEDÍM A PÍŠÍ" (tamtéž). Popis procesu psaní, dílo, které pozoruje samo sebe při pozorování. Naslouchání slyšení.

Zatímco ve *Weiss / Weisslich 11B* je slyšené mechanicky přeměňováno v jazyk, Ablingerova práce s tím, co nazývá *fono-realismus*, spočívá právě naopak v převádění zvuku řeči do tónů prostřednictvím mechanického klavíru. Podobně jako v *Schaufensterstücku* je i zde vstupní signál – tedy nahrávka mluveného slova – podroben spektrální analýze a výsledek této analýzy je posléze resyntetizován a proměněn opět ve zvuk, tentokrát ve zvuk v soustavě temperovaného ladění a v rámci rozsahu klavíru, jehož klávesy jsou rozeznívány již popsáním mechanickým způsobem. S trochou praxe nebo s pomocí sledování přepsaného textu je možné rozeznat slova výchozí promluvy. V Ablingerově nedávném díle *Deus Cantando (God, Singing)* (2009) klavír „promlouvá“ hlasem berlínského dítěte přednášejícího deklaraci Mezinárodního soudu pro ochranu životního prostředí (International Environmental Criminal Court), jejímž spoluautorem je čtrnáctý Dalajláma. V *Quadraturen III: "A Letter from Schoenberg"* (2006) je zdrojem nahrávka dopisu diktovaného Arnoldem Schönbergem a adresovaného panu Rossi Russellovi, který je ostře kritizován za to, že vydal nahrávku Schönbergovy *Ódy na Napoleona* s ženským hlasem. Stejně jako se při setkání s *Schaufensterstückem* můžeme rozhodnout zavřít oči nebo se dívat jinak než skrz výlohu, můžeme při poslechu *Dopisu od Schönberga* ignorovat výchozí text. Zdroj, který aktivuje klávesy pianina v *Schaufensterstücku*, může být mimo dohled, v *Dopisu od Schönberga* můžeme výchozí hlas rozeznat automaticky (obzvláště po několika posleších) nebo jej úmyslně vytěsnit a naslouchat jen extrémně hlasitě a roztržitě klavírní hudbě. *Dopis od Schönberga* interpretuje, doslova hraje Schönbergovu původní řeč, přičemž hudba (jako proud tónů) je zde spíš médiem než vlastním objektem sdělení – a přitom to, co je sdělováno, už je něco významně jiného, než co říkal dopis. Původní význam řeči je obejit širokou oklikou. *Dopis od Schönberga* zdůrazňuje, jak nepatřičně pan Russell naložil s nahrávkou Schönbergovy stížnosti, v Ablingerově přepracování se ale z obchodního jednání stává bastard hudby a mluveného slova, kříženec hudby a jazyka. Začíná nám docházet, že abs-

trakce svým způsobem závisí na oddělení smyslových vjemů a že významy jsou fenomény, které se objevují *napříč* vnímáním.

Vidět a slyšet: hluk, místo, jazyk. Dva smysly a tři oblasti z mnoha, které prostupují bohatou perceptuální strukturu Ablingerovy hudební tvorby. Tyto kategorie, které se ve svých extrémech vzájemně prolínají, je nakonec těžké oddělit. Ablingerova práce je nejen esteticky hodnotná, ale také komplexní z hlediska smyslového vnímání; neustále pokládá otázky: „Jak jsme se sem dostali?“ – sem do světa stálých, pevně definovaných kategorií, do světa ohraničeného vnímání, do procesu, jímž se rodí význam a ještě dále, do prenatálního stádia, kdy význam ještě není možný. Ablingerovo dílo nás pokouší a staví se proti našemu běžnému prozumnění tomu, jak vnímáme svět kolem nás. Díky Ablingerovi odkrýváme svět poslechem – procesem, který otvírá všechny naše smysly.

<http://ablinger.murat>

inzerce

PŘEDPLAŤ SI REVOLVER A ZÍSKÁŠ

- slevu na každé číslo
- RR rychle a domů
- slevu na knihy z Edice RR
- zdroj kulturní sebeobrany
- + dobrý pocit:

TVŮJ NÁKUP = BUDOUCNOST REVOLVER REVUE

Předplatné 4 čísel celého ročníku za 592,- Kč
(oproti 712,- Kč ve volném prodeji)
Poštovné a balné zdarma!
Nabízíme též dárkový certifikát

OBJEDNÁVEJTE

na www.revolverrevue.cz
email: sekretariat@revolverrevue.cz
telefonicky: 222 245 801
poštou: Jindřišská 5, Praha 1, 110 00

REVOLVER REVUE

časopis kulturní sebeobrany



založena v Praze 1985