

# Los sonidos no me interesan

*Una entrevista vía e-mail con preguntas hechas por el compositor Trond Olav Reinholdtsen*

Trond Olav Reinholdtsen: ¿Cuál fue tu trayectoria compositiva? ¿Cuál es tu relación con la tradición clásica, o mejor dicho: cuál es la relación entre tu obra y esa tradición?

Peter Ablinger: Nunca quise que mi música sonara como música clásica o avant-garde. Al principio quería ser pintor, luego músico de jazz; y a través del arte y el jazz experimenté que existe algo así como un nuevo arte o una nueva música. Pero fue después de escucharlo tocar a Cecil Taylor que descubrí que hubo alguien llamado Arnold Schönberg...

De todos modos: toco el piano desde los seis años. Después de mi período jazzístico, estudié composición en Viena. La tradición clásica me es tan familiar como Sachertorte (torta de chocolate austríaca). Todavía me encanta tocar fragmentos de sinfonías de Bruckner en el piano para mí mismo. La tradición es pasado, mi propio pasado también es parte de ella, nada de que avergonzarme pero igualmente nada de lo que deseo continuar conscientemente. Para ser franco, no pienso mucho sobre la relación de mi obra y la tradición. Mis fuentes de inspiración las encuentro en otros lados. Surgen del presente, de mi entorno, de la vida diaria, o, si tuviera que nombrar alguna de las artes, nombraría las artes visuales más que la música.

**TOR** La expansión del material quizás es uno de los mayores intereses de la música avant-garde. ¿Existen posibilidades no exploradas allí, o mejor dicho, piensas que esto es un asunto relevante para los compositores de hoy día (y para ti en particular)? ¿Qué te interesa de los ruidos como material musical (por ejemplo en la pieza "Kleine Trommel und UKW-Rauschen")? ¿Aún existen nuevos sonidos por descubrir?

**PA** No creo en lo nuevo. A lo mejor creo en una renovación en el sentido de un proceso permanente, de un equilibrio. La renovación es necesaria para que las cosas permanezcan igual, para que las cosas continúen. Es como tener un bebé: un nacimiento es nuevo porque antes no se había producido pero el proceso es tan antiguo como la humanidad y su único objetivo es preservar la especie.

Los ruidos como expansiones del material musical no me interesan en lo más mínimo. El ruido (*Rauschen*, ruido blanco o estático) es diferente a los ruidos. Para mí es lo opuesto. Indudablemente, el ruido es uno de los sonidos más antiguos que los humanos tengan conciencia. Una cascada, el mar o un bosque agitándose pueden envolver una experiencia comparable a la vista de una sierra, del desierto o de las estrellas en la noche. 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.

El ruido posee la tendencia de disparar ilusiones auditivas en nosotros. No me refiero a ilusiones como en la técnica *trompe l'œil* la cual genera lo que alucinamos, sino como proyecciones producidas realmente por nosotros mismos de manera individual. A menudo trabajo con la posibilidad de generar este tipo de ilusiones, diseño mis sonidos con el objetivo de estimular esto o juego con ellas de manera que no esté tan claro si los sonidos están realmente en el espacio o tan sólo dentro de nuestras cabezas.

La combinación del ruido y los instrumentos también está relacionada con la cancelación de la función del ruido. Cuando estamos cerca de una fuente y escuchamos a otra gente hablar podemos observar que las consonantes del lenguaje no se pueden oír fácilmente porque están envueltas por el ruido, sólo sobran las vocales desde las cuales reconstruimos lo que se ha dicho. Estos son momentos en los cuales podemos darnos cuenta de cómo trabaja nuestra percepción, es decir, que se reconstruye continuamente y simplemente no se registra lo que está ocurriendo "allí afuera".

Este hecho de la percepción como la concepción continua de nuestro propio mundo es lo que me preocupa. Por lo tanto, podría ser que yo envuelva algún otro sonido por medio del ruido para tener que concentrarme más aún en poder dejar al descubierto lo que ha sido cancelado. Este estado de elevada concentración como tal - si estoy preparado para seguirlo - ¡es mucho pedir!

**TOR** Encuentro que tu estructuración del macro-tiempo (forma) está más cercana a una instalación y al arte visual en general que a las formas tradicionales de desarrollo de la música. ¿Cuál es tu aproximación al tiempo en tu obra? ¿Está la forma completamente estabilizada como "parámetro" compositivo y dejada en pro de la navegación subjetiva de la audiencia?

**PA** Lo que describes es a menudo el caso. Los cambios en el tiempo juegan un papel importante. Hay piezas en las cuales el aspecto atemporal está en primer plano y se deja al oyente a su propia suerte para que encuentre alguna pista auditiva a través de la pieza. Pero también hay otras piezas en las cuales el aspecto temporal es más pronunciado y se da más dirección a la escucha. Muchas piezas intentan mantener un balance entre las dos. Eso es lo que realmente me interesa: llegar al fondo de las dos formas fundamentales de escucha que, para mí, también son formas de ser. Existen dos modos fundamentales de encontrarte en el mundo o de estar en el mundo; una distinción que a veces describo en términos de "pensamiento" y "escucha". Aquí hay fuertes puntos de referencia en la tradición, no en música sino en arquitectura. La arquitectura barroca tardía del sur de Alemania nos muestra ejemplos como las iglesias monásticas de Johann Michael Fischer, Balthasar Neumann y Dominikus Zimmermann. Sus obras consistieron en sugerir soluciones a un viejo conflicto europeo: ese que ha habido entre basílica y construcción de plano central, entre construcción longitudinal y circular, entre ambulantes y omnipresencia, entre la escolástica y el misticismo, y uno podría agregar: entre "camino" y "lugar", entre concierto e instalación, entre teología y presencia, entre pensamiento y escucha.

**TOR** ¿Qué es una obra de música para ti? ¿Es música tradicional abstracta defectuosa?

**PA** La música del pasado no es defectuosa; es sólo eso, pasado. Yo vivo ahora y necesito una forma y existencia justificada. Eso es casi todo lo que se puede decir. El resto es cultura. Y desde este punto en adelante el tema se torna complejo: dentro de nuestra cultura, para el compositor contemporáneo no tiene ningún sentido existir para repetir lo que hicieron nuestros antepasados. Otras culturas, que lo que más valoran es la reproducción de las antiguas tradiciones, probablemente crean acertado hacer esto porque no tienen que engañarse en creer que exista algo nuevo.

Bueno, ¿qué es lo que me conduce al límite una y otra vez? Es que somos unas pobres marionetas humanas que no obtenemos suficiente tranquilidad de la sabiduría que nos ofrece la tradición. Es que esta deficiencia fuerza a cada uno de nosotros a crear el mundo entero desde el comienzo. Y es que esa es la razón por la cual coloco los límites sólo donde puedo inspeccionar el contorno del mundo, así como mi percepción de él.

**TOR** Volviendo a las preguntas anteriores: ¿por qué (y cómo) usas la "realidad" como un material en tu obra? ¿Esto tiene que ver con la paradoja de introducir grabaciones documentadas (como sonidos de la ciudad de Berlín o grabaciones de personalidades históricas) en la música? ¿O esto tiene que ver con una especie de realismo musical? ¿La noción del día a día es crucial para ti?

**PA** La respuesta general a la pregunta de qué realidad tiene que ver con mi obra quizás ya la haya respondido.

La respuesta específica tiene que ver en parte con el realismo. Es decir, años atrás (cuando aún era pianista de jazz) me pregunté qué concepto del realismo fotográfico podría tener su correlato en la música. En aquel momento comencé a improvisar sobre grabaciones del medio ambiente para fusionar el instrumento con ellas. Muchos años más tarde, escribiendo las series "Quadraturen" ("Cuadraturas"), di un paso más hacia el método del fotorealismo de reproducir una fotografía por medio del pincel y el lienzo - en la música esto significaría: una grabación del sonido ("fonorealismo") reproducida por los instrumentos de la orquesta clásica. En efecto, un "fonorealismo" genuino sólo sería posible si los instrumentos no tuvieran armónicos y si sus velocidades de ejecución pudieran producirse más allá de los límites de lo continuo, es decir 16 ataques por segundo, y si los cambios de los parámetros pudieran ser reproducidos a esa velocidad. Esta última situación sólo se puede realizar con un piano controlado por computadora; lo anterior no se puede realizar con ningún instrumento normal. Sin embargo, lo que se puede observar es una aproximación resultante donde tenemos una comparación: comparando música y realidad. La música opera aquí como un observador: la música observa la realidad. Y son precisamente los límites de esta aproximación los que nos muestran algunos puntos de vista dentro del instrumento de observación. La música, la creación cultural, se transforma en una metáfora para la percepción. La percepción no puede por ningún medio hacer justicia de lo que es percibido. Sin embargo, en este fracaso se pueden evaluar con mayor veracidad los límites de nuestra capacidad perceptiva así como el proceso de construcción del mundo perceptivo.

**TOR** En mi opinión, la relación entre el arte o pensamiento conceptual y la música no es particularmente cercana. Quizás no sea una coincidencia que alguien como Cage nunca haya sido del todo aceptado dentro del canon de la música contemporánea, sino que a menudo ha sido el único punto de referencia musical para los artistas plásticos. ¿Cómo ves esta relación entre (tu) música y el arte conceptual?

**PA** Hasta cierto punto puedo continuar con lo que has dicho sobre la relación entre el pensamiento conceptual y la música. En general, las posiciones del arte actual y de la música contemporánea se encuentran a kilómetros de distancia. Estas últimas a menudo parecen incapaces de ir más allá de la mitad del último siglo. Por otro lado, algo profundamente conceptual parece estar inscrito en la música desde el comienzo. Sí, escribir una partitura que luego es interpretada en el escenario por otros es justamente la definición de arte conceptual (Sol LeWitt). En la diferencia de concepto (partitura) y realización está la posibilidad de que no sólo el resultado como objeto, sino que también un pensamiento, puede ser arte o al menos constituir una parte independiente de arte.

Personalmente, no me gustaría limitar el alcance de lo que me interesa sólo al arte conceptual. Como dije en el comienzo, aprendí mucho más del arte visual que de la música contemporánea. Pero entre los artistas que son o fueron importantes para mí también están aquellos que difícilmente fueron atraídos por el arte conceptual como Gerhard Richter, Barnett Newman, Antoni Tàpies, entre otros. Sin embargo, ya es conceptual en si mismo desde el momento en que comienzas a pensar en qué ciertos diseños visuales podrían relacionarse con la música - una reflexión que siempre se me plantea cuando miro una obra de arte.

La razón por la cual las artes visuales, o incluso de manera más directa, la realidad, fueron (y siguen siendo) mis mejores maestros, es debido a mi deseo de realizar algo que no sea inmediatamente "arte", que no pueda ser encasillado fácilmente. Si fuera a componer un cuarteto de cuerdas, habría que cerrar la tapa de la caja antes de que la primera nota sonara. Sería difícil escapar a la categorización. En este sentido, el simple hecho de componer para instrumentos de la orquesta es problemático para mí debido a que habría que superar esto en cada pieza. Esto tiene que ver con la inmediatez, con el llegar al oyente sin una autoridad intermediaria. Cada caso de clasificación es precisamente una autoridad intermediaria - incluso la categoría de "compositor".

**TOR** ¿Tu pieza "Hörtexpte" (Weiss/weisslich 11b) es un epitafio sobre el género de la música?

**PA** ¿Si "Hörtexpte" conduce a la música a su propia tumba? Bueno, si eso fuera posible yo lo haría: enterrar y quemar. Porque, después de todo, estoy seguro de esto: lo que surja de las cenizas no podría ser peor de lo que ya tenemos. Probablemente no podría ser mejor pero tendría

menos desecho, sería purificado en relación a lo que es y lo que ha sido.

No, *Hörtex* no tiene esa intención. Se desarrolla casi sin ninguna intención. Originalmente fue sólo un pequeño cuaderno de sonidos, sonidos ambientales mayoritariamente, y alguna reflexión sobre ellos - hasta que comencé a realizar notas en tiempo real, textos, en los cuales apuntaba lo que iba escuchando en el momento. Inicialmente estos textos eran sólo para mis lecturas hasta que leí uno de ellos en público. Sólo entonces me dí cuenta del potencial del proceso completo y cuanto tuvieron que ver estas cuestiones en mi obra. Al leer estas piezas entre otras en un concierto, puede suceder que la lectura de estos minutos sonoros se tornen música. Al oyente que sigue el texto le será difícil evitar imaginarse los sonidos que son enunciados, al menos en parte: así dentro de su cabeza, fluirá una especie de collage ambiental. Y una vez más nos encontramos generando algo: ¿realidad?, ¿música?. Sí, y si a priori sólo escucha la voz, entonces será música de todas formas.

**TOR** A menudo, el proceso de escucha en sí mismo parece ser una problemática en tu obra. A mí me suena como si fuera una investigación fenomenológica - o aún un ejercicio existencialista. ¿Qué significa "la escucha" para ti?

**PA** En primer lugar, la escucha representa cualquier tipo de percepción, las formas por las cuales reaccionamos al mundo que tenemos que crear a través de la misma percepción. De este modo, la escucha es el medio para observar la percepción.

Los sonidos no me interesan; no como tales. Los sonidos y el fenómeno auditivo son simples objetos para mí, materiales por medio de los cuales puedo poner en marcha ciertas constelaciones de la percepción.

*Este texto es una versión reducida de una entrevista que primero apareció en noruego en: "Parergon", Oslo, Abril 2005; y en: Musiktexte, No. 111, Colonia 2006*

(Traducción: Sergio Bové)