



Curatorial > INTERRUPCIONES #1

Con esta sección, Ràdio Web MACBA continúa una línea de programación destinada a explorar el complejo mapa del arte sonoro desde diferentes puntos de vista organizados en ciclos de comisariado.

Partiendo de esta idea, en esta nueva serie aprovechamos el vasto bagaje musical de los artistas y comisarios implicados en nuestro proyecto para crear una serie de "interrupciones" de la programación Curatorial de RWM. Con el formato de una música a la carta mezclada, nuestros productores habituales tienen carta blanca para elaborar un recorrido estrictamente musical con un único parámetro inicial: que el hilo conductor de su mezcla sea original y sorprendente. Esta serie se inicia con *Pastoral V.2*, una sesión de 60 minutos confeccionada y mezclada por Jon Leidecker.

Contenidos del PDF:

- 01. Sumario
- 02. Sobre "Pastoral V.2"
- 03. Listado de temas
- 04. Bibliografía
- 05. Agradecimientos
- 06. Licencia

Hijo de dos físicos, Jon Leidecker nació en 1970 en Washington D.C. Desde 1990 trabaja en collages de música apropiativa bajo el seudónimo de Wobbly, en búsqueda de narrativas expandidas creadas a través de polifonías de muestras espontáneas pero coherentes. Una selección de sus obras recientes se encuentra disponible en la Red de forma gratuita: <http://detritus.net/wobbly/>

INTERRUPCIONES #1

Pastoral V.2

Pastoral V.2 es una sesión de DJ de 60 minutos que repasa la historia de las piezas clásicas de música electrónica y concreta que a lo largo de los años trataron de emular y extender las voces y sonidos de nuestro paisaje pastoral.

01. Sumario

La música electrónica llegó por primera vez a un público relativamente amplio durante la década de los cincuenta, acompañada por descripciones que calificaban sus sonidos de fantásticos, fríos, inhumanos y "de otro mundo". Esos calificativos se pueden entender, al menos en parte, como consecuencia de la incorporación de sonidos electrónicos como efectos en películas de ciencia ficción y programas de televisión, una práctica abanderada por Louis y Bebe Barron en la banda sonora para la película *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*). Sin embargo, los instrumentos electrónicos poseían la habilidad de emular y extender las voces del mundo animal con mucha más precisión que ningún otro instrumento anteriormente. Un oscilador de tonos con una compuerta o un sintetizador sin templar ofrecen más posibilidades de crear melodías parecidas al canto de un pájaro que cualquier violín o flauta de la historia —a excepción tal vez de una flauta acelerada varias octavas mediante técnicas de música concreta. *Pastoral V.2* pretende subrayar la historia de las piezas clásicas de música electrónica y concreta que, a lo largo de los años, trataron de emular y extender las voces y sonidos de nuestro paisaje pastoral, una aproximación que puede estar más cerca del potencial inherente al medio, que las expresiones de inhumanidad y alienación de la cultura industrial que suelen asociarse a esta música.

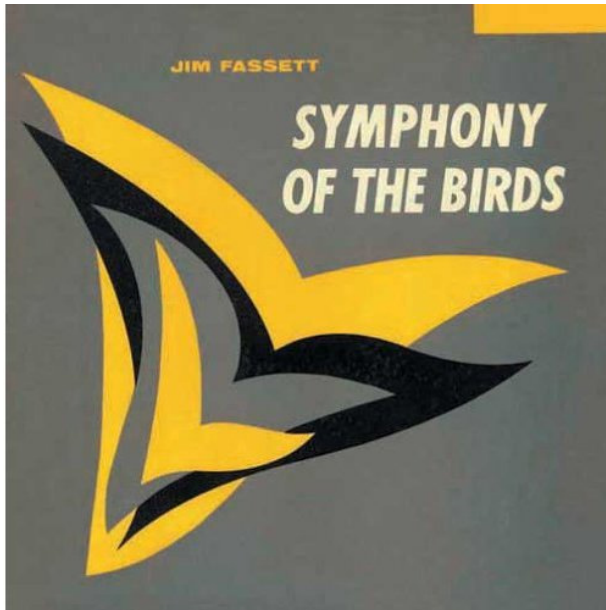
02. Sobre "Pastoral V.2"

Por Jon Leidecker

Los inicios: Pierre Schaeffer y Louis y Bebe Barron

En 1949, un año después de que su cinco "Etudes de Bruits" sentara los cimientos de la música concreta, Pierre Schaeffer tomó una grabación de una simple improvisación para flauta y la modificó con varias capas de reverberación y cambios de velocidad en "La Flute mexicaine". Al añadir la grabación al doble de la velocidad original, la pieza evocaba instantáneamente el canto de un pájaro. Al año siguiente, Schaeffer compuso "L'Oiseau RAI" para la radio italiana, a partir de una grabación de un pájaro reproducida a la mitad y a un cuarto de su velocidad original. Los trinos ralentizados revelan una melodía reconocible que primero parece tocada en una flauta, y luego silbada por un intérprete humano. Los cambios de tono y volumen que tienen lugar en el canto de un pájaro ocurren en fracciones de tiempo muy breves, y Schaeffer fue el primero en experimentar con un magnetófono para modificar la experiencia del oyente, acercándola a una nueva escala temporal que hiciera más comprensibles ciertos aspectos de la expresión animal.

Louis y Bebe Barron son figuras cruciales en la historia de la música electrónica. "Heavenly Menagerie", escrita por Bebe en 1950, es probablemente la primera pieza de música electrónica compuesta en los Estados Unidos, y sin duda habría formado parte de este mix, aunque fuera solo por su título, de haber sido publicada (el enorme archivo de grabaciones de los primeros experimentos de los Barron permanece todavía en el garaje de la segunda esposa de Louis, inaccesible para los archivistas). Ésta enfatiza el interés de Louis por la cibernética, que, según la definición de Norbert Wiener, es el estudio del flujo y



[Jim Fasset *Symphony of the Birds*, 1960]



[Louis y Bebe Barron]

la organización de información tanto en sistemas animales como mecánicos y la observación de las diferencias y conexiones entre ambos. Interconectando y retroalimentando osciladores electrónicos de diversas maneras, los Barron diseñaron instrumentos electrónicos capaces de generar sonidos que evolucionaban de forma autónoma, con muy poca intervención de sus intérpretes humanos. El resultado eran instrumentos con los que los Barron interactuaban (más que controlaban) y sonidos que a menudo parecían estar vivos y seguir una lógica propia. Los sonidos eran tan impredecibles como los circuitos inestables de los que emanaban, y a veces los acoples crecían hasta quemar por completo el circuito, generando espectaculares gritos de muerte (estas máquinas eran tan mortales como cualquier otra voz). Su diseño de sonidos para la legendaria película de ciencia ficción de 1956 *Planeta prohibido* está tan lleno de extraños paisajes alienígenas como de salas de control de naves espaciales y generadores eléctricos, pese a que la parte visual de la película dio mayor énfasis a la apariencia de los sonidos que a las formas de vida que estos escondían.

La meticulosa edición de cintas de Jim Fasset para su pieza de música concreta "Symphony of the Birds", escrita a finales de los cincuenta, se adelantó a las técnicas modernas de sampleo en varios aspectos. Publicada pocos años más tarde que la horrenda versión de "Jingle Bells" interpretada por los Singing Dogs en 1955, pero acentuando la abstracción inherente a los cantos de pájaro, Fasset tomó grabaciones de trinos de las que cortó notas breves y melodías, para montarlas luego sobre cinta magnética siguiendo formas musicales tradicionales de Occidente. En los momentos más evocativos, los cantos de pájaro se ralentizan de nuevo hasta adquirir una escala temporal humana que revela melodías idiomáticas superpuestas en texturas surrealistas, casi irreconocibles pero todavía en clara sintonía con el mundo natural.

Avances en la tecnología de grabación

Durante los años sesenta tuvo lugar una mejora progresiva en la tecnología de grabación que permitió a los compositores un mayor grado de fidelidad en su manipulación del sonido. Experimentos de música concreta como "Capture éphémère" de Bernard Parmegiani y "Altisonans" de Karl-Birger Blomdahl, contaron entonces con un nivel de realismo mucho más alto a la hora de recrear paisajes sonoros, que el autor podía romper o cuestionar a voluntad, por lo que los cantos de pájaro se trasladaron hasta espacios acústicos imposibles. En 1963, Oskar Sala utilizaba su antiguo Mixtur-Trautonium para crear los sonidos de la película de Alfred Hitchcock *Los pájaros* (*The Birds*), mientras que, hacia la misma época, el emergente sintetizador Buchla parecía inclinarse de manera casi natural por los clics y zumbidos de la comunicación entre insectos en las obras de Morton Subotnick y Pauline Oliveros.

En 1970, el técnico de sonido Irving S. Teibel inició su serie "Environments" de grabaciones de campo en Atlantic Records, que ejerció una notable influencia en la época. Cada una de las caras de los álbumes ofrecía un fragmento de 30 minutos de duración con sonido ambiente "natural" bajo títulos como "Psychologically Ultimate Seashore", "Optimum Aviary" o "Dusk in the Okefenokee Swamp". Siguiendo el gran éxito de ventas de estos discos, pronto aparecieron decenas de publicaciones de grabaciones de campo "naturales", que presentaban sonidos de la naturaleza en un formato que hasta entonces había sido patrimonio exclusivo de composiciones musicales, estrechando así la diferencia entre ambos géneros. En 1972, Wendy Carlos aprovechaba el éxito conseguido con los álbumes de la serie *Switched-on* (de música clásica interpretada en un sintetizador Moog) para que Columbia Records publicara su *Sonic Seasonings*, una suite de noventa minutos de duración dividida en cuatro movimientos escritos para evocar sonidos de cada una de las estaciones del año. En *Sonic Seasonings*, las grabaciones de pájaros e insectos se entremezclan con simulaciones sintéticas de sonidos parecidos, mientras las pocas melodías tradicionales que afloran ocasionalmente adquieren un papel secundario que devuelve la atención del oyente a los sonidos naturales de la obra. Estas publicaciones en sellos discográficos multinacionales llegaban en paralelo a los escritos de R. Murray Schaefer sobre el concepto de la ecología acústica y la fundación del World Soundscape Project, que a su vez reflejaba la creciente visibilidad del movimiento ecologista y su influencia en la legislación de estándares medioambientales en los Estados Unidos, como fue el caso del Clean



[Rachel Elkind y Wendy (nacido Walter) Carlos]



[Cluster]

Water Act o el Endangered Species Act durante la década de los 70.

Hacia finales de los sesenta, David Tudor había completado la transición que le llevó de ser el principal intérprete de obras de piano contemporáneas a mediados del siglo XX, hasta la composición electrónica. Siguiendo un camino parecido al de Louis Barron, en cuyo estudio Tudor había ayudado a Cage a realizar sus primeras composiciones para cinta a comienzos de los cincuenta, no tardó en identificar el feedback como la voz intrínseca de la música electrónica, el sonido que sencillamente no había existido antes de la invención del altavoz y del micrófono. Y tal y como Barron había descubierto antes que él, este nuevo sonido parecía tener una vida propia que recordaba a cierta expresión natural. Sería francamente difícil confiar en cualquier lista de las diez obras maestras de la música electrónica en las que no se incluyera el *Rainforest* de Tudor: una instalación en la cual centenares de objetos mundanos como sillas, lámparas, barriles, hojas metálicas, etc. equipados con pequeños altavoces transductores y micrófonos, suenan hasta resonar con su propio feedback. A pesar de que el resultado no se parece a ningún entorno natural en concreto, *Rainforest* suena indiscutiblemente vivo, proponiendo así una nueva mirada a nuestro entorno industrial.

La vanguardia natural

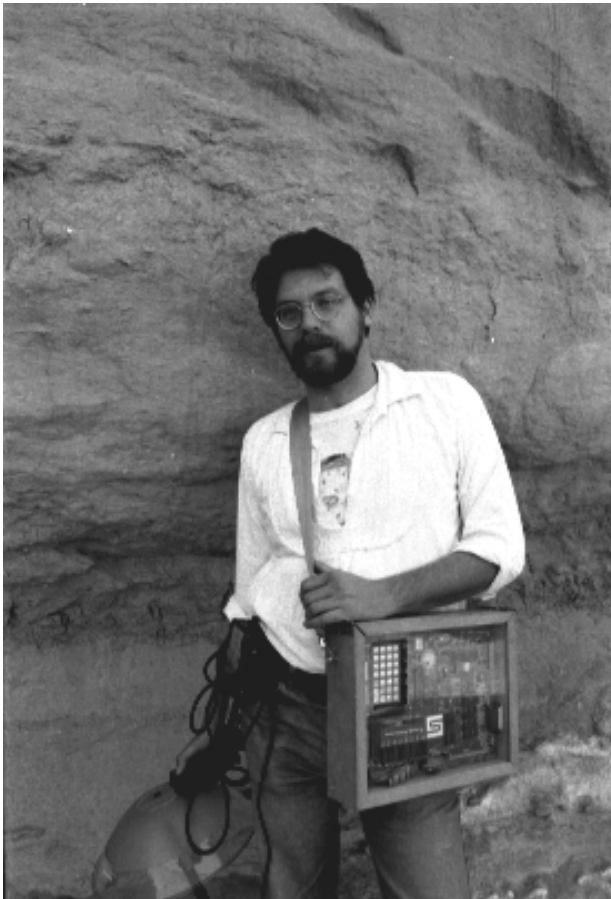
El primer tercio de esta sesión puede resultar algo abstracto, aunque las piezas que lo conforman trabajan directamente con grabaciones de animales. Pero al llegar a los fragmentos de Wendy Carlos o Luc Ferrari, se hace prácticamente imposible diferenciar las grabaciones intactas de pájaros o insectos de sus correspondientes transformaciones. Las mejoras en el diseño de micrófonos permiten ahora grabar y escuchar sonidos demasiado débiles para ser captados por el oído humano, revelando así sonidos vocales y vocabularios que, sorprendentemente, resultan relativamente cercanos a los experimentos previos de música electrónica. Las grabaciones de Douglas Quin en *Antartica*, los sonidos ultrasónicos de murciélagos en Barcelona registrados por Roc Jiménez de Cisneros y Anna Ramos, o de insectos aislados de André-Jacques Andrieu y Bernard Dumortier están, a simple vista, tan cerca de los trabajos de síntesis electrónica de David Tudor, James Tenney, Iannis Xenakis o incluso algunos momentos abstractos de los primeros álbumes de Kraftwerk, que pueden engañar al oyente hasta el punto de parecer piezas de música electrónica. Y es que las conexiones entre ambos campos son incuestionables. En el último tercio de esta mezcla, se solapan grabaciones no-alteradas de animales con piezas puramente sintéticas precisamente para poner a prueba esas preconcepciones. Esto no obedece tanto a un deseo de engañar al oyente como a una voluntad de incrementar el grado de atención en su escucha.

Naturaleza, arte sonoro y lo sagrado

No es de extrañar que los creadores del arte sonoro, término utilizado para describir obras estéticas que sobrepasan los límites de lo que tradicionalmente se considera música, demuestren en sus trabajos una innegable cercanía a la naturaleza y la ecología. En el momento en que se trascienden conceptos como la veneración ritual o la mera idea del compositor como origen de la voz que se dirige al oyente a través de la música, no queda más remedio que aceptar un entorno más amplio. La larga relación del compositor y escritor David Dunn con los temas tratados en esta compilación se refleja en su artículo "Nature, Sound Art, and the Sacred", en el que advierte del peligro de expandir los materiales de la música para incluir en ella todos los sonidos por el mero hecho de disfrutarlos como objetos estéticos: "Cuando Cage manifestó que la emancipación de la música requería la utilización de todos los sonidos como recurso compositivo, estableció desgraciadamente un precedente para la explotación del 'sonido' como un producto descontextualizado que podía ser definido y manipulado por una serie de códigos culturales a la que llamamos *música*... La expansión de la 'música' se convierte así en sinónimo de un proceso aditivo que se limita a la apropiación forzosa de nuevos fenómenos en su marco cultural." El trabajo de Dunn en el campo del arte sonoro pretende poner de manifiesto nuevas formas de escuchar nuestro propio entorno, de apreciar las inteligencias que habitualmente tachamos de incoherentes o insignificantes. Su pieza "Mimus Polyglottos" es una



[Hildegard Westerkamp]



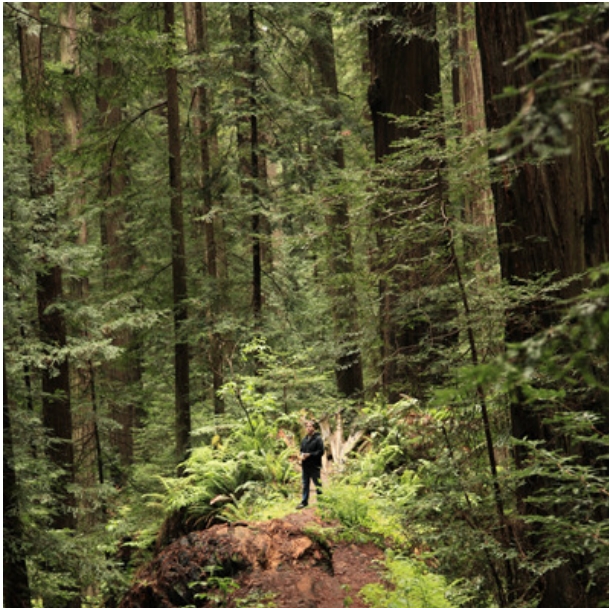
[David Dunn]

grabación de una improvisación con un oscilador de onda cuadrada reproducida para un pájaro cenizón, que a su vez reacciona apasionadamente interactuando e imitando el sonido electrónico. "Los humanos rechazan a menudo ciertos aspectos de la tecnología identificándolos como algo negativo en comparación con la naturaleza, pero el pájaro no. Por lo que oigo, el pájaro está tan fascinado por el sonido creado por este baile de electrones como por cualquier otro pájaro."

De todas estas, mis piezas favoritas son de hecho las que no intentan ceñir sus sonidos a las normas de lo que tradicionalmente entendemos como "musical", sino de seguirles la pista hasta llegar a nuevas formas armónicas y estructurales, lejos de lo que se ha convertido en una definición tremendamente estrecha de la "música": la auto-expresión glorificada de un individuo. La búsqueda de "nuevos sonidos" pierde todo el sentido cuando asumimos que ya sabemos qué escuchamos (es decir, música). En palabras del compositor de música electrónica Tim Perkis, "de entre todas las actividades artísticas humanas, la música electrónica representa la analogía más fuerte del rol original de la escucha en la orientación y la supervivencia del hombre", lo cual fuerza a nuestros oídos a abrirse de nuevo hacia estadios perdidos de escucha profunda del mundo natural. Tras varias semanas de inmersión en estas piezas antes de mezclarlas en directo, realicé una excursión al Pinnacles National Monument, una losa de piedra clavada en la tierra de trescientos metros de altura, surgida del movimiento de una falla un millón de años atrás durante una erupción volcánica. En la cumbre, después de unos minutos de lo que inicialmente parece silencio, uno empieza a oír la vida animal, susurrando a lo lejos en los cañones cercanos y a lo largo de varios kilómetros en todas direcciones; la variedad de pájaros, insectos y animales, la reverberación natural desatada por cantos individuales y la interacción de los sonidos. Tras varias horas de escucha, debo reconocer que la experiencia deja en ridículo la mayoría de los esfuerzos humanos contenidos en esta sesión. Pero son precisamente esas obras las que abrieron mis oídos a una experiencia que está al alcance de todo el mundo sobre esa misma roca. Y creo que eso, en definitiva, es el máximo al que puede aspirar cualquier forma de arte.

03. Listado de temas

- 00:04 Jim Fassett "Explanatory Comments (by Jim Fassett)" 1960
- 00:16 Pierre Schaeffer "L'Oiseau RAI", 1950
- 01:16 Jim Fassett "Symphony of the Birds. First Movement", 1960
- 02:55 Louis and Bebe Barron "Love at the Swimming Hole", 1956
- 03:29 Pierre Henry "Spirale", 1955
- 03:54 Daphne Oram "Bird of Parallax", 1962-72
- 04:38 Martin Denny "Jungle Madness", 1958
- 05:14 Daphne Oram "Food Preservation", 1964
- 05:27 Francois Bayle "Trois rêves d'oiseau – Triste", 1963
- 06:23 Oskar Sala "Seagulls / Melanie Attacked", 1963
- 07:18 François-Bernard Mâche "Sopiana", 1982
- 08:27 Leo Kupper "Automatisme Sonores", 1967
- 09:18 Pauline Oliveros "Alien Bog", 1967
- 10:27 Jozef Malovec "Orthogenesis", 1967
- 10:53 Karl-Birger Blomdahl "Altisonans", 1966
- 11:08 Karlheinz Stockhausen "Marsh Ducks Quack the Marseillaise", 1967
- 12:03 Bernard Parmegiani "Capture éphémère", 1967
- 14:29 Eliane Radigue "Epsilon = a = b = a + b", 1969
- 15:27 David Tudor "Sliding Pitches in the Rainforest in the Field", 1973
- 16:32 Alvin Lucier "Bird and Person Dying", 1975
- 18:41 Wendy Carlos "Summer", 1972
- 20:05 Péter Eötvös "Cricket Music", 1970
- 21:22 Delia Derbyshire "Birdsong", 1964
- 23:49 Cluster "Rote Riki", 1974
- 25:21 Kraftwerk "Morgenspaziergang", 1974
- 25:53 Cluster "Dem Wanderer", 1976
- 26:12 Morton Subotnick "Until Spring", 1976
- 26:35 Luc Ferrari "Presque rien no. 2", 1977
- 27:18 Beaver & Krause "Walking Green Algae Blues", 1970



[Jon Leidecker (foto de Joe Gerhardt)]

- 27:43 Annea Lockwood "World Rhythms", 1975
- 28:11 Trevor Wishart "Red Bird", 1974
- 28:21 Kraftwerk "Morgenspaziergang", 1974
- 28:59 David Dunn "Mimus Polyglottos", 1976
- 29:24 Priscilla McLean "Dance of Dawn", 1974
- 29:29 Ann McMillan "Gateway Summer Sound", 1978
- 29:41 Beatriz Ferreyra "The U.F.O. Forest", 1986
- 30:06 Ariel Kalma "Osmose: Message 18.10.77", 1978
- 30:37 Knud Victor "Images 2", 1972
- 30:46 Conrad Schnitzler "Electric Garden", 1978
- 31:18 John Cage "Bird Cage", 1972
- 31:38 Ann McMillan "Gateway Summer Sound", 1978
- 32:13 Jean C. Roche "Oiseaux du Venezuela", 1973
- 32:23 Hosono & Yokoo "Roof Garden - Rebel Attack", 1978
- 33:46 Hildegard Westerkamp "Cricket Voice", 1987
- 38:03 Jean-Claude Risset "Sud", 1985
- 38:34 David Dunn "Chaos & the Emergent Mind of the Pond", 1991
- 40:15 Iannis Xenakis "Gendy3", 1991
- 41:59 Roc Jiménez de Cisneros y Anna Ramos "Ultrasonic Recordings of Bats Outside Sagrada Familia", 2009
- 42:18 Michael Prime "Insectivorous Bats", 2007
- 42:38 David Tudor "Neural Synthesis No. 8", 1994
- 43:16 Gum "Cicada Material", 1990
- 43:25 Big City Orchestra "Dog (Animal Religion)", 1988
- 43:38 Jacques Lejeune "Solitude de Blanche Neige dans la forêt nocturne", 1975
- 44:37 Blevin Blectum "David and Justine 47th and San Leandro", 2004
- 44:44 Hecker "Stocha Acid Zlook", 2003
- 44:59 Messiaen "Feuillets inédits No. 3", 1988
- 46:18 Nuno Canavaro "Plux Quba 7", 1988
- 48:15 Delia Derbyshire "Birdsong", 1964
- 48:26 Q.R. Ghazala "Rejoice", 1995
- 48:26 Francisco López "Addy en el País de las Frutas y los Chunches 2", 2003
- 48:57 Graeme Revell "Nature morte (Still Life)", 1986
- 49:57 Tod Dockstader & David Lee Myers "Pterygota / Assembly", 2004
- 50:42 David Lee Myers & Thomas Dimuzio "Uncertain Symmetry", 2002
- 52:52 Wendy Carlos "Summer", 1972
- 51:50 Laetitia Sonami "Night", 2010
- 52:36 Hildegard Westerkamp "Cricket Voice", 1987
- 53:23 Douglas Quin "Aurorasong", 1994
- 53:48 Douglas Quin "At the Sea Ice Edge", 1998
- 54:32 Bernard Fort "Étude Solitaire", 1995
- 55:41 André-Jacques Andrieu & Bernard Dumortier "Entomophonia", 1994
- 55:57 Annea Lockwood "World Rhythms", 1997

04. Bibliografía

Carlos, Wendy. *Sonic Seasonings* (Libreto del CD), ESD 81372, 1998

Dunn, David. "Nature, Sound Art, and the Sacred", *Terra Nova: Nature & Culture*, Volume 2, Number 3, Summer 1997

Hultberg, Teddy. "I smile when the sound is singing through the space - An Interview with David Tudor", 17-18 mayo, 1988 (online, <http://www.emf.org/tudor/Articles/hultberg.html>)

Wikipedia. *Environments (series)*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Environments_\(series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Environments_(series))

Westerkamp, Hildegard. "The World Soundscape Project", *The Soundscape Newsletter* No. 01., agosto 1991, http://interact.uoregon.edu/Medialit/wfae/library/articles/westerkamp_world.pdf

Zvonar, Richard. "Louis and Bebe Barron: Strange Cues from the ID", *e/i Magazine*, Número 3, 2003



05. Agradecimientos

Realizado en directo el 5 de marzo de 2010 en Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. Agradecimientos a: Sarah Cahill, Carl Stone, Sean Carson, Ariane Bicho, Elizabeth Thomas, Ruth Jarman, Joe Gerhardt y Anna Ramos. Esta mezcla está dedicada a Rachel Steinbeisser.

06. Licencia

2010. Todos los derechos reservados. © de los temas de los artistas y/o de los sellos discográficos.

Se han hecho todas las gestiones para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito a RWM, será corregido en la medida de lo posible.

