

REIA #01 / 2013  
176 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Carlos Bermejo Martín

Colaborador Musicadhoj / c.bermejmartin@gmail.com

### *Siete proyecciones en la música de Peter Ablinger*

### */ Seven Projections for the Music of Peter Ablinger*

Este artículo es un desarrollo de la presentación realizada por Carlos Bermejo en el festival MUT.E de Toledo, el día 7 de Mayo de 2013. Este día tuvo lugar un concierto con obras de Peter Ablinger donde el propio compositor también realizó una introducción a su estética musical.

Las obras de Ablinger se presentan en formatos muy diferentes: conciertos, instalaciones, performances, operas en entornos naturales y urbanos, música conceptual, etc.

Ablinger es sin duda uno de los compositores más innovadores y originales del momento. Sin embargo, aunque sus trabajos se pueden ver y escuchar con frecuencia en Europa y Estados Unidos, en España es un compositor prácticamente desconocido. Por este motivo hemos creído necesario el presentar las líneas principales de su estética a partir de siete puntos principales: el porqué de ser compositor hoy en día, la idea de audibilidad, la utilización del ruido, su concepción del tiempo y del espacio, la relación con la tradición, y la importancia de la experiencia de lo cotidiano.

Este artículo se presenta para que pueda ser leído por cualquier persona interesada en la materia aunque no tenga conocimientos musicales.

This article is a development after the introduction by Carlos Bermejo for the MUT.E festival (Toledo, May 7th, 2013). The same day the composer Peter Ablinger presented his own pieces.

Ablinger works are played with many different formats, including concerts, installations, performances, operas for natural and urban environments, conceptual music, etc.

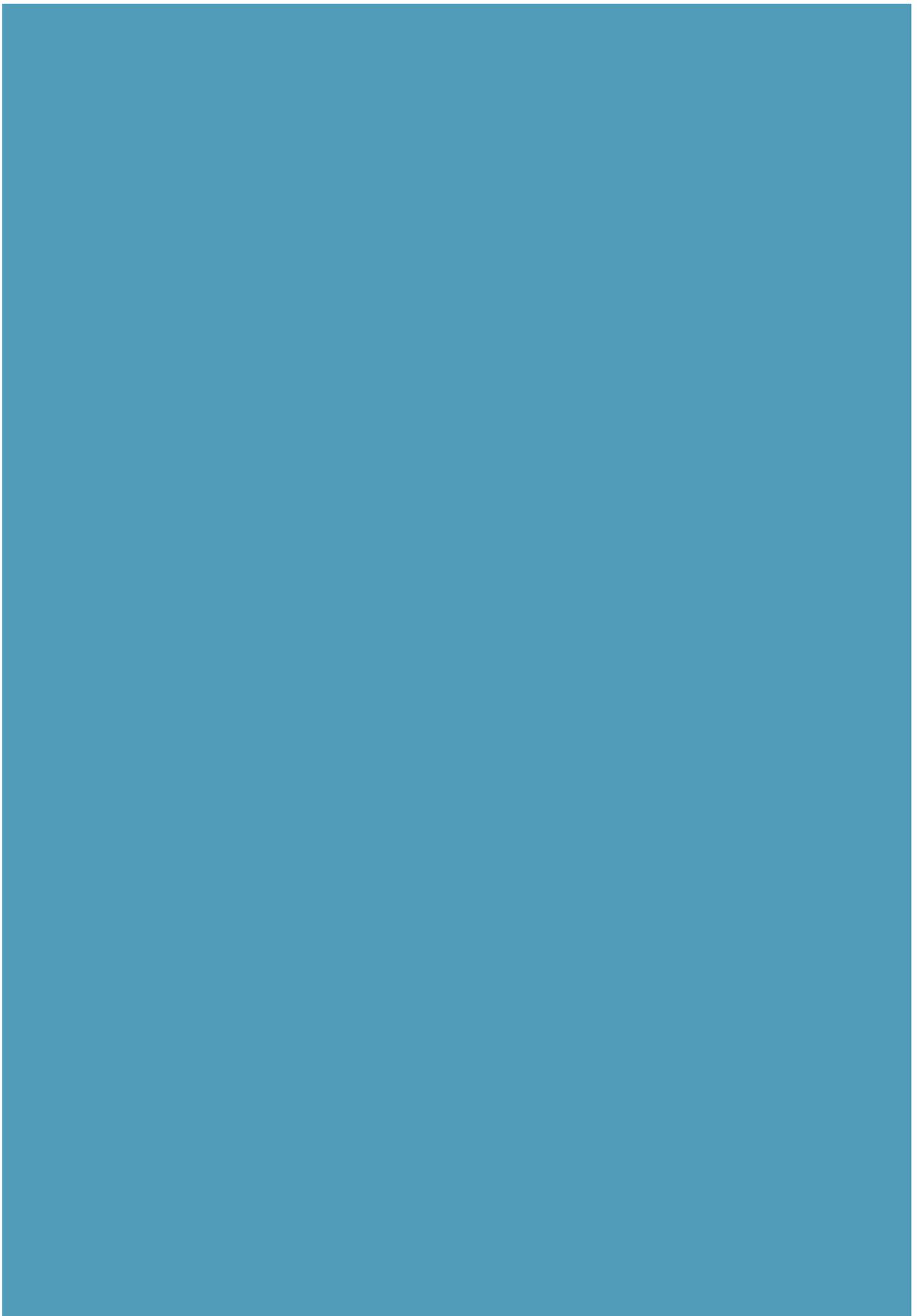
Ablinger is one of the most innovative and original composers of our time. His works can be frequently seen and listened in Europe and the U.S., however he is a virtually unknown composer in Spain. For this reason we think it would be necessary to present the main lines of his aesthetics. We present them from seven main points: What does it mean to be a composer today, the idea of audibility, the use of noise, his conception of time and space, the relationship with tradition, and the importance of the daily experience.

This article is presented in order to be read by anyone interested about this ideas even without musical knowledge.

---

ABLINGER, proyecciones, performance, psico-acústica  
/// ABLINGER, projections, performance, psycho-acoustic

Fecha de envío: 30/09/2013 | Fecha de aceptación: 17/10/2013



1- Pancarta muerte CIAM, 1959

El austríaco Peter Ablinger es uno de los compositores más fascinantes de la actualidad.

Sus obras se presentan de maneras muy diferentes: composiciones para diferentes combinaciones instrumentales, obras orquestales, incorporación de grupos de jazz y bandas de música popular, trabajo con medios electroacústicos e informáticos, instalaciones, piezas para ser imaginadas pero no tocadas, óperas para diferentes contextos que son conectados entre sí por las características del entorno, etc.<sup>1</sup>

Si pudiéramos resumir su pensamiento musical en pocas palabras, diríamos que sus creaciones recogen un interés constante por la interrelación entre la idea de audibilidad, su proyección en el tiempo y su reproducción en espacios no convencionales.

Este artículo quiere presentar un primer acercamiento a su obra. Se presentan a continuación siete proyecciones que son sobre todo sugerencias para buscar vínculos directos con una música que es intensamente original, aunque poco conocida en España.

Sirva también este artículo como pequeño homenaje a la cercanía, generosidad y a la apertura infinita de Peter Ablinger.

### **1. Primera proyección: a vueltas con la composición**

El aumento de posibilidades que tiene hoy en día la creación musical conduce a una gran variedad de líneas de posicionamiento.

Ya no parece muy atractivo el presentarse simplemente como compositor y se encuentra cada vez con más frecuencia el autodefinirse como artista o creador sonoro, libre improvisador, diseñador acústico, creador audiovisual, etc.

También es muy habitual el encontrarse con la dirección contraria, esto es, el no presentar ningún posicionamiento. Se emplea el “no se muy bien lo que soy”, esperando que esta indefinición sea capaz por sí sola de inaugurar una nueva categoría.

---

1. Para más información recomendamos consultar la página Web de Peter Ablinger: <http://ablinger.mur.at/werke.html>.

Peter Ablinger no se sitúa en ninguno de estos dos grupos. En principio podríamos pensar que su postura es mucho más tradicional y conservadora, sin embargo, su respuesta es realmente transgresora: “Soy compositor”.<sup>2</sup>

Si algo ha sabido 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 más conservadoras las que siempre toman ventaja. Sus propuestas en estos casos es inquietante: si no sabemos de qué estamos hablando, ¿por qué no dejamos 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. Se parte de unos límites precisamente porque se quiere trascenderlos. Pero entonces, ¿cómo definimos dónde están los límites de la composición actual?

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

“No es la escucha de algo, sino la escucha en sí misma”.<sup>3</sup> “Mi material no es el sonido. Mi material es la audibilidad”.<sup>4</sup>

Partimos de los dos elementos más sencillamente identificables de una obra musical: el objeto en sí y el cómo es percibido.

---

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 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’”.

GIANERA, Pablo. *Entrevista con Peter Ablinger*. [en línea].

Periódico *La Nación*, Argentina. Disponible en:

<http://www.lanacion.com.ar/1416740-los-sonidos-siempre-cuentan-algo>.

[Fecha de consulta: 30 Junio de 2013].

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 escucha en sí misma).”

ABLINGER, Peter. *OPERA/OBRAS*, [en línea]. Página Web de Peter Ablinger.

Disponible en: [http://ablinger.mur.at/docs/opera\\_obras.pdf](http://ablinger.mur.at/docs/opera_obras.pdf). Traducción

de Alberto Bernal. [fecha de consulta: 30 de Junio de 2013].

4. ABLINGER, Peter. *City Opera Buenos Aires*, [en línea]. *Ibid*. Disponible en: <http://ablinger.mur.at/city-opera-buenos-aires.html>. Traducción de Alberto C. Bernal. [Fecha de consulta: 30 de Junio de 2013].

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 interdependencia entre la obra y la escucha.

Si Alvin Lucier<sup>5</sup> utilizaba campos de frecuencias oscilantes que proveían 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 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.<sup>6</sup>

---

5. Compositor Norteamericano nacido en 1931, en Nashua, New Hampshire. Alvin Lucier es una de las influencias más directas que el propio Ablinger me reconoció en una entrevista personal durante el festival *MUTE* 2013 de Toledo. Algunas de las obras en las que Lucier utiliza el procedimiento mencionado son *Navigations for string quartett*, de 1991, *Small Waves*, de 1997 y *Q*, de 1996.

6. 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”.

GRISEY, Gérard. *Lettre à Hugues Dufourt. Gérard Grisey, Écrits, ou l’invention de la musique spectrale*. Paris. MF (Guy Lelong, ed). 2008. p. 281. Traducción de Carlos Bermejo.

Gérard Grisey utilizaba el concepto de pre-audibilidad como el “verdadero material del compositor” a la hora de crear una obra.<sup>7</sup>

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 crea entonces 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 también, como carácter diferenciador, nuestras presencias y ausencias. Es una escucha que parte conscientemente de lo habitual para llegar siempre 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”.<sup>8</sup>

### 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,<sup>9</sup> el silencio ha perdido ya todo su valor. Efectivamente, “el silencio está repleto”.<sup>10</sup>

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.

---

7. “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”.

GRISEY, Gérard. *Tempus ex machina, Réflexions d'un compositeur sur le temps musical*. *Ibid.* p. 76.

8. ABLINGER, Peter. *Los sonidos no me interesan*. [en línea]. Página Web de Peter Ablinger. Disponible en: <http://ablinger.mur.at/docs/los-sonidos-no-me-interesan.pdf>. Traducción de Sergio Bové. [Fecha de consulta: 1 de Julio de 2013].

9. En este punto conviene recordar la propuesta de John Cage con 4'33"; la relación entre la escritura del silencio y el control del tiempo en las primeras obras de los años setenta en Morton Feldman; la relación entre fragmentos, escucha y silencio en la obras de los ochenta de Nono o el silencio como fuerza matérica en Salvatore Sciarrino.

10. “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.”

ABLINGER, Peter. *Ruido*. [en línea]. Página Web de Peter Ablinger. Disponible en [http://ablinger.mur.at/txt\\_ruido.html](http://ablinger.mur.at/txt_ruido.html). Traducción de Sergio Bové. [Fecha de consulta: 1 de Julio de 2013].

La primera, la más banal y recurrente, es el calificarlo como algo peyorativo y molesto. Esta consideración no tiene mayor interés para lo que queremos mostrar.

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, un componente más del 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 saturación de frecuencias.

Entre estos dos polos se establece de nuevo un continuum en la escucha que permite establecer un gran número 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 además la integración de elementos heterogéneos en una situación persistente. La idea no es buscar gradaciones en los tipos de relación sino que es una invitación a la posibilidad. El actuar incluso por debajo del silencio habitual, 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”,<sup>11</sup> no necesita un contexto para proyectarse ni integrarse. Él mismo es integración y contexto. “El ruido estático contiene toda la información del espacio, lugar, estado, humedad, posición en el entorno...”<sup>12</sup>

Expulsados entonces del silencio, sólo nos queda ya el ruido, “Rauschen”, la hipótesis imperfecta, la experiencia vital.

---

11. 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 en sí lo que crea la escucha. Rauschen sería el contexto potenciando e impulsor de las diferentes posibilidades de la precepción a través de una gran superficie incluyente.” Disponible en:

ABLINGER, Peter. *Ruido/Hipótesis*. [en línea]. Página Web de Peter Ablinger. Disponible en: <http://ablinger.mur.at/docs/ruido.pdf>. [Fecha de consulta: 1 de Julio de 2013].

12. SCHEIB, Christian. *Música estática – investigaciones sobre el ruido*. [en línea]. Página Web de Peter Ablinger. Disponible en: [http://ablinger.mur.at/txt\\_ruido\\_esp.html](http://ablinger.mur.at/txt_ruido_esp.html). Traducción de Sergio Bové. [Fecha de consulta: 1 de Julio de 2013].

#### 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 audibilidad en Ablinger es una sugerencia para que dejemos que la percepción busque su propia forma de orientarse. Es algo similar a la manera en la que la mirada actúa en, por ejemplo, la obra última de Mark Rothko.

El hechizo en este caso no ocurre rápidamente. Hay que hacer un paréntesis con el asedio que sufrimos a diario, en nuestro entorno de bombardeo de “comunicaciones aislantes” 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 y nos permitimos escuchar de otra manera. Podemos, en definitiva, retomar el pulso de la percepción.

Karlheinz Stockhausen, en su famoso artículo “Wie die Zeit vergeht”<sup>13</sup> nos hablaba ya en los años cincuenta de la necesidad de no pensar más la música como un conjunto de 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 y en su relación con la escucha. Las inmensas posibilidades que en su día abrió el artículo de Stockhausen se aplicaron, entre otros campos, a la síntesis de sonidos en el campo de la electroacústica.

Siguiendo con esta tradición Ablinger se pregunta en nuestros días: “¿Existe una relación ineludible entre ancho de banda y duración?”<sup>14</sup>

Ablinger ha abierto nuevas posibilidades al concepto de síntesis en la música. Hemos pasado por la síntesis analógica, aditiva, sustractiva, modulación de frecuencia, síntesis granular, instrumental, etc.<sup>15</sup>

---

13. STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Wie die Zeit vergeht. Die Reihe* (3). Viena: Universal, 1957. pp. 179-193.

14. ABLINGER, Peter. *Ruido Hipótesis. Op.cit.*

15. No solo existe el concepto de síntesis en la música electroacústica. Un modelo de trabajo sumamente interesante es lo que llamó Gérard Grisey “la síntesis instrumental”. El mismo Grisey nos 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.”

GRISEY, Gérard. *Structurations des timbres dans la musique instrumentale. Op.cit.* p. 289.

Ahora descubrimos la Síntesis de la Experiencia: “Es sinónimo de una utopía de la experiencia inmediata de la totalidad del momento”.<sup>16</sup>

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.

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.<sup>17</sup>

Pero Ablinger nos comenta lo siguiente: “Sí. Soy completamente consciente que esto nunca existe realmente en el tiempo, que este estado sólo dura un instante. 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 período de tiempo 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.”<sup>18</sup>

Por lo tanto, este momento del que nos habla Ablinger 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.

Gracias a este “momento congelado” que 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 instantes nos hacen ser más conscientes de otra escala temporal, del tiempo indivisible y que, a su vez, nos permite comprender mejor nuestro presente.<sup>19</sup>

---

16. SCHEIB, Christian. *Op.cit.*

17. Conversaciones del autor de este artículo con André Richard acerca del concepto de silencio en Nono. Richard fue colaborador y asistente de Luigi Nono participando como director musical y responsable de la electrónica en vivo en casi todas las obras de la década de los ochenta.

18. ABLINGER, Peter, SZLAVNICS, Chiyoko. *Conversaciones entre dos compositores*. [en línea]. Disponible en. [http://ablinger.mur.at/docs/szlavnic\\_2composers\\_espan.pdf](http://ablinger.mur.at/docs/szlavnic_2composers_espan.pdf). Traducción de Sergio Bové. [Fecha de consulta: 3 de Julio de 2013].

19. 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 solo audibilidad en potencia.

## 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. Es el ámbito 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 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”.<sup>20</sup>

En la actualidad tenemos una mayor carencia de reflexión que de novedad.

En música, el ansia por lo nuevo se incrementó exponencialmente desde la mencionada vanguardia serial de los años cincuenta hasta, al menos, finales de los años ochenta.<sup>21</sup>

La realidad es que hoy en día 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, no por las que en apariencia eran menos sorprendentes. Además, los numerosos trabajos compuestos por la mayoría de sus contemporáneos han quedado casi en el olvido. Desde el presente queremos comprender el tiempo

---

20. ABLINGER, Peter. *Los sonidos no me interesan*. [en línea]. *Op. cit.*

21. Podíamos indicar como un modelo de fecha 1989, año de la caída del Muro de Berlín. Desde los años noventa hasta la actualidad la idea de lo nuevo se ha ido transformando hasta alejarse casi por completo de la idea de renovación propuesta por las vanguardias del serialismo.

de Beethoven a través de las obras más originales e innovadoras. Es la excepción Beethoven la que finalmente nos define su época. Recordamos el pasado por las fuerzas dinámicas que lo transformaron.

Ablinger, por lo tanto, se encuentra muy cercano al espíritu transformador de los clásicos vieneses: Mozart, Haydn, Beethoven, Mahler, Schönberg, Berg...

Es necesaria la confrontación con ellos para poder permanecer fiel a su vigor. 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 la esencia 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 pegajoso. Se transformaba en una superficie sobre la que poder caminar.

Con la obra de Ablinger Weiss/Weisslich 31e,<sup>22</sup> 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. Lo doméstico 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.

---

22. El ciclo que Ablinger ha trabajado desde 1980, Weiss-Weisslich (blanco-blanquecino), está formado por 36 piezas diferentes que abarca desde la grabación de fuentes sonoras en vivo, instalaciones sonoras a música para instrumentos tradicionales con o sin electroacústica. Se puede ver una excelente versión de la obra en: <http://vimeo.com/14451786>.

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 es hoy 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 cómo podemos llevar a cabo esa proyección de nosotros mismos : “A partir del trabajo en mi propia música, aprendí que no existe percepción sin intención.”<sup>23</sup>

“¡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 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!”<sup>24</sup>

### **Bibliografía**

ABLINGER, Peter. [en línea] Página Web: <http://ablinger.mur.at/werke.html>.

GRISEY, Gérard. *Gérard Grisey, Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*. París. MF (Guy Lelong, ed). 2008.

SCHEIB, Christian. [en línea] Página Web: <http://ablinger.mur.at/werke.html>.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Wie die Zeit vergeht. Die Reihe (3)*. Viena: Universal, 1957. pp. 179-193.

---

23. Una crítica directa a la famosa frase de John Cage: “La mejor intención es no tener intención”.

24. GIANERA, Pablo. *Entrevista con Peter Ablinger*. [en línea]. *Op.cit.*