
AVATARES DE LA CIUDAD MUSICAL

TRANSFORMATIONS OF THE MUSICAL CITY

Carmen Pardo Salgado

RESUMEN

El presente texto tiene por objeto plantear una reflexión acerca de lo que se entiende con la denominación “ciudad musical”. Para ello, tomando como punto de partida el reconocimiento de Sevilla como ciudad musical por parte de la UNESCO, se analizan los nexos entre una cierta consideración de la música y esta asignación. En esta interrogación, las relaciones entre música y ciudad se sitúan como centro de la reflexión. Primero, a través del texto de Héctor Berlioz, *Eufonía, o la ciudad musical* y, en segundo lugar, a partir de los paseos sonoros y las instalaciones sonoras de Max Neuhaus y de los *Conciertos de ciudad* de Llorenç Barber. Este recorrido permite poner en evidencia dos concepciones dispares de la música y de su relación con la ciudad, las cuales implican modos distintos de entender el sonido que afectan a la gestación de la obra musical, a su interpretación y a su escucha y, en última instancia, dejan entrever dos formas distintas de concebir el contexto social en el que la música tiene lugar.

Palabras clave: Musical; Ciudad; Sonido; Paseos sonoros; Instalaciones sonoras.

ABSTRACT

The aim of this text is to propose a reflection on what is understood under the name “Musical City”. To do this, taking as starting point the recognition of Seville as a musical city by UNESCO, wonder linkages between a certain consideration of music and this allocation. In this issue, relations between music and city are placed as a center of reflection. First, through the text of Hector Berlioz, *Euphonia, or the Musical City* and, secondly, from sound walks and sound installations by Max Neuhaus and Llorenç Barber’s *City Concerts*. This procedure allows us to bring out two disparate conceptions of music and its relationship with the city. These conceptions, imply different ways to understand the sound that affect

• Profesora Titular de Historia y Estética de la Música (Universidad de Girona). Todas las traducciones del presente artículo son de la autora del mismo.

Recepción del artículo: 25-I-2018. Aceptación de su publicación: 08-VI-2018.

to the gestation of the musical work, its interpretation and its listening and, ultimately, these concepts hint at two different ways of conceiving the social context in which the music takes place.

Keywords: Musical; City; Sound; Sound walks; Sound installations.

I. INTRODUCCIÓN A LA CIUDAD MUSICAL

En el año 2006 la ciudad de Sevilla obtuvo el reconocimiento de primera Ciudad de la Música por parte de la UNESCO. Entre los criterios que esta organización tuvo en cuenta para otorgarle esta distinción se hallan, como es de esperar, el hecho de que la ciudad sea considerada la cuna del flamenco, que haya sido lugar de nacimiento e inspiración de muchos compositores, la labor educativo-musical en los centros escolares o el impacto económico que suponen sus festivales y las tiendas de venta de instrumentos musicales¹. Ni una sola referencia a los sonidos de las calles de la ciudad. ¿Acaso los sonidos de sus calles son ajenos al mundo musical? ¿Son los oídos que los escuchan distintos a los que se acomodan en un auditorio, en un centro escolar o en una tienda de instrumentos musicales?

En un texto autobiográfico de 1989, John Cage recuerda su primer viaje a Europa (1930) y su paso por esta ciudad.

En la esquina de una calle de Sevilla me di cuenta de la multiplicidad de acontecimientos simultáneos, visuales y auditivos, que se dan juntos en una experiencia y producen goce. Para mí fue el principio del teatro y el circo².

La experiencia de las calles de Sevilla se encuentra en el origen de lo que después serán algunas de sus propuestas, como *Theater Piece* de 1960, o los *Musicircus*, iniciados en noviembre de 1967 en el Stock Pavillion de la Universidad de Champaign-Urbana (Illinois). Este *musicircus*, concebido para un número indefinido de músicos y con una duración indeterminada, partía de la idea de invitar a músicos a tocar simultáneamente lo que quisieran. Al evento asistieron unas cinco mil personas.

Las calles de Sevilla, sus tablaos, los bares, los jardines, los patios, las iglesias, las salas de concierto o el Conservatorio Superior contribuyen a formar el tejido sonoro de la ciudad. Por todo ello, la ciudad sonora de Cage desborda los límites de la ciudad musical de la UNESCO.

¹ Los criterios pueden ser consultados en red en: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001592/159293E.pdf>> [Consulta: 15-IV-2017].

² Cage, John, *Escritos al oído*, Murcia, Colección de Arquitectura, 38 (1999), p. 33. Presentación, edición y traducción de Carmen Pardo. Texto original en Kostelanetz, Richard, *John Cage: Writer*, New York, Limelight Editions, 1993, p. 238: *In Sevilla on a street corner I noticed the multiplicity of simultaneous visual and audible events all going together in one's experience and producing enjoyment. It was the beginning for me of theatre and circus.*

Una ciudad musical, para la UNESCO, es aquella en la que es posible delimitar y, en consecuencia, separar aisladamente todos los hechos que, de modo individual, concurren a que la presencia de la música en dicha ciudad tenga un peso determinado. En este peso se aúnan cultura y economía. La ciudad de Cége, en cambio, no procede por delimitación; la simultaneidad de acontecimientos es bienvenida. No se establecen fronteras entre sonidos musicales y no musicales, y no es preciso añadir que el nexo entre música y economía no se contempla.

Proceder por delimitación es una operación que fragmenta, que gesta compartimentos no comunicantes. Esta operación afecta tanto al modo en el que se concibe la música y se fija su relación con ella, como a la concepción de la propia ciudad. El orden que rige la música y el que rige la ciudad responden a menudo a un mismo principio: la creación de un modelo ideal. Tal fue el caso del uso de la música en la República ideal de Platón, de la función de la música en *Utopía* de Tomás Moro, o en la conocida narración de Héctor Berlioz, *Eufonía, o la ciudad musical*. Acercarnos a este último “Relato del futuro”, como reza el subtítulo, puede ayudar a esclarecer el tipo de operación necesaria para llevar a cabo esa delimitación que afecta tanto a la experiencia de la música como a la de la ciudad.

II. LA CIUDAD MUSICAL DE HÉCTOR BERLIOZ

Eufonía, o la ciudad musical se publicó en 1844, formando parte de las crónicas musicales que el compositor libraba a la *Revue et Gazette musicale*³. Posteriormente, en 1852, en una versión reducida, se editó junto con otros escritos en *Les Soirées de l'orchestre*, siendo este el texto que cerraba la obra, el número veinticinco⁴.

El texto presenta una utopía que muestra a Eufonía como la ciudad ideal de la música pero, al mismo tiempo, acoge el relato sarcástico de la desafortunada historia de amor de Berlioz con la pianista Marie-Félicité Denise Moke. Este entrelazado entre lo ideal y lo real contribuyen a que la obra se explique como una utopía y una distopía al mismo tiempo.

La acción se sitúa hacia el año 2344, y de Eufonía se nos dice que es una ciudad alemana. Poco antes de escribir este relato, durante los años 1842 y 1843, el compositor había visitado diversas ciudades germanas para presentar sus obras. Como explica en las cartas que publicó sobre estos viajes en el *Journal des débats* (1843-1844), piensa que la mayoría de las ciudades de ese país son musicales en su esencia. La educación, la composición, la práctica o el consumo de música en Alemania distan mucho, para el compositor, de los que se da en Italia y en Francia.

³ *Revue et Gazette Musicale*, febrero a julio de 1844.

⁴ Berlioz, Hector, *Les Soirées de l'orchestre*, Paris, Michel Lévy frères, 1852.

Desde la primera a la décima carta, Berlioz compara la vida musical de Alemania y Francia, llegando a afirmar que en este último país es el dinero el que rige en gran modo el desarrollo artístico⁵. Frente a esta situación que constituye el presente del compositor, Eufonía se describe como una ciudad completamente volcada en la música, una ciudad ideal para Berlioz. Su propio nombre evoca la lengua social perfecta que propugnaban los saint-simonianos⁶.

Por la descripción que el autor ofrece de la ciudad, sabemos que cuenta con doce mil almas y que puede ser considerada como un Conservatorio de música, pues todos los habitantes se dedican profesionalmente a ella, desde los virtuosos hasta los fabricantes de instrumentos. Esta ciudad-conservatorio es gobernada militarmente y es justamente su régimen despótico el que garantiza los buenos resultados del arte musical.

La distribución de sus habitantes en los diferentes barrios se realiza en función de las categorías a las que pertenecen. Estas categorías no son económicas sino musicales. Pero fijan también una jerarquía donde el lugar más elevado lo ocupa el director de orquesta y, el más bajo, los fabricantes de cuerdas o los que preparan las pieles para los timbales. El trazado de sus calles responde a las distintas categorías: “Hay las calles de las Sopranos, de los Bajos, de los Tenores, de las Contraltos, de los Violines, de los Coros, de las Flautas, de las Arpas, etc., etc.”⁷.

La educación de los eufonianos destaca por su rigor y, particularmente, por la búsqueda de la expresión justa y el bello estilo. La composición de obras cuya expresión sea falsa es penada con el exilio o con el descenso de categoría. Para conseguir esta expresión, las clases de instrumento son altamente especializadas, contando con profesores para el *pizzicato*, el *staccato* o los sonidos armónicos. Se establecen premios para valorar la agilidad, la justeza, la belleza o la suavidad del sonido. Este interés por el sonido no se reserva solo a Eufonía, pues se evidencia tanto en las composiciones de Berlioz

⁵ Véanse, por ejemplo, los inicios de la primera y décima cartas en Berlioz, Hector, “Voyage musical en Allemagne”, *Feuilleton du Journal des débats*, 13 de agosto de 1843, (primera carta) a M. Auguste Morel y 9 de enero de 1844, (décima carta) a M. G. Osborne. Pueden consultarse en red en: <<http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats440109.htm>> y <<http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats430813.htm>> [Consulta: 18-IV-2017].

⁶ Esta corriente se hallaba en relación con los músicos aunque, al parecer, el conocimiento que Berlioz tenía de ellos no era directo. Si bien la obra parece acusar su influencia no puede, sin embargo, afirmarse que el compositor estuviera entre sus seguidores. Véase Sylvos, Françoise, “L’utopie au XIX^e siècle dans son rapport à la musique”, *Comparatismes en Sorbonne* n.º 5 (2014), *Écrire (sur) la musique*, pp. 6-7. Puede consultarse en red en: <http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/8_SYLVOS.pdf> [Consulta: 18-IV-2017].

⁷ La versión utilizada en este texto es la correspondiente a la original publicada en 1844, mostrando las variantes con la editada en 1852. Berlioz, Hector, *Eufonia, ou la ville musicale. Nouvelle de l’avenir*, Toulouse, Éditions Ombres, (éd. de René J. Bonnette), p. 61: *Il y a les rues des Soprani, des Basses, des Ténors, des Contralti, des Violons, des Cors, des Flûtes, des Harpes, etc., etc.*

como en su *Tratado de Orquestación*⁸ donde la preocupación por el timbre y por la difusión del sonido en el espacio se pone de manifiesto⁹.

Esta ciudad-conservatorio puede ser pensada como una gran fábrica musical. Las señales acústicas que marcan las horas de trabajo, de reunión, de comidas o de ensayos corren a cargo de un gran órgano que funciona a vapor y está situado en lo alto de una torre que domina la ciudad¹⁰. Berlioz atribuye la prefiguración de este órgano a Adolphe Sax, quien habría ideado uno para sustituir el uso de las campanas por un instrumento más musical. Este órgano, calificado por el compositor como un “telégrafo del oído”, tiene un lenguaje que solo puede ser entendido por los eufonianos, quienes conocen la telefonía, atribuida por el compositor a François Sudre en el siglo XIX¹¹.

En Eufonía tienen en su haber un piano-orquesta que, tocado por un solo virtuoso, suena como una orquesta con doscientos ejecutantes. Para dirigir la orquesta, los eufonianos cuentan con una especie de telegrafía visual que permite que, con un sencillo gesto de la mano o de la batuta, sea posible la perfecta comunicación con los músicos¹². Berlioz pasaba por ser un abanderado del progreso, y en su relato esto se percibe tanto en la designación de los instrumentos musicales como en los medios de transporte usados en la ciudad. Los habitantes de Eufonía, en consecuencia, no solo abrazan las novedades instrumentales y pedagógicas, sino que también hacen alarde del progreso en los medios de transporte, realizando sus desplazamientos en globos aerostáticos.

Dos años después de escribir este relato, en 1846, la ciudad de Lille encarga a Berlioz una cantata con motivo de la inauguración de la línea férrea entre París y dicha ciudad. Berlioz acepta y compone *Chant des chemins de fer* en tan solo unas horas, porque en ese momento se encontraba trabajando en *La Damnation de Faust*. Los organizadores del evento pretendían que se incluyeran cañones en la obra y así se lo hacen saber a Berlioz quien, pensando en los “policías de la crítica” que afirman que pone artillería en su orquesta, aprueba la idea. Llegado el día, se produce más de

⁸ Berlioz, Hector, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, París y Bruxelles, Henry Lemoine, 1844.

⁹ Como Makis Solomos explica, Berlioz sitúa la cuestión del espacio en relación con el timbre y la acústica. Véase Solomos, Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX-XXI siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 422.

¹⁰ En el mismo año en que Berlioz escribe su obra, se introduce una ley en Francia para que el inicio del trabajo sea señalado acústicamente por un reloj público. Citado en Van Rij, Ingen, “Back to (the music of) the future: Aesthetics of technology in Berlioz's ‘Euphonia’ and ‘Damnation de Faust’”, *Cambridge Journal*, vol. 22, n.º 3 (noviembre de 2010), pp. 257-300, n. 34.

¹¹ Berlioz, H., *Euphonia...*, *op. cit.*, pp. 63-64. Sobre el invento de esta lengua universal, consúltese Gajewski, Boleslas, “Sur la langue universelle de Sudre”, *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, vol. 8, n.º 1 (1885), pp. 602-617. Puede consultarse en red en: <http://www.persee.fr/doc/bmsap_0301-8644_1885_num_8_1_6405> [Consulta: 25-IV-2017].

¹² Berlioz, H., *Euphonia...*, *op. cit.*, p. 66. Como es sabido, Berlioz es de los primeros compositores en utilizar el metrónomo eléctrico y, como explica Boleslas Gajewski, será justamente la metáfora de la electricidad la que el compositor utilice cuando se refiera al director de orquesta en su *Tratado de Orquestación*. Véase Gajewski, Boleslas, p. 270.

un contratiempo con los artilleros y, finalmente, cuando Berlioz espera que los cañones suenen en el momento álgido de su cantata, estos enmudecen y el silencio profundo con el que se cierra la obra solo es roto por los aplausos de los asistentes¹³.

A diferencia de *Chant des chemins de fer*, la interpretación de las obras vocales en Eufonía destaca porque están pensadas de tal modo que no haya nunca más de cien cantantes que respiren a la vez en el mismo pasaje, de manera que los puntos de respiración pasen desapercibidos a los oyentes. Todo movimiento corporal que indique el ritmo está prohibido. Su cuerpo no debe dejar escapar más que los sonidos considerados como musicales.

Se les ejercita así al silencio, a un silencio absoluto y tan profundo, que tres mil coristas Eufonianos reunidos en el Circo, o en cualquier otro local sonoro, dejarían escuchar el zumbido de un insecto, y podrían hacer creer a un ciego situado en medio de ellos que está completamente solo¹⁴.

La obligación del silencio rige también para los instrumentistas que tienen un diapason fijado a su pupitre para afinar sin ruido antes y durante la ejecución. Disciplina y progreso convergen en esta ciudad-conservatorio¹⁵.

A esta metodología pedagógica, Berlioz aún añade la creación de Cátedras de Filosofía Musical encargadas de expandir las ideas adecuadas sobre todo lo que concierne al arte. Destaca en esta tarea, la institución de los “conciertos de música mala” donde los eufonianos escuchan las “monstruosidades admiradas durante siglos en toda Europa”¹⁶. Entre esta música mala se distingue la fuga a cuatro partes del *Kyrie eleison* del *Requiem* de Mozart, que hace desternillarse a los eufonianos.

Cuando se realizan las grandes celebraciones, el ministro de Bellas Artes escoge, entre la población de las otras ciudades alemanas, a los 20.000 oyentes que podrán asistir. Se nos informa de que el criterio para esta elección viene marcado por la inteligencia y la cultura musical de los individuos. De entre todas estas celebraciones, se distingue la fiesta anual dedicada a Christoph Willibald Gluck; la ciudad-conservatorio honra de este modo a los maestros del pasado. Estos oyentes seguramente

¹³ Berlioz realiza la narración de este evento en sus *Voyages en France*, Troisième lettre, *Grotesques de la Musique*, VII. En este texto se refiere a los “gendarmes de la critique”. Puede consultarse en red en: <<http://www.hberlioz.com/Writings/GM07.htm>> [Consulta: 3-V-2017].

¹⁴ Berlioz, H., *Euphonia...*, *op. cit.*, p. 65: *On les exerce ainsi au silence, au silence absolu et si profond, que trois mille choristes Euphoniens réunis dans le Cirque, ou dans tout autre local sonore, laisseraient entendre le bourdonnement d'un insecte, et pourraient faire croire à un aveugle placé au milieu d'eux qu'il est entièrement seul.*

¹⁵ Como Makis Solomos destaca, es también en términos de progreso como Berlioz se refiere al desarrollo de la música instrumental europea. Consúltese Solomos, M., p. 40.

¹⁶ Berlioz, H., *Euphonia...*, *op. cit.*, pp. 66-67: *concerts de mauvaise musique [...] les monstruosités admirées pendant des siècles dans toute l'Europe [...].*

no escucharían la propia música de Berlioz como si fuera sonido de cañones, como afirmaban esos “policías de la crítica”.

Frente a esta utopía, la distopía se sitúa en esta narración en Italia, particularmente en Sicilia, donde uno de los personajes se encuentra. Los músicos allí no tienen sentido del ritmo ni de la armonía, son incultos y todo queda reducido a intereses económicos. Los teatros se han convertido en lugares para hacer negocio, lo que hace imposible escuchar lo que pasa en escena. En Italia, según el parecer del compositor, se desprecia la música, a pesar de los grandes maestros que tuvieron en la antigüedad¹⁷.

La distopía se acrecienta al mezclarse con los sucesos de la vida personal del compositor, y el terrible final de Eufonía así lo evidencia. Partiendo de su historia personal, Xilef, el personaje que representa a Berlioz en esta ficción, sugiere a su amigo Rotceh que ofrezca a su amada Nadira –quien personifica a Moke, la antigua novia de Berlioz–, el piano-orquesta y un pabellón de acero en el que celebrar una fiesta. Este pabellón está dotado con un mecanismo que permite bloquear las salidas y hace que las paredes se acerquen lentamente, encogiendo de este modo el espacio.

Xilef acciona el mecanismo y, mientras Rotceh toca el piano, el pabellón se va estrechando hasta terminar con la vida de Nadira y de todos los que se encontraban en la fiesta. La inspiración musical de Rotceh le impide escuchar los gritos de terror de Nadira. Después, Xilef se suicida. Rotceh se vuelve loco y muere también. Eufonía queda sumida en un silencio total. Solamente el órgano de la torre, de hora en hora, deja escuchar una lenta armonía disonante¹⁸. Este silencio no es ya el que surge de la disciplina de los cuerpos y las mentes sino de la destrucción.

La ciudad-conservatorio muestra su envés. Todo el despotismo orientado hacia el buen hacer musical queda quebrado por el nexo entre el deseo de venganza del compositor y el desarrollo de la tecnología. La música no ayuda a superar el silencio de Eufonía.

El progreso tecnológico muestra para Berlioz un carácter ambiguo pues, si bien lo exalta, a menudo muestra también los peligros que este podría conllevar. En este sentido, el final de *Euphonia, ou la vie musicale* trae los ecos de una historia que Berlioz cuenta en otro lugar, sobre un piano poseído. Pierre Érard acaba de construir un magnífico piano que quiere presentar en la Exposición Universal de Londres (1851), pero el teclado resulta un poco duro. Decide entonces prestarlo al Conservatorio de Música de París para el concurso de piano que se va a celebrar. Al concurso se presentan treinta y un participantes que deben tocar el *Concierto en Sol menor* (op. 25) de Félix Mendelssohn.

Conforme los intérpretes van tocando, el piano se muestra cada vez más suave hasta que, finalmente, antes de que terminen de pasar todos los concursantes, el piano ya toca solo la obra de

¹⁷ *Ibid.*, pp. 19-22.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 76-80.

Mendelssohn. Después de esto, el mismo Érard disecciona su instrumento que, aún así, continúa danzando hasta que, para acabar con él, todas sus partes son lanzadas al fuego¹⁹.

Érard, como Pleyel, son dos de las grandes firmas que se encuentran en Europa en el origen de la industrialización de los instrumentos musicales, en la consiguiente separación entre espacios de venta en el centro de la ciudad y de fabricación, que se concentrarán en las afueras de la ciudad. Industrialización musical y modificación del espacio urbano irán de la mano²⁰. En consecuencia, la construcción de la ciudad y la industrialización de los instrumentos musicales comparten una misma historia. Tal vez solo sea una coincidencia que, en la vida real, Marie-Félicité Denise Moke hubiera dejado a Berlioz para casarse con Joseph Étienne Camille Pleyel.

III. CIUDADES DEL PROGRESO Y CULTURA DEL SONIDO

Del país de la música, Alemania, es la familia Steinway. Una vez emigrados a Nueva York fundan la *Steinway Village*, que contaba con 7000 habitantes en 1896 y que, siguiendo a Rémy Campos, mezclaba una operación inmobiliaria y una ciudad obrera unida a la empresa. Los Steinway financiaron los equipamientos de la ciudad: una escuela, iglesias, un parque, el asfaltado de calles... En esta ciudad, sin embargo, la música no ocupa un lugar especial:

La especificidad del paternalismo de los industriales de la música consistió en no utilizar más que marginalmente el arte como instrumento de edificación de los habitantes de las nuevas ciudades. Dicho de otro modo, la música en el origen de la riqueza de las fábricas no ocupa un lugar central en el plano de las ciudades ideales surgidas en su estela. La *Steinway Village* poseía una iglesia, un colegio, una biblioteca pero no una sala de conciertos donde los pianos hechos en la casa hubieran resonado, ningún edificio para una eventual orquesta obrera o una sociedad coral, tampoco ningún conservatorio²¹.

Esta ciudad ideal que sí tuvo lugar en Astoria (Nueva York), muestra el esquema seguido por tantas otras industrias que construían las ciudades obreras en aras a la producción. La incipiente

¹⁹ Berlioz, Hector, “Le piano enragé”, *Les Soirées de l’Orchestre*, XVIII. Puede consultarse en red en: <<http://www.hberlioz.com/Writings/SO18.htm#piano>> [Consulta: 6-V-2017].

²⁰ Véase Campos, Rémy, “La géographie de la musique et la définition de ses objets: le cas de New York au XIXe siècle”, en Gauthier, Laure et Traversier, Mélanie (dirs.), *Mémoires urbaines: La musique dans les villes d’Europe (XVIe-XIXe siècles)*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008, p. 305.

²¹ Campos, Rémy, pp. 309-310: *La spécificité du paternalisme des industriels de la musique fut de n’utiliser que très marginalement l’art comme instrument d’édification des habitants de villes nouvelles. Autrement dit, la musique à l’origine de la richesse des fabriques n’occupa pas une place centrale dans le plan des cités idéales surgies dans leur sillage. Le Steinway Village possédait une église, une école, une bibliothèque mais pas une salle de concert où les pianos faits maison eussent résonné, pas de bâtiment pour un éventuel orchestre ouvrier ou une société chorale, pas de conservatoire non plus.*

industria musical no fue una excepción. La sensibilidad de la familia Steinway para la consecución de sus magníficos pianos no iba acompañada de una consideración de la música como elemento pedagógico para sus trabajadores. Su desinterés puede ser debido a que, seguramente, con sus sueldos, estos no eran todavía compradores potenciales²².

Si Eufonía era una ciudad orientada a cultivar la música, *Steinway Village* se consagró a la producción de la industria musical. De la ciudad-conservatorio a la ciudad-obrera ¿musical?

Un tiempo después, en otra ciudad alemana, Wiesbaden, tiene lugar en 1962 el primer Fluxus Festspiele neuer Musik (Fluxus Festival de nueva Música). En él se presenta *Piano Activities* de Philip Corner para varios instrumentistas. Los intérpretes son Emmett Williams, Wolf Vostell, Nam June Paik, Dick Higgins, Benjamin Patterson, George Maciunas y Alison Knowles. En la libre interpretación que realizan de la pieza de Corner, proceden a la destrucción del piano, manteniendo la seriedad absoluta que debe regir en un concierto. Seguramente el piano no era un Steinway, pero eso no es lo importante. El acontecimiento supuso en escándalo del que dio buena cuenta la prensa alemana. Se destruyó un símbolo del progreso musical en una ciudad alemana.

La interpretación de la obra de Corner aparece como una extraña síntesis del final de *Eufonía, o la ciudad musical*, con Rotceh poseído por su piano-orquesta, y del piano de Érard poseído a su vez por la repetición de la obra de Mendelssohn. Pero ahora el silencio no cubrió Wiesbaden, ni tampoco los eventos de Fluxus.

Tres años después, en diciembre de 1965 y en Madrid, se presenta el Primer Festival Zaj con cinco conciertos, uno de ellos a cargo del percusionista Max Neuhaus y otro, con Juan Hidalgo interpretando su *Música enguantada* para piano. Ambos eventos fueron reseñados por un satírico locutor en el NODO²³ quien, ciertamente, no habría sido elegido como oyente por el ministro de Bellas Artes de Eufonía.

Tan solo un años más tarde, en 1966, Neuhaus inicia su primer paseo sonoro, que consiste en invitar a unos amigos a un recorrido por las calles de Manhattan con el objeto de escuchar. En esta ciudad del progreso y muy cerca de la antigua *Steinway Village*, el músico decide estampar la palabra *LISTEN* en las manos de los participantes. La exigencia de la escucha se pone como centro de una experiencia que reorientará la escucha considerada musical. A este primer paseo le seguirán otros muchos hasta el año 1976.

²² Tendrían que pasar unos años para que llegara Ford y en los años veinte decidiera bajar los precios de sus automóviles para hacer de sus propios trabajadores también consumidores.

²³ “Un concierto extraño”, NO-DO del 20 de diciembre de 1965, n.º 1198A. (A partir del 6’45”). Puede consultarse en red en: <https://www.youtube.com/watch?v=2p_cAtIWlJc> [Consulta: 27-IV-2017].

Neuhaus deja la sala de conciertos para proponer la escucha de los sonidos de la vida cotidiana. En su caso, y a diferencia de la propuesta del futurista Luigi Russolo de escuchar los sonidos de la ciudad, esta focalización en el sonido llega desde la música misma. Como Neuhaus mismo explica, tanto Cage como él estaban centrados en el sonido. El primero decide llevar a los oyentes a las calles de la ciudad y Cage trasladar los sonidos de las calles a la sala de conciertos²⁴. El tránsito del ámbito musical a los sonidos de la ciudad y viceversa se produce, en estos casos, desde una concepción de lo musical que apunta a una transformación de la escucha y a otros modos de plantear la organización de todos los sonidos. Este tránsito se propone en las ciudades reales, y aparece como un síntoma más de lo que Solomos denomina el paso de una cultura musical centrada en el tono a una cultura del sonido²⁵.

La atención al sonido y al espacio en el que este se difunde, conduce a Neuhaus a la realización de lo que se conoce como su primera instalación sonora, *Drive-in Music* (1967). Dicho autor crea posteriormente la expresión “instalación sonora” para designar las obras que están realizadas con sonido para un lugar específico, aunque más tarde la abandonará por considerar que tanto artistas visuales como músicos la utilizan de un modo distinto al que él considera oportuno para sus obras²⁶.

La obra, efectuada en colaboración con la galería Albright-Knox Art de Buffalo, transcurre a lo largo de un kilómetro de la avenida Lincoln Parkway de Buffalo (Nueva York). Esta avenida, que contaba con tres carriles flanqueados por árboles, era una de las más transitadas por los habitantes de la ciudad para sus desplazamientos al trabajo. Sabiendo que una gran parte de estos desplazamientos se hacían escuchando la radio, Neuhaus crea una emisora de radio. La instalación fue anunciada durante los tres o cuatro meses que duró en la prensa, y se puso a disposición de los participantes unos mapas para saber el dial que debían sintonizar durante el recorrido. Los siete transmisores de radio utilizados se ocultaron en los árboles de la avenida. Estos transmisores estaban dotados de cierta información sonora hecha a partir de ondas sinusoidales y de una antena. Todos ocupaban el mismo dial, pero cada uno ofrecía distintas sonoridades. Cada transmisor era orientado de distinto modo lo que, unido a los diferentes trayectos que podían hacer los conductores-participantes, de la velocidad a la que circularan, o de las condiciones meteorológicas, hacía que la pieza fuera modificada²⁷.

Esta creación, como ocurre en el resto de instalaciones sonoras propuestas por Neuhaus, es fundamental que se incluya en la actividad cotidiana de los habitantes del lugar. Por ello, es preciso

²⁴ Ulrich Loock en Max Neuhaus, “Elusive Sources and ‘Like’ Spaces”, Turin, Galleria Giorgio Persano, 1990. Puede consultarse en red en: <<http://www.max-neuhaus.info/bibliography/ConversationwithUlrichLoock.pdf>> [Consulta: 6-V-2017].

²⁵ Solomos, M., p. 491.

²⁶ Neuhaus, Max, “An interview of William Duckworth edited from the transcription”, en Max Neuhaus, *Sound Works*, vol. I, *Inscription*, Ostfildern-Ruit, Cantz (Germany), 1994, p. 42.

²⁷ La descripción de la pieza se encuentra en Neuhaus, Max, “An interview...”, pp. 42-43 y “Lecture at Seibu Museum Tokyo”, en Max Neuhaus, pp. 63-64. Puede consultarse en red en: <<http://www.max-neuhaus.info/bibliography/Tokyo.htm>> [Consulta: 6-V-2017].

tener en cuenta el contexto en el que se instala y, como hará en trabajos posteriores a *Drive-in Music*, plantearlos como obras sin principio ni fin, las cuales pueden acontecer en cualquier momento sin necesidad de programar previamente su escucha. Con las instalaciones sonoras de Neuhaus, el término sonido es concebido en su relación con el lugar específico en el que este tiene lugar y con el modo en que el sonido modifica la percepción de dicho lugar²⁸.

Los paseos de Neuhaus y sus instalaciones sonoras ponen de manifiesto que la ciudad, toda ciudad, es musical cuando sus habitantes se ponen a la escucha. El término musical ha sido expandido y con él también la escucha. Más allá de recubrir estéticamente los sonidos de la vida cotidiana, como se explicita en el caso del futurismo italiano, la atención al contexto contiene, además, un carácter social y político. Como explica Brandon LaBelle, modificar la escucha hace de esta actividad una acción política en la que el sonido y el espacio son comprendidos como elementos de la construcción de las condiciones de vida en la ciudad²⁹.

IV. LA CIUDAD COMO AUDITORIO

El hacer de la ciudad un auditorio en el que se gestan y se escuchan los sonidos de la propia urbe desborda el ámbito musical de la ciudad-conservatorio de Berlioz, pero también conduce a percibirla de otro modo. Esto es lo que se ejemplifica con los *Conciertos de Ciudad* de Llorenç Barber³⁰. Al órgano gigantesco situado en lo alto de una torre que dominaba la ciudad de Eufonía, este músico parece oponer su *Vivos Voco* (1988), primer *Ciudadano Concierto de Campanas* en Ontiyent (Valencia). Si Berlioz

²⁸ Hacia el final de su vida, Neuhaus divide su obra en ocho categorías a las que denomina vectores. Su trabajo *Drive-in Music* pasa a formar parte de la categoría 'Pasaje' (*Passage*) y una gran parte de sus instalaciones sonoras a ser inscritas en la categoría 'Lugares' (*Places*). Puede consultarse en red en: <<http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/>> [Consulta: 6-V-2017].

²⁹ LaBelle, Brandon, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, London & New York, Continuum Publishing, 2006, p. 158. Para el futurismo italiano véase Russolo, Luigi, *El arte de los ruidos*, Madrid, Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha en colaboración con el Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca, 1998, pp. 9-10. Traducción de Olga y Leopoldo Alas.

³⁰ Rubén López Cano los describe del siguiente modo:

Se trata de descomunales sinfonías de campanarios donde ciudades enteras suenan al compás de precisas partituras minimales (o heterorrepetitivas), rígidamente coordinadas por medio de indicaciones cronométricas exactas. Para escuchar estos conciertos —que oscilan entre los 30 y 60 minutos de duración— el público, siempre numeroso, se ubica en plazas y parques, asciende a techos y balcones, se retira a montañas y colinas aledañas, o bien transita por las calles libremente, en recorridos predeterminados o itinerarios improvisados. Para esto se hace indispensable que el público cuente con información sobre la cantidad y potencia de los focos sonoros, el número de campanas que tiene cada torre, así como la ubicación de los focos en el plano.

López Cano, Rubén, *Música Plurifocal. Conciertos de Ciudades de Llorenç Barber*, México, JGH-Ciencia y Cultura Latinoamericana, Biblioteca Litterarum Humaniorum, serie Euterpe (musicología), 1997, p. 13.

pensaba este órgano como un instrumento “más musical” para suplir el oficio de las campanas y regular la vida de la ciudad, Barber piensa el sonar no tanto en términos de regulación, sino acentuando su carácter de acompañamiento de un tránsito, de transición³¹.

Las campanas suenan en aquellos momentos importantes en la vida de una persona. Las campanas, escribe Barber, “hablándonos al yo y al tú con su extrañador saber, nos germinan enigmas que llevan en sí los temores y amores de una cultura ancestral”³². En el gran órgano de Eufonía no queda rastro de este nexo entre el sonar de las campanas y el acontecer de una vida. El órgano suena para un hacer colectivo en el que la singularidad de los eufonianos ha sido eliminada.

Hacer sonar una ciudad no requiere solamente un ejercicio de solícitos campaneros, sino que necesita primero conocer el lugar que se pretende sonar y atender a la singularidad de las campanas y de las ciudades³³. Por ello, cuando al inicio de su trayectoria como sonador de ciudades le propusieron crear una “orquesta permanente de campaneros” lo rechaza.

Imagínate un avión lleno de campaneros valencianos, invadiendo una ciudad, tocando, cenando y despidiéndose para hacer lo mismo en otra. Como un cuarteto de cuerda: del avión al restaurante, del restaurante al concierto, del concierto al hotel y del hotel al avión. La campana la tiene que tocar gente local. No quiero especialistas: me parece ridículo. La ciudad es la que tiene que querer sonar y proporcionar sus propios músicos, si no, no vale la pena³⁴.

No hay clases especializadas para el *pizzicato* o el *staccato* de las campanas, como ocurriría si la ciudad fuera Eufonía, pero sí se requiere respetar el sonido de las campanas, su historia y el valor que confieren a la vida de la ciudad. Hacer que la ciudad suene es, en el caso de los conciertos de ciudad de Barber, dejar oír la musicalidad de una ciudad llevando a su paroxismo la muchas veces dormida voz

³¹ Barber, Llorenç, *El placer de la escucha*, Madrid, Árdora, 2003, p. 10. Es destacable en este sentido que los tres primeros conciertos de campanas de Barber fueran *Vivos Voco* (Ontinyent, Valencia, 1988); *Mortuos Plango* (Valladolid, 1988) y *Fulgura Franco* (Salamanca, 1988) que, como es sabido, se corresponden con el texto latino situado como apertura del poema de Friedrich Schiller *Das Lied von der Glocke*.

³² Barber, Llorenç, “La campana y la ciudad”, en Llorenç Barber, *Los Escritos I: La ciudad y sus ecos*, Málaga, Gramáticas del agua, 1996. Puede consultarse en red en: <<http://campaners.com/php/textos.php?text=1414>> [Consulta: 22-IV-2017].

³³ Explica Barber:

Primero estudio el entorno y acoto el espacio sonoramente útil, dependiendo tanto de la ubicación de las torres y espadañas disponibles (número de campanas, tamaño, orientación, etc) como del urbanismo (calles, plazas, existencia de edificios-pantalla, etc). Tras eso la partitura crece atendiendo a ritmos o toques que olfatean los ecos de la voz común (una vieja danza o repique característico).

Barber, Llorenç, “El campanario como instrumento de nuestros sonoros paisajes ciudadanos”, en Llorenç Barber, *Escritos 1*. Puede consultarse en red en: <<http://campaners.com/php/textos.php?text=1415>> [Consulta: 5-V-2017].

³⁴ Barber, Llorenç, *El placer...*, *op. cit.*, p. 102.

de los campanarios, o dejando sonar de modo festivo las sirenas o los cañones de los barcos, como en las *Naumaquias*. Desde este planteamiento, toda ciudad es musical aunque su música no responda a un registro que divide los sonidos siguiendo unas escalas determinadas.

La música que compone Barber en cada ciudad responde a la atención a los sonidos de la propia localidad, a su topografía, al contexto sonoro, a las circunstancias que rodean la propuesta. No es lo mismo escribir un concierto de ciudad como *Amare Mariam* para Sevilla en 1990, en coincidencia con el IV Centenario de la Hermandad del Valle, que escribir *Klangram Heidelberg* para esta urbe alemana en 1996, encargo del *Jazzclub* local con motivo de la celebración de su ochocientos aniversario.

En estos conciertos es la ciudad la que suena, no el compositor. Componer es ponerse a la escucha de la misma y de la colectividad que la habita. Se trata de una práctica que desborda el ámbito artístico o estético en su sentido tradicional para, tal y como enseñaron las primeras vanguardias, llevarla a la vida cotidiana. La localidad se convierte en un gran instrumento y en un inmenso auditorio. Sevilla, Heidelberg, Berlín o Girona son enormes salas de concierto, espacios de creación sonora de una memoria y un sonar colectivo.

En el fondo, un concierto de ciudad es un crear juntos. Es un arte (?) colectivo que toma el espacio público más simbólico de una ciudad para, en este site, ceremonializar un acto intensivo en el que el auditor pone en acto aquella vieja máxima de Duchamp ‘ce sont les regardeurs qui font les tableaux’³⁵.

Los conciertos de ciudad son prácticas artísticas que reinventan formas de ser en el entorno. El carácter local de cada concierto es el punto de partida para esta creación colectiva que, aunque tenga en la partitura el nombre de Llorenç Barber, surge de la escucha de lo colectivo. Cada escucha se efectúa en función del lugar elegido para el concierto, del itinerario que se realice y de las propias características individuales del escucha. Terminará esa partitura y la hará sonar también de otro modo. Las calles de las ciudades son para el oyente un cúmulo de posibilidades para realizar el recorrido sonoro. Nada más alejado de la organización jerárquica de Eufonía, aunque Barber comparta, a menudo, la necesidad de esa megaorquesta con doscientos ejecutantes y la perfecta sincronización con ellos, no a través de la telegrafía visual como en Berlioz, sino fundamentalmente gracias a los cronómetros.

Si el régimen despótico de Eufonía era garantía del buen resultado musical, la proclama de los conciertos de ciudad como arte colectivo les confiere un alcance político de muy distinto signo. Se trata para el músico del hacer de un sujeto colectivo.

³⁵ Barber Llorenç, “Músicas de cielo y suelo o sobre la composición del lugar”, en *ACTO, Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, n.º 1, Santa Cruz de Tenerife, 2002, p. 147.

[...] de música nacida de un sujeto colectivo y expandiéndose en algo tan fundamental como es el espacio público; un espacio que ha sido machacado a lo largo de todo el siglo XX, hasta quedar convertido en un mero expositor de mercancías. Este planteamiento tiene, naturalmente, un rumor de utopía y resistencia, palabras que no utilizamos por pura discreción, pero que en el fondo permanecen intactas como el primer día³⁶.

Se atiende al origen de la música, al lugar desde el que la música emerge y al lugar en el que se desenvuelve. Esta música de la ciudad no se aviene con la imagen del genio creador quien, en su aislamiento, engendra la obra de arte. Ciertamente, hay un músico como catalizador de unas fuerzas que laten en la vida de la ciudad. Este músico tiene el oído más atento pero lo que escucha se ofrece para ser compartido y festejado por el sujeto colectivo ciudadano del que ha surgido.

Esta música, como explica Barber, es una forma de resistencia frente al devenir de las ciudades-mercancía, pero también nos atrevemos a decir, no solo “un rumor de utopía y resistencia”, sino que con su hacer, la utopía se hace presente. Por ello, esta cultura sonora que despliegan los conciertos de ciudad puede ser pensada como esa apertura de lo posible que es, a veces, una de las funciones del arte. Las partituras de los conciertos de ciudad son partituras-acción que abren vías de lo posible en el presente de la ciudad. Este posible se forja en la “poetización de nuestros espacios y tiempos comunes”³⁷.

La poetización es la creación por excelencia. Así era en su origen siguiendo la etimología griega de la *poiesis* que designa la creación, la producción. Pero también así se reivindicaba con John Cage, quien afirmaba que la necesidad de establecer juicios de valor en el ámbito estético se opone a la vida poética³⁸.

³⁶ Barber, Llorenç, *El placer...*, *op. cit.*, p. 107. Más allá del ámbito musical, este hacer ciudad colectivo sigue latiendo, tal y como se ejemplifica de modo brillante en Jiménez Carmona, Susana y Useros, Ana, *El paseo de Jane. Tejiendo redes a pie de calle*, Madrid, Modernito Books, 2016.

³⁷ A este respecto, el músico expone:

Un concierto de campanarios es un ejercicio creativo de identificación colectiva, una convocatoria a exorcizar los miedos, alegrías y deseos de la comunidad y una manera festiva pero firme de postular la poetización de nuestros espacios y tiempos comunes: nuestra ciudad no es solo útil sino bella; vivirla creativa, ociosamente, es un deber (cultura obliga).

Barber, Llorens, “El campanario como instrumento...”, en Llorenç Barber, *Escritos 1*. Puede consultarse en red en: <<http://campaners.com/php/textos.php?text=1415>> [Consulta: 5-V-2017].

³⁸ Cage, John, *For the Birds*. In *Conversation with Daniel Charles*, Boston y Londres, Marion Boyars, 1981, p. 120. Para esta cuestión, consúltese Pardo, Carmen, *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Madrid, Sexto Piso, 2014, pp. 143-144.

La poetización del espacio y el tiempo comunes a través de estas músicas nacidas del y para el sujeto colectivo, abren otra dimensión en esa cultura del sonido surgida desde la música³⁹. En esta dimensión, la música no se cultiva en una ciudad-conservatorio solamente, sino que acoge también la simultaneidad de sonidos presentes y pasados que forjan la cultura sonora de una ciudad.

Antes de que la UNESCO reconociera a Sevilla como ciudad musical, esta ciudad fue, para Cage, un contexto sonoro del que otra consideración de lo musical iba a surgir. Con el *Amare Mariam* de Llorenç Barber, mezclado con el sonido de las cofradías y el bullicio de la gente y de los automóviles, Sevilla mostró que la cultura del sonido puede dejar de atender a jerarquías y que no debe ser penada con el exilio o el descenso de categoría. Mientras, en *Eufonía*, tal vez el órgano de la torre deje escuchar de hora en hora una lenta armonía disonante que, a base de repeticiones, se hará consonante. Pero tal vez, para eso, sea preciso esperar a que llegue el año 2344. ■

³⁹ Makis Solomos explica la emergencia del sonido en la música a través del timbre, del ruido, de la escucha, de la inmersión en el sonido, de la composición del sonido mismo y del espacio como susceptible de ser compuesto. Con todos ellos, pasamos de una cultura musical centrada sobre el tono a una cultura del sonido. Solomos, M., p. 491. En esta cultura del sonido, pensamos que la composición musical de la ciudad también tiene su lugar.