

Llorenç Barber

MÚSICA VOLANTE

Edificio
Sabatini, Jardín

Comisariado:
José Luis Espejo

Línea-fuerza:
Vanguardias

Organiza:
Museo Reina Sofía

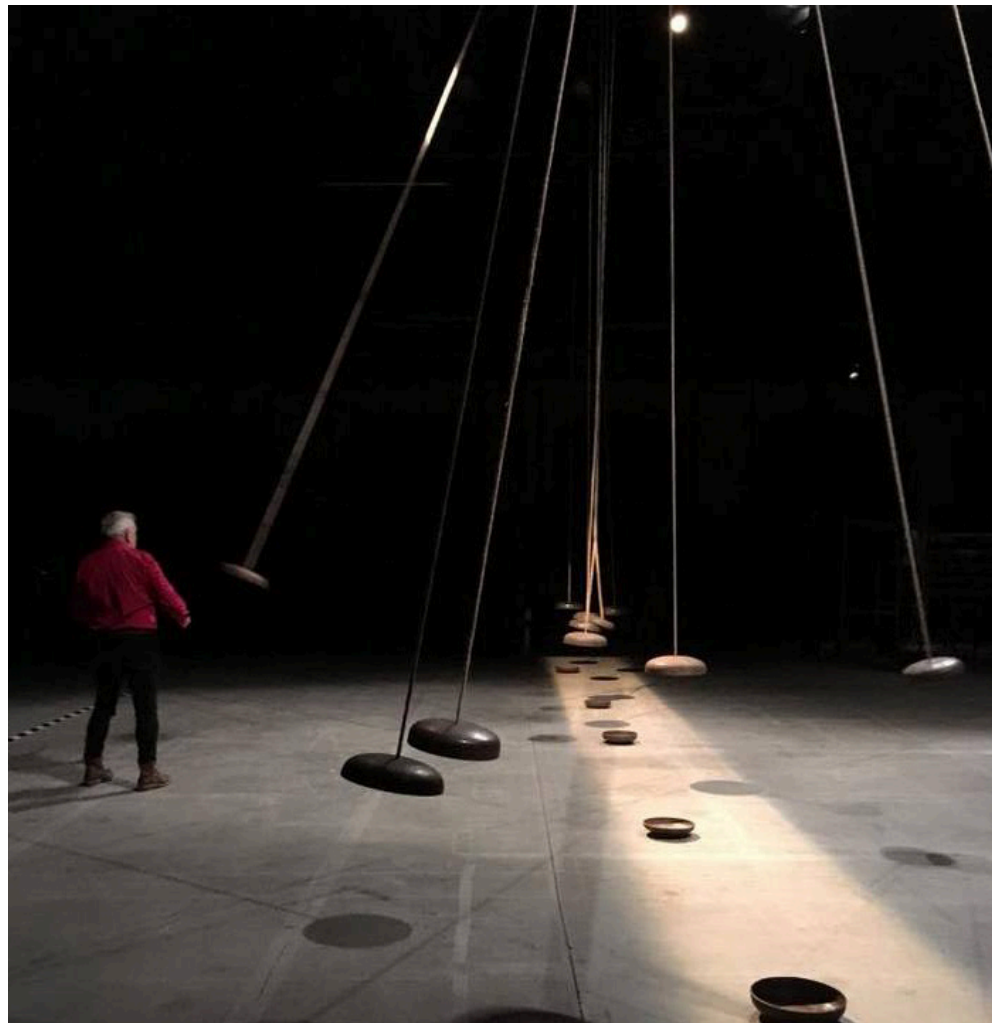
Con el patrocinio de:
Estrella Damm

Viernes 11 de septiembre, 2020 - 20:00 h

Música volante, una *danger music* de altura. Oíres sesgados: vuelos gallináceos
Llorenç Barber

Vivimos en un ay constante. Ahí aguzamos orejas, temores, memorias y atisbos. No todo lo que llamamos *arte* nos es, pues, claro y distinto. Pero sí puede que un suspenso útil. Fuera del mercado y del auditorio, mucho de lo que percibimos nos es indiscernible rumor. Oír es una forma de hacer. Su materia es inusitada. Pero la piel toda es alargada oreja. Oído en arrebujo y sin asidero.

A la intemperie las músicas toman ciertas libertades: se nos escurren, vuelan a su aire, tropiezan cuando les place, y lanzan chispas de tanto como abruptamente tropiezan.



Llorenç Barber y sus "campanas volantes" que formaron parte del concierto *De sol a sol*, Naves Matadero, 2018.

Fotografía: Alba Gómez García

Es el de hoy un buceo de escuchas. Un descuidado entremeterse en sinuosos dibujos de trazos no buscados: vuelan, llueven, llegan, rozan —transeúntes, fugaces y huidizos—. Su vuelo suave o rotundo es mil veces fragmentario, puro aleteo sin más, hijo de expansivos espolvoreos, chasquidos o golpes, espantosos testarazos repentinos que rebotan o desaparecen sin ni secos ecos, ecos.

Es este un ejemplo de música/riesgo, danger music, pues las campanas volantes pueden salir pitando, más allá de lo previsto, y hay que estar atento y no interferir tan alto grado de suspicaz vuelo torcido. Que nadie lo olvide.

La música ya hace años que salió de sí para entrar en desparrames, devino purito abandonarse en sonoros atisbos que —más o menos retorcidos— nos arriban y sorprenden, sutil e intermitentemente.

No hay aquí historia, solo repentes, chisposos, que o pasman o ni siquiera se discernen, solo se adivinan entre solemnes albores.

El contexto tiene sus reglas, sus decibelios, sorpresas, vientos y otros fenómenos atmosféricos que componen lo suyo. Aceptación se impone, pues. Tome sus precauciones y obre en consecuencia, pues.

Todo aquí es trozo, ataque, entresijo, golpes, nadas y roces rodeados y/o seguidos de intersticios, sumergidos silencios de emboce y hasta de aljibe o pozo.

La Canyada, Valencia, 28 de junio de 2020



Llorenç Barber en el IVAM, Valencia.

Llorenç Barber (Aielo de Malferit, Valencia, 1948), uno de los grandes referentes de la experimentación sonora, protagoniza el reencuentro entre el Museo Reina Sofía y la música en directo, en un concierto a cielo abierto, para “campanas volantes” que, al oscilar, hacen audible el efecto Doppler.

Un breve repaso de la obra de Llorenç Barber a través de sus textos

José Luis Espejo

Doppler y los experimentos

En 1842, el austriaco Christian Andreas Doppler planteó la hipótesis de que la frecuencia de las ondas percibida por un observador varía cuando el foco emisor o el propio observador se desplazan. Es decir, un sonido se percibe más grave o agudo dependiendo del movimiento del objeto que lo emite y de la persona que lo oye. Esta hipótesis fue probada por Christoph Hendrik Diederik Buys Ballot en 1845, para lo cual dispuso a varios intérpretes de trompa tocando la misma nota en un carro arrastrado por una locomotora. Ballot escuchó inmóvil desde un punto concreto y percibió que la nota cambiaba con el movimiento de los músicos.

Esta historia recuerda un concierto descrito como especialmente ambicioso por el propio Llorenç Barber. Fue una naumaquia en el Puerto Vallarta, México, en 2001 para la que sincronizó varios grupos de músicos en diversas embarcaciones. Cada barco, además, tenía sus sirenas con distintos timbres. Los navíos se fueron alejando de la orilla. En esta había una fragata con una bocina grave. A la vez, en la ciudad, sonaban las campanas de la catedral, varias bandas de distintas formaciones instrumentales, camiones de bomberos, varios vehículos de policía y ambulancias distribuidas por la costa¹.

El hecho de que el relato de un experimento y de un concierto sean tan parecidos debería dar alguna pista sobre lo que se ha entendido por experimentación en el contexto europeo y norteamericano en la segunda mitad del siglo XX. Examinar las propiedades de algo, en este caso, el sonido. Algo así se supone que se hizo en el Taller de Música Mundana, fundado en 1977. Para la investigación de la naturaleza vibratoria, Barber usa un término médico, el de “auscultación de materiales”. La auscultación es el método de examen del cuerpo por el oído. Allí colaboró con la reconocida cantante Fátima Miranda, Markus Breuss, Francisco Estevez, Bartomeu Ferrando y Julián Hernández, padre de Siniestro Total, entre otros². En aquel contexto exploraron “exteriores e inmediateces” e incluso música inter-especie: “todo aire es animal”³.

Los experimentos descritos en aquel contexto fueron dando forma a un método con el que, según Barber, intentó enfrentarse a la estructura musical. En el capítulo que se dedica a sí mismo en su libro *La mosca tras la oreja* (2009), comienza hablando de una conferencia del compositor estadounidense John Cage en 1948

1 Llorenç Barber. “Las naumaquias o sobre la música hecha agua y otras liquidaciones”, en *II Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*. Centro Virtual Cervantes, 2008.

2 José Manuel Costa. “Llorenç Barber y Fátima Miranda: un destacamento de avanzada”, en *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid*, <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=262> [Última consulta: 6 de agosto de 2020]

3 “La música del Taller de Música Mundana también está rayando la música inter-especies, como aquello de ‘quiero ser pájaro’ o ‘la música o es pájaro o no es’, o ‘todo aire es animal’. Otros compositores, sin embargo, como Emiliano del Cerro, con los que conviví más tarde en el colectivo Elefante, estaban trabajando en ámbitos más tecnológicos, y ya hablaban de composición auto-generada a través de procesos matemáticos de combinatorias”.

Josep Ruvira. “Conversaciones con Llorenç Barber”, en *ENSEMS 1979-2003. 25 años de música contemporánea*, Valencia, Instituto Valenciano de la Música, 2004.

titulada *En defensa de Satie*. En aquella conferencia Cage hablaba del músico francés de principios del siglo XX Erik Satie como quien marcó el camino para la “nueva música” en la duración y no en la estructura⁴. En ese texto escribe:

Sustituir armonía por duración, ese fue el comienzo de todo. Y John Cage quien, en su *En defensa de Satie*, lo planteó. Estamos en 1948, en una universidad de verano, Black Mountain College, y la siguiente frase medular le valió a Cage soportar un escándalo tan sonado como se merecía la excentricidad de lo propuesto: “Con Beethoven las partes de una composición vienen definidas por medio de la armonía, con Satie y Webern las partes de una composición, por contra, las definen unas longitudes de tiempo [*time lengths*]”. La cuestión de la estructura es tan básica y es tan importante ponerse de acuerdo sobre ella, que nos debemos preguntar: ¿Tenía razón Beethoven o la tenían, por el contrario, Webern y Satie? Inmediata e inequívocamente, yo contesto: Beethoven estaba equivocado [*Beethoven was in error*] y su influencia —que ha sido tan extensa como lamentable— ha venido lastrando el arte de la música.

Con estas palabras, Barber se refiere a su participación en el grupo GRUP ACTUM, en Valencia, entre 1973 y 1982. El músico relaciona directamente la actividad en este grupo con los primeros años del festival *Ensems. Actes de música alternativa*, que dirigió entre 1979 y 1983. En ambos proyectos tuvo especial relevancia la estética estadounidense del Black Mountain College a través del minimalismo y de John Cage, que en el contexto de la época se pensó como respuesta a la generación de compositores del 51 con Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Agustín Bertomeu, Antón García Abril o Luis de Pablo, entre otros⁵.

Entre 1979 y 1984 Barber pasa fugazmente por las aulas universitarias dirigiendo el Aula de Música de la Universidad Complutense, la misma universidad donde había presentado su tesis doctoral en 1978 con el título *ZAJ historia y valoración crítica*. Organizó un curso de creación musical y el Festival de la Libre Expresión Sonora, además de impartir conferencias organizadas por Fátima Miranda desde la fonoteca de la misma universidad. En la programación y los seminarios se dieron cita nombres como Juan Hidalgo, Simone Forti, Joseph Corner o Takehisa Kosugi. En 1992 funda Paralelo Madrid en el Círculo de Bellas Artes, por donde pasaron figuras hoy plenamente reconocidas como Christian Marclay, Eugenia Balcells, Gordon Monahan, Esther Ferrer, Carlos Zíngaro, Terry Riley, Henri Chopin, Seiji Shimoda, Richard Martel, Zan Hoffman, Tibor Szemző o Jin Hi Kim⁶.

Las campanas

Quizá lo que más ha caracterizado a Llorenç Barber ha sido su uso maximalista de las campanas. Desde su campanario portátil hasta las “campanas volantes” o los *sonar ciudades*, este es el campo donde sus aportaciones son más importantes. Él mismo relata su primer contacto con las campanas a partir de una anécdota muy interesante:

Debió ser a finales de los años setenta. Yo empezaba a trabajar en la Universidad Complutense como director del Aula de Música. Decidí comprar una estufa que, por cierto, todavía está ahí: modelo Franklin. En aquel momento era difícil encontrar una estufa de leña de verdad. Después de conseguirla, el siguiente paso era localizar una salida de humos de veinte centímetros. Tuve que ir a una calderería a que me la hicieran. Cuando fui a recogerla encontré una pieza de hierro colado y se me ocurrió golpearla. Tenía una resonancia muy bonita. Compré tres o cuatro. Eran como sombreros tailandeses, como ovnis, con forma de plato invertido, y dándoles en los bordes sonaban como campanas. Al llegar aquí yo cito siempre esa antinomia tan bonita de San Agustín: “No te buscaría de no haberte encontrado”⁷.

Es interesante ver cómo Barber localiza la resonancia del metal en la calderería y no en la iglesia, para la que había estudiado órgano en su juventud. Hay ahí una pretendida búsqueda de lo cotidiano. Fue a través de estos objetos

4 Llorenç Barber. “Músicas de cielo y suelo o sobre la composición de lugar”, en *ACTO. Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, n.º 1 (ejemplar dedicado a *Sobre el suelo*), Universidad de La Laguna, 2002, pp. 130-148.

5 “Y la voz y el cuerpo de Santos, tras abrir la boca, nos hablará, en el primer *Ensems* de Valencia, su *ur-song: Tocaticotocatá*. Era 1981. Nació así en España un minimalismo que, superando la copia, enlazaba con lo hispano profundo, con lo celtibérico”. Llorenç Barber. “Sobre la poesía sonora en la España de los años 90”, en *Los últimos 30 años: panorama del arte contemporáneo, 1960-1990*, Oviedo, Caja de Asturias, pp. 59-84.

6 Llorenç Barber. *Paralelo Madrid: músicas al relente 86*. Madrid, noviembre de 2003.

7 Gloria Díez “Bronce que sueña”, en *Ars Mediterránea*, VIII, Año 7/1995, pp. 90-95.

encontrados como comenzó a interesarse, según cuenta, por los toques de campanas y la campanología. Estudió después con el antropólogo Francesc Llop los toques de campana barrocos y comenzó a experimentar con ellos en el Taller de Música Mundana⁸.

Desde su primer concierto para ciudad en Ontinyent (Valencia) en 1989, sus experimentos se fueron superando en escala y alcance. Sus conocidos *sonar ciudades* consisten en la activación sincronizada de distintos campanarios. Ha realizado este tipo de conciertos para lugares como Oaxaca, Città di Castello, Maastricht, San Diego, Poznan, Madrid, Berlín, Nueva York, São Paulo, Viena o Hellín, donde se unieron a la famosa tamborrada.

Para hablar de *sonar ciudades*, se refiere a John Cage y su archiconocida obra *4,33*, además del compositor y teórico canadiense R. Murray Schafer y su ensayo *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. A ellos Barber suma otras piezas de grandes nombres de la vanguardia europea en las que el espacio es muy importante, como *Telemusik*, de 1966, una obra electrónica del alemán Karlheinz Stockhausen desarrollada en Japón en la que se apropia de grabaciones de música folclórica e introduce grabaciones hechas para la ocasión con instrumentos de percusión nipones⁹. Barber también cita la serie de *Polytope* del grecofrancés Iannis Xenakis, que significa literalmente “en varios lugares”, instalaciones donde la composición musical y la arquitectura se concebían como una misma entidad matemática manifestada en estructuras para decenas de altavoces. También cita las monumentales obras “tardosinfónicas” *Répons* (1981–1984), del francés Pierre Boulez, o *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1981–1985), del italiano Luigi Nono, concebida esta última para seis grupos orquestales¹⁰.

Nocturnos y peligro

Además de estas muestras de música desmesurada, Barber ha realizado obras más íntimas. Una de sus propuestas más conocidas es la serie de conciertos de distintos formatos que ha ido titulando *De sol a sol*, que transcurren, como indica su nombre, durante una noche completa para un público que está invitado a pernoctar en el lugar del concierto. Esos “salvajes nocturnos” se componen en sintonía con obras del estadounidense La Monte Young, como *Well Tuned Piano* —interpretada varias veces desde 1967 y cuya versión grabada en vinilo, de 1987, ocupaba unas cinco horas— o su *Dream House* —que lleva sonando de manera continuada desde 1993 en Nueva York—. También cita las *Vexations* de Erik Satie, otra de sus influencias declaradas y que han sido interpretadas en alguna ocasión para acompañar una noche¹¹.

De nuevo, para hablar de la influencia de Satie, resulta ilustrativa una anécdota del propio Barber. Como todas las demás, se trata de una historia cargada de referencias y de detalles que construyen una imagen muy concreta del artista:

Mira, te contaré una anécdota. En uno de los *Ensems* al que fui invitado, nos encontrábamos en un restaurante y surgió una pregunta frecuente en un ambiente así: “¿Qué músico del siglo XX te ha influido más?”. La mayoría mostró sus preferencias de manera sesuda: a mí Stockhausen, dijo uno; para mí, Boulez es el más importante, decía otro. Todo el mundo hizo su referencia a compositores que eran, digamos, paradigmas cercanos. De repente, alguien se dio cuenta de que yo, aunque con escaso interés por la conversación, también estaba, y por cortesía me preguntó, asimismo, cuál era mi compositor preferido o el que más me había influido. Yo contesté que era Erik Satie. Al oír aquello, más de uno prorrumpió en una estentórea risa, pero nadie me preguntó por qué. La risa pudo con el respeto. La cena concluyó y fui consciente de las distancias tan grandes que nos separaban¹².

8 Llorenç Barber. “Una tarea compositiva: sonar ciudades”, en *Humboldt. Inter Naciones*, Año 39, Nº 12, 1997, pp. 28–31.

9 Ed Chang. *Telemusik*. Febrero de 2015, <http://stockhausenspace.blogspot.com/2015/02/telemusik.html> [Última consulta: 6 de agosto de 2020]

10 Llorenç Barber. “Músicas de cielo y suelo o sobre la composición de lugar”, art. cit.

11 “Decía Pedro Salinas que ‘el amor inventa su infinito’. Desde mi sonar sin cortapisas, también yo inventé el tiempo líquido de los *De sol a sol*. Por supuesto que suenan a lo lejos las escuchas monótonas de la oreja sobre las torres de alta tensión practicadas en la inmensidad del entorno por un La Monte Young o un Kaprow, las muy psicodélicas *All over Night* de Tirrey Riley, o la casi eternidad practicada alguna vez por Cage y las capitularias *Vexations* del más cartulario y enigmático Erik Satie”. Llorenç Barber, “El festival de música-contexto de Londres”, en *Arte y Pensamiento, El País*, domingo 10 de septiembre de 1978, pág. 7.

12 Josep Ruvira, art. cit.

Sus “campanas volantes” son menos grandilocuentes que las naumaquias, pero mantienen ese interés por la experimentación vibratoria, casi científica, así como sus relaciones con los grandes nombres de las vanguardias y su peculiar manera de relacionarse con ellas. Barber suele referirse a estas campanas volantes como sus *Danger Music* [Música peligrosa], un tipo de música por el que a veces cita a Dick Higgins, artista británico que, entre otras aportaciones, planteó el concepto de *intermedia* para referirse a una parte del arte contemporáneo. También compuso una serie de partituras numeradas con instrucciones de *danger music*. En la partitura 17, por ejemplo, indica a un/a intérprete que grite hasta desgañitarse¹³. Otras piezas de Higgins resultaban, incluso, más inofensivas. La versión 15 invitaba a “trabajar con huevos y mantequilla por un tiempo”¹⁴ y en la 28 pedía “no sonreír por un tiempo”¹⁵.

Según algunos análisis actuales, la *danger music* se podría considerar una especie de subgénero Fluxus. Dentro de esta categoría estarían el dibujo de Nam June Paik *Danger Music for Dick Higgins*, de 1973, que daba instrucciones para arrastrarse por la vagina de una ballena viva, o la pieza de 1968 *One antipersonnel-type CBU bomb will be thrown into the audience*, de Philip Corner, que prometía lanzar una bomba sobre la audiencia durante el concierto, algo que, evidentemente, nunca sucedió.

Se ha querido ver en más de una ocasión la relación de estas actitudes transgresoras del sistema del arte con vertientes punk en la música. Romper instrumentos musicales, provocar situaciones de riesgo... pero ¿qué papel juegan el peligro y el riesgo en la música más reciente? En el verano de 2020 los conciertos, las salas de baile y las verbenas se consideran un riesgo. Estar cerca de otras personas es peligroso. El peligro mismo de este concierto, el de golpearse con una campana volante deambulando por el jardín, ha sido eliminado, puesto que este concierto, en el marco de una institución cultural, deberá escucharse en una silla, a un metro y medio de distancia de la persona más cercana. En este contexto, ¿qué peligros tiene el arrojado vanguardista?

-
- 13 “I invite the performer to scream as loud as possible, with no context offered, until the performer is physically near collapse. Traditionally I have done this in the dark, so that each receiver is separated by the darkness from each other receiver and from her perception of my physical presence (or that of any other performer). What one receives in such an experience is not a personal, specific screamed expression but, rather, an example of a scream, so that one directly experiences screams in general and the receiver must deal with her own experience of screams. Thus, however expressive the language of this piece, the receiver’s attention is not directed toward the individuality or persona of myself or of any other performer but toward the horizon of the screamed event and toward her own experience or horizon of screams”. Dick Higgins. *Horizons*. Original publicado por Roof Books, 1998 © 2007 /ubu editions. http://www.ubu.com/ubu/pdf/higgins_horizons.pdf [Última consulta: 6 de agosto de 2020]
- 14 Dick Higgins. *Danger Music No. 15*, 1962 https://www.moma.org/collection/works/127388?sov_referrer=artist&artist_id=2637&page=1 [Última consulta: 6 de agosto de 2020]
- 15 Dick Higgins. *Danger Music No. 28*, 1963 https://www.moma.org/collection/works/127394?sov_referrer=artist&artist_id=2637&page=1 [Última consulta: 6 de agosto de 2020]

Con el patrocinio de:

