

# Taller

# El so en l'espai públic i l'arquitectura sonora

ponent Lars Petter Hagen

17/09/2019

Montjuïc

**'lliure**

**“Connectar el passat amb el futur utilitzant el present”, així sintetitza Lars Petter Hagen (compositor noruec, exdirector de l’Ultima Oslo Contemporary Music Festival i assessor de l’Orquestra Filharmònica d’Oslo), la forma amb què a partir del segle XX es relaciona la música amb el seu entorn a partir d’una consciència activa –l’escolta– del món del so i el silenci. El so en l’espai públic i l’arquitectura sonora és –segons Larsen– una conferència sobre la història de l’escolta, no de la música. Una història no del tot cronològica, basada en les troballes i aportacions d’una sèrie de compositors clau per entendre aquest revolucionari discurs.**

**Hagen s’allunya de la noció clàssica de la historiografia musical ja que considera que l’estudi convencional de la música està limitat per la noció de la puresa absoluta de la cultura musical a Occident. “És molt difícil parlar de puresa ja que el context forma part de l’experiència de l’escolta. Influeix en com et relaciones amb la música. Cal entendre la música com un mitjà per dialogar amb algú o alguna cosa”. Una posició de diàleg que també inclou la figura mateixa del creador o de l’instrumentista, que des de fa 30 anys ja no es concep aïllada, centrada únicament en el seu procés creatiu personal. “Un músic és un expert en el seu instrument, però també és una persona amb unes facultats especialment entrenades per escoltar. Està atent al seu instrument, al director, al grup i al públic. Una habilitat que cal celebrar ja que la persona que és capaç d’escoltar és algú capaç d’arribar a un compromís. És una personalitat oberta. Quan escoltem en comunitat estem oberts a escoltar les idees de l’altre. En definitiva., és un exercici de democràcia”.**

## **Exemple 1. I'am sitting in a room (1969) d'Alvin Lucier**

El compositor enregistra un text amb la seva pròpia veu i torna a enregistrar els successius registres sonors fins que gradualment perd el significat textual i sorgeix un nou univers sonor abstracte. Una peça que, per a Hagen, seria impossible sense una de les grans revolucions de la música: l'electricitat i la possibilitat d'enregistrar els sons i tornar a escoltar-los.

## **Exemple 2. 4'33 "' (1952) de John Cage**

Amb Cage –explica Hagen– l'escolta s'incorpora al procés compositiu. Cage arriba a la conclusió que el silenci no existeix després de descobrir en una cambra anecoica (espai preparat per al silenci absolut) que en aquell lloc sense so podia escoltar la seva respiració, el batec del seu pols, els sorolls que generava la seva orella interna. La seva conclusió va ser que el silenci està format per microsons i va incloure aquest concepte/descobriments a la seva obra musical". Els sons de l'entorn participen de la partitura. Una idea revolucionària: entren en la composició sons que no formen part de la història musical heretada.

## **Exemple 3. Listen (1966) de Max Neuhaus**

El compositor i artista conceptual –deixeble de John Cage– incorpora en aquesta peça la ciutat (Manhattan) com un element compositiu. A amics –i també a públic de pagament, per a gran escàndol de l'època–, els va demanar que estiguessin atents als sons que es trobaven al seu pas per un itinerari prèviament marcat per ell. Neuhaus incorporava així el temps i l'espai en el seu concepte creatiu. Agafar una cosa que existeix prèviament i dotar-la, a partir d'un marc concret, d'una estructura i un significat.

## **Exemple 4. Stühle (1995-2007) de Peter Ablinger**

Una instal·lació i un exercici d'escolta. Tot de cadires, en solitari o en grup, s'instal·len en espais interiors i exteriors perquè el públic les ocupi com si anessin a un concert. L'important és l'actitud, la disposició, el fet mateix d'estar disposat a escoltar el mateix so que es pugui arribar a escoltar.

## **Exemple 5. Swimming-pool (2006) Jacob Kirkegaard**

Aquesta peça, que forma part del quadríptic *Rooms*, és una important evolució respecte dels exemples anteriors. “Allò que és significatiu d’aquesta obra –explica Hagen– és que l’autor busca espais sonors carregats de significat. Llocs en l’abandonament dels quals alguna tragèdia ha deixat rastre. El procés té menys pes davant d’una peça acabada que sigui capaç de desencadenar un determinat mecanisme de memòria i d’evocació. Kirkegaard busca en la seva obra el mateix efecte que la *magdalena* de Proust. És curiós com els dos estímuls més potents per despertar records siguin el gust i l’oïda, com la música i la gastronomia comparteixen aquest mateix poder. Jo mateix vaig deixar durant un temps la música per endinsar-me al món de la cuina i recordo vivament la capacitat evocadora que tenia el concepte que defensava el restaurant *Noma*, on aplicava tècniques contemporànies a aliments i sabors profundament arrelats en la tradició popular danesa. Una cuina allunyada per primera vegada d’una tradició adquirida com la francesa i, per tant, sense connexió amb la memòria col·lectiva dels danesos. Recordo provar un plat del *Noma* i viatjar a la meva infantesa. Un viatge emocional, una connexió emocional profunda que només poden generar la música i la cuina.

## **Exemple 6. Sound of the Sea (2012) de Heston Blumenthal**

Una recepta del xef britànic del premiat restaurant *The Fat Duck* que incorpora una banda sonora (sons de mar a través d’auriculars). Blumenthal argumenta que només el so és capaç d’augmentar el gust sensorial del seu plat. Una cosa impossible –segons el cuiner– amb una simple imatge. Aquest poder emocional de la música –observat fins al moment com una facultat positiva– té també, segons Hagen, un revés fosc, aprofitat a fons per les estratègies de màrqueting. “Els fils musicals dels centres comercials estan pensats per motivar la compra i varien segons l’hora i el dia per provocar un tipus o altre de comportament en els consumidors. Són trampes sonores. Cal ser conscient que la música té aquesta capacitat manipuladora.

## **Exemple 7. “Morgenstemming”, música incidental per a *Peer Gynt* (1886) d’Edvard Grieg**

“Molts noruecs –explica Hagen– s’identifiquen plenament amb aquesta peça que forma part del seu imaginari col·lectiu com a nació independent. Grieg treballava amb elements de la cultura popular noruega. Però si escoltem exemples de música

tradicional noruega i les comparem amb les composicions de Grieg (posa tres fragments no identificats) veurem que, en realitat, tenen poc a veure. Lògic, si es considera que l'escola de Grieg –la que va absorbir com a compositor– va ser la de la música alemanya. Així, ens trobem amb la paradoxa que aquella música que s'assumia com a nacional i, com a tal, es promovia pels estaments públics com la música que reflectia la idea del noruec, en realitat provenia d'una altra cultura, l'alemanya. El conflicte irromp quan Noruega és un dels països que pateixen la invasió de les tropes nazis. Després de la guerra, tota la música que representava la idiosincràsia nacional és vetada i s'exclou de qualsevol acte oficial. Un exemple de la fragilitat del concepte "nacional" en relació amb la música".

"Alemanya mateixa –continua– va haver de fer front a aquestes contradiccions i conflictes (com en el cas de l'apropiació de Wagner pel règim nazi). Els primers que es van enfrontar a aquell dilema van ser els compositors alemanys, que van abjurar d'una tradició que els havia portat aquell desastre col·lectiu. Neix llavors un moviment que promou una música sense connexió amb el passat, un nou principi. La més potent va sorgir de l'escola de Darmstadt, bressol del serialisme. Els compositors alemanys de postguerra busquen crear una música neutral, sense relació amb la història ni amb la tradició, ni amb el sentimentalisme. Una neutralitat que, vista en perspectiva, en realitat no n'era. És, com tot, una expressió política. Com també ho és la perspectiva i l'actitud de l'escolta mateixa. Cal escoltar amb sentit crític. Només així podem evitar ser manipulats fàcilment".

## **Exemple 8. Étude aux chemins de fer (1948) de Pierre Schaeffer**

"Amb l'aparició de l'enregistrament, s'obre el camí del que acabaria sent la música concreta (compondre a partir de sons recollits del món real). Un nou món sonor que també demana una manera nova d'escriure la música, un nou sistema. Schaeffer crea una estructura que, principalment, divideix els sons en dos grups: tonals i complexos (soroll). Per dibuixar totes les possibles combinacions, crea un diagrama amb quatre variants més (alt/baix i llarg/curt). En aquest sistema, la melodia ha deixat de ser la protagonista. Ara tot se centra en la categoria del so.

## **Exemple 9. Electrical Walks Aix (2015) de Christina Kubisch**

Aquesta compositora alemanya crea itineraris en els quals proveeix els passejants d'uns auriculars que incorporen uns micròfons que capten i amplifiquen els camps electromagnètics que ens envolten. De sobte, qui escolta és conscient d'un univers sonor ocult.

## **Exemple 10. Alter Bahnhof Vídeo Walk (2012) de Janet Cardiff**

**La compositora canadenca crea un univers sonor paral·lel amb una aplicació de realitat augmentada que transforma l'experiència de la realitat viscuda físicament.**