

Composition beyond music / Music beyond composition

Peter Ablinger

Lo que me gustaría recopilar y discutir bajo este título,¹ son aquellas piezas mías y de otros, cuyo estatus como “música” está en juego. También trataré sobre la pregunta de si deberíamos llamar música a “ese algo”, o si estamos queriendo designar otra cosa, y sobre adónde nos lleva esta pregunta.

Lo que se tratará a continuación podría pensarse quizá como “extended music”, aunque no querría una etiqueta de “extensión/ampliación” de ningún modo, ya que me recuerda demasiado a estrategias de mercado, desarrollo económico y globalización. Tales conceptos tienen demasiado que ver con las nociones de propiedad y posesión. Yo no pretendo poseer aquello que utilizo. Yo robo o tomo prestado – cosa que por cierto, pasa habitualmente desapercibida. Básicamente, me gustaría poder llamarlo simplemente “música”, pero esa es exactamente la pregunta que está en cuestión, la especificación que pretendo alentar – una imposición tal vez, o al contrario, una consideración de todo lo que la música puede ser.

Durante demasiado tiempo, los compositores y músicos han aceptado adscribirse a un marco predeterminado: una duración, una instrumentación y – aún menos reflexionado – una serie de estándares sobre la notación y el virtuosismo, las tradiciones en formación instrumental, construcción de instrumentos, salas y rituales de concierto. Y el sistema “música” aún encierra mucho más.

La gente que considera adecuada la sala de conciertos, opina también que la música es, en primera instancia, lo que suena. Pero, ¿qué pasa con la arquitectura en la que esa música resuena, con los lutieres, con los leñadores, con los abetos con los que se ha construido el violín, que han crecido durante treinta años? ¿Qué pasa con las impresoras de las notas al programa, y con los musicólogos, los anuncios en el periódico, los acomodadores, los sastres que han cosido sus trajes? ¿Qué pasa con los canteros y los herreros y los pintores y muralistas de la gran sala de conciertos? ¿Qué pasa con los fabricantes de cojines, en cuyo esfuerzo se aposentan los culos de aquellos que consideran que la música es sólo lo que suena?

También hablaremos del marco en sí mismo, de todo aquello que la música posibilita. De todo aquello que es un prerrequisito indispensable para la música y que sin embargo, casi nunca toma parte en el proceso de composición, así como de las zonas de transición en las que la certidumbre se convierte en incertidumbre, ya que para mí, un cierto grado de incertidumbre es condición necesaria para que “algo” pueda ocurrir.

(También me gustaría abordar brevemente aquella dimensión de la incertidumbre que tiene que ver con el éxito artístico – o la falta de él. Ya que muchos de los que aquí presentan sus piezas no lo consiguen en cuanto al discurso o la divulgación. Aprecio que justo donde el marco se toma como tal, faltan el vocabulario y las diferenciaciones necesarias para discernir nada en absoluto. Por lo tanto: ¡estáis avisados, jóvenes compositores! Si bien a menudo recibo peticiones de

instrumentistas y programadores, los galeristas se mantienen habitualmente al margen. De hecho, algunas de las siguientes piezas no han sido nunca expuestas más que en mi página web. Lo que aquí os cuento son, por tanto... ¡secretos!

Empezamos con el fenómeno de la partitura – o la partitura como fenómeno.

¿Dirían ustedes que la partitura es sólo una herramienta preparatoria, un recurso, un efecto secundario de la música? ¿O es música por sí misma? Hay diferentes maneras de pensar una partitura: su estatus como objeto es una, y la idea de “partitura como entidad independiente” nos podría llevar a los “Partiturobjekten” de Georg Nussbaumer – compositor austríaco del que me gustaría hablar más adelante. Otro aspecto, al que me refiero a continuación, es el hecho mismo de leer una partitura. ¿Qué pasa cuando leemos una partitura, en el caso de que estemos formados para ello? ¡Nos imaginamos la música! Y esto ya ES algo. Si estamos de acuerdo en llamar “música” a aquello que nos imaginamos, entonces tenemos un primer eje del que podemos partir.



KLÄNGE AUF PAPIER (Atelierstudien 1999), diferentes materiales y objetos sobre papel, diferentes versiones y formatos,

Klänge auf Papier (Sonidos en papel) nos recuerda, cuando lo traducimos al inglés, a una pieza de Alvin Lucier, *Sounds on Paper* – y no dudaría en quitarme el sombrero cada vez que me cruzara con el gran maestro. Pero aparte del título, las dos piezas no tienen mucho en común.

Si consideramos *Klänge auf Papier* en el ámbito de una “música como imaginación”, podríamos llamar a la pieza “música para lector de partituras no preparado”.

Aquí no hay notas dejadas sobre el papel, sino objetos. Objetos que deberían inspirar a ser leídos como partituras. Imagine, por ejemplo, los sonidos y ruidos que podrían desencadenar o incluir estos objetos. Entre ellos encontramos: papel de aluminio, papel, una bolsa de plástico transparente y otra opaca, cintas de casete con diferentes rótulos, una serie de conchas de caracol de diferentes tamaños, que sugieren diferentes volúmenes de ruido; y también dos “partituras instrumentales”: una para instrumento metálico, y otra para instrumento de plástico...

La verdad es que no sabría defender estas piezas si alguien quisiera verlas “sólo” como arte visual. Podría argumentar que – dentro del contexto visual – los diferentes materiales utilizados se convertirían en objetos o esculturas, para lo que no estaban destinados; mientras que en el contexto musical, mantienen su relación con la partitura, y estos mismos materiales se convierten en algo inmaterial – quizás sonido.

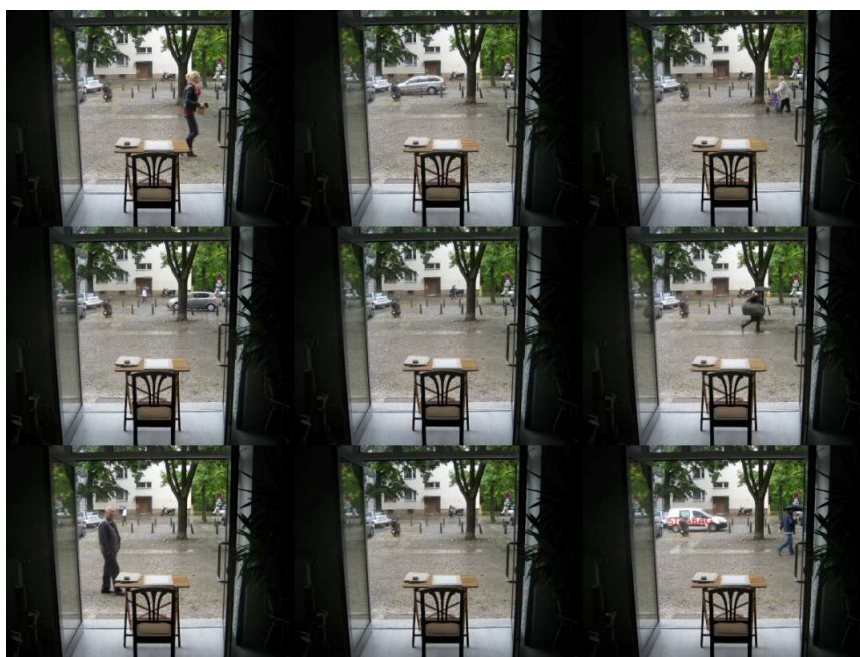
He aquí otra actualización de la idea de “música como imaginación”: WEISS/WEISSLICH 11B es una serie de textos escritos desde 1984, para los cuales me siento durante 40 minutos y escribo aquello que oigo. También aquí tiendo a pensar los resultantes registros de ruidos como música: los eventos leídos se convierten en sonido imaginado. La música surge en la cabeza del lector.

El ejemplo de la serie (<http://ablinger.mur.at/docu02.html>) fue traducido por Barbara Schoenberg, la nuera de Arnold Schoenberg, y tiene una serie de sugerencias sobre expresiones musicales de Michael Pisaro y de uno de los pioneros de la música de Schoenberg en América, Leonhard Stein. Diría que, con tal “casting” de traductores y comentaristas, esta pieza no puede ser otra cosa que música!

Estos guiones apenas pueden compararse con “partituras textuales”. No son instrucciones con las que uno pueda llevar a cabo la obra como tal, como sería el caso de una representación. El texto ES la obra como tal. Tampoco se trata de un poema. No hay nada sofisticado o complejo en estos textos. Hacen uso únicamente (¡ojalá!) de las palabras imprescindibles para enumerar los eventos cuyos sonidos han sucedido durante los 40 minutos de escritura.

Fijemos la mirada ahora en las áreas intermedias – hasta ahora ignoradas – entre las piezas de exposición de la serie *Klänge auf Papier* y un supuesto libro que incluyera la colección completa de registros de ruidos (WEISS/WEISSLICH 11B). Si somos capaces de pensar en estas áreas como interrelacionadas, si bien no como un continuo, y si conseguimos incluir un entendimiento de la música en el sentido clásico como algo “intermedio”, habremos dado un paso significativo “beyond”, más allá del pensamiento musical tradicional.

Pero aún no hemos terminado del todo con el capítulo.



WEISS/WEISSLICH 11, 40 fotos, 2013
(selección),

El año pasado recibí una petición de *Husk*, una revista de estilo y tendencias, y para ello escribí el más joven de mis registros de ruidos. La revista me pidió también fotos que pudieran acompañar la publicación del texto, y de ahí que, antes de empezar a escribir el texto entre las puertas abiertas de mi taller, hice una serie de fotos de esta situación. Estas fotos surgieron originalmente como una petición y como un elemento secundario. Pero luego empecé a mirar las fotos una y otra vez, y me di cuenta de que podían ser por sí mismas: la serie de fotos como una pieza sonora, ¡o como música!

Quizá deberíamos apreciar que hasta ahora, casi no hemos abordado el ámbito de los sonidos reales, aparte de la posibilidad de leer los registros de sonidos en voz alta. Aparte de eso nos estamos ocupando exclusivamente de una “música sin sonido”².

Probablemente no existan muchas definiciones de música que tengan en cuenta su aspecto no sonoro. Desde hace poco, sin embargo, se habla de música “no coclear”. Tal concepto lo escuché por primera vez del compositor británico James Whitehead, quien también proporciona una serie de ejemplos desafiantes.³

Por otro lado, también encontramos precursores en la tradición. Como caso especial podemos pensar en la sordera de Beethoven... Hace un par de años tuve una alumna sorda en el Bard-College – un desafío emocionante. También podemos pensar en Helmut Oehring, que fue criado por padres sordos, y transformó esta experiencia en óperas para (o por) personas sordas. Pero volviendo a un tema más general, deberíamos considerar la música visual. La música renacentista apenas se podría entender sin este punto de vista. En las piezas más avanzadas de este periodo una gran parte de la composición – quizá incluso más de la mitad – es legible, no audible. También encontramos “música visual” en Bach o Schumann, en forma de información numérica o simbólica. ¡Y cuántos aspectos de las nuevas composiciones están reservados al lector de la partitura, y no al oyente!

Antes de seguir con ejemplos propios, me gustaría abordar a dos colegas. Primero, al ya mencionado Georg Nussbaumer, a quien a veces me refiero – Georg me perdona – como el Joseph Beuys de la música, en la medida en que Nussbaumer comparte este sentido pronunciado por la exuberante narrativa en cada detalle de los materiales y actividades físicas con las que la música se produce. Una observación típica de él es que, cuando escucha una pieza para piano, no puede evitar pensar en los elefantes muertos que han tenido que dar sus colmillos para que podamos fabricar las teclas del piano. Imagínenselo: ¡el imponente y negro piano de cola, y el fantasma del elefante muerto a su lado en el escenario!

Sus piezas para instrumentos de cuerda, por ejemplo, están impregnadas de la metáfora y la física de los usos instrumentales, empezando por las diferentes arquitecturas lignarias de un instrumento de cuerda, y su relación con la construcción de un barco; hasta interpretaciones corporales radicales de las cuerdas de tripa, de las delgadas y elegantes caderas de los instrumentos, o de la sexualidad del acto de frotar.

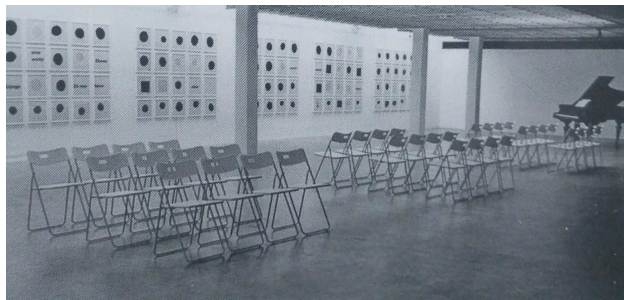
Aquí podemos ver un cuarteto de cuerda de Georg Nussbaumer, dedicado al cabello: a las crines del arco, o en este caso, a sus sustitutos.



Georg Nussbaumer: Salon Q, 4 pantallas. Una misma mujer (Nurit Stark) trenza su largo cabello negro entre las cuerdas, y tira de él en un único gesto. Repite esta acción en cada uno de los cuatro instrumentos.
<https://www.youtube.com/watch?v=ABIHua9PrIs>

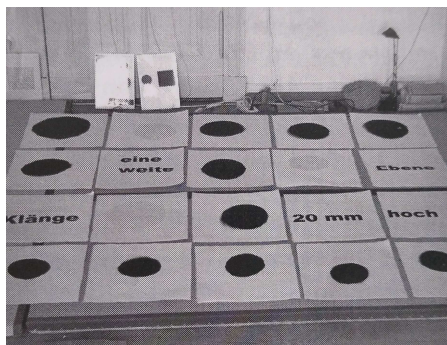
Claramente prefiero ver esta obra COMO cuarteto de cuerda, y no como una pieza audiovisual SOBRE el cuarteto de cuerda.

Ahora el otro colega y amigo – murió en 2011 –, el artista sonoro Rolf Julius.



Rolf Julius, panorámica de la exposición en la Akademie der Künste de Berlín, 2003

Estas 100 impresiones enmarcadas en la pared se llaman *Schwarz, Gelb, Stück für Ensemble* (Negro, amarillo, pieza para ensemble). Una interpretación posible es que las impresiones y su disposición específica dan una partitura que debe ser realizada por un ensemble – cosa que sucedió en una versión mía con el Ensemble *Zwischentöne* en la Akademie der Künste e Berlín – pero también se puede interpretar como que las impresiones en la pared son ya la pieza de ensemble en sí misma, y ésta es para mí la interpretación más radical.



Las primeras 20 impresiones (a la izquierda en la imagen anterior) en una versión aún más

La cuestión que más me interesa en el trabajo de Julius es esa incertidumbre, el estatus abierto entre música y artes plásticas. Si se observan estos trabajos únicamente desde lo visual, se estaría amputando la mayor parte de su cuerpo. Por el contrario, si la pensamos como música, aparecen completos – incluso cuando aún quedan algunas (con suerte inspiradoras) incertidumbres.



WEISS/WEISSLICH 14 und 29, sillas colocadas en diversos lugares de escucha, desde 1995,

En la fotografía de *Schwarz, Gelb* vemos en primer plano tres grupos de sillas plegables blancas, un trabajo mío,⁴ que se corresponde con el de Julius. Los dos grupos del fondo, que miran hacia las impresiones, pueden leerse como un auditorio que completa la “Pieza para ensemble”, como una invitación para sentarse y escuchar la obra en la pared. El primer grupo, de espaldas a la pared, también es para mí un auditorio, pero uno cuya escucha no tiene ningún objeto específico.

A finales de 1996 preparaba una instalación para un gran prado en el campo Suizo (Festival Rümlingen 1997). Durante un tiempo pensé en usar 36 grabadoras de casete en un amplio cuadrado de 6x6 aparatos. Cada grabadora debía reproducir un único sonido estático, que iría cambiando poco a poco de aparato en aparato. Un cambio lento de sonido a ruido debería ser percibido por el público. Entonces pensé cuál sería una base adecuada para las grabadoras, y me decidí por sillas. El 31 de diciembre de 1996, a menos 15 grados de temperatura, hice un ensayo a las afueras de Berlín con 6 sillas y 6 grabadoras. Básicamente, quería comprobar el comportamiento de los sonidos al aire libre, y fijar la distancia entre las sillas. El ensayo duró varios días, hasta que me di cuenta de que el momento *antes* de dejar las grabadoras sobre las sillas, era el mejor. Las grabadoras se fueron, las sillas se quedaron.

La versión WEISS/WEISSLICH 29, *6 Stühle auf winterlichem Feld* (Seis sillas en un prado invernal), 31.12.1996 existe por tanto sólo en su propio título. La versión de la pieza es, por así decirlo, una “pieza del recuerdo”:
<http://ablinger.mur.at/docu01.html#ww29>

Aquí otra versión, esta vez con las sillas en fila y sobre un podio. La cita de un auditorio es también un ejemplo de cómo los elementos contextuales de la música se convierten en su momento central.



WEISSWEISLICH 14 und 29, sillas colocadas en diversos lugares de escucha, desde 1995,

La pieza tiene dos aspectos complementarios, dependientes del punto de vista con el que se la considera. El uso o no de las sillas actualizan diferentes facetas de la pieza. Si son usadas, el lugar se convierte en una sugerencia a la escucha y la situación se convierte en un concierto, pero si no se usan, las filas de sillas se pueden leer como una escultura serial, cuyo tema es el estilo clásico occidental de escucha avanzada.

Las sillas están colocadas sobre un podio, y éste también experimenta un pequeño cambio en su significado dependiendo de si se usa o no. Si se usa, el podio levanta el día a día un par de centímetros sobre su alrededor, mientras que si no se usa, alude a ese modo de percepción elevado y concentrado, vinculado comúnmente a la situación de los auditorios.

Finalmente, una interpretación más, que es para mí quizás la más preciada, y que trasciende los puntos de vista introvertidos y extrovertidos: la escultura no es el material (las sillas y el pedestal), y tampoco lo que eventualmente se escucha (los ruidos del día a día...) – la escultura es el proceso de escucha mismo.



HAND IN DEN REGEN HALTEN, 1983/2013, http://ablinger.mur.at/txt_hand-in-den-regen.html

Para cerrar, una pieza recientemente estrenada, que desde luego no es adecuada para la sala de concierto, pero que considero una de mis obras más hermosas. Pertenece a la serie de mis *Hinweisstücke*⁵ (piezas de indicaciones), y que consisten únicamente en palabras, que se pueden entender como instrucciones o propuestas – propuestas para una música que no sólo no necesita de salas de concierto, academias o lutieres, sino tampoco orejas, para ser experimentadas. Se llama *HAND IN DEN REGEN HALTEN* (Aguantar la mano bajo la lluvia).

1 Este título es una variación del nombre del taller que dirigí en los cursos de verano de Darmstadt 2014, cuyo punto culminante fue una exposición/intervención conjunta que tuvo lugar el 10 de agosto de 2014 en Orangerie. El texto ya fue presentado en inglés en octubre de 2013 en el Research-Forum de la Universidad de Huddersfield.

2 Para un sumario de *Musik ohne Klänge* (Música sin sonidos), ver <http://ablinger.mur.at/werke.html#b12>

3 Ver <http://www.jliat.com>

4 *WEISS/WEISLICH 29b, 36 sillas*, 2003, <http://ablinger.mur.at/docu01.html#36chairs>

5 Ver <http://ablinger.mur.at/docu08.html>

Traducción: Pablo Andoni Gómez Olabarría