

Como el claro cielo azul

33-127 de Peter Ablinger

por Evan Johnson

Escala, ruido, escala; escala, ruido, escala. 33-127 de Peter Ablinger para guitarra eléctrica y CD es una parte de la obra 1-127 del 2002, comprende los últimos 95 segmentos numerados de dicha obra, y es tan transparente que es virtualmente opaca desde el punto de vista del oyente. No es música en el sentido acostumbrado. ¿Entonces qué es?

La pieza en sí misma no podría ser más sencilla. Una y otra vez, noventa y cinco veces en total, una escala desciende, con leves e imprevisibles irregularidades de ritmo y altura, desde el registro agudo al grave de la guitarra eléctrica. El sonido de la guitarra es limpio, claro y preciso. Y entonces, en algún punto de estas tranquilas y neutrales escalas, su marcha es interrumpida por una cacofonía del ruido grabado de la calle, al cual la guitarra, ahora con su sonido más fuerte y áspero, intenta acompañar de forma agitada. Un momento de esto, o unos pocos segundos, entonces la guitarra continúa como si nada hubiera pasado, alcanza el registro grave del instrumento, el reproductor de CD indica el siguiente track, y comenzamos otra vez. ¿Pero por qué estas escalas y este ruido?

La figura de la escala, ascendiendo o descendiendo, regular o irregularmente, ha sido una constante en la música de Peter Ablinger durante casi treinta años. *Weiss/Weisslich 1* (escrita en 1980, cuando el compositor tenía veintiún años) consiste en su totalidad de dos escalas, primero descendiendo sobre las teclas blancas del piano desde el registro agudo al grave, y luego haciendo lo mismo pero en sentido contrario. Desde entonces, series de notas ascendiendo o descendiendo por grado conjunto en un tempo moderado han tenido un lugar destacado en innumerables piezas, especialmente en las obras *Der Regen, das Glas, das Lachen* (1994), *Grisailles* (1991-3) y *6 Linien* (2004), que tienen una estructura esencialmente idéntica a la de 33-127. Más específicamente, los escritos de Ablinger en su ensayo-manifiesto "Metaphern" ("Metáforas") dicen que en el curso de varios años él escribió un gran número de piezas en las cuales "un instrumento recorre su rango particular desde lo agudo hacia lo grave". Este gesto particular,

sobre el cual 33-127 fue concebida veinticinco años más tarde que *Weiss/Weisslich 1*, reaparece inevitablemente y obsesivamente en obra tras obra, y consiste en algo absolutamente fundamental en el arte de Ablinger.

Las claves del significado de estas escalas descendentes, siempre tomando la extensión completa del instrumento en cuestión, se esconden en cada rincón del pensamiento de Ablinger. Él estudió diseño gráfico antes de volcarse a la composición, y aún así uno de sus principales maestros fue el compositor de pensamiento visual Roman Haubenstock-Ramati. Ablinger escribe a menudo acerca de la conexión inextricable en su obra entre la música y las artes plásticas; en este sentido, una escala es un trazo axiomático del lápiz, es la definición de un campo. "Esta línea", ha escrito acerca de su inclusión de la escala, "fue mi manifiesto personal de lo fundamental".

Ablinger también diseña una motivación constante entre lo simultáneo y sucesivo, lo vertical y horizontal, aria y recitativo (una serie completa de obras titulada *IEAOV, Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung*, o Condensación Instrumental y Electroacústica de Ubicación Específica - está basada en procesos digitales para hacer que lo sucesivo se convierta en simultáneo y lo simultáneo en sucesivo). La escala, como trazo diagonal, es la forma más eficiente de definir un espacio bidimensional en el cual tanto el "recitativo" como el "aria" tienen su lugar. Las escalas repetidas de manera lenta e irregular, que forman la columna vertebral de 33-127, son el marco en el cual se estira el lienzo, y un insistente recordatorio de todo lo que queda al margen.

A pesar de la continua focalización sobre la escala, si uno tuviera que elegir un concepto para definir el arte de Ablinger, éste sería el ruido. No "ruido", precisamente: *Rauschen*. En efecto, el diccionario nos diría que la palabra alemana significa "ruidos". Para Ablinger es más que eso - significa el ruido del mundo natural: cascadas, viento y lluvia, ruido como tal, no para ser masterizado o reivindicado con fines musicales, ni para ser asimilado en una sintaxis discursiva, sino para ser reconocido, asimilado y medido. *Rauschen*, para Ablinger, no es material musical. Él no es Luigi Russolo, John Cage o Helmut Lachenmann, no busca ampliar la definición de la música con lo rechazado hasta ahora. Es que el ruido en la música de Ablinger está siempre virtualmente grabado o sintetizado, y casi nunca producido por instrumentos de ningún tipo (*Der Regen, das Glas, das Lachen* es una importante excepción). Este ruido no existe en relación, no puede ser racionalizado por un discurso circundante o asimilado en cualquier contexto "musical" confortable. Escuchar *Rauschen* no es escuchar música como tal, sino, en palabras de Ablinger, "escuchar la escucha".

Ruido también es exceso. Es el resultado, particularmente en la naturaleza, de la acumulación de sonidos individuales más allá de cualquier tentativa por recuperarlos en sus particularidades. Es la pura incomprendibilidad de la superabundancia. Para Ablinger, percibir ruido es percibir inmediatamente algo dentro del ruido: "(cada uno) escucha sus propias melodías internas y puede afirmar que están contenidas en el ruido". Por consiguiente, otra de las actividades obsesivas de Ablinger de los últimos años es el congelamiento de esta experiencia dentro de la estructura de la obra de arte. Cualquier sonido ambiental puede ser reflejado en una superficie más "musical" aplicando una cuadrícula sobre un ruido grabado (ruido de calle, los ruidos de la naturaleza, hasta un discurso), racionalizando ese ruido en ritmos y alturas con la ayuda de un software informático, y transcribiendo los resultados para instrumentos musicales. De esta manera, lo que escuchamos es una externalización, concretamos la experiencia interior de escuchar lo inaudible. Los resultados pueden variar considerablemente en relación con la fidelidad de la reproducción de origen, dependiendo de las variantes en las divisiones de tiempo y altura. En la extraordinaria serie *Quadraturen III* (1996), no sólo los contornos del lenguaje sino también las palabras individuales emergen audibles de un piano controlado por computadora.

Esto es lo que también pasa en 33-127. Los ruidos grabados de la calle, que rompen la tranquilidad ajena de las escalas, están extraídos de *Das Buch der Gesänge* (1997-9) de Ablinger; una compilación de cien grabaciones de sonidos ambientales de Berlín de casi cinco horas de duración. La guitarra, fuerte y distorsionada como un agente adicional de cambio súbito del plácido ambiente escalístico, lo hace de la mejor manera que puede para mantenerse, filtrando la densa y superpuesta cacofonía urbana en una espasmódica serie áspera de notas, que a menudo son apenas perceptibles dentro del caos general. Y luego, inevitablemente, la escala vuelve a sonar: muestra todas las notas y todos los períodos de tiempo omitidos en los extractos de las calles de Berlín. "Lo que uno ve o escucha es el complemento de lo que uno NO ve o NO escucha", escribe Ablinger. No es exactamente una cuestión de figura y fondo, sino de anverso y reverso, declaración y contradecación, acto y consecuencia, lienzo en blanco y muro.

El proceso compositivo de 1-127, del cual 33-127 es extraído, fue una combinación de lo agresivamente arbitrario y lo incontablemente intuitivo. ¿Por qué 127 secciones? ¿Por qué no? ¿Por qué las series específicas de notas descendentes y ritmos levemente irregulares en cada escala? ¿Por qué no? En contraste, las inserciones del material pregrabado y su acompañamiento instrumental son tan racionales y rígidos como lo es de caprichoso y descontrolado su medio ambiente. En principio, cada escala fue escrita en su totalidad, sin ningún hueco de interrupción. Cada nota de cada escala tiene una duración de

tres, cuatro, cinco o seis semicorcheas. En la primera vez la cadena de duraciones reposa en un tiempo imaginario de negra y el extracto grabado comienza. En la segunda vez que esto ocurre el extracto termina. La porción de cinta de *Das Buch der Gesänge* que se utiliza se incrementa gradualmente en cada una de las piezas de 1-127. Las notas de la guitarra del acompañamiento filtrado están dentro del intervalo entre la última nota de la escala antes de la interrupción y la primera después de la misma. Una vez que las escalas han sido intuitivamente y arbitrariamente ensambladas, todo lo relacionado con estas interrupciones de ruido surge como una consecuencia.

En otras palabras, 33-127 es una simple yuxtaposición de dos líneas de trabajo de Ablinger que se remontan, de diferentes formas, a décadas. La línea diagonal de la escala define un lienzo, un espacio, una paleta. Es la representación axiomática de lo simultáneo y sucesivo; es el primer principio. Las interrupciones de ruido son el verdadero campo de operaciones. Son el dominio de *Rauschen*, de la escucha en oposición a la música. La guitarra no es la protagonista en las interrupciones y no es la narradora cuando ejecuta las escalas descendentes. Los roles están cambiados y aquí la guitarra es un oído que escucha.

Debido a las diferentes aproximaciones compositivas de las dos áreas, las interrupciones-*Rausch* tienen el mismo rol formal que sónico. Las interrupciones son ásperas en su arbitrariedad, son violentamente anti-subjetivas y acumulan su impenetrabilidad creciente en la memoria del oyente. En el final de 33-127 somos conscientes de haber escuchado una cascada: un conjunto de *Rauschen* irracional domesticado y enmarcado por las escalas (moldeadas a mano, conscientemente transparentes, humanas) que tanto lo delimitan como fomentan su aparición. Lo que parecían repeticiones casi interminables y mínimamente modificadas por pequeños detalles - los suficientes para evitar la complacencia - también es *Rausch* horizontalizado: una acumulación de detalles que construyen una incomprensión sublime, la cascada tendida sobre su lado.

Esta cascada no es percibida en su totalidad en el paisaje que se forma. 1-127 no puede ser ejecutada como una serie completa de 127 unidades, sino que debe ser extraída y experimentada como una sub-serie contigua. El proceso continúa antes y después. El comienzo y el final de la obra (ambos como Ablinger los ha escrito y como los hemos escuchado en la ejecución) son tan arbitrarios como su interior, exactamente como si *Rauschen* estuviera allí antes de que lo escuchemos, ofreciéndose más para escucharlo que para habitarlo, y estará allí cuando nosotros ya no estemos.

Finalmente volvemos sobre las artes plásticas. Para Ablinger, una explosión de ruido blanco es una línea negra vertical, mientras que un ruido contundente, pero menos homogéneo, (los extractos de *Das Buch der Gesänge* incorporados a 33-127, por ejemplo) es una masa de puntos y trazos demasiado densos para ser separados. De esta forma, 33-127 es comparable al arte

visual de Giorgio Griffa y Agnes Martin, favoritos de Ablinger: una serie de líneas verticales y diagonales, quizás dibujadas a mano alzada y en consecuencia levemente irregulares, que cruzan la estructuración previsible de lo localmente imprevisible que evoca la experiencia de la contemplación, tal como Ablinger la concibe en "el claro cielo azul".

(Traducción: Sergio Bové)