

# Como o claro céu azul

## 33-127 de Peter Ablinger

por Evan Johnson

Escala, ruído, escala; escala, ruído, escala. 33-127 de Peter Ablinger para guitarra elétrica e CD é uma parte da obra 1-127 de 2002, compreende os últimos 95 segmentos numerados da obra, e é tão transparente que é virtualmente opaca do ponto de vista do ouvinte. Não é música no sentido comum. O que é então?

A peça em si não poderia ser mais simples. Uma e outra vez, noventa e cinco vezes em total, uma escala descende, com leves e imprevisíveis irregularidades de ritmo e altura, partindo do registro agudo ao grave da guitarra elétrica. O som da guitarra é limpo, claro e preciso. E então, em algum ponto dessas tranquilas e neutras escalas, a seqüência é interrompida por uma cacofonia da gravação do ruído da rua, ao qual a guitarra, agora com o seu som mais forte e áspero, tenta acompanhar de forma agitada. Um momento disso, ou uns poucos segundos, e então a guitarra continua como si nada tivesse acontecido, alcança o registro grave do instrumento, o reproduzidor de CD indica a seguinte faixa, e começamos outra vez. Mas por que essas escalas e esse ruído?

A figura da escala, ascendendo ou descendendo, regular ou irregularmente, tem sido uma constante na música de Peter Ablinger durante quase trinta anos. *Weiss/Weisslich 1* (escrita em 1980, quando o compositor tinha vinte e um anos) consiste em sua totalidade de duas escalas, primeiro descendendo sobre as teclas brancas do piano desde o registro agudo ao grave, e depois fazendo o mesmo mas no sentido contrário. Desde então, séries de notas ascendendo ou descendendo por graus conjuntos em um tempo moderado têm tido um lugar destacado em inumeráveis peças, especialmente nas obras *Der Regen, das Glas, das Lachen* (1994), *Grisailles* (1991-3) e *6 Linien* (2004), que têm uma estrutura essencialmente idêntica à de 33-127. Mais especificamente, os escritos de Ablinger no seu ensaio-manifesto "Metaphern" ("Metáforas") dizem que no curso de vários anos ele escreveu um grande número de peças nas quais "um instrumento percorre a sua própria tessitura do agudo ao grave". Este gesto particular, sobre o qual 33-127

foi concebida, vinte e cinco anos mais tarde que Weiss/Weisslich 1, reaparece inevitavelmente e obsessivamente em suas obras, e consiste em algo absolutamente fundamental na arte de Ablinger.

As chaves do significado dessas escalas descendentes, sempre tomando a extensão completa do instrumento em questão, escondem-se em cada lugar do pensamento de Ablinger. Ele estudou desenho gráfico antes de dedicar-se à composição, e ainda assim um dos seus principais professores foi o compositor de pensamento visual Roman Haubenstock-Ramati. Ablinger escreve freqüentemente sobre a conexão inextricável na sua obra entre a música e as artes plásticas; neste sentido, uma escala é um traço axiomático do lápis, é a definição de um campo. "Esta linha", escreveu sobre a sua inclusão da escala, "foi o meu manifesto pessoal do fundamental".

Ablinger também desenha uma motivação constante entre o simultâneo e o sucessivo, o vertical e o horizontal, ária e recitativo (uma série completa de obras titulada *IEAOV, Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung*, ou Condensação Instrumental e Eletroacústica de Localização Específica - está baseada em processos digitais para fazer que o sucessivo se converta em simultâneo e o simultâneo em sucessivo). A escala, como traço diagonal, é a forma mais eficiente de definir um espaço bidimensional no qual tanto o "recitativo" como a "ária" têm o seu lugar. As escalas repetidas de maneira lenta e irregular, que formam a coluna vertebral de 33-127, são a moldura na qual se estira a tela, e um insistente recordatório de tudo o que fica à margem.

Apesar da contínua focalização sobre a escala, se tivéssemos que escolher um conceito para definir a arte de Ablinger, este seria o ruído. Não "ruído", precisamente: *Rauschen*. De fato, o dicionário nos diria que a palavra alemã significa "ruídos". Para Ablinger é mais que isso - significa o ruído do mundo natural: cachoeiras, vento e chuva, ruído tal como ele é, não para ser masterizado ou reivindicado com fins musicais, nem para ser assimilado em uma sintaxe discursiva, senão para ser reconhecido, assimilado e medido. *Rauschen*, para Ablinger, não é material musical. Ele não é Luigi Russolo, John Cage ou Helmut Lachenmann, não busca ampliar a definição da música com o que foi rejeitado até agora. É que o ruído na música de Ablinger está sempre virtualmente gravado ou sintetizado, e quase nunca produzido por instrumentos de nenhum tipo (*Der Regen, das Glas, das Lachen* é uma importante exceção). Este ruído não existe em relação, não pode ser racionalizado por um discurso circundante ou

assimilado em qualquer contexto "musical" confortável. Escutar *Rauschen* não é escutar música tal como ela é, senão, em palavras de Ablinger, "escutar a escuta".

Ruído também é excesso. É o resultado, particularmente na natureza, da acumulação de sons individuais, apesar de qualquer tentativa por recuperá-los nas suas particularidades. É a pura incompreensibilidade da superabundância. Para Ablinger, perceber ruído é perceber imediatamente algo dentro do ruído: "cada um escuta as suas próprias melodias internas e pode afirmar que estão contidas no ruído. Portanto, outra das atividades obsessivas de Ablinger nos últimos anos é o congelamento desta experiência dentro da estrutura da obra de arte. Qualquer som ambiental pode ser refletido em uma superfície mais "musical" aplicando uma quadrícula sobre um ruído gravado (ruído da rua, ruídos da natureza, até um discurso), racionalizando esse ruído em ritmos e alturas com a ajuda de um software informático, e transcrevendo os resultados para instrumentos musicais. Desta maneira, o que escutamos é uma externalização, concretizamos a experiência interior de escutar o inaudível. Os resultados podem variar consideravelmente em relação com a fidelidade da reprodução de origem, dependendo das variantes nas divisões de tempo e altura. Na extraordinária série *Quadraturen III* (1996), não só os contornos da linguagem mas também as palavras individuais emergem audíveis de um piano controlado por computador.

Isso é o que também acontece em 33-127. Os ruídos gravados da rua, que rompem a tranqüilidade alheia das escalas, estão extraídos de *Das Buch der Gesänge* (1997-9) de Ablinger, uma compilação de cem gravações de sons ambientais de Berlim de quase cinco horas de duração. A guitarra forte e distorcida, como um agente adicional de mudança súbita do plácido ambiente das escalas, tenta manter-se da melhor maneira possível, filtrando a densa e superposta cacofonia urbana em uma espasmódica série áspera de notas, que com freqüência são apenas perceptíveis dentro do caos geral. E depois, inevitavelmente, a escala volta a soar: mostra todas as notas e todos os períodos de tempo omitidos nos extratos das ruas de Berlim. "O que cada um vê ou escuta é o complemento do que NÃO vê ou NÃO escuta", escreve Ablinger. Não é exatamente uma questão de figura e fundo; senão de frente e verso, declaração e contradecoração, ato e conseqüência, tela em branco e muro.

O processo compositivo de 1-127, do qual 33-127 é extraído, foi uma combinação do agressivamente arbitrário e do incontavelmente intuitivo. Por que 127 seções? Por que não?

Por que temos as séries específicas de notas descendentes e ritmos levemente irregulares em cada escala? Por que não? Em contraste, as inserções do material pré-gravado e seu acompanhamento instrumental são tão racionais e rígidas como o meio ambiente é arbitrário e descontrolado. Em princípio, cada escala foi escrita na sua totalidade, sem nenhum espaço de interrupção. Cada nota de cada escala tem uma duração de três, quatro, cinco ou seis semicolcheias. Na primeira vez a cadeia de durações repousa em um tempo imaginário de semínima e o extrato gravado começa. Na segunda vez que isso ocorre o extrato termina. A porção de fita de *Das Buch der Gesänge* que se utiliza é incrementada gradualmente em cada uma das peças de 1-127. As notas da guitarra do acompanhamento filtrado estão dentro do intervalo entre a última nota da escala antes da interrupção e a primeira depois da mesma. Uma vez que as escalas foram intuitivamente e arbitrariamente ensambladas, todo o relacionado com estas interrupções de ruído surge como uma conseqüência.

Em outras palavras, 33-127 é uma simples justaposição de duas linhas de trabalho de Ablinger que se remontam, de diferentes formas, à décadas. A linha diagonal da escala define uma tela, um espaço, uma palheta. É a representação axiomática do simultâneo e sucessivo; é o primeiro princípio. As interrupções de ruído são o verdadeiro campo de operações. São o domínio de *Rauschen*, da *escuta* em oposição à *música*. A guitarra não é a protagonista nas interrupções, e não é a narradora quando executa as escalas descendentes. Os papéis estão trocados e aqui a guitarra é um ouvido que escuta.

Devido às diferentes aproximações compositivas das duas áreas, as interrupções - *Rausch* têm o mesmo papel formal que sônico. As interrupções são ásperas na sua arbitrariedade, são violentamente anti-subjetivas e acumulam a sua impenetrabilidade crescente na memória do ouvinte. No final de 33-127 somos conscientes de ter escutado uma cachoeira: um conjunto de *Rauschen* irracional domesticado e emoldurado pelas escalas (modeladas à mão, conscientemente transparentes, *humanas*) que tanto o delimitam como promovem a sua aparição. O que pareciam repetições quase intermináveis e minimamente modificadas por pequenos detalhes - os suficientes para evitar a complacência - também é *Rausch* horizontalizado: uma acumulação de detalhes que constroem uma incompreensão sublime, a cachoeira deitada de lado.

Esta cachoeira não é percebida na sua totalidade na paisagem que se forma. 1-127 não pode ser executada como uma série completa de 127 unidades; senão que deve ser

extraída e experimentada como uma subsérie contígua. O processo continua antes e depois. O começo e o final da obra (ambos como Ablinger escreveu e como escutamos na execução) são tão arbitrários como o seu interior, exatamente como se *Rauschen* estivesse ali antes de que o escutemos, oferecendo-se mais para escutá-lo que para habitá-lo e, estará ali quando nós já não estivermos.

Finalmente retornamos às artes plásticas. Para Ablinger, uma explosão de ruído branco é uma linha negra vertical, enquanto que um ruído contundente, mas menos homogêneo, (os extratos de *Das Buch der Gesänge* incorporados a 33-127, por exemplo) é uma massa de pontos e traços excessivamente densos para serem separados. Desta forma, 33-127 é comparável à arte visual de Giorgio Griffa e Agnes Martin, favoritos de Ablinger: uma série de linhas verticais e diagonais, talvez desenhadas à mão alçada e em conseqüência levemente irregulares, que cruzam a estruturação previsível do localmente imprevisível que evoca a experiência da contemplação, tal como Ablinger a concebe em "o claro céu azul".

(Tradução: Edilene de Souza Santiago)