

Bosque Sonoro

homenaje a John Cage

Una invitación a pasear por un bosque de música y arquitectura

La propuesta del bosque sonoro fue un homenaje a John Cage, un recuerdo del décimo aniversario de su muerte y del cincuenta aniversario de la que ha sido su obra más emblemática: *4'33''*. Pero este bosque fue también una prolongación del trabajo de Cage por atender tanto a sus propuestas estéticas como a su interés por la tecnología. Por ello, se ofreció un bosque en el que música y arquitectura encontraron su fusión siguiendo el famoso postulado de Cage de la *interpenetración sin obstrucción*. Música y arquitectura convergen, se atraviesan en un paisaje de luz, imagen y sonido que, siguiendo un recorrido temporal, ha forjado un modo inédito de sentir el espacio y el sonido. Se escenificaba con ello un diálogo entre determinación e indeterminación.

El bosque sonoro es un viaje a través de la escucha:

“If you have two sounds, you only have a straight line between them; but if you have three, you inevitable have a sculpture you can walk around it. And you can hear differently. You can really hear differently”.

Del 13 al 16, el Mercat de les Flors se convirtió en un bosque de arquitectura sonora. Se presentó una instalación-performance, una forma híbrida que surge del encuentro de música y arquitectura. Durante 1h30' se invitó a pasear, a experimentar con la escucha y la mirada, con todo el cuerpo. En siete actos un recorrido que ha acogido a músicos tan diferentes como David Albet, Jose Manuel Berenguer o Agustí Fernández, quienes junto a las obras de Cage, compartieron este bosque con el trabajo de espacialización sonora realizado por el I.U.A. de la Pompeu Fabra o con los sonidos amplificadas de un jardín vertical. El público recibió dos interfaces, un sistema de escucha por infrarrojos y una pastilla gastronómica.

Desde el primer acto el sonido llamó al oído con una topografía sonora, un paisaje de tierra volcánica que acogía diez obras de John Cage. Seguidamente, se iniciaba la escucha del silencio en un muro de luz. La arquitectura que estaba viva, entró en movimiento con el sonido. Carlos Fesser y Félix Luque del IUA condujeron a la escucha del sonido en el espacio, sonidos en 3D, procesos fractales que trabajaron materiales rítmicos y melódicos. A continuación, un interfaz concebido por Jose Manuel Berenguer fue el instrumento que interpretado en tiempo real por el compositor, entró en diálogo con su imagen virtual, un avatar digital proyectado en el muro de luz. El quinto acto permitía asistir a un concierto que se hace sueño. David Albet interpretó en tiempo real *Seven* de John Cage, mientras el resto de los músicos –imágenes de un sueño-, lo acompañaban. En el juego entre lo real y lo virtual, lo imaginado o soñado llegamos a la escucha de un jardín vertical. Un jardín que emuló el deseo de Cage de amplificar los sonidos de la naturaleza para que la gente pudiera escuchar. Finalmente, el séptimo acto retomó otra propuesta de Cage, improvisar al margen de la memoria. Por eso, un improvisador y pianista excepcional como es Agustí Fernández fue el encargado de ofrecer un bosque sonoro digital. El sonido de su piano permitió asistir a la creación de un gran bosque de imágenes en 3D que dotaba de magia ese mundo creado con Cage para el Mercat de les Flors.

Bienvenidos a este paisaje de luz, imagen y sonido.

“Are we an audience for computer art? The answer's not No; it's Yes.” (John Cage)

Carmen Pardo
Enric Ruíz-Geli

Bosque Sonoro

homenaje a John Cage

John Cage

John Cage, nacido en 1912 en Los Angeles e hijo de un inventor, descubrió de nevo la música, al tiempo que daba cuenta del grado de invención que supone toda la música. Estudió piano con su tía y con Fannie Charles Dillon. Estudia arte con José Pijoan quien en 1930 y ya en Paris le pone en contacto con el arquitecto Erno Goldfinger. Despues de una estancia en Paris de seis meses y de viajar por Europa y el Norte de Africa, se instala en Mallorca donde por primera vez se dedica a la composicion musical y a la pintura. Sus primeras composiciones son piezas breves en las que aplica un sistema matemático inspirado en las estructuras de las obras de Johan Sebastian Bach. De esta época no ha quedado ningun fruto. En 1934 toma clases con Schoenberg. De su época con Schoenberg es conocida la opinión que el compositor austríaco tiene de su alumno, según él Cage no posee ningún sentido de la armonía, no es músico, es un inventor. Y ciertamente Cage se revelará como el inventor de una armonía nueva. En 1937 pronuncia su conferencia “The Future of music: Credo”, un manifiesto en el que se propone la ampliación y transformación del ámbito musical. Ese mismo año ocupa el cargo de compositor de la clase de danza de Bonnye Bird en la Cornish School de Seattle. Su relación con la danza será fecunda y se mantendrá a lo largo de toda su vida, especialmente a través de su colaboración con Merce Cunningham, a quien conoce en 1942 y con quien colaborará hasta 1992 año de la muerte del músico. Junto a la danza, el contacto con el pensamiento oriental será fundamental en su vida. En 1945 lee el libro de Ananda K. Coomaraswamy The tranformation of Nature in Art y entra en contacto con el budismo Zen a través de las clases que Daisetz Teitaro Suzuki imparte en la Universidad de Columbia.

John Cage fue una especie única de músico. Un músico que pretendió escuchar el sonido sin el acuerdo de un sentido previo. Un compositor que quiso tranformar los oídos para dejar ser los sonidos, simplemente para enseñar una escucha que atraviesa las representaciones del pensamiento. Pero tender el oido al sonido, escuchar, requiere primero auscultar el sonido y el pensar, aunque sea tan solo para dejar al sonido, para dejar de pensar.

Extracto de: Carmen Pardo,
La escucha oblicua: una invitación a John Cage

Bosque Sonoro

homenaje a John Cage

Las formas del silencio
de Carmen Pardo

Es preciso perderse para empezar a escuchar.

Es preciso hacer el silencio en la escucha y en la mirada para descubrir las formas del silencio.

El silencio se escribe, se ofrece a la escucha. En la escritura musical el silencio es figura y cada nota figurada posee su recíproca figura silenciosa, la figura de pausa. Una figura que mide el silencio.

En el lenguaje verbal también se grafía el silencio. Así, los puntos suspensivos dejan colgado el discurso, lo suspenden. Pero el valor de estos puntos depende de la palabra que los antecede.

Tanto el silencio del lenguaje como el silencio que se introduce en la música suelen ser respiraciones que reclaman la atención. Respirar será crear el hueco en el que la atención puede desplegarse. El silencio es entonces como un suspiro, el nombre con el que la tradición francesa del s.XVIII designaba al silencio del valor de una negra en música. El silencio de negra es un suspiro, el de corchea medio suspiro, el de semicorchea un cuarto de suspiro...

Y en este suspirar tal vez sea posible modificar la forma en que se escucha, transformar el oído.

Aprender a escuchar, aprender a escuchar el silencio y el sonido van a provocar una autoalteración. Esta es como es sabido, la enseñanza que nos brinda el músico norteamericano John Cage quien de modo magistral enseñó a escuchar las formas del silencio. Unas formas que requieren destruir la grafía del lenguaje, de la memoria, para mostrar que silencio y sonido siempre están en continuidad.

1. Y en el centro... el silencio

En 1937, en una charla realizada en Seattle, el músico afirmaba: "Si la palabra "música" se considera sagrada y reservada para los instrumentos de los siglos dieciocho y diecinueve, podemos sustituirla por otro término más significativo: organización de sonido". Esta definición, empleada asimismo por el músico francés Edgar Varèse, expresaba la voluntad de transformar la composición musical en un lugar de organización donde tuvieran cabida todos los sonidos:

los ruidos y el silencio. De este modo, la música del s.XX se fue alejando de un sistema compositivo que, comúnmente, era designado con la metáfora de la arquitectura.

En el interior de esa metáfora, el silencio posee un valor cuantitativo: la figura que lo representa y que indica por cuanto tiempo se debe interrumpir la nota, así como un valor que podría llamarse intensivo y que depende del lugar que ocupa el silencio en la composición. El modo en que se escucha el silencio en esas construcciones viene determinado, generalmente, por la manera en que se atiende al sonido. Pero, se podría asimismo, escuchar el sonido que continúa en función del silencio que le precede. No obstante, esta segunda posibilidad solía quedar relegada y cuando se hablaba del silencio en música, se acostumbraba a afirmar que la función del silencio consistía en concurrir al sentido de la melodía. En consecuencia, el silencio se convierte en una pausa cargada de intención. El silencio es entonces ese suspirar que capta la atención con una intención prefijada, un silencio que puede crear expectativas, un silencio que interrumpe...

Este procedimiento, se encuentra todavía prendido en la dualidad entre sonido y silencio. En este sentido, se acostumbra a aludir al efecto o efectos que puede provocar el silencio. Unos efectos que están anclados en un silencio que es solamente concebido como ausencia de sonido.

Frente a este silencio marcado con las huellas de la ausencia, los sonidos de la composición musical se presentan, por así decirlo, ocupando los tiempos fuertes, los tiempos que obtienen la máxima audiencia. El engarce entre los sonidos, sabiamente conducidos, puede producir entonces lo que en el barroco se denominaban los afectos, o en el romanticismo la expresión musical. Pero ¿qué ocurre cuando la composición se inicia con un silencio?, ¿cuando el silencio ocupa los tiempos fuertes?

Se produce un contratiempo que puede dotar de una nueva dimensión a esa efectividad del silencio, que lo sitúa en un obrar indeterminado aún, en un estado de indecisión. Esta indecisión del estado silencioso, en el que aquello que se escucha es a veces pensado como si fuera el silencio mismo, es lo que se anuncia cuando se hace del silencio una efectividad mayor. Se trata entonces de un silencio que se iguala al Vacío, a la Nada, pero que aún puede ser inscrito en la dualidad entre sonido y silencio. Sin embargo, sólo hay que seguir escuchando para darse cuenta de que después, cuando el sonido se inicia, las indecisiones van cobrando forma y el silencio suele ser relegado

Bosque Sonoro

homenaje a John Cage

Las formas del silencio
de Carmen Pardo

a los tiempos débiles de la composición prolongando el sonido, aunque bien podría mostrar también su continuidad con él.

El silencio como continuidad es aquél que descubre el hombre que se ha liberado de su memoria, de sus gustos y emociones. Ese silencio es entonces centro; un centro que pone en cuestión el establecimiento de cualquier relación; un centro que ciertamente es ahora, nada.

El interés por el silencio hace mella en Cage con el conocimiento de la tradición musical de la India, que considera que el sonido siempre continúa. De ella tomaría el músico en los años cuarenta su inclinación por ese centro sin color que separa las emociones blancas, (lo heroico, lo erótico, lo alegre, lo maravilloso) y las negras (el miedo, la cólera, el disgusto y la preocupación). En el centro sin color, la tranquilidad que libera de los gustos y disgustos.

En el centro se encuentra el silencio de Cage, ese nuevo oído que aprendió a acallar su voz para abrirse a todos los sonidos.

2. En el porche de Charles Ives

La imagen es conocida, Charles Ives sentado en el porche delante de su casa, contemplando las montañas y escuchando "su propia sinfonía".

Para escuchar esa sinfonía, para escuchar la Naturaleza se requiere el silencio del oído. Con él se quiere prestar atención al modo en que debe hacerse el silencio en uno mismo, un requisito necesario a toda escucha.

La palabra silencio proviene del latín "silere", callar, estar callado. Lo que se calla es la intencionalidad, pero no para entrar en la escucha de un silencio que debe ser escrito con mayúsculas, como si se trata de un silencio ontológico, sino simplemente para oír.

El silencio del oído será, siguiendo a Cage, el silencio de la escucha dirigida. Si se presta oídos al mundo, el oído se llena de sonidos. Siempre hay sonidos, ruidos, un perro que ladra, el viento que pasa, el teléfono que suena, los coches a distintas velocidades sobre el asfalto, o los pájaros que cantan. "Esto es lo que llamo silencio" afirma Cage, "es decir un estado libre de intención, porque —por ejemplo- siempre tenemos sonidos; y en consecuencia no disponemos de ningún silencio en el mundo. Estamos en un mundo de sonidos. Le llamamos silencio cuando no encontramos una conexión directa con las intenciones que producen los sonidos. Decimos que es un mundo silencioso (quieto) cuando en virtud de nuestra ausencia de intención, no nos parece que haya muchos sonidos. Cuando nos parece que hay muchos, decimos que hay ruido. Pero entre un silencio silencioso y un silencio lleno de ruidos, no hay una diferencia realmente esencial. Esto que va del silencio al ruido, es el estado de no-intención, y es este estado el que me interesa".

Atender al silencio es escuchar lo que usualmente se escapa, lo que pasa desapercibido. Para ello es preciso parar la actividad que urge y dirige hacia lo que se debe hacer o escuchar. Se hace necesario detener la rueda del dharma y escuchar, explicará Cage.

Detener la rueda de la escucha intencional es lo que propuso el músico hace ya cincuenta años cuando compuso 4'33". Su título, como es sabido, indica la duración de la interpretación: 33'', 2'40'' y 1'20''. El pianista, en su estreno David Tudor, indicaba el inicio de cada parte cerrando la tapa del piano y el final abriéndola.

Con 4'33'' se atiende al sonido, al silencio sonoro que siempre coexiste en el espacio de ejecución de una obra musical. Esta obra que, ciertamente, incitó la cólera de muchos oyentes, pretendía abrir la escucha a todos los sonidos, mostrar que lo que denominamos silencio está regido por la intencionalidad. Se trataba pues, de aprender a escuchar, de no tapiarse los oídos con unos sonidos prefijados y atender a todos los sonidos que se acallan con la palabra silencio.

Pero 4'33'', como Cage afirmaba, supone aún una escucha medida, por eso el músico compone diez años después 0'00'', otorgando todo el tiempo a la escucha. Y en ese tiempo cero, el silencio es como la esfera de H. D. Thoreau. Una esfera en la que cada sonido es como una burbuja en su superficie.

Bosque Sonoro

homenaje a John Cage

Las formas del silencio
de Carmen Pardo

3. La esfera del silencio

La esfera del silencio está repleta de sonidos, tal y como el músico comprendió cuando se introdujo en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard a primeros de los cincuenta. Pero escuchémosle a él: "Fue después de llegar a Boston cuando fui a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Todo el mundo que me conoce, conoce esa historia. La explico continuamente. En cualquier caso, en aquella habitación silenciosa, escuché dos sonidos, uno agudo y otro grave. Después le pregunté al ingeniero responsable por qué, siendo la habitación tan silenciosa, había escuchado dos sonidos. Me dijo: 'Describalos'. Lo hice. Me dijo: 'El agudo era el funcionamiento de su sistema nervioso. El grave era la circulación de su sangre.'" . Esta experiencia le muestra que el silencio no existe como posibilidad de vivencia, que siempre hay sonido.

Desde aquí, escuchar el silencio puede ser también hacer de uno mismo una cámara anecoica, componer en sí mismo el 0'00'' que permita escuchar más allá de lo que se quiere y debe escuchar, escuchar sin prejuicios. Porque, ¿qué ocurre cuando uno se queda en silencio? Se escucha esa voz alta o baja que siempre se pega al cuerpo y a la que, por economía, suele asignársele el nombre de uno mismo. Se escuchan las ideas que rondan la cabeza, lo que se ha vivido, tal vez lo que se espera vivir, se escucha el propio cuerpo.

Pero es posible sumergir todas esas voces, ruidos, sonidos, en la esfera de Thoreau, y aprender de ese centro sin color que también es el olvido, para estar en la continuidad. En la esfera del silencio, el oído ha sido transformado, es un oído permeabilizado en el que toda burbuja sonora tiene cabida.

En la esfera de Thoreau el silencio es sonoro. Tal vez como en las esferas de Pitágoras que componían ese música inaudible que representaba la máxima sabiduría. Sin osar alcanzar tal sabiduría, la escucha que Cage propugna, guarda al menos con la música de las esferas una cierta analogía. Se proponen como eso, una escucha que descubre la armonía que surge cuando se tiende de veras el oído. Por ello, en la esfera del silencio pueden surgir todas las formas de un silencio siempre sonoro, de un silencio como el de 4'33", como el de 0'00"...

(1) Rousseau J. - J., "Dictionnaire de Musique", Oeuvres Complètes, vol. V, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, entrada "silence".

(2) Cage J., "El futuro de la música: credo", Escritos al oído, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Colección de Arquilectura, 38, 1999, p. 52.

(3) Cf., John Cage talks to Roger Smalley and David Sylvester, entrevista en la B. B. C., diciembre de 1966, publicada en el programa de concierto del lunes 22 de mayo de 1972 en el Royal Albert Hall en Londres.

(4) En conversación con St. Montague, "Interview manuscrit (1982)", en Kostelanetz, R., *Conversing with Cage*, Nueva York, Limelight, 1988.

(5) Citado en Zwerin M., "Silence, Please, for John Cage", *International Herald Tribune*, 24 septiembre de 1982. Incluido en Kostelanetz R., *Conversing with Cage*, op. cit.

(6) Cage, J., "Cómo pasar, patear, caer y correr" (1959), *Escritos al oído*, op. cit., p. 93.

Bosque Sonoro

homenaje a John Cage

Los directores

Carmen Pardo:

Es doctora en filosofía por la Universidad de Barcelona. De octubre 1996 a diciembre 1998 reside como investigadora post doctoral en la unidad IRCAM-CNRS de París. Se hizo cargo de la edición y traducción de John Cage, Escritos al oído (1999) siendo autora del libro La escucha oblicua: una invitación a John Cage (2001). Ha publicado también textos diversos sobre Stokhausen, Ligeti, Xenakis, y sobre la relación entre música y filosofía en Platón, Descartes, Nietzsche o Deleuze. Su trabajo sigue la línea continua de la interrogación sobre la posibilidad de una reflexión estética que extraiga sus instrumentos del ámbito sonoro. Próximamente saldrá el libro escrito conjuntamente con Miguel Morey, Robert Wilson (2003).

Enric Ruiz-Geli:

Ha estudiado en la Escuela de Arquitectura Superior de Barcelona, en la Missisipi State University y escenografía en el Institut de Teatre de Barcelona y en la École de la Villette de Paris. Ha trabajado con Bob Wilson y entre sus trabajos teatrales destacamos: “Danton Tod” coproducido por el Berliner Ensemble y el Salzburg’s Festival, “Time Rocker” producido por Thalia Theatre con música de Lou Reed, el musical “Gaudí” i el proyecto “Spek”. Es co-director del Festival de Arquitectura Avanzada-Metàpolis.

Como arquitecto ha ganado varios concursos (como el del Aviariu para el nuevo zoo de Barcelona o el Mies Van der Rohe Foundation Head Office) y ha hecho distintas exposiciones en el Ministerio de Fomento-Madrid, en Metronom-Barcelona, en la Galeria Aedes West de Berlin, en la Bienal de Arquitectura de Venecia y en el Archilab 2002 de Orleans.

Bosque Sonoro

homenaje a John Cage

Espacio de experimentación: LOS MÚSICOS

Agustí Fernández

Músico profesional desde los 13 años, es considerado un músico autodidacta, aunque estudió en el Conservatorio de Palma de Mallorca, en los Cursos de Verano de Darmstadt y con Iannis Xenakis o Carles Santos, entre otros. En su música hay influencias tanto del jazz como de la música contemporánea. Su primer disco "Ardent", de piano solo (1985), marca el inicio de su carrera como un improvisador libre. Desde 1992 ha editado 12 CD con diversos sellos discográficos. Ha compuesto para danza, teatro, cine y televisión. Ha colaborado de forma regular con artistas internacionales del ámbito de la libre improvisación. Ha sido director de la Orquesta del Caos y miembro fundador, además de director del IBA (Improvises of Barcelona Association) –colectivo de improvisación de músicos y bailarines-. Actualmente además de su trabajo como solista, Agustí Fernández mantiene varios proyectos estables: Trio Local (con Joan Saura y Liba Villavecchia); un dueto con el violinista Christoph Irmer y una colaboración permanente de Butoh Andrés Corchero. Es miembro del work in progress de Butch Morris "Holding Spaces".

David Albet

Director artístico y flauta solista. Fundador y director musical de Barcelona 216, especializado en música contemporánea. Director del Festival de Músicas Contemporáneas de Barcelona desde 1996 a 1999. Productor de la versión catalana de la ópera Brundibar de Hans Krasa estrenada en el Mercat de les Flors, en 1998. Desde el año 2002 es programador de conciertos y espectáculos musicales para el Mercat de les Flors de Barcelona. Actualmente es profesor de la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya). Ha trabajado con: Ernest Martínez Izquierdo, Joseph Pons, Rosa Novell, Rosa Vergés, David Cirici, Martin Mataron, Maria Rovira, Joan Aton Sánchez y Manuel Huerga, entre otros.

Jose Manuel Berenguer

Director de En Red O-Simposio de Música Electroacústica y Co-Director del Sonoscop de la Orquesta del Caos, Presidente de la International Conference of Electroacoustic Music del CIM/UNESCO y miembro de la Académie Internationale de Musique Electroacoustique/Bourges. Profesor de Sonido Digital y colaborador en diversas universidades. Colabora también en instituciones de investigación artística. Artista Inter.-media, fundador de Côlea y de la Orquesta del Caos. Ha enseñado Electroacústica en el Conservatorio de Bourges y Neurofisiología y Psicoacústica en el CSIC y en el Departamento de Psiquiatría de la Facultad de Medicina de la UB. Tanto su obra musical, editada en diversos sellos discográficos, como sus espectáculos intermediáticos y videos han recibido premios y menciones (Premio de Música Electroacústica en el Contest of Contemporary Musica de la Gaudeamus Foundation, Premio de Música Electrónica de la Fondation Russollo-Pratella, etc.)

Bosque Sonoro

homenaje a John Cage

Equipo Artístico

DIRECCIÓN: Enric Ruiz-Geli i Carme Pardo

MÚSICOS: David Albet, José Manuel Berenguer, Agustí Fernandez

GRUPO INSTRUMENTAL BCN 216:
Clarinet, Carles Pertegaz. Percusió, Enric "Nota" Pares.
Piano, Jordi Masó. Violí, Oriol Algueró.
Viola, Bernat Bofarull. Chelo, Nabi Cabestany.

ESPACIALIZACIÓN SONIDO: Carlos Fresser i Felix Luque

COCINA: Paco Guzman

BOSQUE 3D: Rupert Maurus

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL: José María Aragonés

RED MULTIMEDIA: Carlos Silva

SISTEMA INFRASONIDOS Y INFRAROJOS: Victor Burguet

DIRECCIÓN TÉCNICA Y ILUMINACIÓN: Ferrán Rojo

ESCENOGRAFÍA: Eva García Zamora, Sebastian Harris

PROJECT MANAGER: John Zvereff

MAQUETAS: Juan Antonio Diaz (Copia de copia)

Bosque Sonoro

homenaje a John Cage

Empresas y entidades colaboradoras:

CO PRODUCTORES:

MERCA
PALAU D

SOCIOS TECNOLÓGICOS:

BAF. Proyectos técnicos de comunicación audiovisual. Sistema

PARTICIPAN:

I.U.A. Institut Universitari d'Audiovisuals de la UPF. Sistema de especialización de
CCCB (Centr