

Carlos Bermejo

Siete proyecciones en la música de Peter Ablinger.¹

1.- Peter Ablinger, compositor.

La creación musical actual ofrece un campo abierto a múltiples posibilidades: composición escrita, improvisación, electroacústica, informática, instalaciones y esculturas sonoras... Esta ampliación de los campos de actuación tiene como consecuencia diferentes líneas de posicionamiento. Por un lado, la búsqueda de nuevas formas de definición que presentan claramente un distanciamiento respecto a la profesión tradicional de compositor: artista o creador sonoro, libre improvisador, diseñador acústico, creador audiovisual, etc.

Por otra lado tenemos la dirección contraria, una opción más fácil que no busca ningún posicionamiento y que espera que la indefinición, es decir el simple "no se muy bien lo que soy", sea capaz por sí solo de inaugurar una nueva categoría.

Peter Ablinger no se sitúa en ninguno de los dos puntos. En principio parece que su posicionamiento es mucho más tradicional y conservador, sin embargo, su respuesta es realmente transgresora: "Soy compositor".² Si algo ha sabido

¹ Este artículo es una transformación de la presentación que hicimos del concierto de Peter Ablinger con el percusionista Adam Weisman en el Palacio Lorenzana, el 7 de Mayo de 2013 dentro del festival mut.e Toledo.

² La música está colmada de prejuicios. ¡Ésa es la parte divertida del asunto! Me gusta jugar con estos prejuicios y me gusta también la palabra "música", del mismo modo en que prefiero la palabra "compositor" más que "artista sonoro". Evidentemente, mientras existen los prejuicios existen

hacer la profesión de compositor en Occidente a lo largo de los siglos es renovarse. Al mismo tiempo, el ser compositor con plena consciencia histórica es siempre una posibilidad incluyente y flexible. La indefinición imposibilita la apertura. En los momentos de confusión son las posturas conservadoras las que siempre toman ventaja. Su propuesta en estos casos es contundente: si no sabemos de qué estamos hablando, mejor que todo quede igual. La afirmación de Ablinger podría parecer estar, a priori, dentro de esta postura conservadora, pero lo que consigue es que, precisamente por fijar unas coordenadas iniciales, los límites se pueden expandir. Esta actitud de querer aceptar ser compositor origina la primera proyección múltiple de la que vamos a hablar. No sólo no es para Ablinger ninguna carga sino que dadas las características y originalidad de su trabajo, el concepto de composición se expande y enriquece de nuevo. Son las restricciones las que nos motivan e inspiran para poder ir más lejos, para escapar enérgicamente de su marcado carácter inmovilizador. Debemos crear siempre nuevos límites para poder trascenderlos. Pero entonces, ¿cómo definimos dónde están los límites de la composición musical actual?

2.- La proyección del objeto y de la percepción: la audibilidad

"No es la escucha de algo, sino la escucha en sí misma".³ "Mi material no es el sonido. Mi material es la audibilidad".⁴

también los límites. ¡Pero son justamente los límites los que me inspiran y me empujan a dar el próximo paso! Fragmento de "Los sonidos siempre cuentan algo", entrevista de Pablo Gianera para La Nación, <http://www.lanacion.com.ar/1416740-los-sonidos-siempre-cuentan-algo>. Web de Peter Ablinger, <http://ablinger.mur.at>.

3 "...si bien lo más importante de todo es, en última instancia, la búsqueda de una especie de disolución de la autopercepción de cada uno a través del sentido de la escucha." (No la escucha de algo, sino la

Partimos de los dos elementos más sencillamente identificables de una obra musical: el objeto en sí y el cómo es percibido. La escucha ha dejado de ser un paradigma inalcanzable tal y como ocurría en muchas de las propuestas seriales de los años cincuenta. De alguna manera, en los últimos años la escucha se ha "humanizado". En cuanto al objeto presentado, la obra musical, muchos compositores han insistido desde los años setenta en buscar una solución propia respecto al diseño de sonidos y estructuras musicales. Ha habido un gran enriquecimiento en lo que se refiere a las posibilidades de la escritura, técnicas instrumentales, incorporación de la informática musical, adaptación de conceptos provenientes de matemáticas, ciencia, acústica, etc. Pero aunque Ablinger conoce estas innovaciones su propuesta es diferente. Nos ofrece una tercera vía que integra los dos puntos previos de partida. Lo importante ya no está tanto el objeto que se propone ni tampoco en el potencial inherente de la escucha. Los límites se proyectan sobre plano diferente que parte de la relación entre ambos: la audibilidad. Este concepto no busca en principio datos mensurables ni presupuestos teóricos. Se establece sobre una fluctuación potencial entre la obra y la escucha.

Si Alvin Lucier establecía campos de frecuencias oscilantes que provenían de las relaciones entre diferentes afinaciones microtonales de dos notas próximas, podríamos decir que Ablinger aplica la misma idea pero proyectado sobre la experiencia de la percepción. La oscilación provocada entre la representación del objeto sonoro y su escucha, es una

escucha en sí misma) En el artículo OPERA/OBRAS, traducción de Alberto Bernal, op. cit., Web de Peter Ablinger.

⁴ "Mi material no es el sonido. Mi material es la audibilidad", en el artículo City Opera Buenos Aires, traducción de Alberto C. Bernal, op.cit., Web de Peter Ablinger.

tercera cualidad que se relaciona con ambos pero tiene a su vez sus propias coordenadas y formas de comportamiento. Esto choca directamente con el presupuesto de la escucha pura como un todo, herencia de las vanguardias de los años cincuenta y corrientes posteriores derivadas del serialismo. Pero también tiene un punto de partida diferente respecto a muchos condicionantes heredados de la psicología de la percepción que fueron modelos para alguno de los compositores posteriores a la mal llamada *Escuela Espectral*.⁵ Gérard Grisey utilizaba el concepto de pre-audibilidad como el "verdadero material del compositor" a la hora de crear una obra.⁶ En esta idea lo que se trata es de buscar una relación lo más fluida posible entre la obra musical, la escucha y el tiempo en el que ambas se desarrollan. Lo ideal sería encontrar una unidad entre estos tres configuradores. Se puede crear un continuum de tiempo creativo en el que es posible estar en todo momento en unión con la obra. Pero en Ablinger esto no es lo esencial. Si bien la intervención del tiempo activo es como en el caso anterior primordial, es necesario incluir ahora nuestras propias características personales, nuestros anhelos, necesidades y

⁵ Gérard Grisey estaba en desacuerdo con la utilización del término "Escuela Espectral" para denominar al grupo de compositores en torno al *Ensemble L'Itineraire*. Por un lado, dicho grupo no era ninguna escuela. En lo que se refiere al término acuñado por Hugues Dufourt, Grisey prefería mejor utilizar el concepto de "liminal": "Propongo entonces para Darmstadt el adjetivo LIMINAL". "El umbral nos reúne a todos. Es nuestro común denominador. Puede tener un sentido dinámico. Supone al menos dos campos e invita al movimiento. Nosotros trabajamos con los umbrales como otros trabajan con las series. Espectral es demasiado estático, demasiado vago". "Esperando algo mejor, hablemos mientras tanto de Música Liminal". Carta de Gérard Grisey a Hughes Dufourt, publicada en *Gérard Grisey, Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*. Edición de Guy Lelong, editorial MF, p. 281, París 2008. Traducción de Carlos Bermejo.

⁶ "Incluyendo no solamente el sonido sino, más aún, las diferencias percibidas entre los sonidos, el verdadero material del compositor va a ser el grado de previsibilidad, o mejor aún, el grado de preaudibilidad". En "Tempus ex machina, Réflexions d'un compositeur sur le temps musical", *Gérard Grisey, Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*, ibid., p 76. Traducción de Carlos Bermejo.

también, como carácter diferenciador, nuestras presencias y ausencias. Es una escucha que parte conscientemente de lo habitual para llegar más lejos. Comenzamos a relacionarnos con la obra con la misma actitud que deberíamos escuchar lo cotidiano. Incluso se puede percibir lo que no está presente. Es, en definitiva, el terreno propicio para proyectar nuestra propia imaginación: "Estas experiencias carecen de información significativa, sin embargo funcionan como un espejo: reflejan algo sobre nosotros mismos a la vez que leemos algo en ellas, las convertimos en algo que está anclado sólo en nosotros mismos. Por lo tanto, en estas situaciones nos vemos a nosotros mismos".⁷

3.-La proyección del silencio: el ruido (Rauschen)

Resulta muy atractivo en Ablinger su habilidad para sortear los clichés. Tras las propuestas de Cage, Feldman, Nono o Sciarrino, el silencio ha perdido ya todo su valor. Efectivamente, "el silencio está repleto".⁸ Pero hay todavía una posibilidad menor, desconsiderada, incómoda pero real y efectiva: el ruido. Pero no un ruido cualquiera. Habitualmente nos desenvolvemos en tres campos cuando hablamos de ruido. La primera, la más banal y recurrente, es el considerarlo como algo peyorativo y molesto. Esta consideración no tiene mayor interés para lo que queremos mostrar.

⁷ "Los sonidos no me interesan", entrevista por Trond Olav Reinholdtsen de 2005 traducido por Sergio Bové. Op.cit., Web de Peter Ablinger.

⁸ "Por lo tanto, el ruido es la máxima densidad, la máxima información. Pero también es lo opuesto: la no información, la máxima redundancia. Para mí es menos que nada, menos que el silencio. Hace tiempo que el silencio dejó de ser el silencio. Actualmente está repleto." En el artículo "Ruido", traducción de Sergio Bové. Op.cit., Web de Peter Ablinger.

La segunda es la que se refiere a la extensión de las técnicas instrumentales en diferentes obras desarrolladas desde los años 60. Esto es más atractivo. Cuando funcionan más allá del simple efecto y crean un contexto propio, la escucha empieza ampliar sus posibilidades. Es una buena oportunidad para refrescar nuestra actitud ante la música. La tercera es la que más se aproxima a la propuesta de Ablinger y viene de nuevo de la mano de la *Escuela Espectral*. Para ellos, el ruido también es un todo. Desde un punto de vista psico-acústico, ruido es lo mismo que sonido. A partir de aquí podemos diferenciar entre dos extremos: sonidos armónicos que reproducen frecuencias periódicas respecto a una fundamental, o bien del ruido en sí, que serían los movimientos vibratorios no periódicos que presentan una gran saturación de frecuencias. Entre estos dos polos se establece de nuevo un continuum en la escucha que permite establecer miles de graduaciones y situaciones que ayudan a la nivelación constante entre ambos extremos. Pero Ablinger habla de una manera propia del ruido. También es para él sonido y un todo pero en esta ocasión es sobre todo la integración de elementos heterogéneos en una condición persistente. No se hace para buscar gradaciones en la relación sino que es una invitación a la posibilidad. Este silencio actúa incluso por debajo del silencio, de la presencia, de lo cuantificable. El ruido en Ablinger también es incluyente pero es un todo "menos que nada". Su importancia parte de una aparente insignificancia. Es un campo de sonidos que cambia, se expande y no tiene fin. El ruido de Ablinger, "Rauschen",⁹ no necesita un contexto para

⁹ Alberto Bernal en su traducción del artículo "Ruido/hipótesis", explica perfectamente la imposibilidad de trasladar correctamente al castellano la palabra Rauschen. A parte del equivalente "Ruido blanco" o "Ruido estático" que utiliza Bernal, queremos añadir que en relación con la música de Ablinger, "Geräuschen" necesitan siempre de un contexto para ser comprendidos y que funcionan casi involuntariamente pudiendo llegar a neutralizar (saturar) la escucha. "Rauschen" va más allá, es la que crea

proyectarse ni integrarse. Él mismo es integración y contexto. "El ruido estático contiene toda la información del espacio, lugar, estado, humedad, posición en el espacio..."¹⁰ Expulsados entonces del silencio, sólo nos queda ya el ruido, "Rauschen", la hipótesis imperfecta, la experiencia vital.

4.- La proyección del espacio: el tiempo.

En la música de Peter Ablinger nos encontramos frecuentemente con dos planos temporales diferentes pero complementarios. Por un lado, un tiempo de vivencia progresivo en el que la escucha encuentra sus propias coordenadas poco a poco. Por otro lado, el anhelo por captar toda la energía del instante. Las ventanas de audibilidad de Ablinger nos reclaman que dejemos que la percepción busque su propia forma de orientarse. Es algo similar al tiempo de vivencia que requiere, por ejemplo, la obra última de Mark Rothko. El hechizo en este caso no ocurre rápidamente. Hay que hacer un paréntesis con el espacio de multi-comunicación aislante en el que nos desenvolvemos y darnos una oportunidad para percibir. Es una aventura que nos va descubriendo poco a poco una multitud de proyecciones del sonido. La escucha se va aclarando conforme nos vamos adentrando en la obra. Volvemos a comprender qué es la percepción.

Karlheinz Stockhausen, en su famoso artículo "Wie die Zeit vergeht"¹¹ nos hablaba ya en los años cincuenta de la necesidad de no pensar más la música como un conjunto de

la escucha. Rauschen sería el contexto potenciando e impulsor de las diferentes posibilidades de la escucha a través de una gran superficie incluyente."

¹⁰ Artículo de Christian Scheib: "Música estática- investigaciones sobre el ruido.", traducción de Sergio Bové. Op.cit., Web de Peter Ablinger.

parámetros aislados. Si bien la respuesta estaba dentro del contexto del serialismo integral de aquellos años, podríamos decir que fue el principio también para darse cuenta de la necesidad de pensar el sonido como un todo complejo, configurado con múltiples interrelaciones entre los diferentes componentes. Las inmensas posibilidades que en su día abrió el artículo de Stockhausen se aplicaron, entre otros campos, a la síntesis de sonidos.

Siguiendo con esta tradición Ablinger se pregunta en nuestros días : "¿Existe una relación ineludible entre ancho de banda y duración?"¹² Ablinger ha abierto nuevas posibilidades al concepto síntesis. Hemos pasado de la síntesis analógica a la digital y granular; de la síntesis instrumental¹³ a la de la percepción. Ahora descubrimos la *Síntesis de la Experiencia*: "Es sinónimo de una utopía de la experiencia inmediata de la totalidad del momento".¹⁴ Querer captar toda la energía del instante pero asumiendo su imposibilidad. Esta doble perspectiva temporal, lejos de chocar y anularse, es fundamental para proyectar nuestra creatividad e imaginación.

¹¹ "Wie die Zeit vergeht", die Reihe 3, editorial Universal, Viena 1957.

¹² "Ruido Hipótesis", traducción de Alberto Bernal, op. cit., Web de Peter Ablinger.

¹³ Respecto a la síntesis instrumental, el propio Grisey comenta: "En la síntesis instrumental es el instrumento el que exprime cada componente del sonido y, a diferencia de la síntesis electrónica, estos componentes son tan complejos que ellos mismos constituyen de por sí una micro-síntesis. Para distinguirla de esta última, llamaremos entonces macro-síntesis a la síntesis instrumental que tiene como objetivo la elaboración de formas sonoras. Estas formas emparentadas con toda la escala de posibilidades acústicas, desde el espectro de parciales armónicos hasta el ruido blanco, supone una escritura que utiliza frecuencias no temperadas. Precisamos sin embargo que no tienen nada que ver con el empleo de cuartos o tercios de tono que a menudo representan un refinamiento del sistema tonal." "Structurations des timbres dans la musique instrumentale", en Gérard Grisey, *Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*", ibid., p 89. Op. cit., Traducción de Carlos Bermejo.

¹⁴ Artículo de Christian Scheib: "Música estática- investigaciones sobre el ruido.", op.cit. Web de Ablinger.

En la historia de la música se ha hablado mucho de la importancia del momento. El propio Luigi Nono hablaba de lo mucho que le atraían los primeros segundos en los que un sonido empieza a aparecer. Es el instante en el que más claramente parecía relacionado con el silencio de la sala, con el de los músicos, con nuestro propio silencio interior. La gran oportunidad para el ser/escucha que tanto le gustaba a Nono. Pero Ablinger nos comenta lo siguiente: "Sí. Soy completamente consciente que esto nunca existe realmente en el tiempo, que este estado sólo dura un momento. Pero para mí, este momento es una de las principales razones por la cual hago lo que hago. Todo lo que se relaciona con ese momento es cuando yo no sé lo que decir: ese momento anterior a que la experiencia recaiga en una de las muchas categorías que ya he preparado para las cosas que recibo." ¹⁵

Por lo tanto, este momento nos da la posibilidad de situarnos fuera del tiempo y, gracias a la distancia que se crea, de comprenderlo mejor. Porque la realidad parece buscar siempre la variación, la duración, el transcurso. Pero, paradójicamente, lo que representa Ablinger, es parte de una continuidad en otro plano de la vivencia, en otra escala de mayor dimensión.

Con esta nueva posibilidad del "momento congelado" que luego se reinicia una y otra vez a través de la obra, podemos reconstruir nuestra experiencia. Es como hacer una fotografía constante del propio devenir del sonido. Sería el gran desafío utópico del que nos habla Ablinger: sentimos la duración y su relación con lo absolutamente nuevo, con lo heterogéneo, pero aunque no lo comprendamos del todo, estos momentos nos hacen ser más conscientes de

¹⁵ "Conversaciones entre dos compositores", traducción de Sergio Bové. Op.cit., Web de Peter Ablinger.

otra escala temporal, del tiempo indivisible y que, a su vez, nos permite comprender mejor nuestro presente.¹⁶

5.- La proyección del tiempo: el espacio.

En Ablinger hay por lo tanto un intercambio constante de sentido entre lo temporal y lo espacial. Antes del clasicismo vienés era habitual utilizar una música para la definición de un espacio. Así se presentaba el lugar para el rito, para la fiesta, para el encuentro entre diferentes clases sociales. Un motete o un pasacalles servían para tener una vivencia del espacio arquitectónico o urbano a través de diferentes obras que muchas veces se componían especialmente para dichos lugares. Con Ablinger ocurre lo contrario. Es un paso más allá de Stockhausen, Xenakis o Nono. Con las características respecto a cómo es tratado, ya no es la música la que define el espacio sino que ahora se invierten nuevamente los conceptos y es el espacio el que define la música. Espacio por lo tanto que comprende una relación entre pensar y sentir y que impulsa varios tipos de órdenes, de existencias.

Nuevamente la proyección nos permite comprender mejor los fenómenos. Tenemos la oportunidad de volver a escuchar en la naturaleza gracias al desfase que se produce al estar alejado de ella. Nos damos cuenta de qué significa realmente la escucha porque percibimos ese espacio virtual que implica

¹⁶ Resulta muy interesante como Ablinger a través de un procedimiento totalmente inverso a la idea de proceso en Gérard Grisey, consigue unos resultados similares. Las limitaciones de la escucha son contempladas por ambos y también tienen como rasgos comunes la creación de un plano de escucha y de experimentación del tiempo que surge de la interrelación entre percepción y objeto. Pero mientras que en Grisey la idea de transformación y desarrollo temporal está implícita en la propia obra, en Ablinger es absolutamente dependiente de nuestra voluntad de recreación. No hay proceso ni flujo temporal. Es audibilidad en potencia.

y envuelve a nuestro espíritu. Espacio siempre de lo posible aún por descubrir y realizar.

6.- La proyección de la tradición: la renovación.

"No creo en lo nuevo. A lo mejor creo en una renovación en el sentido de un proceso permanente, de un equilibrio".¹⁷

En la actualidad tenemos una mayor carencia de reflexión que de novedad. En música, la exigencia de novedad se incrementó exponencialmente desde la mencionada vanguardia serial de los años cincuenta hasta, al menos, finales de los años ochenta.¹⁸

Con la velocidad atropellada de nuestros días, a penas se han asimilado algunas de las propuestas más innovadoras de estos años y la novedad ha quedado como una especie de soplo pasajero y frívolo. Por otro lado, la vanguardia artística actual ha perdido su sueño revolucionario y hoy en día solo busca crecer en los mercados. Lo nuevo ha quedado como terreno casi exclusivo del marketing y la propaganda. Por otra parte, resulta difícil hablar de qué es lo nuevo en música. Recordamos la época de Beethoven por sus obras más extraordinarias y no por los numerosos trabajos compuestos por otros contemporáneos suyos menos decisivos. Por lo tanto se da una paradoja: aquello que consideramos nuevo en música es realmente excepcional. Desde el presente queremos comprender el tiempo de Beethoven a través de su obra, que es claramente original y propia. Por lo tanto, es el propio Beethoven quien finalmente nos define su época. Recordamos el pasado por las fuerzas dinámicas que lo transformaron.

¹⁷ "Los sonidos no me interesan". Una entrevista vía e-mail con preguntas hechas por el compositor Trond Olav Reinholdtsen. Traducción de Sergio Bové. Op. cit., Web de Peter Ablinger.

Siguiendo esta línea, Ablinger se encuentra muy cercano a los clásicos vieneses: Mozart, Haydn, Beethoven, Mahler, Schönberg, Berg... Es necesaria la confrontación con ellos para poder permanecer fiel a su espíritu. Del mismo modo que la propuesta de estos grandes clásicos supuso una transgresión de la norma de su época, así ocurre hoy en día con Ablinger.

Como decíamos con Beethoven, el compositor que permanece en la historia no es el que sólo se desarrolla en su contexto histórico sino el que además lo crea. Su obra debe parecer siempre nueva. Esta es la idea de tradición dinámica opuesta a la idea de tradición regresiva. En el momento en que el proceso de renovación deja de ocurrir, se traiciona el espíritu de nuestra tradición.

La transformación, la renovación, el devenir, éstas son las bases de la historia de la música occidental. El trabajo de Ablinger es, por lo tanto y en este sentido, una música plenamente tradicional. Alegre y satisfactoriamente tradicional.

7.- La proyección de nosotros mismos.

Recuerdo el sonar de las campanas en Stuttgart al atardecer. La ciudad se transformaba en un inmenso escenario que reunía la múltiple resonancia de lugares escondidos en la lejanía. El tiempo se volvía denso y espeso. Se transformaba en una superficie sobre la que poder caminar.

Con la obra de Ablinger *Weiss/Weisslich 31e*, para instalación con campanas de cristal, recobré toda la vivencia de aquellos sonidos. Pero ahora el espacio del todo se transforma en un espacio familiar, frágil, de pérdida más que de encuentro. Bayetas en lugar de badajos. Ahora es lo

¹⁸ Podíamos indicar como un modelo de fecha 1989, año de la caída del muro. A partir de este momento la idea de revolución o renovación ha

doméstico lo que se vuelve mágico. Con la inercia del rito que se convierte en caricatura de sí mismo. Ya no llama a la oración o la introspección sino al desprenderse de uno mismo, a ser ligero y simplemente esperar a que caiga la siguiente gota.

En la música de Ablinger hay constantes cambios de perspectiva. Se le da la vuelta una y mil veces a la posición en la que percibimos las cosas. Su música es sobre todo proyección de posibilidades y experiencias.

En nuestro día a día ha ocurrido algo extraño. Lo cotidiano ha sido suplantado por una extraña realidad virtual en el sentido de que se copia lo que es la vivencia de lo presente para "des-virtuarlo". Se ha banalizado la experiencia. El sentarnos simplemente a escuchar el entorno se ha convertido en un acto subversivo. Con esos momentos congelados de Ablinger que se multiplican a través del tiempo tenemos la oportunidad de volver a sentir el peso de lo presente con total naturalidad. Volvemos a ser conscientes tanto del tiempo de la vivencia como el de la ilusión. Podemos en definitiva identificarnos a nosotros mismos y proyectar nuestros anhelos a través de un ruido, de un lugar, de una duración. Para conseguirlo no se necesitan requisitos excepcionales ni una educación del oído específica. Tan solo basta con querer hacerlo.

Para terminar, nada mejor que las palabras del propio Peter Ablinger hablando de podemos llevar a cabo esa proyección de nosotros mismos : "A partir del trabajo en mi propia música, aprendí que no existe percepción sin intención. ¡Si pudiéramos escuchar sin intención, no oiríamos nada! En este sentido, creo que hay muchísimos sonidos alrededor que no escuchamos porque no hay intención, porque no sabemos qué hacer con ellos ni por qué prestarles atención. Por otro lado, escuchar con intencionalidad implica crear una

cambiado vertiginosamente hasta el significado perverso de la actualidad.

relación entre yo, el oyente, y el sonido (o la música). Y esto supone que en todo proceso de percepción está siempre en juego nuestra personalidad individual y sociocultural. Nunca seremos capaces de escuchar simplemente lo que "es"; siempre escucharemos también aquello que deseamos. Podríamos hablar de una "proyección": nos proyectamos a nosotros mismos, nuestras posibilidades, nuestra educación en los sonidos. Ésa es la razón por la que no podemos percibir los sonidos de otro modo que como expresivos: siempre nos cuentan algo. Los sonidos como meros sonidos son una ficción. Del mismo modo, concibo mi música como un proyecto de investigación; una investigación sobre la percepción. ¡Y sobre cómo la percepción nos crea!".¹⁹

Carlos Bermejo, Madrid 11 de Julio de 2013.

¹⁹ "Los sonidos siempre cuentan algo", entrevista de Pablo Gianera para La Nación. Web de Peter Ablinger, op.cit. Web de Ablinger.