

CONVERSACIÓN ENTRE DOS COMPOSITORES

Transcripción parcial y no publicada de unas entrevistas hechas en julio y noviembre de 2007. Temas: artes plásticas, free jazz, diferentes estados de escucha, ruido blanco y silencio, ausencia de palabras, percepción, imágenes en 3D, pianos que hablan, y muchos otros ítems.

Traducido por Sergio Bové

Chiyoko Szlavnic: ¿Estudiaste artes plásticas antes que música o siempre te interesaste por las dos áreas?

Peter Ablinger: Al principio todo ocurría al mismo tiempo: de pequeño pintaba y componía, y de adolescente hice las dos cosas de manera intensiva. El hecho de que primero estudié artes plásticas fue fortuito. En aquel momento, cuando tenía quince años, la escuela no ofrecía estudios serios de música; eso fue posible sólo posteriormente en la universidad, cuando tenía aproximadamente dieciocho años.

CS: ¿Alguna vez pensaste que considerarías las artes plásticas como tu medio principal o como la base para tu carrera?

PA: Cuando comencé a estudiar artes plásticas pensé que no ocurriría nada, que no me convertiría en un diseñador gráfico, pero pensé que podría ser un artista plástico o algo parecido. La escuela a la que asistí estaba focalizada hacia el arte gráfico comercial. Los primeros dos años fueron bastante abiertos, los cursos de estética eran bastante buenos, pero después los cursos se tornaron puramente técnicos y ya no me interesaron más. O sea que dejé los estudios. Pero lo que me dí cuenta durante los dos primeros años fue que constantemente estaba trasladando todo lo que aprendía en relación con la sensibilización visual a su equivalente sonoro.

CS: ¿Cómo hacías eso?

PA: Automáticamente. Constantemente me preguntaba: "¿qué significa esto en música?, ¿qué podría ser el equivalente en sonido esa percepción visual?". Me dí cuenta de que mi pensamiento constantemente se movía desde lo visual a lo musical, y actualmente todavía es así. Mi pensamiento visual y musical están entrelazados. No creo que estén

separados en mi mente, la separación viene después. Cuando pienso primero en una composición, trato de componer algo pictórico en una hoja de papel, es un dibujo, no una partitura que está compuesta de izquierda a derecha.

CS: Cuando te imaginas el sonido, haces primero un dibujo, no una partitura. De manera que ya existe una separación distintiva con relación a los métodos tradicionales de composición. ¿Cómo se relaciona esto con la experiencia epifánica que describes en uno de tus textos online, cuando escuchabas los distintivos sonidos de "ruido blanco" en los campos de trigo y arroz de Hungría? ¿Esto fue un momento particular de emancipación de la música tradicional que te permitió acercarte a la creación musical de forma más abstracta?

PA: Con respecto a las composiciones tradicionales, ciertamente no estoy atado a ellas. Junto al pensamiento visual que te comenté, a la edad de dieciocho años, también era un músico de jazz apasionado, un improvisador y cosas por el estilo. Me inicié con la noción del nuevo sonido, que no es armónico ni rítmico, a través del jazz. Sólo me dí cuenta posteriormente, a pesar de ser austríaco, que Schönberg existía. Encontré primero a Cecil Taylor y luego a Schönberg. De manera que considero al jazz parte de mi familia. Es algo que he dejado atrás, pero que tengo mis bases en él, ¿lo entiendes?.

CS: ¿Consideras tus composiciones música contemporánea o jazz, o no usas esos términos?

PA: Absolutamente no es jazz, estoy muy lejos de eso. Pero en mis obras tempranas, esas que considero "ya hechas", como "Verkündigung" (Anunciación) de 1990, aún puedes escuchar que el jazz es mucho más importante que cualquier concepto de música contemporánea compuesta. La pieza se basaba en un tipo de intensidad, en un tipo de expresión física que todo músico de free jazz conoce, especialmente si piensas en alguien como Cecil Taylor, para quien lo físico es muy directo y fuerte. Un tipo de energía que te transforma, te pone en un estado diferente, algo que no es completamente real, un poco más allá de la realidad, algo chamánico. Un tipo de transformación que ocurre a través de este éxtasis físico. Ésta fue una idea muy importante para mí cuando era joven, una idea amada por mí y para mi música. Quería plasmarla en un papel, quería encontrar posibilidades para trabajar con ella, encontrar un tipo de gramática o...(lenguaje, sintaxis...)... con un medio particular. Eso era lo que estaba tratando de hacer cuando decidí ser compositor, cuando paré de ser improvisador.

CS: ¿Pero pueden los músicos, que tocan tu música escrita, lograr ese mismo estado? ¿Es posible para los músicos de música contemporánea escrita tener por completo esta "experiencia o transformación a lo Cecil Taylor"? ¿Quién experimenta este estado, el público? ¿No es la libertad absoluta de cada músico de jazz, que permite que algo fluya...?

PA: Tal vez no deberíamos ir tan lejos con esto porque no estoy diciendo que quiero incorporar el free jazz en mis partituras, y de ninguna manera a Cecil Taylor. Fue sólo un cierto punto de expresión, comenzando con la expresión física, y yendo más allá en una especie de éxtasis, en una especie de estado alterado. Es como cuando tus ojos están bien abiertos, un poco más de lo habitual, levemente hiperreal. O, sólo levemente más concentrado, sólo un poco más allá de la realidad.

Podría tener sentido para nosotros trazar una línea desde la sensibilidad de esta pieza temprana, "Verkündigung" (Anunciación), desde su - llamémosle "energía" - hasta las piezas más tardías, donde uso el ruido blanco. Estas piezas tienen el mismo potencial que el experimentar algo parecido a "pasar a través de una pared", de ir más allá de la observación normal y entrar en un estado diferente de escucha. Una de las cosas que me gusta del ruido blanco es que es tan irreal, casi no tiene asociaciones.

Habitualmente, un objeto provoca muchas asociaciones: lo asocias contigo mismo, con tus experiencias; en tu mente, en tu vida, en otras artes, en donde sea. Y todas estas asociaciones crean su significado. El significado de algo es idéntico a las asociaciones que él que provoca. De manera que cuando hablas del significado de una pieza de música, estás cambiando a otro lenguaje, eso es exactamente lo que es el significado: es algo que describes en otro medio. Y para hacer esta descripción, necesitas asociaciones.

El ruido blanco está casi completamente carente de asociaciones. El silencio tiene muchas más asociaciones que el ruido blanco. ¡Hemos estado hablando de piezas con silencio durante cincuenta años! Hemos hablado mucho de Cage, y de todo lo demás. El silencio está lleno de significado. El ruido blanco es como una pared: tu imaginación no tiene posibilidad de hacer asociaciones, ¡no tienes opción! (risas). Podría decir "ruido blanco, pared blanca, papel blanco", pero no es posible más; es tan carente de figura. Incluso el silencio tiene más figuras en él, ¡muchas más figuras, está repleto! (risas). ¡El

silencio está repleto en comparación!

CS: ¿Quieres decir el silencio real o la noción de silencio?

PA: ¡Sabemos que el silencio real no existe! (risas). Al menos...nuestros pensamientos son aún fuertes. Cuando escuchas una pieza de ruido blanco, después de un rato, si no te gusta, adoptas una anti-postura hacia él. Pero antes de que decidas tomar esta actitud, te quedas sin palabras. Ese es el mejor momento. Eso es lo que me gusta. A este momento lo puedo llamar hiperrealidad, o hiperreal, porque no es parte de la forma lineal habitual de recibir las cosas: la forma en la que habitualmente pensamos, miramos y escuchamos, poniendo las cosas dentro de algún tipo de orden. Continuamente transformamos nuestra experiencia en significado y en palabras, conectándolos con las cosas que ya sabemos.

CS: ¿Es importante para ti crear una música en la cual las palabras, los pensamientos, no sean posibles?

PA: 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.

CS: Como los primeros diez segundos de cualquier pieza de música que escuchas.

PA: ¡Yo lo he medido! (risas). Me gusta mucho trabajar con intervalos de cuarenta segundos. Cuando escuchas algo similar al ruido blanco, una música que no esté contando una historia o que es profunda o muy densa, yo siento que cuarenta segundos es la duración durante la cual puedes escuchar sin pensar, puedes simplemente escuchar. Más allá de eso, comienzas a pensar. He observado esto muy a menudo, aunque no puedo decir si esto es verdad para cada persona.

He usado este intervalo de 40 segundos en muchas piezas, por ejemplo en las tres piezas que grabé los dieciocho árboles, cada uno sonando durante cuarenta segundos exactos. Una duración más corta no funciona. Durante los primeros veinticinco o treinta minutos, escuchas periódicamente, anticipas el próximo intervalo de tiempo. Pero después de eso, la memoria periódica desaparece. Por otro lado, el pensar comienza después de cincuenta o

cincuenta y cinco segundos.

CS: Correcto. Porque este estado de apertura que uno mantiene, para recopilar la información inicial, ya no es necesario debido a que el cerebro piensa que ya tiene suficiente información para comenzar a analizar y anticipar.

PA: Después de cuarenta segundos piensas "Ah-hah, estoy escuchando algo", o, "Es aún lo mismo, tal vez siga así". Así es como comienza el pensar.

CS: Tal vez haya un equivalente de la sensación intensificada que estás describiendo en el reino visual, en las imágenes de puntos 3D (estereogramas) que eran populares en los 90', las cuales sólo funcionan cuando relajas tus ojos y te concentras de una manera particular con tu visión periférica; súbitamente, aparece una imagen tridimensional.

PA: Usaré el ejemplo en otro contexto, este ejemplo 3D, y este cambio, especialmente el cambio de percepción entre observar un ornamento y ver un "Gegenstand", un "objeto".

CS: ¿Quieres decir considerar una cosa como un ornamento o un objeto?

PA: No, cuando miras estas cosas 3D, al principio hay burbujas-ornamentos, o lo que sea, y luego si miras a través de ellas, súbitamente ves un objeto tridimensional.

CS: ¡No entiendo, jamás he sido capaz de hacerlo!

PA: ¿No? ¿En serio? No miras a lo que realmente es la superficie, la cosa que estás mirando, miras A TRAVÉS de ella. Muy a menudo uso este ejemplo en otro contexto cuando describo otras piezas, por ejemplo las piezas del piano controlado por computadora, la serie "Quadraturen", donde tienes un tipo de cambio similar de observación/recepción entre escuchar un piano, el cual genera nubes de sonidos muy densas y gruesas, y luego oyes súbitamente una voz, una voz humana. Y nunca podrás oír ambas a la vez. Es lo mismo que con las imágenes 3D. Nunca podrás ver el ornamento (superficie) y el objeto tridimensional al mismo tiempo, pero puedes intercambiar entre las dos, ¡si puedes! (risas).

CS: Sí, en la universidad, un profesor nos decía que la mente humana no se puede focalizar en más de una cosa a la vez. Que, mientras escuchamos música polifónica, puedes estar consciente de las múltiples líneas vocales, pero que

sólo puedes escuchar una sola a la vez. O, tienes que cambiar de uno a otro de los varios elementos para poder seguirlos, quizás esa sea la razón de por qué el contrapunto se tornó tan importante.

PA: Esto es un poco como tu experiencia: con las piezas para piano-computadora, hay gente que nunca puede "atravesar" el sonido del piano.

CS: ¿En serio? ¿No lo pueden escuchar?

PA: Efectivamente, no pueden escucharlo. Además, la cantidad de tiempo que la gente necesita para "conseguirlo" siempre es diferente, el "otro tipo" de escucha. Algunas personas entran en la sala e inmediatamente comienzan a decir el mismo texto; por ejemplo, en la pieza que es una plegaria, o usa las plegarias, ellas rezan con el piano (risas), y otras nunca las escuchan. Yo trato de ayudarlas, les digo el texto suavemente en sus oídos, pero nunca lo consiguen (risas). Es como tú con tu 3D.

(...)

CS: ¿Tiene que ver con algo diferente al ornamento, una construcción de tu cerebro? Porque no está allí en la superficie...

PA: Sí. Oír una voz en los sonidos del piano es una construcción de tu cerebro... porque no hay voz, el piano toca...

CS: Correcto. Pero es una pieza originariamente tomada de una voz, existe una clara copia, es como una copia en un medio diferente.

PA: Sí, pero con este cambio de percepción puedes ver que el que niega a oír una voz está acertado (risas), ¡el otro está equivocado! Pero lo que hace este último creo que es lo que nuestro cerebro siempre hace, el primero está equivocado, todo lo que escuchamos es una construcción. Nunca escuchas la realidad.

CS: Seguro, nos enseñaron a escuchar y a ver de determinadas maneras. Los sistemas, las escuelas, el entorno en el cual crecimos. En vez de habernos mostrado que hay diferentes maneras de ver las cosas, de percibir las, especialmente en la música, donde existen tradiciones y cánones que nos enseñan a escuchar de una manera en particular.

PA: Si esta particular manera no existiera, habría otra

diferente. Siempre tenemos que construir. Sin construcción no percibes nada. Siempre pensé que habría alguna posibilidad de ir más allá de eso, de observar la "no-construcción", pero mientras tanto, he aprendido que es imposible.

CS: ¿Incluso con el ruido blanco durante cuarenta segundos?

PA: No. Tal vez sólo, y siempre y cuando, tu cerebro no comience a "hablar".

CS: Quedándonos con la idea de la voz y el piano, y del ruido blanco, pareces estar muy interesado en trasladar de un medio a otro. Por ejemplo, tus traslados de grabaciones a partituras para instrumentos musicales...

PA: El traslado en sí no es el objetivo. Estoy trayendo dos cosas relacionadas para crear una tercera, que no existe, o, que no está objetivamente presente. Justamente como en una pieza de Lucier, donde hay dos sonidos, y crea una tercera cosa, que es el batimento, que no está en ninguno de los dos elementos. Me gusta mucho esto, y también pienso que va mucho más allá de Cage, quien estuvo demasiado concentrado en la objetividad de los sonidos y demasiado interesado en separarlos, a) entre sí, b) de nuestra intención. Creo que el ejemplo del batimento muestra claramente que esta idea no existe, que es abstracta, pero no es verdadera.

Mi interés no es el sonido, no es la música, ni la composición. Sólo uso estas cosas para provocar un determinado proceso de percepción, una relación entre el sonido y el oyente. Y si junto ruidos de la calle con instrumentos clásicos, los primeros funcionan como lo incomprendible, envolviendo todo, y los segundos como nuestra reacción cultural hacia ellos. No es sólo una transformación de uno en el otro.

CS: Tú hablas de fotorrealismo, etc., pero no creo que estés hablando de las pinturas de Gerhard Richter que son tan realistas como las fotografías, pero que no son fotografías. Estás hablando de otro resultado, que no es la experiencia auditiva de los sonidos ambientales, ni es la escucha de los instrumentos tradicionales produciendo algo irreconocible...

PA: Correcto, es algo entre medio. Creo que uno lo tiene que experimentar (risas).

CS: Nunca escuché la pieza "La Orquesta", ejecutada en Graz como parte de tu ópera ciudadana, en la cual suena simultáneamente una grabación y una orquesta. ¿Cuál fue tu

experiencia allí? ¿Cuál fue la "tercera cosa" en ese caso?

PA: Uh-huh. Dios mío. No sé. Desde entonces, he hecho muchas piezas como esa, otras obras. Y existen muchas posibilidades en esto. Si quieres hablar de la pieza para orquesta de Graz, me gusta mucho el comienzo, donde hay ruido blanco, muy fuerte, y la orquesta está tocando a tope, pero no escuchas un solo sonido. Y esto fue absolutamente mágico, la atmósfera fue mágica en ambas ejecuciones. Todos querían escuchar lo que la orquesta estaba tocando, todos abrían sus oídos lo máximo posible, y después de un tiempo, comienzas a oír un poco lo que está detrás de esta cortina de ruido blanco amplificado, este ruido blanco completamente plano y sin transformación. Y luego: lo que era una pared, en un principio, se transforma cada vez más en algo tridimensional, te metes dentro de él. Y luego, estás dentro de él. Y luego, escuchas diferencias entre primer plano, fondo, y cosas como esas. Esto es lo que genera este proceso de escucha, combinado con el deseo de saber qué es lo que está pasando, puedes ver al director dirigiendo, y a los músicos tocando, pero no puedes escucharlos. Realmente quieres atravesar esta pared. Pero esto no es exactamente lo que buscabas, la creación de sonidos e instrumentos reales.

CS: No, pero es interesante que la "pared de ruido" se vuelva clara... eso se relaciona con la experiencia auditiva en 3D. Pero cuando haces otras grabaciones, del ruido de la calle, por ejemplo, y lo trasladas a los instrumentos, ¿escuchas el resultado de una forma similar al de las voces en los sonidos del piano? ¿Puedes oír las grabaciones cuando escuchas los instrumentos acústicos? ¿O tienes siempre a ambos tocando simultáneamente?

PA: Lo utilizo de diferentes maneras. Existe la ejecución simultánea con el sonido original, o la transformación en instrumentos clásicos, o a veces sólo los instrumentos en sí mismos, de manera que la relación no es demasiado obvia, lo que escuchas es más abstracto.

CS: Un piano controlado por computadora puede ejecutar muchas notas que pueden parecerse más a los detalles de una grabación original. Pero con instrumentos solos en un pequeño grupo, eso debe ser más difícil, uno podría más bien escuchar a los instrumentos en sí mismos y escuchar de una manera convencional. Podría ser más difícil escuchar la grabación original, el material fuente surgiendo a través de...

PA: El piano tiene la posibilidad de moverse hacia la idea del fonorrealismo, pero los instrumentos ejecutados de

forma humana nunca pueden.

CS: Correcto. O sea que es más difícil para la audiencia tener esa experiencia de...

PA: Sí, sí. O puedes hacerlo de otra manera: en una pieza que acabo de terminar, hay un ensamble tocando una estructura que proviene de una fuente que es una grabación de la lluvia, pero la grabación en sí no se oye durante la ejecución, el ensamble efectivamente toca una estructura que surge del análisis espectral y temporal de la lluvia. Al mismo tiempo, hay una especie de instalación temporal sobre el escenario a lo largo de la pieza, en la cual cae agua sobre los instrumentos de percusión, de manera que hay una relación entre la instalación de agua y lo que los músicos están haciendo. O sea que uno puede adivinar cuál es la fuente de la estructura del ensamble.

CS: Pero nos ayuda a veces a saber cuál es la fuente. Sólo una pequeña cantidad de información, de manera que sabes que no es una pieza de música contemporánea convencional la que estás escuchando, sino algo más.

(...)

PA: Me gusta la diferencia entre las grabaciones y la transformación. Para mí, la grabación es la continuidad; el todo; lo que nos rodea; lo que no es comprobable, la realidad como la totalidad que no es completamente capturada por nuestro cerebro. Puedes sólo percibir ciertas cosas si ya tienes las estructuras para reaccionar contra ellas y para comprenderlas. Al contrario, lo que los instrumentos hacen, la transformación, es siempre trabajar con una especie de cuadrícula: espectral, temporal, etc. Muy a menudo puedes oír la estructura de la cuadrícula, el elemento más pequeño, en estas piezas. De esta manera, la relación entre los sonidos/ruidos continuos y la cuadrícula también revelan algo acerca del mundo, de ti mismo y de tu observación. Para mí, la cuadrícula es un tipo de metáfora para nuestra percepción, de cómo ella trabaja. Siempre tenemos que tener algún tipo de cuadrícula.

CS: ¿De verdad?

PA: Sí, absolutamente. Aquí tienes un ejemplo en términos musicales: hasta el siglo XIX, teníamos la cuadrícula tonal en nuestros oídos. En la Expo francesa (en 1889), cuando se escuchó el la música para gamelán por primera vez, la interpretaron como música pentatónica, lo que no era tal. Nuestra cuadrícula musical era tonal y temperada, de manera que nosotros - o ellos - los europeos no podíamos oírla.

CS: ¡Pero Bach hizo algunas cosas realmente extrañas en sus piezas! No me había dado cuenta que también escribió piezas que estuvieran fuera de esa estructura de referencia.

PA: Tal vez haya otras referencias. ¿Conoces la música manierista del siglo XVI? No es demasiado conocida. Bach de alguna manera tomaba cosas de este período, todo lo que no era obvio en su época, como las Suites Francesas, etc. La técnica de la fuga completa, también las cosas ocultas - música visual, números - las cosas simbólicas que están sólo en la estructura, y nunca en el sonido. También había algunas cosas asombrosas relacionadas con la tonalidad en aquel tiempo.

CS: ¿Quiénes eran los manieristas?

PA: El más conocido es Frescobaldi. Vivió al final del manierismo, también era ejecutante de teclado. Monteverdi también pertenecía a ellos, vivió durante la última etapa del manierismo. O estaba Carlo Gesualdo, con su extravagante armonía. Luca Marenzio compuso una bonita pieza con los doce sonidos... la primera voz se mueve cromáticamente una octava y media ascendente y descendente, en redondas. ¡Y las otras cuatro voces hacen todo lo que tienen que hacer para que ésta de alguna manera funcione! Fueron realmente conceptuales.

Volvamos al principio. Quiero dar dos ejemplos más, desde la perspectiva de la audición. Todos sabemos que al final del siglo XIX, la música se tornó cada vez más cromática. Y luego tenemos a Schönberg. Pero si escuchas las grabaciones, incluso las del Kolisch Quartet, cuando escuchas a gente de esa época tocando música cromática - música dodecafónica y de ese tipo - te das cuenta de que ellos no oían el cromatismo, ¡no lo oían! Y esto es así hasta 1980 aproximadamente. En realidad ellos no tenían un oído para eso. Y súbitamente, en los 80', cuando todos estos nuevos ensambles de Europa central surgieron inesperadamente, cuando una nueva generación apareció súbitamente por doquier - Ensemble Modern, Recherche, Klangforum Wien, Intercontemporain - hubo un cambio generacional, y se podría decir que ellos sí comenzaron realmente a oír lo cromático.

CS: ¿Es en parte porque los compositores también estaban trabajando con cuartos de tono y divisiones menores, usando la misma cuadrícula temperada? Desde el momento que tenían que practicar las divisiones, realmente tenían que aprender...

PA: Creo que eso es parte del desarrollo, sí. Un refinamiento de la cuadrícula que tienes que oír.

CS: Pero los instrumentos no fueron contruidos para eso.

PA: Sí, bueno, esa es otra cuestión. Pero un violín no es construido para nada.

CS: En tus piezas para voz y piano, ¿por qué la voz y el piano no van al unísono? Creía que el piano estaba pensado a partir de un análisis espectral de la voz, muy próximo a la voz. Pero en muchas de las piezas, el piano toca algo muy diferente. Una de ellas incluso suena como jazz. ¿Por qué todas las piezas son tan diferentes? ¿Usas un proceso diferente cada vez?

PA: Siempre tengo que elegir entre muchas posibilidades. Por ejemplo, tengo la opción de analizar sólo la nota más fuerte, o las diez notas más fuertes, si estás trabajando con diez dedos. O, puedo hacer que el programa analice todo el espectro, o sólo una octava. Y si lo pongo sólo a analizar la octava básica del discurso y sólo la nota más fuerte en un tempo particular, podría sonar como un bajo de jazz. Hay una pieza que es un poco como eso. Y es divertido para mí tomar decisiones; por ejemplo, si el que habla hace una relación con el jazz, yo podría hacer esto. Seguro, existe un pequeño espacio para jugar, de todas formas tengo que tomar estas decisiones. La pieza más reciente de esta serie es con la voz de Schönberg. Y la parte de piano resultante a veces suena un poco como una pieza de Schönberg.

CS: ¿O sea que estas piezas son retratos?

PA: Sí. También podría decir que la relación entre el piano y la voz en la pieza de Feldman es una de las más abstractas. Pero el grado de abstracción siempre es el mismo. Si la cuadrícula - y aquí estoy hablando de la cuadrícula fotográfica - es muy fina, parece realista. Si la cuadrícula es muy gruesa, parece más abstracta. En un cierto punto, ya no puedes reconocer el objeto fotografiado. Es lo mismo en este proceso: si analizas con duraciones muy largas, sonará más abstracto. Con una cuadrícula pequeña, el piano parece seguir a la voz más de cerca. Para la pieza de Feldman, sólo usé duraciones muy largas, o sea que nunca hay una relación cercana ni mimética entre la voz y el piano. De esta manera, el piano suena como una pieza de Feldman fuerte.

(fin de la transcripción)