

Figura de la portada: dibujo del autor, a lápiz sobre papel. Escaneado. Encontrado en un cuaderno - bitácora de 2019.

Un despliegue del ritornelo. Aproximarse a la música electrónica contemporánea experimental a través de la obra de Piotr Kurek

Trabajo de Fin de Máster realizado por Xabier Barrutia Abalia

Tutorizado por Usoa Fullaondo

Máster Propio en Práctica y Teoría de las Artes y Culturas Contemporáneas
UPV-EHU / Alhóndiga Bilbao-Azkuna Zentroa
Curso 2022-2023



Resumen

Partiendo del concepto de ritornelo entendido a través de la lente deleuziana-guattariana, este trabajo se propone diseccionar el término para inferir posteriormente un vocabulario con el que poder señalar, verbalizar y explorar problemáticas de la música electrónica experimental contemporánea a través de lecturas paralelas como Catherine Guesde, Cristoph Cox o Simone Borghi. Repasando brevemente la historia de la música electrónica a través de lecturas como David Stubbs o Thom Holmes, el presente artículo finaliza con el análisis de una parte de la obra de Piotr Kurek, artista sonoro en activo.

Palabras clave

música, electrónica, ritornelo, sonido

Laburpena

Lente deleuziarra-guattariarraren bidez ulertutako ritornelo kontzeptutik abiatuta, lan honen helburua terminoa hausnartzea da, ondoren, Catherine Guesde, Cristoph Cox edota Simon Borghi bezalako irakurketa paraleloen bidez musika elektroniko esperimental garaikidearen problematikak adierazteko eta aztertzeko. David Stubbs eta Thom Holmesen irakurketen bidez musika elektronikoaren historia labur erreparatzen, artikulu hau Piotr Kurek soinu artista aktiboaren lanaren zati baten analisiarekin amaitzen da.

Hitz gakoak

musika, elektronika, ritorneloa, soinua

Abstract

Starting from the concept of ritornello understood through the Deleuzian-Guattarian lens, this paper sets out to dissect the term in order to subsequently infer a vocabulary with which to point out, verbalize and explore problematics of contemporary experimental electronic music through parallel readings, such as Catherine Guesde, Cristoph Cox or Simone Borghi. Briefly reviewing the history of electronic music through readings such as David Stubbs or Thom Holmes, this article ends with the analysis of part of the work of Piotr Kurek, an active sound artist.

Key words

music, electronics, ritornelo, sound

Índice

Presentación.....	7
0. Introducción.....	13
0. 1. Aproximarse al ritornelo de Deleuze y Guattari.....	14
0. 2. Marco teórico.....	15
0. 3. Motivaciones.....	16
0. 4. Metodología.....	17
0. 5. Playlist.....	17
1. Tocamos tierra. Una cancioncilla en medio del miedo.....	21
1. 1. Ritornelo y territorio.....	21
1. 2. La máquina musical desterritorializante. La voz sonora.....	23
1. 3. Ritmo =/= Métrica.....	24
1. 4. Escuchando cortes.....	26
1. 5. Caminando por el desierto. Cortando arena.....	27
1. 6. Los pilares de una música flotante.....	28
2. La idea de una música electrónica. Poemas electrónicos.....	31
2. 1. La música eléctrica. El thelarmonium: toda la pared.....	32
2. 2. Preguntas iniciales y tijeras.....	33
2. 3. La idea de una música electrónica. ¿Poemas electrónicos?.....	35
2. 4. Sondas, naves espaciales y cables.....	38
2. 5. Comprendiendo la electrónica desterritorializante.....	40
2. 6. Viendo el futuro: I Feel (digital) Love.....	43
2. 7. Herramientas para una apertura musical al cielo.....	45
3. Salimos al Cosmos. El trabajo de Piotr Kurek.....	51
3. 1. Una leve caricia afilada.....	52
3. 2. Materia sonora cruda.....	54
3. 3. En directo. Sumar hacia un único sitio.....	55
3. 4. Pura riqueza maquinica.....	57
4. Conclusiones, si las hubiera.....	61
5. Bibliografía.....	63

*A Beethoven e Sinatra preferisco l' insalata
A Vivaldi l' uva passa che mi dà più calorie*

'Bandiera bianca', Franco Battiato

Presentación

Este Trabajo de Fin de Máster ha sido realizado en el marco del Máster Propio en Práctica y Teoría del Arte y Cultura Contemporánea, al título del cual le añadí unas letras por error, pero que ahora hago conscientemente, formando así una propuesta: Máster Propio en Práctica y Teoría de las Artes y Culturas Contemporáneas.

El presente escrito, precisamente, es uno que circunda alrededor de la idea de música y de ciertos términos filosóficos que pueden tener relación con ella. No se trata de un trabajo de filosofía o en filosofía. Se trata de un trabajo en y desde el arte, tomando prestado términos filosóficos y datos históricos con la intención de generar un acercamiento a ciertas prácticas sonoras experimentales que comentaremos más adelante en el texto.

Espero que esta escritura dé fe del esfuerzo de tomar posición y consciencia en lo que se piensa, se dice y se hace. Este texto no pretende ser una justificación de la práctica o una rectificación del pensamiento, sino uno de los reflejos de una investigación personal que estaba y seguirá estando ahí. Posiblemente se trate de una mezcla de herramientas, elementos y nociones que ponen el foco en intereses diversos para intentar lograr un texto cohesionado.

Si bien para la elaboración de este trabajo ha sido necesario el trabajo de lectura y escritura, es inevitable remarcar la importancia de la experiencia y la práctica, siendo estas cruciales para el proceso de adquisición de conocimiento artístico, y centrales en mi producción artística y musical.

El presente Trabajo de Fin de Máster parte de un artículo escrito hacia mediados de curso que tenía por título *Una breve aproximación al ritornelo: una cancioncilla en medio del miedo. El trabajo de Piotr Kurek como ejemplo*. Se rehicieron varias partes de ese texto y se añadió una tercera parte, construyendo así tres apartados diferenciados. En la primera se analiza el término de ritornelo empleado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, atravesándolo por lecturas paralelas. En la segunda parte se hace un repaso de la historia de la música electrónica experimental, con la intención de contextualizar y enmarcar todo el trabajo. En el tercer apartado se analiza parte de la obra de Piotr Kurek, artista sonoro en activo a fecha de finalización de este escrito.

Antes de continuar, me gustaría agradecer a mi ama y a mi aita, que siempre me apoyan y que tanto me dan; y a Magu, por ser una artista (como diría Jon Mikel Euba, una artista de nacimiento, una artista natural) a la que admiro profunda e hipnóticamente (en *loop*) y por estar ahí conmigo siempre. También quiero agradecer su presencia a mi *partner in crime*, Ibai

Silicato, con quien me he apuntado (y me seguiré apuntando) a más de una aventura y con quien he aprendido tanto.

Por otra parte, también deseo agradecer a mi tutora Usoa Fullaondo, aunque no la he tenido muy al día (mea culpa), pues ha sido un apoyo simbólico muy importante durante todo el proceso. A Maria Ptqk y a Iker Fidalgo por su apoyo más que incondicional a toda la clase del máster durante todo el curso y porque, pese a todas las complicaciones, nos han ayudado directamente en la creación de nuestros respectivos textos. Y por supuesto a todas las compañeras, por lo que he aprendido de ellas y por la amistad que queda: Iñaki Olarra, Paula Cárcamo, Miren Bayona, Juana Esparza, Arantzazu Luzarraga, Ernesto Calvo, Juan Viedma, Jesús María Platón, Edurne Iriondo, Koldo Gutiérrez y Victor Díez.

Los «trepadores» distan con mucho de serme antipáticos. Tienen un sentido del movimiento que no es nada desagradable. Solo el fin que persiguen me da qué pensar y me preocupa (muy poco, en verdad). Sí...

Simplemente, me interrogo con delicadeza y me digo: ¿a dónde quieren llegar?... ¿Llegar a qué?... ¿A qué hora?... ¿A qué sitio?... Y desconfío y temo por ellos.

Erik Satie (1994)

0. Introducción

Ritornelo, del italiano *ritornello*, podría traducirse como «un pequeño retorno». En países de habla italiana y portuguesa, el término se utiliza para referirse a «estribillo», «refrán», «dicho». En castellano, ritornelo es utilizado también como «trozo musical antes o después de un trozo cantado» o también como «repetición, estribillo»ⁱ. La definición y utilización de este término a lo largo de la historia de la música han ido variando, aunque, según apuntan Burkholder y King, las primeras apariciones del ritornelo de las que tenemos constancia se remontan al siglo XIV. En Italia empezaba a ser conocido el *madrigal*, una composición para dos o tres voces sin instrumentos, al fin de la cual aparece el ritornelo, una pequeña melodía que da el cierre a la composición. Estos autores destacan que, más adelante, el término ritornelo es ampliamente empleado por Antonio Vivaldi, haciendo de la «forma ritornelo» una parte importante de la definición del estilo compositivo de este músico. El ritornelo en este compositor aparece como una herramienta más, un recurso más, que él utiliza para dar cuenta de la tonalidad en la que está la composición, o para contrastar la presencia del solista y del resto de la orquesta (2006, 263).

En la contemporaneidad, el término es revivido por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari (de aquí en adelante D y G) durante los años 70; sobre todo cuando Deleuze, junto con su discípulo y compañero Richard Pinhas (músico y también filósofo), imparte varios seminarios sobre la naturaleza de la música en la Universidad de Vicennes. La filosofía de D y G ha sido a menudo estudiada por artistas y otros filósofos. Es necesario destacar que el trabajo de esta pareja resulta difícil de separar de un hacer estético. Aún más, es posible que sin el uso que ellos hacen de la imagen jamás existiría su filosofía. Deleuze defendía una filosofía autónoma, que no analiza, contempla o teoriza *sobre* otros asuntos, sino que es en la propia creación de conceptos donde esta disciplina cobra sentido: es una acción creadora más, «como un pintor pinta un cuadro», es como él dice que filosofaⁱⁱ. De todas maneras, su trabajo podría entenderse también como una filosofía que hace uso de herramientas de otras disciplinas (como el cine o la pintura) para utilizarlas dentro de su propia lógica. Podría ser esta una de las razones por las que estos textos resuenan en la mente de tantas creadoras contemporáneas.

La cuestión de la música aparece tan solo de forma marginal en D y G si se compara con el estudio de otras disciplinas artísticas. Lo poco que pensaron y compartieron al respecto, no obstante, resulta especialmente estimulante. Así pues, aprovechando este hueco que existe en su pensamiento, en este artículo se tomarán prestados ciertos términos que la pareja francesa empleaba para ver si podemos lograr una aproximación a aquello a lo que es muy difícil aproximarse desde el lenguaje. Escogiendo de los *professeurs* su cara más oculta (lo

que escribieron sobre música), nos disponemos a investigar en torno al vocabulario que nos aportaron y a estudiar su validez.

0. 1. Aproximarse al ritornelo de Deleuze y Guattari

A grandes rasgos, el ritornelo es efectivamente una frase musical que retorna, que vuelve, como he mencionado antes, y que durante la historia de la música ha tenido distintos matices. Sin embargo, no es el objetivo de este trabajo explicar la definición musical de este. La definición que D y G proponen del ritornelo tiene más que ver con el territorio y la desterritorialización, el Caos, los Medios, el Ritmo, el Corte. Al escribir esas mayúsculas, podemos deducir que los autores querían singularizar estas ideas para discernirlas del lenguaje habitual del día a día. Nos proponemos pues diseccionar el término ritornelo para inferir sus términos-hermanos y poder utilizar herramientas filosófico-musicales para producir un cierto acercamiento al trabajo de Piotr Kurek. Este trabajo pretende ser ejemplo y poner en valor esas prácticas no tan claras, no tan directas, que generan espacios y situaciones desterritorializadas, suspendidas, flotantes, descubriendo un posible vocabulario para abordarlas.

Por otra parte, aún es necesario puntualizar que tanto las enseñanzas del sonido como la de la música están en discusión en determinadas facultades de Bellas Artes de nuestro país, y muchas veces quedan relegadas o bien a espacios marginales, o bien a Conservatorios. Estos campos estéticos, cada vez más fundidos e hibridados entre sí y con el resto de las artes, requieren bajo nuestra opinión una mirada también híbrida, capaz de soportar la profundidad, ambigüedad y complicación de ciertas investigaciones artísticas y sonoras actuales. Este artículo podría ser también una reivindicación de la música (y la música entendida como un campo abierto y en constante expansión) como una disciplina artística más.

Como se verá durante el segundo apartado, la música electrónica es una disciplina con una historia profundamente afectada por el descubrimiento del electrón y otros inventos que van a ser capaces de soportar tecnologías que van a llevar la creación musical a nuevos territorios. Sobre todo con la aparición de la *música concreta* (esa hermana primeriza, analógica, de la música electrónica), se observará cómo la música está en constante relación con el sonido y el ruido, y cómo estas músicas electrónicas primerizas se verán en enfrentamiento con el público (y el juicio de sus propios creadores). Una lucha con preguntas parecidas a las que sufría el arte visual en aquel momento: ¿esto puede ser música?, ¿qué pasa si la música no es más que ruido?, ¿y si lo que nos interesa lo que más es el silencio? El apartado 2 está dedicado a matizar estas preguntas y a contextualizar el contenido del apartado 3.

Aparte de utilizar la filosofía de la pareja de franceses y hacer un breve repaso histórico, también nos serviremos de un ejemplo aún latente, aún incipiente. Se trata de las obras sonoras de Piotr Kurek, que efectivamente analizaremos en el apartado 3. Este joven compositor polaco trabaja mayormente solo o en pequeños grupos de improvisación e investigación del sonido. Ocasionalmente ha colaborado en obras de teatro y películas creando música para ellasⁱⁱⁱ. Kurek es un artista clasificable con un trabajo inclasificable: está claro que lo que hace está relacionado con el sonido como medio, pero es difícil acertar a la hora de escribir un párrafo para definir su trabajo. Su obra está ocurriendo actualmente, y desde esta corta distancia es difícil interponer lenguaje. Como veremos más abajo, es efectivamente imposible escribir sobre ciertas cosas, y no es la intención pretender crear puentes gramaticales donde no se pueda hacerlo; tan solo, quizás, llevar el lenguaje hasta donde se pueda.

0. 2. Marco teórico

Como he explicado anteriormente, no está entre los objetivos del apartado 1 hacer una disección académica de todos los textos existentes de D y G; se trata más bien de rescatar un pequeño espacio de esta pareja de pensadores para ampliar la forma que tenemos de leerles, a través de distintos textos paralelos que nos acompañarán. Un zoom en una pequeña mancha en la epidermis de la filosofía deleuze-guattariana. Transitar a través de estos autores para poder mirarles desde fuera, rebotar en ellos.

En el primer apartado se disecciona una parte de *Mil Mesetas*, en concreto el capítulo llamado «Del ritornelo», y se analizan algunas transcripciones de clases impartidas por Deleuze; mientras nos acompañamos de textos que han surgido en la filosofía de esta pareja y su relación con la música. Estos escritos e ideas pueden no tener una relación directa entre ellos, pero en este artículo intentaremos agruparlos y darles un sentido de conjunto.

Uno de los trabajos más curiosos que aparecen tras D y G es el breve pero acertado artículo de Cristoph Cox, «¿Cómo hacer de la música un cuerpo sin órganos? Gilles Deleuze y la música electrónica experimental», que apareció en 2004 en su idioma original (casi una década después de la muerte del filósofo), y mucho más tarde en castellano, en 2022, donde el autor dibuja una serie de pinceladas partiendo de la filosofía deleuziana en cuanto a la música electrónica, y hace un gran trabajo de recopilación de proyectos y piezas musicales surgidas como homenaje a estos dos filósofos. Por otra parte, existe un libro del músico y filósofo Simone Borghi titulado *La Casa y el Cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari* (2014), libro que también resulta muy revelador, pues supone una valiente incursión en la filosofía de estos pensadores y su relación con la música. Además de estos textos que nacen claramente como homenajes, también encontramos interesantes las cartas de Cage, el acercamiento al noise de Catherine Guesde, y para un

paralelismo rápido, una noción de caza en la literatura de Roberto Calasso. Si todas estas lecturas tienen algo en común es que han apoyado el trabajo de reflexión en torno a la naturaleza de la música y la práctica propia.

Apoyándonos mayormente en Thom Holmes y David Stubbs, la segunda parte está dedicada a una revisión de la historia de la música electrónica. Los libros *Electronic and experimental music: technology, music and culture* (2008) del primero y *Sonidos de Marte. Una historia de la música electrónica* (2019) del segundo asientan las bases de esta parte. Esta sección está dedicada a dotar al artículo de un cierto fondo histórico, con la intención de contextualizar tanto los términos de los que se habla en la primera parte como la obra de la que se habla en la tercera. Esta es la sección puente del artículo.

En la tercera parte del texto nos adentraremos en el trabajo de Piotr Kurek, a quien observamos desde una curiosidad distante, a través del análisis de su trabajo grabado y de su presentación en directo. Al colocar al oyente en un lugar de extrañeza, la obra de este artista polaco nos remueve algo como lo hace el arte. Toda la música de Kurek, como veremos con más detalle en el apartado 3, es *puramente musical*⁶, y pese a todo, encontramos muchas señales de que ese material que él despliega no es exclusivamente musical: lo que oímos rebasa la música. Hay elementos, movimientos, pequeñas disecciones, que superan aquello que podríamos percibir como «musical» y llevan su trabajo a otro lugar: a saber, tal vez sea ese mismo sitio del arte contemporáneo, tal vez una cierta manera de entender lo que hace como algo procesual, un filtrar como filtraría un artista contemporáneo.

Podríamos enmarcar la música de Kurek en ese término paraguas de la música electrónica experimental contemporánea, a falta de un término aún tal vez por descubrir. Quizás sea ésta dificultad a la hora de enmarcar su práctica la que la hacen tan interesante y vibrante. Podría haber sido el objeto del estudio cualquier otra artista que trabaje en este rango de *músicas flotantes*⁷ (proponemos como término temporal), pero el trabajo en particular de este artista polaco nos ayuda a reflexionar y procesar la música en general y nuestra práctica artístico-musical en concreto.

0. 3. Motivaciones

Mis intereses principales son la práctica musical-sonora y la escritura. Existían previamente unos textos sobre el ritornelo y unos experimentos sonoros en marcha, y aunar estos intereses en un solo trabajo pronto se convirtió en un objetivo y una motivación.

Otra de las motivaciones principales para escribir este texto fue el hecho de no encontrar trabajos grandes al respecto. El término de ritornelo está utilizado muchas veces y de muchas maneras, pero en cuanto a la música se refiere, las únicas cuestiones de calado que se han

conseguido encontrar están citadas anteriormente. (El escrito de Cox del 2004 y el de Borghi de 2014.) Por tanto, este impulso ha nacido de encontrar esa singularidad en el texto que estaba escribiendo, y de aprovecharla para explorar nuevas posibilidades de lectura de la filosofía de Deleuze, acercándola a creaciones sonoras contemporáneas.

El hecho de haberme encontrado con Piotr Kurek y su trabajo también es una motivación importante, pues abrió en mí muchas preguntas e interrogantes y pronto surgió una especie de simbiótica entre cómo él concibe su música flotante y cómo la pienso yo.

Las lecturas de corte filosófico e histórico y la escucha a Kurek son dos procesos que me ayudan a reflexionar sobre la música en general y sobre mi práctica en concreto, y es por eso que aparecen en este texto.

Indagar en cuanto a cómo confluían ambos intereses ha sido la motivación general para llevar a cabo este trabajo.

0. 4. Metodología

La metodología es principalmente teórico-práctica, ya que desarrollo en paralelo el trabajo artístico-musical práctico y el reflexivo, el teórico. En este texto aparece principalmente la parte teórica, una que ha nacido a partir de la escucha, la lectura, la escritura, y reflexiones que surgen en la práctica.

La lectura de Deleuze y Guattari, junto con otras del mundo musical como Stubbs, Holmes, Guesde o Cage, como se ha mencionado anteriormente, son los pilares teóricos de este texto y los que han sostenido en gran parte la lectura y la escritura de este trabajo. Así mismo, me gustaría remarcar la importancia de la escucha como metodología en un trabajo que versa sobre la música.

0. 5. Playlist

Este trabajo tiene una cualidad, de alguna manera, divulgativa. Como muestra de ese espíritu, aquí abajo se encuentra una propuesta de una lista de canciones, entre las cuales aparecen las que figuran en el texto explícitamente y algunas otras que no lo hacen, pero que, en nuestra opinión, tienen una cierta relevancia para la contextualización de Piotr Kurek como artista.

Esta *playlist* se ofrece tan pronto en el texto pues, pese a que no se entiende como algo obligatorio, se quiere dar la opción de escuchar varias muestras de la música del caso de estudio y alguna que otra canción mientras se procede a la lectura de este trabajo.

Esta propuesta de lista no responde a ningún orden concreto, sino al orden que una le quiera dar. Además, las piezas de la lista seguramente guarden poco de su sentido original una vez descontextualizadas, o si se hace una escucha deficiente de ellas (un mal altavoz, unos auriculares insuficientes...), pero de todas maneras se pretende dar una idea de las músicas aquí analizadas.

Peach Blossom - Piotr Kurek (2023)
Paper Tigers - Piotr Kurek (2020)
Breathing - Piotr Kurek (2023)
Circles - Piotr Kurek (2012)
Heat - Piotr Kurek (2012)
Tonal Colors - Piotr Kurek (2013)
Chordists - Piotr Kurek (2022)
Étude Aux Chemins De Fer - Pierre Schaeffer (1948)
Poème électronique - Edgar Varèse (1958)
Pot au Feu - Delia Derbyshire (1968)
Crow Theory - Pedestrian Deposit (2019)
Bandiera Bianca - Franco Battiato (1981)
Chase the Tear - Portishead (2010)
I Feel Love - Donna Summer (1977)

Para la versión digital de este trabajo, la playlist se puede encontrar online en este enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=LUj5R8HFpkl&list=PLCK710kdX7ehgjWv-EVEMraZio5B2y1Lh>

Una vez en YouTube y abierta la playlist, la usuaria podrá cambiar el orden de las canciones a su antojo. Es un enlace que aparece en modo «Oculto», pues la única manera de acceder a él es a través de este hipervínculo.

1. Tocamos tierra. Una cancioncilla en medio del miedo

Al comienzo del capítulo «Del ritornelo», en *Mil Mesetas*, se nos presentan tres escenas: la primera imagen es la del niño que, lleno de terror, silba en la oscuridad (el caos) para darse cobijo de alguna manera, estabilizarse; la segunda tiene que ver con una ama de casa que canturrea mientras hace sus labores anti-caóticas (recoger, ordenar, limpiar); la tercera tiene que ver con un errático cambio de dirección: el supuesto protagonista sale de su casa cantando una canción porque algo (una melodía, un impulso, una direccionalidad) ha entrado en su cabeza (2004, 318).

Estos tres protagonistas entonan sus ritornelos.

Si nos detenemos en la primera imagen, la del niño en la caverna produciendo un ritornelo, pronto nos damos cuenta de que el ritornelo tiene algo intrínsecamente territorial, acto de hacer territorio: *¿dónde* está el niño? *Ubi est?* Está en la oscuridad, en una cueva, en medio de un lugar desconocido, a oscuras. Él canturrea porque es la forma de estabilizarse, de tranquilizarse, de encontrar un centro, y no solo de encontrarlo, sino de crearlo. Se da un acto de creación, pero aún no puramente musical. El niño se balancea en lo que ese ritornelo *ritma*.

Dicho de otra manera, el niño entona el ritornelo para ritmarse, para situarse. También el ama de casa, trabajando, y el señor que, de improvisto, sale de casa. Están entre el mundo tangible y caótico y su propia mente, a punto de peligrar. Ritmarse para tocar tierra.

La Tierra existe como idea. La tierra a la que pretenden arribar el niño, el ama de casa y el tercer protagonista es una base, es un lugar, es espacio al que atenerse, desde el que existir, siempre un espacio limitado y firme.

1.1. Ritornelo y territorio

Simone Borghi remarca la influencia que tuvieron las teorías del biólogo alemán-báltico Jakob von Uexküll en D y G, quien, en el estudio de la vida animal durante el siglo XIX, desarrolló el término de *Umwelt*, o «mundo circundante», «mundo asociado», «ambiente» (2014, 14-15). Con esta idea, el biólogo forja una teoría que plantea que cada ser vive en un mundo distinto y donde cada objeto cobra un significado radicalmente diferente dentro de la estructura interna de este. Así, según D y G, una araña que teje su red para poder cazar tiene «un "ritornelo" de mosca [en la cabeza]» (2004, 321). Aparte de mostrar con ello una posición

crítica al antropocentrismo, el estudioso también plantó la semilla que retoman los franceses para hablar de una cierta noción de territorio. Siguiendo entonces en el mundo animal (el mundo humano), el topo, por ejemplo, acostumbrado a vivir en su mundo subterráneo, reaccionará a la macabra broma infantil de tapar uno de los agujeros de su madriguera con la instintiva acción de generar otro agujero. El topo conoce *su* territorio, es su «morada» o bien su «zona de caza» (2014, 15), sabe cuáles son los componentes de su territorio: condiciones mínimas de supervivencia; y por tanto se preocupará de que esas condiciones siempre se cumplan.

A través de Uexküll, D y G *desmarañan* toda una teoría en la que el territorio es ante todo un acto, una cuestión de territorializar (2004, 22). El territorio, antes de ser un mapa, una cartografía, es una acción. Tiene duración. Al igual que Deleuze defiende que «lo redondo es simplemente el resultado o el pasaje hacia el límite del proceso de redondear» (Deleuze: 2017, 372), también lo piensa con su concepción de territorio, diciendo que «el territorio es un acto [...]. Es el producto de una territorialización» (2004, 321). La territorialización no la tenemos por qué pensar exclusivamente como un acto del aparato de Estado; podemos imaginarla como un mosquito que, con su aleteo nocturno, nos despierta por la noche. Pronto tenemos un ritornelo de mosquito en nuestra cabeza, parte de este está en nosotros ahora; al menos la parte de él que somos capaces de captar, o tal y como la captamos. El signo de mosquito que tenemos ahora en la cabeza se convierte así en parte del *plateau*. Un momento, una intensidad, una aparición. El mosquito, al rato, se rinde y busca víctimas en otras habitaciones.

De la acción-duración de territorializar se derivan varias operaciones estrechamente relacionadas. En la base de lo que nos interesa se encuentran la *re*-territorialización y la *des*-territorialización, pues, según la pareja de pensadores, la territorialización es siempre relativa a una posible reterritorialización y desterritorialización que conforman las dos operaciones negativas a esta.

Si volvemos a la imagen del niño en la cueva (pensemos en ese canto ahogado), es en una operación de desterritorialización de la voz donde Deleuze dice encontrar el origen de la música:

Si el ritornelo es la voz que canta en un agujero negro, la voz territorializada; la música como tal comienza con la desterritorialización de la voz. La voz es maquinada, la notación musical entra en un agenciamiento maquínico, forma ella misma un agenciamiento, mientras que en el ritornelo la voz todavía está territorializada pues se agencia con otra cosa. Cuando la voz en estado puro es extraída y produce un agenciamiento propiamente vocal, entonces surge como voz sonora desterritorializada (2017, 322).

Dado que esta cita procede de unas transcripciones de sus clases, es importante añadir que posteriormente se verá cómo los propios D y G, en texto escrito, desmienten saber dónde comienza exactamente la música:

Nosotros no decimos en modo alguno que el ritornelo sea el origen de la música, o que la música comience con él. No se sabe muy bien cuándo comienza la música. El ritornelo sería más bien un medio de impedir, de conjurar la música o prescindir de ella. Pero la música existe porque también existe el ritornelo, porque la música toma, se apodera del ritornelo como contenido en una forma de expresión, porque forma un bloque con él para llevarlo a otro sitio (2004, 299).

Pese a todo, permanece esa intuición de que algo tiene que ver con ese canto de ese niño asustado. La música, dicen, toma un material previamente territorializado (esto es, relacionado con un territorio concreto, empujado hacia la tierra), y lo utiliza en su propio juego, bajo sus propias normas: lo desterritorializa. Mientras un canto puede *significar* cierta oración (el ritornelo del niño podría ser sustituido por lenguaje gramatical, podría ser un significante que contiene un significado del lenguaje hablado), la voz sonora es ya otra cuestión: implica entrar en el juego de la música. Solo funciona dentro de la máquina musical porque ya es música en sí y se aleja de cualquier otra cosa. Es decir, el agenciamiento por el cual se produce es puramente musical. El niño que tiene miedo y canturrea, como apunta el filósofo, estaría produciendo un ritornelo, un canto aún en un estado lingüístico: donde «tarará» en efecto significa «está oscuro, tengo miedo, dónde estará mamá». Ellos dicen: aquí aún no hay música. Podría añadirse: aquí aún hay significado gramatical.

1. 2. La máquina musical desterritorializante. La voz sonora

Más adelante en el capítulo «Del Ritornelo» aparece una definición más laxa: «En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales» (2004, 328). El ritornelo trazando un territorio y la música haciendo de él un material desterritorializado. Podría entenderse que la filosofía toma las palabras tal y como la música toma el ritornelo, como meros significantes que transformar, transgredir y desmembrar – en definitiva, desterritorializar. La música, según D y G, plantea un horizonte, una condición de posibilidad, acercándose perpetuamente a su línea de fuga, donde quizá confluirá con otra serie de líneas que marchan también hacia el infinito.

[...] El movimiento de desterritorialización es tan potente como para, abrazando sus líneas de fuga revolucionarias, crear él mismo un nuevo tipo de tierra. Quizá esto sea lo que Nietzsche quiere decir cuando dice que un día la tierra será un lugar de curación. Puede ser que en lugar de reterritorializarse sobre tierras

facticias, el movimiento de desterritorialización pueda, en condiciones determinadas, devenir creador de una tierra nueva (Deleuze: 2017, 81).

La voz sonora (esta voz siempre será desterritorializada, pues ya es un gesto puramente musical) marca una línea de fuga al infinito. Si bien, como hemos mencionado previamente, los propios D y G reconocen que «no se sabe muy bien cuándo comienza la música» (2004, 299), lo que está claro es que toma luego un camino separado, existe como tal. De alguna manera, existe gracias al ritornelo; mientras que el ritornelo no necesita de la música para existir. «La música es la operación activa, creadora, que consiste en desterritorializar el ritornelo. [...] La música [se inscribe en un] problema que es el del ritornelo» (2004, 299).

Entender la música como una máquina desterritorializante. La música sería el compendio de líneas, momentos e intensidades completamente desterritorializadas, arrojadas al Caos, a los cielos, al Cosmos. «Cosmos como inmenso ritornelo desterritorializado» (2004, 332). Una música flotante que propone nuevas fronteras y barreras.

1. 3. Ritmo \neq Métrica

El ama de casa que tararea mientras organiza, el niño en la oscuridad, el señor distraído que sale a la calle... En estos microcosmos hay un caos previo: nuestros protagonistas se encuentran en la oscuridad, en medio de un lugar inhóspito, en medio de un barullo de pensamientos, en medio de una situación agobiantemente caótica: lo Vacuo, lo Lleno. Se habla en esos párrafos iniciales de cómo los protagonistas «moviliza(n) las fuerzas anticaos de su tarea» y que se concentran para que «las fuerzas íntimas terrestres no sean englutidas, puedan resistir» (2004, 318).

A su vez, aparecen también los términos de Medios y Ritmos. Es necesario hacer una primera distinción: el ritmo no es la métrica musical. Ellos dicen que los medios están «abiertos en el caos» y que «la respuesta de los medios al caos es el ritmo». El ritmo es lo que sucede cuando hay comunicación entre dos medios, está en ese entre, «se plantea entre dos medios»; y la acción (lo ritmado) ocurre en un plano distinto (2004, 320). El ritmo ocurre en el entre de dos medios, una instantes críticos. La métrica, en cambio, es dogmática, se propone dogmatizar y regular. Por ejemplo, el sonido de una ola nos llega cuando el mar choca en la arena (primer medio) y el viento nos la trae hasta los oídos (segundo medio). El ritmo está ocurriendo ahí, podemos percibir una cierta frecuencia de impacto, una cierta circularidad, siempre en el entre de medios. Pero no existe rastro de métrica ahí. No se trata de divisiones binarias o ternarias, de divisiones simples o complejas.

Es posible que la métrica sea esa forma de pacto, quizás, entre compositor e intérpretes. Una herramienta que ha pretendido cercenar lo a veces imposible. El ritmo es el resultado de una comunicación entre medios, de cuando pienso en qué voy a tocar, lo comunico a mis manos y estas hacen el trabajo por mí: reproducen una música que nunca será la imaginada (acordémonos del acto de redondear como resultado del proceso de lo redondo). Cuando el niño tararea este ritornelo, lo hace sin una métrica especial, pero lo hace para ritmarse.

Para dibujar otra posible tangente en este tema, sería necesario mencionar que D y G toman en préstamo la definición de ritmo que da Olivier Messiaen. Simone Borghi también habla de él, a quien D y G mencionan en «Del Ritornelo» varias veces. Importante figura durante el siglo pasado en el Conservatorio de París, primero como alumno prodigio y posteriormente como profesor de armonía y composición, Messiaen fue un gran amante de la naturaleza y en concreto del canto de los pájaros. Él defendía una música propiamente *rítmica*, «una música que desprecia la repetición, la envergadura y las divisiones iguales, que se inspira en suma en los movimientos de la naturaleza, movimientos de duraciones libres y desiguales»; incluso va más allá y llega a afirmar que las obras de Bach carecen de ritmo, pues son obras compuestas por sucesiones ininterrumpidas de duraciones iguales que sumergen al oyente en un estado de satisfacción plácido» y por tanto «nada viene a contrariar su pulso» e incluso el espectador que «está entonces muy tranquilo, no recibe ningún choque» (Borghi: 2014, 50). Hay métrica en Bach. Pero, ¿y si no hay ritmo en Bach? ¿Y si el ritmo es otra cosa? Pensar el ritmo como un momento crítico.

Borghi, citando a Pierre Boulez en *Pensar la música hoy* (1963), lo explica también de la siguiente manera:

en el tiempo no pulsado, "las estructuras de la duración se refieren al tiempo cronométrico en función de una localización, de una señalización de ruta - podemos decir - regular o irregular, pero sistemática". El tiempo no pulsado, en cambio, puede presentar un carácter cronométrico solamente general respecto a la duración total de una obra, tomando como puntos de referencia un inicio y un fin, pero sin contener en su interior ningún tipo de pulsación o medida sobre una base codificada (2014, 88).

En este extracto, podríamos pensar en el término «tiempo pulsado» como el tiempo que describe la métrica, y «tiempo no pulsado» como el tiempo que describe el ritmo según Messiaen. Pensar la métrica como un dogma, como una pulsación codificante y sistemática, que genera una línea que seguir: se impone. Pensar el ritmo, en cambio, como un momento crítico, como un acontecimiento, como una ola, como un golpe, como un susurro: sucede.

1. 4. Escuchando cortes

Apunta Ramón Andrés, hablando sobre la naturaleza de la música y los orígenes de esta: pensar es cortar. La palabra escindir viene del latín *escindere*, y desde la misma llegamos a *scire*, el saber, que a su vez llega como un eco del *skei* indoeuropeo. *Skei* significa cortar. «Pensar es cortar», sentencia el filósofo (2020, 29).

Hacer música puede ser una forma de cortar el silencio. Silencio y música nacen a la vez. Deleuze comenta que la única forma que tenemos de entender el silencio es precisa y únicamente dentro de la máquina musical, pues «fuera de la máquina musical no hay en absoluto silencio» (2017, 343). Al igual que el silencio se nos presenta como parte fundamental y creadora de la música, la figura se nos presenta como la inversión del fondo, y por consiguiente elemento intrínseco de este. Encontramos en Roberto Calasso una apreciación parecida cuando se detiene sobre la cuestión del cazador humano primitivo y la caza.

La presa debe ser enfocada: la mirada la aísla y restringe el campo visual sobre un punto. Es un conocimiento que procede por cesuras sucesivas, recortando figuras a partir de un fondo. [...] Desde ya, el gesto de recortarlas es el mismo que las hiere. De otro modo no nace la figura. [...] Llevando al extremo este modo de conocimiento, acumulando siluetas, empieza a recomponerse la tela del fondo, de la que fueron arrancados (Calasso: 2020, 13).

La gacela saltarina que teme por su vida: ese es nuestro ritornelo. Habría así un conocimiento creciente, acumulativo, progresivo, aglutinante en torno a la presa y la necesidad de recortarla de su fondo. El recorte, el corte sobre el fondo, podríamos asimilarlo como una apreciación del propio fondo: es *gracias al* fondo que tenemos la imagen recortada, el signo desterritorializado. Esa imagen recortada, esos signos, ahora flotan.

Es posible trazar una clara relación entre la idea del ritornelo, o de frase canturreada aún no-musical y del recorte visual de las presas a la hora de cazar. Las dos ideas de recorte, de desterritorialización, apuntan hacia una creación posterior: se desterritorializa lo territorializado para así entrar en una nueva dimensión de posibilidades. Pese a todo, no estamos ante un círculo vicioso. Estamos, en cualquier caso, ante la condición de posibilidad para que se produzcan nuevas realidades, pero no por definición directamente una nueva realidad.

Signos atados (existen bajo una primera territorialización) → **operación desterritorializante** → **signos flotando en la multiplicidad**

En este estado de las cosas, aún no hemos necesitado reterritorializar los signos para que se resignifiquen: solo están flotando, flotando de manera interconectada con otros signos,

elementos y flujos de alrededor. Es la gacela saltarina recortada por la mirada del cazador, o el canto de un gorrión, de un pájaro-cantante. Está ahí, es percibido (recortado) y desterritorializado. La música podría ser el arte de cazar sonidos.

En esta desterritorialización de los sonidos nos podemos acordar de los samples acústicos nacidos a finales de los cuarenta en los estudios de Pierre Schaeffer (como veremos en el apartado 2), o nos podemos acordar de J Dilla y sus samples^{vi}. Esa idea de recorte, de collage, como veremos en el apartado 2, aparece en la música a través de diversas tecnologías y bajo distintos formatos durante el siglo XX.

1. 5. Caminando por el desierto. Cortando arena

Cristoph Cox, en su acertado artículo *¿Cómo hacer de la música un cuerpo sin órganos? Gilles Deleuze y la música electrónica experimental* (2004) cita a James A. Snead, quien en una charla a principios de los ochenta en Nueva York, defiende que

en la cultura negra, la repetición significa que la cosa circula (exactamente como cualquier flujo), hay un equilibrio. [...] la cosa (el ritual, la danza, el *beat*) está ahí «para que la recuperes cuando vuelvas a ella». Si existe un objetivo, este queda constantemente pospuesto; continuamente «se corta» para volver al principio, en el sentido musical de corte como una interrupción abrupta [...], con una serie ya en progreso y un regreso deliberado a una serie anterior (Quinz: 2022, 46).

No solo el corte implica una vuelta a algo conocido, sino que también es visto como una posposición de encontrar apremiadamente un resultado, o, dicho de otra manera, es una forma de posponer el clímax, la resolución, el pico de la civilización occidental que constantemente referencia al progreso y a la innovación como únicos vehículos para la prosperación humana. Quizás haya un posible flujo, una posible flotabilidad de las cosas, como señala el escritor, «el ritual, la danza, el *beat*», donde no está claro a dónde se llega, no hay una pretensión por la producción de resultados directamente útiles y orientados al uso directo. Acentuando esta diferencia entre distintas culturas, James A. Snead también menciona el accidente como factor importante y completamente ligado al corte:

[...] la cultura negra en el «corte» crea «accidentes» en su campo de acción, casi como si quisiera controlar su imprevisibilidad. Siendo ella misma una especie de campo de acción cultural, esta magia del «corte» pretende confrontar accidente y ruptura no ocultándolos sino dándoles espacio dentro del sistema mismo (Quinz: 2022, 46).

Dentro de las nuevas músicas centradas en el turntablismo, el *scratcheo* y el *glitch*, la repetición y los cortes cobran una nueva importancia dentro de la música. Ciertos géneros surgidos en la segunda mitad del siglo XX, como el dub en los años setenta y la cultura hiphop en los ochenta, son orgullosos portantes de esta forma de hacer «flotativa» y «cortante». Se revisitará este tema en el apartado 2, pero en el dub, los turntablistas hacen uso de las grabaciones en vinilo de los discos antiguos de reggae, eligen y diseccionan trozos, los recortan, y los vuelven a mezclar, quitan la voz, y jugando con la superposición de los cortes extraídos de distintos álbumes, y nuevos cortes producidos ad hoc, llegan al *riddim*, este formato austero basado en la combinación de las frecuencias bajas y las baterías, sin voz. Cox defiende que en el *scratch* y el *glitch* encajan perfectamente con lo que Deleuze diría que es «sonido musical desterritorializado, un grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una cadena todavía demasiado significativa» (2022, 47). Es materia sonora arrojada a los cielos. Cox también argumenta que

cuando describimos un tema o sus partes [...] como «frío», «cálido», «duro», «suave», «intenso», «vívido», «fangoso», etc., estamos aunque burdamente, describiendo sus «intensidades», las maneras en que nos afectan, la cualidad y la cantidad de las fuerzas que transmite (2022, 48).

1. 6. Los pilares de una música flotante

El ritornelo es lo que se encuentra justo antes de la música, aún está en un estado lingüístico, pero contiene en sí una potencialidad musical. Como hemos visto, el término de ritornelo es rico en su núcleo y despliega nociones claves: nace en el seno del caos, donde nos encontramos a cada momento, es el resultado de un intento de marcar territorio-morada, y tiene que ver con los medios que mutan, se comunican y de donde se infiere un ritmo, que no está estrictamente pautado como una métrica, sino que es aquel que marca la identidad del propio medio y deja que se filtren distintas intensidades, líneas de errancia. En palabras de Borghi, con la música que emerge a través de la desterritorialización del ritornelo se produce «el salto del caos a un orden en el caos» (2014, 104)

El territorio entendido como acción-duración nos ayuda a comprender la naturaleza del ritornelo, ese canto aún lingüístico que parte de una pulsión interna y que, cuando es desterritorializado, se convierte en música. Con la idea del ritmo desigual a la métrica hemos planteado una música que reenmarca la noción de música en general; y con la idea del corte se despliega la tecnologización de los medios para la creación musical y su impacto directo en nuestra forma de comprenderla.

Estamos ante una meseta amplia, llana y vasta, y sobre esta nacerán puntos convertidos en líneas y métricas convertidas en ritmos. En una cierta duración y con una cierta intensidad se nos acercarán y se alejarán pequeñas manchas, grandes líneas y rápidas moléculas sonoras. Recortes sónicos, asaltos territoriales y seres que son presa del miedo: tal vez esta sea una posible definición de la música.

Lo que se ha podido ver en este apartado 1 hace referencia directa al apartado 3, donde utilizaremos este vocabulario como lente para transitar la obra de Piotr Kurek. Esta vez no prestaremos atención a las notas, los acordes o los cambios de tono. Pensaremos en los instantes críticos, en las distintas líneas que recorren horizontalmente la meseta, en lo que flota y no en lo que intentamos atar. Antes de comenzar el apartado 2, vemos procedente matizar que a la hora de enfrentarnos al análisis de una obra viva, latente, como es la de Kurek, hemos de contextualizarla. Leyendo a David Stubbs y Thom Holmes entre otras referencias haremos un breve repaso de la electrónica más primitiva y de los últimos años de digitalización de los medios para dar paso al análisis de la obra del artista sonoro.

2. La idea de una música electrónica. Poemas electrónicos

La historia de la música electrónica no es como la historia del rock o del hiphop, las cuales están muy delimitadas en un lugar y tiempo concretos. [...] La historia de la música electrónica es muy dilatada [...], se está trabajando al mismo tiempo en distintos sitios con distintas perspectivas. [Hablar de la historia de la música electrónica] es como juntar muchas perspectivas distintas a la vez. No es una historia tan lineal como la que tuvo el rock o el hiphop

(Music Radar Clan, 26/04/2020).

En este apartado se pretende dejar de lado por un momento los términos filosóficos en torno a la naturaleza de la música en sí y se propone repasar la historia de la música electrónica experimental, por una parte para seguir matizando las ideas expuestas en el apartado anterior, buscando músicas flotantes en los primeros experimentos con la música electrónica, y por otra parte para poder situar mejor a Kurek y su producción, localizarla en el tiempo presente.

Durante esta sección, como en las otras, nos estaremos refiriendo más a la música electrónica experimental (aquella que pretende romper algún tipo de barrera creativa y / o plástica y proponer nuevos límites) y no tanto a la música electrónica popular que llegó al gran público durante la década de los 80 y que en los 90 alcanzó su punto más álgido de popularidad (Stubbs: 2019, 48).

Pese a que según la escritora y crítica neoyorquina Fran Lebowitz «no hay peor pandemia que una mala idea contagiándose de persona en persona»^{vii}, los humanos nos contagiamos mutuamente, constantemente. Las ideas musicales o artísticas mutan y se hibridan con las ideas científicas, que a su vez también se mezclan con ideas tecnológicas, ideas de corte filosófico, etc. Como observa Stubbs,

Pierre Boulez, el compositor y director francés de posguerra y fundador del IRCAM (Instituto de Investigación y Coordinación Acústico-Musical), describió el mundo clásico de la música y pensamiento tonal como un reflejo de la ciencia anterior al siglo XX (2019, 51).

Por tanto, también es difícil escribir sobre pioneros o pioneras. En este apartado intentaremos destacar ciertos hitos de la música electrónica experimental como disciplina artística en general, no como invenciones puntuales de unos cuantos señores genios, pues entendemos que la historia es una disciplina compleja que, además de exigir una posición desde la que enfrentarse a ella, es inabarcable mencionando tan solo un puñado de nombres. En palabras de Daphne Oram, una de las pioneras de la música electrónica británica:

No caigamos en la trampa de intentar nombrar a un solo hombre como «inventor» de la música electrónica. Como en la mayoría de los inventos, nos daremos cuenta de que muchos cerebros sintieron casi simultáneamente la emoción de visualizar posibilidades de largo alcance. Los avances no salen nunca o casi nunca completos y definidos de un solo cerebro... Me gustaría saber por qué tenemos tantas ganas de ver a un solo hombre como el gran héroe del momento (Morgan: 2021, 115).

Esto siendo así, es inevitable mencionar varios nombres masculinos, pues a fin de cuentas muchas veces no fueron ellas las que tenían acceso a determinados medios para la creación musical de vanguardia.

En las siguientes líneas se hace una aproximación personal desde las nociones que resultan interesantes para el autor; no se pretende abarcar el total de la historia de la música electrónica, sino que se pretende hacer una aproximación al caso de estudio. Comenzaremos por la música electrónica experimental más primitiva y posteriormente haremos un salto temporal para acercarnos más al contexto de Piotr Kurek.

2. 1. La música eléctrica. El *telharmonium*: toda la pared

El final del siglo XIX, sobre todo en Inglaterra y Alemania, es conocido por ser el momento de nacimiento de varios inventos tecnológicos que revolucionarían la manera de vivir y comunicarnos, tales como la electricidad, los cables o la bombilla. Según Holmes (2008, 6-12), ya en esta época se dan los primeros intentos rudimentarios de expandir la noción de música, experimentando con la señal telefónica (Philip Reis y su Reis Telephone en 1861), con los tonos armónicos para la comunicación de información (el telégrafo musical de Elisha Grey en 1874), o con la manipulación eléctrica de los tonos (el clásico instrumento *telharmonium* de Thaddeus Cahill patentado en 1896).

Este último instrumento, el *telharmonium*, necesitaba casi una pared entera para funcionar, y se considera el primer instrumento eléctrico de creación musical verdaderamente relevante.

No existen grabaciones del telharmonium, pero según su inventor, este instrumento hacía uso de las líneas de teléfono para modular los tonos y producir sonidos distintos. Uno de los adelantos más grandes de este instrumento (o mejor dicho, de la versión mejorada de este que apareció años más tarde, ya a principios del siglo XX), era que tenía la capacidad de «imitar instrumentos orquestales familiares» y así, se podrían escuchar «oboes, flautas, trompas, cornetas y violonchelos» que tenían que «ser cambiados manualmente» (2008, 8). Dado que era un instrumento aún muy rudimentario, presentaba varios problemas para Cahill, tales como la cantidad de energía necesaria para ponerlo en marcha, cuestiones de logística, o incluso interferencias que producía el aparato en líneas de teléfono cercanas, y su invención pronto quedó olvidada. Este instrumento es el ejemplo de una tecnología aún por afinar pero que contiene en su creación la intención de todo músico electrónico: investigar con el sonido y delegar tareas.

El electrón se descubre en 1897 y, junto con la invención del tubo de vacío (herramienta que permite amplificar y rectificar pequeñas señales eléctricas), es uno de los avances más importantes para el nacimiento de la tecnología electrónica. Aún así, hasta bien entrado el siglo XX no se instaura el campo de la electrónica como se entiende hoy en día. Como observa Holmes, a inicios del siglo pasado, la unión de la tecnología (en aquel momento, puntera) y la música se daba mayormente en los círculos de «artistas radicales y experimentos de ingeniería» (2008, 12).

Si bien cada siglo ha tenido sus cambios tecnológicos, sin mucha duda podríamos sentenciar que, en Occidente, el siglo XX es el siglo de la música electrónica, pues como señala Stubbs, «aunque sus inicios se remontan al siglo XIX, y tuvo precursores en épocas incluso anteriores, la historia de la música electrónica es en gran medida la historia del siglo XX» (2019, 28).

2. 2. Preguntas iniciales y tijas

El siglo XX es uno que resulta explosivo en cuanto a la variedad de ideas, formas y perspectivas que dotarán a la música de cambios profundos. Uno de los paradigmas que más va a cambiarla es, precisamente, la aparición de la música electrónica. Como señala Music Radar Clan en su espléndido vídeo-ensayo *Pilares de la música electrónica: la música concreta* (2020), la historia de la música electrónica es difícil de condensar y ubicar en un único escenario en un único tiempo, pues es el resultado de un largo proceso de contagios de ideas y de muchas horas de laboratorios, de pensamiento, de pruebas y, cómo no, de errores. Siendo plenamente conscientes de esto, podríamos afirmar, con el objetivo de continuar con nuestra investigación, que la música electrónica, con su capacidad de condensar sonidos, ruidos, distintas músicas, en tramos cortados, recortados y superpuestos, la música electrónica como nos la imaginamos hoy, nace durante la década de 1940 en París.

Music Radar Clan observa que las preguntas que se estaban haciendo durante las vanguardias artísticas visuales de inicios del siglo XX fueron también las preguntas que se plantearían en el contexto de los vanguardistas del sonido: ¿y si se pintara un objeto que no existe?, ¿y si se dibujara una silla vista desde distintos lados?, ¿y si el cuadro en blanco es en sí ya arte?, ¿es arte si no representa nada?, etc. Aunque el theremín es considerado como uno de los primeros instrumentos electrónicos que sale de los laboratorios y deviene verdaderamente utilizable para un mayor número de personas, las primeras piezas de música electrónica como disciplina separada las encontraremos en la música concreta, *musique concrète*, collages auditivos producidos de forma analógica en laboratorio, a base de tijeras y horas de montaje. Esto fue posible primeramente gracias a la invención del magnetófono, herramienta que recogía (grababa) información sonora y la fijaba en un soporte analógico que luego valdría para ser reproducida. Estos collages auditivos, como señala Music Radar Clan, no son interesantes por los resultados en sí, que muchas veces son simplemente chocantes, raros o extravagantemente provocativos, sino por las preguntas que plantea; preguntas que el autor considera paralelas a las expuestas arriba: ¿es música si no hay tonalidad?, ¿es música si lo que se oye no son más que ruidos acumulados?, ¿qué es música?, etc.

Esas pruebas primerizas, esas *musiques concrètes* de los años 40, se dieron mayormente en el Laboratorio de Producción Sonora Experimental de la Radiodifusión Francesa Club d'Essai, laboratorio dirigido por Pierre Schaeffer y su equipo. Stubbs relata el momento en que Schaeffer, durante el año 1948, supuestamente «rayó accidentalmente un disco de vinilo y experimentó una “iluminación”» (Stubbs: 2019, 105). Sea este hecho históricamente veraz o no resulta irrelevante en comparación con lo que pone en evidencia: un giro tan importante en la historia de la música pudo deberse a un simple error. Error que luego el compositor, junto con su equipo de trabajo, estiraría y modificaría, y finalmente devendría intención. Schaeffer trabajaba, efectivamente, junto con su equipo humano y sus tijeras, que aparecen como «nuevo instrumento clave en la sala de edición» (2019, 106).

Como Schaeffer escribiría más tarde en torno a su propia invención, esta música concreta es apodada de esta manera pues, por una parte, la materia sónica que en ella se puede apreciar está formada por sonidos concretos (por ejemplo, el ruido de las maquinarias de los trenes en su *Étude aux chemins de fer* de 1948) y por otra parte, porque estos sonidos tenían que ser recortados a tijera y fijados en soporte analógico (cinta), haciendo de ellos sonidos totalmente singulares, irrepetibles y por tanto concretos, pues las decisiones tomadas en formato analógico son mucho más definitivas que las de la era digital. La cinta y la tijera serían las nuevas herramientas para producir música, un hecho prácticamente inimaginable hasta el momento. Un camino para crear música podía ser recortar y editar material sonoro: el laboratorio era el instrumento en sí.

Estos intentos primitivos de empujar el arte sonoro más allá de lo conocido hasta el momento van a dar un gran empujón a la música como disciplina y poco a poco se va a

entender de una forma más abierta e híbrida, borrando los límites entre ruido, sonido y música. Hasta el momento, la música había sido entendida como algo a reproducir en todo caso por un tocadiscos (aparato que apareció en 1925), pero el concepto de trasladar la materia sónica no solo a su representación (la partitura) sino a su propia materialidad física (la cinta con el audio grabado y fijado), y hacer uso de esa materia para la creación manual de un objeto sónico implican un salto muy grande en la concepción de la música como tal. Existe de pronto una potencialidad desterritorializante como nunca antes en la historia. Las herramientas (cinta y tijeras), se convierten en una especie de facilitadoras para la realización de plateaux ritmados y no necesariamente métricos. Escuchando los ensayos de Schaeffer nos damos cuenta de la liberación y la potencialidad de estas nuevas herramientas, que desprenden a la música de los corsetes académicos de hasta el momento. Como él mismo diría en su famoso escrito de 1952 *À la recherche d'une musique concrète*,

el milagro de la música concreta que intento transmitir a mi interlocutor es que en el transcurso del experimento, las cosas empiezan a hablar por sí mismas, como si nos trajeran un mensaje de un mundo desconocido para nosotros (Schaeffer: 2012, 91).

Un compañero de Schaeffer era Pierre Henry, quien en el documental *Modulations. Cinema for the Ear*, durante una entrevista, observa con sus propias palabras:

[recuerdo que] cuando era pequeño, tenía la cabeza llena de sonidos nuevos, sonidos ruidosos, sonidos que no podía interpretar. Creo que esa es la peculiaridad de la música concreta: no viene de la interpretación, no viene de la ejecución de un instrumento, viene directamente de la imaginación. [...] La música concreta nació en el laboratorio de [Pierre] Schaeffer. Él tenía ideas para producir sonidos utilizando herramientas diversas: cortaba el ataque de los sonidos, los prolongaba con reverberación, los prolongaba por repetición... Una especie de alquemia que no existía en la música de orquesta. Es una música que no puede hacerse con instrumentos clásicos. Es una música que solo puede ser producida con herramientas electrónicas (Lee, 1998).

2. 3. La idea de una música electrónica. ¿Poemas electrónicos?

La música concreta «solo puede ser producida con herramientas electrónicas». Eso no significa que no hubiera nociones, ideas, intuiciones, de una música electrónica antes de que estas herramientas se volvieran accesibles y la música electrónica existiera como tal.

El mundo occidental, sumido en tensiones, guerras, hambrunas, vivía entre los inicios y los mediados del siglo XX un verdadero huracán social, político y económico. Theodor W. Adorno ya preguntó si era posible escribir poesía después de Auschwitz. Quizás esa nueva poesía era una poesía electrónica.

Se suele citar a Edgar Varèse (París, 1883 - New York, 1965), como uno de los primeros compositores que trabajaba activamente para intentar incluir ese pensamiento electrónico en las partituras. Paradójicamente, es conocido también por su famosa frase «la música es sonido organizado humanamente» (Blacking, 1974). Su vida, una relativamente tranquila, sin grandes agobios económicos, la pudo dedicar a viajar, estudiar y escribir música. Tras haber aparecido en alguna que otra reunión de los futuristas italianos, Varèse pronto comprende que ahí no se encuentra el germen de un arte novedoso, sino las cenizas de una panda de fascistas. Es así como empieza a huir de una Europa que ve, con cierta razón, poco prometedora. Poco más tarde comienza su periplo mundial y se acaba instalando en EEUU (Stubbs: 2019, 92).

Aquí vemos una de sus partituras más reconocibles:

Esta partitura es la representación de la celeberrima *Poème électronique* (1958), una pieza que fue escrita para el Pabellón Philips y que Holmes destaca como uno de los primeros momentos electrónicos de la historia de la música (2008, 4). Este pabellón fue diseñado por Le Corbusier para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, considerada la primera exposición internacional importante después de la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y la bomba atómica. Esta pieza de Varèse, de aproximadamente 8 minutos de duración, fue parte innegable del pabellón, pues este había sido concebido como una experiencia total: una experiencia inmersiva, física y sónica, visual y sonora. Pese a todo, para el compositor francés eran tiempos complicados: todavía nadie entendía lo que hacía. Le Corbusier supo ver algo en las ideas de Varèse, ideas que ya se parecían más a líneas que a puntos, más a instantes críticos intensos intercalados en un *plateau*. Este poema electrónico era, como bien indicaba el nombre, música puramente electrónica: todo el material sónico estaba previamente grabado y sincronizado para que saliera por los 425

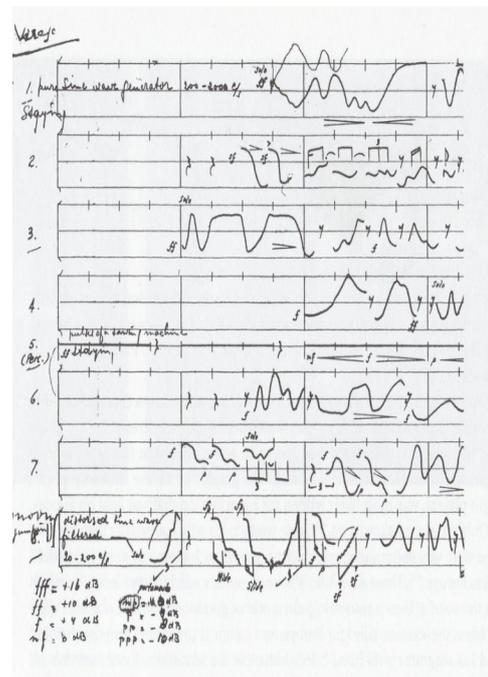


Figura 1: esbozo para la partitura de *Poème électronique* de Edgar Varèse

altavoces distribuidos en las paredes del Philips, altavoces a los que llegaba el material sonoro a través de cables (Stubbs: 2019, 98; Holmes: 2008, 4).

Más allá de la grandilocuencia del proyecto de Le Corbusier y de la observable extravagancia de instalar tal número de altavoces, podemos pensar en las ideas de música electrónica que surgen ya en este ejemplo de Varèse con tan solo observar las partituras. El compositor, de 74 años en el momento del estreno de su poema electrónico, llevaba gran parte de su carrera musical esperando ese momento en el que finalmente viera su pensamiento electrónico trasladado a música (2008, 15).

Apreciemos esas líneas, a mano alzada, casi como insinuando un cierto pulso o una cadencia concreta que debería llevar la programación de la música. Si nos fijamos en los controladores MIDI de hoy en día, herramientas que valen para controlar y programar parámetros musicales en el software de un ordenador, seguramente describan líneas parecidas. Varèse marca en esta partitura cómo deberían transitar los sonidos, qué recorrido deberían tener en el tiempo, incluso qué intención deberían aportar o cómo deberían aparecer. Encontramos también algo escrito, pero mayormente es el gesto de un dibujante que imagina y proyecta.

Poème électronique como el símbolo de un cúmulo de compositoras y creadoras que ya está empezando a pensar en otros términos cuando piensa en música. Ya comenzaba a existir una intuición sobre cómo debería funcionar la nueva música, la música electrónica. Una idea que trasciende lo que se entiende hasta el momento como música y da un espacio a las nuevas tecnologías. ¿Qué barreras se romperían con este pensamiento electrónico?, ¿cómo resultaría el proceso de que la sociedad en general aceptara este drástico giro? *Poème électronique* fue una de las primeras piezas electrónicas «creada expresamente para que un público la consumiera», frente a la electrónica de hasta entonces, que solo había sido «producida y mostrada dentro de los confines de las instituciones y la academia» (Holmes: 2008, 5).

Sobre el trabajo de Varèse, en aquel momento se decía que no era más que «un extraño reboltijo de tambores y otros sonidos desagradables» (Ars Sonora, 2011). O incluso, bajo el título «Cacofonía en directo», allá por 1954, un crítico parisino decía que era música «escrita por un loco» (Stubbs: 2019, 100). Había desde luego una intención de generar una novedosa relación entre los oyentes y lo oído. Como comenta Stubbs,

claramente esa era la intención: no escoltar a los oyentes por el espacio sonoro, sino empujarlos hacia su oscuridad desorientadora, subirlos al tren fantasma existencial que representaba; quitarles de debajo de los pies las antiguas certezas de la narración musical y la representación figurativa para hacerles experimentar, aunque solo fuera por unos minutos, la aterradoramente eufórica de un futuro que ya se los estaba tragando, del que los satélites y naves espaciales eran apenas sondas tentativas (2019, 102).

«Las antiguas certezas de la narración musical y la representación figurativa». Efectivamente, se trataba de música puramente desterritorializante, una música que recoloca. Casi como el niño que canta una cantinela en la cueva para darse coraje, Varèse podría estar entonando su propio ritornelo a través de esos 425 altavoces. Podría ser el intento de que emerja un milieu, o dé «el salto del caos a un orden en el caos» (Borghini: 2014, 104).

2.4. Sondas, naves espaciales y cables

Según Stubbs, la década de los 60 será la década de los Beatles, Jimi Hendrix, Eric Clapton y los hippies (2019, 36). Una década marcada por una exacerbada defensa del individualismo, de la cual la guitarra eléctrica será el símbolo más decisivo. El autor defiende que los solos de guitarra van a cubrir una necesidad cultural básica de la década hippie: la expresión del individuo por encima de todo. Los solos de guitarra de Hendrix, Page y Clapton vendrán a ocupar la primera plana, dejando por completo de lado la música electrónica (2019, 38). La sociedad en general estaba aún en proceso de comprender la música eléctrica, que tenía como reivindicación clave aumentar el volumen: guitarras eléctricas con sus respectivos amplificadores, bajos eléctricos con amplificadores parecidos, baterías que tenían que tocar más fuerte, voces que se tenían que oír más alto (Dupre y Chermayeff, 2016). Es la década de la música eléctrica y por tanto la década del grito y del volumen.

En esta década, relegada a otros espacios, espacios aún de laboratorio y academia, como diría Holmes, la música electrónica continúa su camino por dos ramas: aquella más puramente experimental, trabajo de puro hacer sónico, y la música que se va filtrando hacia las películas, series y demás medios audiovisuales que pronto requieren de una modernización de las bandas sonoras. En una época en la que la música electrónica había adquirido cierta presencia en los medios audiovisuales, aún estaba relegada a figurar como «efectos de sonido» en los créditos al final de las películas de ciencia ficción, «efectos de sonido» que representaban los sonidos producidos



Figura 2: Créditos de la película de ciencia ficción Forbidden Planet (1956), en los que la música electrónica no aparece ni como «música» ni como «banda sonora», sino como «tonalidades electrónicas».

por «satélites y naves espaciales» (Stubbs: 2019, 102); o incluso aparecía como «tonalidades electrónicas», pues, bajo presiones de la Federación de los Músicos de EEUU, muchas veces las productoras acababan inventándose nombres para que no figurara «banda sonora» o «música», las cuales hasta entonces habían sido grabadas por una orquesta entera y ahora estaban siendo grabadas por una o varias personas en una habitación con la ayuda de un sintetizador (Rovner, 2019).

Frente a las guitarras ruidosas y liberadoras de Hendrix y compañía, la profesión de creadora sónica era aún parecida a aquella de las telefonistas, que se había asentado en la ausencia de los hombres durante la Segunda Guerra Mundial: sentarse frente a una construcción de madera y metal, enchufando y desenchufando cables de distintos encajes electrónicos. Como se puede ver en *Sisters with transistors*, documental de Lisa Rovner, se percibe en la británica Delia Derbyshire una persona completamente apegada a la soledad del laboratorio a la que de alguna manera está abocada. Incluso cuando fallece en 2001, su pareja encuentra cajas de cintas de experimentos sin publicar que realizaba por su cuenta. Como señala Stubbs, «está claro que a Derbyshire siempre le interesó mucho más el proceso que el resultado» (2019, 198). A pesar de su claro compromiso con la música en general y con la materia sonora electrónica como potencialidad artística en concreto, el grueso del trabajo de Derbyshire siempre quedó detrás de su única obra conocida: el famoso tema musical que arranca la clásica serie británica Doctor Who.

Piezas como *Pot au feu* (1968), producida bajo el amparo de la BBC Radiophonic Workshop (institución parecida al Laboratorio de Producción Sonora Experimental de la Radiodifusión Francesa Club d'Essai donde trabajó Schaeffer)^{viii}, dan una clara imagen de la compositora: obsesionada con la potencia del sonido, con las potencialidades de la creación sonora, sus piezas largas y manualmente construidas poseen un fuerte sentimiento de soledad y desprenden una clara noción de sabiduría y conocimiento técnico-artístico sin precedentes hasta el momento en la historia de la música electrónica (Stubbs: 2019, 104). En estas piezas de Derbyshire, entendidas como música electrónica experimental, ya se pueden intuir sonidos que vendrían con más fuerza décadas más tarde, de manos de bandas de rock que viraron hacia la música electrónica en busca de nuevos sonidos (Kraftwerk, Devo, YMO). Y es que según Borghi, que cita a D y G:

El instrumento por excelencia de este agenciamiento contemporáneo [la música electrónica], dicen los filósofos, es seguramente el sintetizador, el cual ha hecho posible, en primer lugar, un gigantesco ensanchamiento de las alturas y los timbres y, en segundo lugar, la posibilidad de trabajar con los sonidos de un modo más detallado y «molecular» (Borghi: 2014, 114).

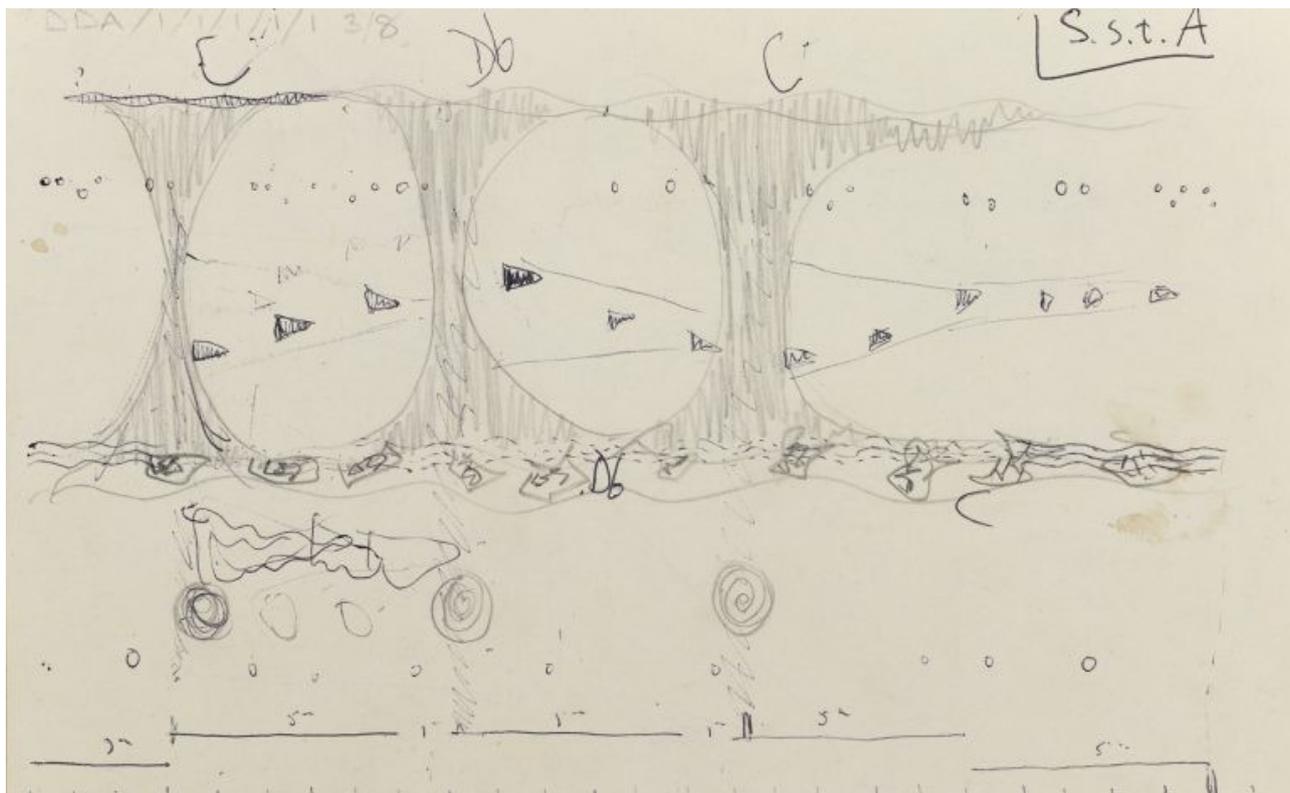


Figura 3: Un boceto de Delia Derbyshire para la creación de alguna de sus obras. En él se pueden ver distintas texturas que representan las frecuencias y amplitudes de la onda, los sonidos que salen y entran en cada momento, algunas expresiones sobre la dinámica de la música, etc.

2. 5. Comprendiendo la electrónica desterritorializante

El vídeo-ensayista Music Radar Clan comenta que

los primeros artistas electrónicos que empiezan a trabajarla [la música electrónica] en profundidad, sobre todo en la década de los 50, era gente que veía en la electrónica una especie de ruptura con el pasado, un antes y un después. Querían desentenderse de todo el pasado de la música, no querían respetar la teoría musical, querían crear sus propios dogmas y cánones (Music Radar Clan, 05/07/2020).

«Desentenderse de todo el pasado de la música». Esa potencialidad desterritorializante, esa herramienta para salir al cosmos, quizás era eso después de todo lo que perseguían Varèse, Schaeffer o Derbyshire. Desterritorializar el ritornelo, arrancarlo de raíz, hacer de cirujano. Estas compositoras trabajaban principalmente y ante todo con sus manos: eran artesanas.

Como comentan D y G, «ser un artesano (...) es la única manera de devenir cósmico, de salir de los medios, de salir de la tierra» (2004, 348). Trabajaban hacia el infinito, hacia el romper.

Pese a todo, este trabajo fue difícilmente valorado en el momento. En parte por tratarse de una tecnología aún extraña para el gran público y en parte porque eran labores de «receptionistas» que «movían cables» (Morgan: 2021, 117); frente a una actitud de pura demostración de fuerza y habilidad que se estaba dando en el pop y el rock popular. Tras cada cambio tecnológico siempre se halla una ola reactiva: la sociedad reacciona a lo nuevo. Y es que la posición de la música electrónica fue, durante la década de los 60 e inicios de los 70, una bastante desavantajosa, pues gozaba aún de muy poca visibilidad y seguía marginada a laboratorios. En esta imagen sintética, Holmes despliega una herramienta para aproximarnos a la idea de aceptación de la música electrónica en la sociedad en general:

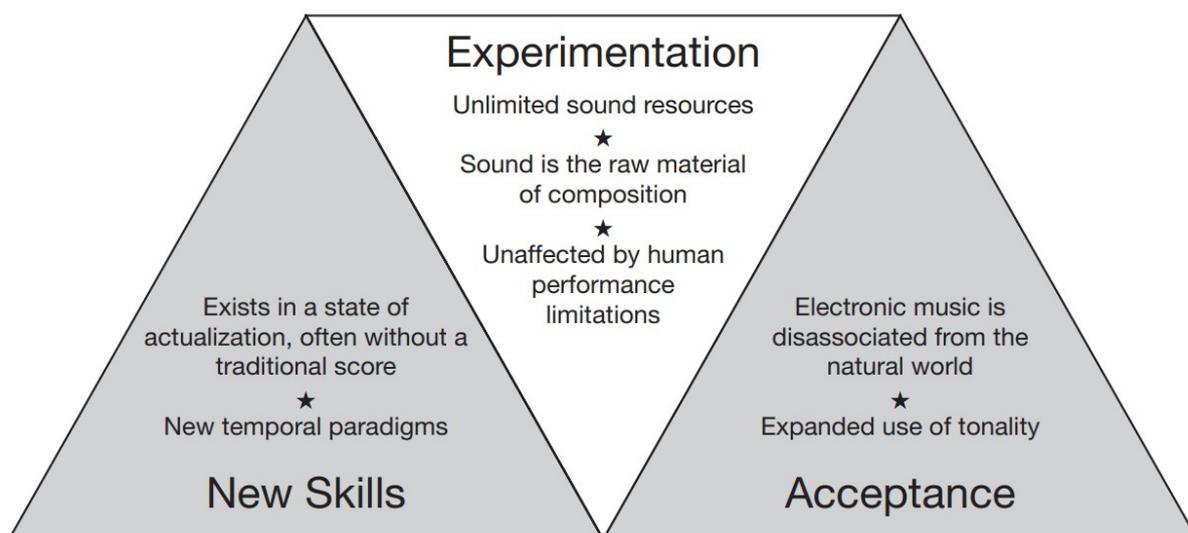


Figura 4: La triple pirámide de los distintos enfoques a la música electrónica (Holmes: 2008, 335)

La imagen divide las distintas etapas que recorre la nueva música cuando aparece por primera vez. Nuevas habilidades, Experimentación y Aceptación componen esas tres fases.

La tecnología lleva de forma natural a la experimentación y eventual aceptación de sonidos nuevos (...) La aceptación de la música electrónica llegará cuando no se le compare con otra música (...) Componer y escuchar música electrónica requerirá nuevas habilidades (Holmes: 2008, 335).

El autor aquí describe la inevitable naturaleza circular de esta pirámide. Las tecnologías mutan, la gente en pequeños círculos las prueba, las utiliza, las experimenta... Posteriormente, estas tecnologías van abriéndose a un mayor número de usuarios y finalmente se naturaliza en la sociedad al conjunto. Es un esquema que valdría para cualquier época en la que

aparezca una nueva tecnología y una nueva música, pero sobre todo es aplicable a esas músicas concretas primitivas.

Estas ideas electrónicas y estos resultados aún difusos, tanto de Schaeffer como de Varèse o Derbyshire, representan una gran parte del inicio de la vida de la música electrónica, que rondará en los cerebros de mucha gente, como dice Oram, entre estas tres pirámides, de forma cíclica. En el seno del nacimiento de la música electrónica se encuentra esa idea de automatizar, de delegar, de innovar, de hibridar los límites entre la máquina y lo humano, pero sobre todo de expandir las posibilidades (Stubbs: 2019, 114).

Más tarde, la música electrónica en general tomaría dos grandes sendas: la experimental y la de masas. La de masas se estrenó a finales de los 70 y se estableció por completo en los 80. Aunque a los inicios de la década de los ochenta también existió una ola de experimentación sonora (Morgan: 2021, 120), los 80 son el momento del techno estadounidense y alemán, herederos directos del disco y el funk que se desarrollaba durante el final de los 70, y símbolo total de música electrónica popular. Los datos de producción de los sintetizadores en la época dan cuenta de la democratización de los medios a la que se expuso la industria de los instrumentos de música electrónica:

El desarrollo de los sintetizadores analógicos alcanzó su punto álgido en la década de 1970, cuando docenas de fabricantes de todo el mundo ofrecían una variedad siempre cambiante de nuevos instrumentos musicales electrónicos modulares y de alto rendimiento. Se calcula que unos 375 fabricantes produjeron hasta 1.100 modelos diferentes de sintetizadores analógicos cuando la instrumentación digital empezó a transformar el mercado a mediados de los ochenta (Holmes: 2008, 239).

Teniendo los sintetizadores (ya de tamaño más reducido, más manejable) y los primeros ordenadores a mano, hacia el final del milenio, la década de los 90 fue la década de lo digital y la música electrónica de masas se asentó con géneros como el *drum and bass* y el *jungle* en Inglaterra como la fuerza predominante del ocio de fin de semana de los jóvenes. Con las *raves* como formato de fiesta por excelencia (y que para Stubbs «fue un retorno a los campos hippies» pues las raves tenían lugar «más allá de la autopista de circunvalación» y los «clubbers colocados redescubrieron la alegría intoxicante de congregarse en masa» [2019, 48]), la de los 90 es una década en la que la música electrónica finalmente ocupó una parte central del imaginario de entretenimiento musical de la sociedad occidental. Para ahora, la sociedad en general estaría ya en el estado de Aceptación propuesto por Holmes en la pirámide triple (Figura 2).

La creación experimental de música electrónica, mientras tanto, recorría su camino. Tras esa democratización de medios, que como veremos más adelante se incrementará tras cambiar de siglo, se podía esperar que las exploraciones sónicas también se dieran de forma más

asidua y más descentralizada (Holmes: 2008, 292). Creadores ingleses como Aphex Twin, Autechre o Squarepusher son nombres relevantes en la búsqueda de nuevos sonidos en la música electrónica durante estos años.

Era la época del internet primitivo, de las distorsiones visuales y sonoras (el término anglosajón *glitch* mencionado en el apartado 1), de la ya asentada MTV, de las televisiones de Nam June Paik, del CD, etc. Las herramientas y los sistemas de creación musical habían mutado: los estudios de grabación tenían ya muchos recursos para automatizar y maquinalizar el trabajo previamente hecho a mano, mientras que cada individuo tenía mayor acceso a las distintas herramientas (Stubbs: 2019, 351).

Así, la música electrónica consiguió, por una parte, entrar de pleno en una sociedad que ya la aceptaba como una música de entretenimiento más; y por otra parte continuar su senda experimental, pero ya en los sótanos o los garajes de individuos, no necesariamente tras el amparo de una gran institución y un laboratorio con máquinas de pared.

2. 6. Viendo el futuro: I Feel (digital) Love

Es muy probable que en nuestros días Deleuze y Guattari, además del sintetizador, también habrían hablado de la computadora, la cual, sobre todo a partir de los años noventa del siglo pasado, amplificó todavía más las posibilidades (...), e incluso ha hecho posible nuevos procedimientos de elaboración del sonido. Tonal, modal o atonal, cualquiera sea, son términos que han perdido significado (Borghini: 2014, 115).

I Feel Love (1977) de Donna Summer es para Stubbs la canción popular de electrónica primigenia. Es la canción que trae finalmente la imposición de lo electrónico: los sintetizadores, los sonidos de baterías electrónicas secuenciados, los recortes sonoros de máquina que inundan esta canción no son más que un pequeño ejemplo de lo que vendría en las siguientes décadas (2019, 17). 1977 es el año donde aún se está escuchando a los Pistols, es el año de la Matanza de Atocha, es el año en el que Bowie ha desaparecido entre las calles del Berlín occidental para escapar de su adicción a la cocaína en Los Ángeles, y pese a todo, Donna Summer lanza «I feel love», *siento amor*. Esta pieza de casi 6 minutos de duración, asegura Stubbs, asentó los cimientos de la siguiente década, los 80, década marcada por el extensivo uso de las texturas y herramientas electrónicas para la creación de música popular.

El último single de la banda británica de trip hop Portishead es, hasta el momento, *Chase the Tear*, lanzado en 2010. La canción comienza con un tono que sube cromáticamente. En pocos

segundos, empieza una batería suave pero insistente, y un sintetizador electrónico hace las veces de bajo; tocando una melodía muy concreta lleva toda la canción hacia delante. A nivel de producción, se podría decir que no hay una diferencia muy grande entre *I Feel Love* y *Chase the Tear*. Incluso la propia línea de bajo parece hacer un guiño y homenajear a la línea de bajo original en la canción de Summer; los sintetizadores que van construyendo una cama de sonido hacia el final de la canción de Portishead también parece resonar con los incansables sonidos continuos de Moroder en la canción de la diva del pop. Al margen de si se trata o no de un homenaje, está claro que hay una gran cantidad de similitudes a nivel de sonido. Una de las pocas diferencias objetivas que podemos encontrar es el marco temporal: la canción de Portishead se produjo ya en 2010, en un año en el que Ableton Live había estado existiendo durante algo más de una década y ya se había consagrado como software de referencia.

Haciendo un salto en el tiempo, como en Doctor Who, nos situamos en la década de los 1990, cuando nace el software de producción de música electrónica por excelencia, Ableton Live. Este programa, creado por dos jóvenes empresarios estadounidenses, permite crear, producir y reproducir materia sónica. La verdadera revolución de esta aplicación no es tanto el programa en sí, sino lo que permitía hacer con los archivos de audio en un momento en que la música electrónica era ya accesible por una parte grande del público interesado en producir. Los creadores cuentan en una entrevista cómo, en mitad de unas jornadas de inventos tecnológicos para la creación de música, apareció Hans Zimmer (célebre compositor de bandas sonoras en películas triple A y ex-teclista de Mecano) y, tras probar rápidamente la nueva aplicación, observó: «tenéis algo interesante entre manos» (Slater, 2016).

Los softwares para la creación musical, de lo que es clásico ejemplo el Ableton Live, fueron determinantes para continuar el desarrollo de la música electrónica (Stubbs: 2019, 354). Esta aplicación no solo era un símbolo del cambio de siglo y de la incipiente globalización, sino también una razón para poder pensar en la música de otra manera.

Ableton permitía desarrollar la música en un plano o bien horizontal o bien vertical: de repente, la cuestión de la representación de la música se volvía completamente relativa, al alcance de un click. Los productores, arreglistas y músicos no tenían ya por qué enredarse con partituras o papeles y tinta. Tampoco tenían que entregarse a las tijeras y las cintas: ahora todo cabía en su pantalla. Los samples de distintas obras de personas al otro lado del mundo se movían libremente por internet, en una red interminable de intercambios sónicos que no tiene fin. La capacidad de la era digital de diseminar información es una que no tiene antecedentes históricos (Holmes: 2008, 314), y los archivos de sonido, como muchos otros tipos de conocimiento e imagen, van a ser ampliamente apropiados, modificados, editados...

2. 7. Herramientas para una apertura musical al cielo

Durante esta sección se ha intentado matizar la idea de la música electrónica experimental, haciendo un repaso de los inicios de esta y posteriormente acercándonos al pasado más reciente para enmarcar la obra de Piotr Kurek. Se han repasado algunos puntos de la historia temprana de la música electrónica experimental y posteriormente se ha aproximado a la realidad de nuestra era, haciendo un salto temporal con el objetivo de hacer este texto accesible y lo más riguroso posible. Los momentos que aquí aparecen relatados lo hacen porque han sido de gran ayuda para nosotros, en cuanto a entender mejor la música electrónica experimental y su posición en la sociedad. Estos momentos y artistas diversos nos han ayudado a aproximarnos más a la música en general y a nuestra práctica en concreto, y esa es la razón principal por la que defendemos que aparezcan en este apartado.

Para Borghi son las músicas cósmicas, para nosotros las músicas flotantes, pero en la era del post-sintetizador, es decir, en la era del ordenador, al margen del nombre que le queramos dar a la música, quizás ya no hay manera de cercenar el sonido, de reducirlo, de definirlo. No al menos con la facilidad con la que antes podríamos haber discernido entre distintos tipos de instrumentos en una orquesta neoclásica o corporalidades distintas en las voces de un coro georgiano. «Y si en la música cósmica de la época actual ya no hay formas que supongan informar una materia sonora bruta es porque, literalmente, ya no hay necesidad» (Borghi, 2014: 115).

*Seamos artistas sin quererlo.
La Idea puede arreglárselas sin el Arte.
No nos fiemos del Arte: muchas veces no es más que Virtuosismo.*

Erik Satie (1994)

3. Salimos al Cosmos. El trabajo de Piotr Kurek

Un sonido electrónico puede mantenerse mientras la electricidad esté encendida; este medio lleva al límite la concepción y manipulación de los cinco elementos básicos de todo sonido musical: tono, amplitud, envolvente, duración y timbre.

(Holmes: 2008, 334).

Las melodías se presentan veladas y casi inaccesibles. Solo se ofrecen desdibujándose. Escucharlas es constatar al mismo tiempo su irremediable pérdida. (...) [las melodías] dan la impresión de que en algún lugar deben existir intactas pero que nosotros solo podemos acceder a ellas a través de su mutilación.

(Guesde: 2021, 104).

Un joven periodista estadounidense, a finales de los inciertos años treinta, escribe a John Cage para avisarle de que está realizando un artículo donde pretende hablar sobre su obra, la cual recientemente había tomado el drástico cambio de rumbo dejando de lado la armonía (tonos, escalas, acordes, melodías, etc.) para adentrarse exclusivamente en la percusión, con el objetivo de «limitar» su creatividad y como modo de «huir» de la enclaustrada manera de producir música de hasta entonces. Es curioso cómo él contesta a ese interés por parte de un joven periodista: le dice que «sería mejor que escribiera el artículo de nuevo» y procede a enviarle una suerte de historia de la música contemporánea, todo ello en una sola carta (Cage: 2021, 57-65). Él destaca a futuristas como Luigi Russolo por poner en valor el sonido en general (fuera de lo considerado *escuchable* hasta entonces), pero sobre todo a Edgard Varèse como iniciador de una música ampliada (o, como más tarde se referirá, *sonido organizado*). En *Ionisation*, de este último compositor, estrenada en 1933, el joven Cage argumenta que Varèse «anunció la nueva divisoria de aguas: entre tonos y sonidos», aclarando acto seguido que «hasta entonces, la divisoria musical había sido entre consonancia y disonancia» (2021, 59). Como hemos visto también en el apartado anterior, la música se rompió varias veces durante el siglo XX. Es el propio Deleuze quien dice que «la filosofía no ha cesado de morir: muere con Descartes, muere con Kant, muere con Hegel» (2017, 320).

La cuestión clave aquí no es una pregunta en torno a los «retos» de la innovación en la música de este siglo, sino la afirmación de que la música, al igual que la filosofía y el arte, murió, ha muerto, y seguirá muriendo.

Lo que defendemos es que el trabajo de Piotr Kurek es uno vivo, que renace en las cenizas de otras músicas muertas, y que es el ejemplo de trabajo desterritorializante del que hablan D y G y posteriormente Cox; es el trabajo que, a través de la superposición de acciones desterritorializantes, recortes y mesetas sonoras, trae consigo una gran carga de musicalidad. Ya no se trata simplemente de huir de la armonía como el Cage de los años cuarenta; no es ese «trabajo de ordenadores» que, relacionado con el rol patriarcal de la mujer trabajadora, sentada, callada y quieta en una silla todo el día, produjo un buen puñado de «pioneras de la electrónica» a finales de los sesenta y setenta^{ix}; no se trata tampoco de hacer una mezcla aglutinante de recortes interminables como al inicio del siglo XXI (ese género musical denominado *plunderphonics*); sino de descolocar, de generar un territorio inexistente, a punto de extinguirse y a la vez tan fuerte, que no se rige por las normas típicas de la música académica; y tampoco lo hace con las normas típicas de los sonidos *ambient*, *minimalistas* o *noise*. Es, por decirlo de una forma Žižekiana, conseguir un desencaje encajado, una música que, por muerta, revive.

Retomando a Deleuze, es una música que parte de una desterritorialización del ritornelo. Es una música que en sí misma no se rige por la métrica sino por el ritmo, una práctica que se despliega antes en lo horizontal que en lo vertical, una música que se derrama por todos los lados, no exclusivamente hacia la derecha como se lee en una partitura. Retomando a Schaeffer, es como tener las tijeras y el pegamento en ambas manos, y construir músicas concretas en directo. Retomando a Derbyshire, es instalar un laboratorio en un escenario y probar, lanzando hacia fuera todo acto sónico posible.

3. 1. Una leve caricia afilada

En noviembre de 2016, Piotr Kurek da un concierto en el municipio de Boulogne-Billancourt, próximo a la capital francesa, dentro del marco del Festival BBmix. «Piotr Kurek live at Festival BBmix 2016» es uno de los únicos vídeos de YouTube que da fe de ello. De forma un tanto inusual en este formato (registro audiovisual de un concierto), al inicio del vídeo se nos muestran unas imágenes relativas a la prueba de sonido con el subtítulo de «*soundcheck*» que se dio lugar antes del concierto^x. Aquí se ve a Kurek probando sus instrumentos y pidiendo «más bajo» (la necesidad de oír más volumen en las frecuencias bajas), se ve también al técnico de la sala trabajando junto a él. Es una de las pocas veces que se puede captar tan claramente el *set* de directo de Kurek. Prestemos atención por un momento a las herramientas que él utiliza durante sus actuaciones en 2016:



Figura 5: Piotr Kurek durante una prueba de sonido en 2016.

Tenemos en el centro de la mesa un teclado con el que parece activar ciertos sonidos del resto de máquinas, podríamos decir que es un teclado maestro. Tenemos por otra parte una construcción de tipo modular a la izquierda del todo (una que está claramente montada manualmente por el artista), junto a una maraña de cables que hace pasar frecuencias, amplitudes y ondas electrónicas de un módulo a otro. Hay también una caja azul a la derecha de esta construcción modular con una serie de controles parecidos a los de una mesa de mezclas; y por último un par de pedales de efectos, pequeñas cajas metálicas «capaces de alterar las cualidades del sonido de cualquier señal de audio» (Revuleta). A priori nos encontramos ante un «caos ordenado», como diría Deleuze, pues cuanto más observamos a Kurek trastear con ello, más cuenta nos damos de cuán ordenado ha de ser el montaje. Según avanza el vídeo, la cámara cambia de ángulo y ya no podemos ver tan claramente qué es lo que hace el artista con sus manos, pero entendemos que mueve botones, pisa teclas, gira rueditas y activa efectos: lanza sonidos previamente grabados junto con sonidos creados en directo y los modula en ese instante. Modula el *pitch* (el tono), el *delay* (cuántas veces o con qué frecuencia se repite un sonido), invoca *samples* (cuasi ritornelos vocales o instrumentales), posiblemente da un *reverb* concreto a cada recorte (la espacialidad del sonido) y así va construyendo sus mesetas musicales; podríamos decir que de forma parecida a Schaeffer y su música concreta, como relataría su compañero Pierre Henry, «[Schaeffer] cortaba el ataque de los sonidos, los prolongaba con reverberación, los prolongaba por repetición... Una especie de alquemia que no existía en la música de orquesta» (Lee, 1998).

Como si de una leve caricia afilada se tratase, Kurek va invocando distintos sonidos (a veces son órganos interminables, otra vez aparecen voces metalizadas de un coro robótico, por momentos ocurren sonidos rápidos y rebotantes como en una caverna), y no cede ni un solo momento. Según avanza el concierto (el cual, por lo que se puede comprobar en el vídeo, tiene una duración aproximada de unos catorce minutos), nos damos cuenta de que *no*

estamos en ningún lugar. Este concierto se acerca mucho más a pararse frente a la Mona Lisa que a acudir a un concierto de AC/DC, pues nos deja varados, en una playa extensa. No nos deja sudando, chorreando, en una situación de liberación de energía absoluta, en un «he cantado y he coreado todo lo que he podido». No sabemos dónde nos coloca. El poder y la fuerza del sonido.

3. 2. Materia sonora cruda

Hablando sobre Edgar Varèse, D y G mencionan que la actitud de este compositor «sería ejemplar», pues él producía «una máquina de sonidos». Varèse, mencionado también por Cage,

uniendo los módulos, los elementos originales y de tratamiento, los osciladores, generadores y transformadores, distribuyendo los microintervalos, hace audible el propio proceso sonoro, la producción de ese proceso, y nos pone en relación todavía con otros elementos que rebasan la materia sonora (2004, 347).

«Otros elementos que rebasan la materia sonora». Eso es quizás lo que se oye en Kurek, que no sabemos discernir bien, que no podemos decir: es tal o cual nota, es tal o cual acorde dentro de esta u otra progresión armónica. Es obvio que no estamos hablando de la diferencia entre música y sonido, o tonalidad y atonalidad, estamos intentando encontrar un afuera de la música por el cual de alguna manera la música queda completamente impregnada y del cual es imposible separarla. Un imán, quizás, que combine exterioridad con interioridad, más allá de la materia desterritorializada de la que se puede componer la música, rebasando la materia sonora. Esa máquina de sonidos de la que habla Deleuze que encuentra en Varèse, ¿no es de alguna manera también lo que podemos ver sobre la mesa del escenario en Boulogne-Billancourt durante la prueba de sonido del concierto de Piotr Kurek?

«Chordists», parte del EP *World Speaks* (2022), comienza con una especie de coro. Varias voces a la vez nos atacan, llegan desde algún lado. Poco nos importa de dónde llegan o por qué, pues su inmediatez es tal que enseguida nos encontramos inmersos en esa materia. Es un inicio más bien engañoso; parece que se trata de una canción más, una canción regida por las tonalidades, las escalas, las notas y la métrica. En cambio, según avanza la canción, pronto nos damos cuenta de que no estamos ante un trabajo musical típico. Cuando algunas de esas voces callan y vuelven a comenzar segundos más tarde, ahí existe un salto. Ese salto, que podría definirse como tonal a veces, otras veces como métrico (parecería que han cambiado los *beats per minute* y que lo que queda no es más que la fantasmagórica representación de este momentáneo cambio). Pero no es del todo lo que querríamos decir

de ello, no es del todo lo que nos llega. Es pura materia sonora, libre, desterritorializada, flotante.

La música de Kurek es especial porque, por una parte, no obedece a una tradición concreta (ni *mainstream* ni *underground*), y por otra parte porque no requiere un extenso conocimiento musical para adentrarse en su universo. Requiere, quizás, un experimento de escucha como se requiere un experimento de lectura para leer a Deleuze.

La obra de este músico también destaca por su estudiado minimalismo. No queremos inferir con esto que Kurek es en efecto un *minimalista*, pues las lógicas, el contexto histórico y el léxico del minimalismo son otros. Así como podríamos hablar de La Monte Young y sus interminables piezas sonoras donde posiblemente una canción se desarrolla exclusivamente en una nota, la reivindicación de Kurek es otra, no se adscribe a aquello de los minimalistas. Él hace huir la armonía por otro lugar, y lo hace con valentía, sin reproducir fórmulas previas.

En un tono quizás un poco más conservador, Deleuze habla de «exagerar», de «garabato» y de «interferencia» en este pasaje hacia el final del capítulo «Del Ritornelo»:

A veces se hace demasiado, se exagera, se opera con un batiburrillo de líneas o de sonidos; en ese caso, en lugar de producir una máquina cósmica capaz de "hacer sonoro", se cae en una máquina de reproducción, y que acaba por reproducir únicamente un garabato que borra todas las líneas, una interferencia que borra todos los sonidos. [...] Lo único que se consigue es una caja de resonancia que hace agujero negro (D y G 2004, 347).

Esta rotundidad un tanto pretenciosa y quizás discriminatoria (pensemos en las prácticas del noise y la relevancia de éstas en la contracultura^{xi}), también revela en su núcleo la cuestión de la medida (la medida como se entiende en un libro de recetas de repostería, no como la entendería un académico de la música clásica). Kurek logra, a nuestro parecer, hacer repostería con sus distintos ingredientes. En el siguiente punto exploraremos más a fondo su hacer del directo, analizando el concierto referido arriba.

3. 3. En directo. Sumar hacia un único sitio

A partir del minuto 00:50 es donde el vídeo recoge el concierto. Lo primero que oímos son puntos cayendo, convertidos en líneas, que distribuyen a su paso un cierto reguero de intensidad. Sería difícil hacer de este momento una métrica exacta, pues todo ocurre en un estado de flote. Efectivamente, podríamos hablar de distintos ritmos, de pequeños saltos, pequeñas circularidades, que se enfrentan, se abrazan, se solapan y flotan a la par.

En el minuto tres entran sorprendentemente unas voces, o lo que podrían parecer voces. Tal vez Deleuze diría que son devenires de voz humana. Este sample sí tiene una métrica concreta, podríamos decir que es precisamente lo que nos guía hacia ahí. Para cuando nos damos cuenta, en el minuto cuatro ya tenemos una otra línea que nos traspasa, que nos supera, que nos rompe. Podría ser un órgano de música ambient, podría ser el límite entre lo ambiental y lo ruidero, pero no sabemos bien qué es. El resto de elementos lo hacen difícil. El ritornelo de las bolitas iniciales (puntos devenidos líneas) sigue de fondo, aún no hemos podido recuperarnos de esa insistencia y persiste ahí.

Para el quinto minuto estamos seguramente ante uno de los primeros clímax del concierto, donde toda la intensidad de toda la materia se concentra para mantenerse ahí un buen rato. Para ahora estamos completamente sumergidos en este *plateau*, hemos puesto un pie, y luego otro pie, y nos estamos hundiendo. Los órganos que suenan entorno a la mitad del minuto seis nos recuerdan que aún hay más.

Las manos de Kurek / sus instrumentos / el aire: ahí están los medios y los ritmos que alcanzamos a percibir.

El clímax que nos traía el minuto cinco no es más que una broma, por supuesto, pues esta música juega *à la contre*. En el minuto nueve aún estamos ahí, suspendidos, en ese falso clímax que no es más que el estado real de las cosas. Para la mitad de este minuto entran por atrás unas flautas, unos instrumentos de aire, que aún no sabemos de dónde vienen, pero se plantan sobre la meseta, inconfundibles. Estamos ante una masa, ante un «cuerpo sin órganos», ante una cosa real. Es difícil codificar la mera existencia.

Paulatinamente, a partir del minuto once, caemos hacia el caos de nuevo. Lo que ha acontecido no ha sido más que una prueba más de lucha contra el caos, contra lo vacío y lo lleno. Ha sido un momento donde hemos respirado, no sin antes preguntarnos si aún podíamos respirar, incluso en este ambiente quizás febril, quizás agobiante, que nos presenta el artista polaco.

Minuto doce, el cuerpo sin órganos aún respira. Unas pinceladas ritmadas, quizás estas sí métricamente transcribibles, entran en escena. Tac, tac, tac. Minuto trece: vuelve el ritornelo inicial, el que de alguna manera ha servido de excusa para empezar a generar su meseta particular. Son estos puntos-líneas, pero vuelven quizás cansados, alterados en el tiempo, menos intensos. Son los que nos arrastran al caos mundano de nuevo, pues al término de este minuto quince el concierto da fin. Aún sin volver del todo al mundo, la gente aplaude.

3. 4. Pura riqueza maquina

Podríamos pensar en Kurek como un artesano del acto sonoro. «Ser un artesano, no un artista, un creador o un fundador, es la única manera de devenir cósmico, de salir de los Medios, de salir de la Tierra» (2004, 348). Quizás hay una salida cósmica en Kurek, en su hacer. Quizás ése podría ser su «objetivo» como artista: generar un momento-espacio desterritorializado. Generar un *plateau*, una meseta, horizontalmente desplegada, con distintos ritmos (y distintas métricas) dispuestas sobre él, con momentos más o menos intensos, con puntos convertidos en líneas. En las propias palabras de D y G,

[...] es necesario que el material esté suficientemente desterritorializado para estar molecularizado y abrirse a lo cósmico, en lugar de recaer en una masa estadística. Pues bien, esa condición sólo se cumple por una cierta simplicidad en el material no uniforme: máximo de sobriedad calculada con relación a los heteróclitos o a los parámetros. La sobriedad de los agenciamientos hace posible la riqueza de los efectos de la Máquina. Con frecuencia hay demasiada tendencia a reterritorializarse en el niño, el loco, el ruido. Así se hace difuso, en lugar de hacer consistir el conjunto difuso o de captar las fuerzas cósmicas en el material desterritorializado (2004, 347).

Es esa forma que huye del categorizar, del encajar. Eso de alguna forma está presente en el trabajo de Kurek como una constante. No quizás «salirse de» lo ambient, lo ruidista, sino quizás simplemente no querer tener que pasar por ahí. El material de Kurek podría ser el material-miedo, el material-cuerpo, el material-alucinación..., y un largo etcétera. El material de Kurek podrían no ser acordes, melodías y tonalidades. La armonía occidental, pentagramas y corcheas, queda muy lejos de describir lo que oímos. En palabras de Guesde, «dejemos las categorizaciones a los periodistas especializados»^{xii}; en palabras de Rick Rubin, reconocido productor estadounidense, «yo produzco a artistas muy distintos. Eso se debe a que yo no escucho la música de esa manera [separada en categorías]. A mí me gusta la buena música, en general; intento no categorizarla demasiado» (Dupre y Chermayeff, 2016), pues efectivamente no es nuestra tarea tratar de encorsetar a Kurek.

Desde la historia de la electrónica también hemos apreciado cómo esta música es una música que «muestra las posibilidades del futuro», como diría Delia Derbyshire en los sesenta (Stubbs 2019, 203), pues es una música que se abre, que se lanza, que (se) propone. Es una de las valentías de Kurek, proponer unas nuevas fronteras, añadir de lo suyo al Cosmos, quizás incluso añadir algo al relato histórico de la música electrónica.

Kurek es vehemente, es directo y es honesto. Sus melodías y su particular universo de sonidos los expone de forma austera. Catherine Guesde, reflexionando en torno a un concierto de ruido al que atendió, dice que «si para escuchar la melodía, inaccesible en su

estado puro, es necesario agudizar el oído, significa que la ingenuidad hay que ganársela» (2021, 110).

Para finalizar el apartado 3, es necesario remarcar que no vemos en Piotr Kurek a un referente absoluto de ningún tipo de música en concreto, ni defendemos que sea el único representante de estas músicas flotantes. Es un artista que, a través de su práctica, nos ayuda a procesar y transitar con mayor lucidez tanto los procesos propios como los ajenos, y nos permite así reflexionar sobre la música en general. Esa es la razón principal por la que cobra relevancia en este escrito.

4. Conclusiones, si las hubiera

Pese a la obvia dificultad de concluir algo en un trabajo de investigación en proceso, hay una cierta intencionalidad en este trabajo de asumir un vocabulario antes que otro, de señalar de una cierta manera antes que otra. Siendo esto así, vemos necesario concluir de una forma a la par tajante y abierta: no debería haber filosofía ni vocabulario válido para pretender aglutinar y reducir prácticas sonoras experimentales a texto. Una conclusión posible, por tanto, puede ser que es necesario vivir estas experiencias, exponerse a ellas, pues en esa exposición nos vemos obligadas a repensar la música y nuestra propia naturaleza desde ese recolocamiento, y es ahí donde este arte tiene mayor fuerza, no en textos que se puedan producir a posteriori.

Dicen D y G que «desde siempre la música [se ha propuesto] hacer sonoro, en lugar de reproducir lo sonoro» y que «producir un ritornelo desterritorializado como meta final de la música, lanzarlo al Cosmos, es más importante que crear un nuevo sistema» (2004, 349-350). Tal vez con ese «nuevo sistema» se puedan referir a nuevas modalidades de armonía, nuevos parches. Quizás Schoenberg rompió ciertos parches, quizás Cage lo llevó a otro punto. Pero, en nuestra opinión, el cambio de paradigma está precisamente en renunciar a los parches y a los retos: romper la Tierra y salir al Cosmos. Mencionamos una vez más su obra y defendemos que existe en Kurek este salir(se).

En este artículo, se ha utilizado el léxico acuñado por D y G enriquecido por las observaciones de Guesde, Cox y Borghi y de alguna manera ha resultado enriquecedor hoy en día. Aún nos siguen resonando estas reflexiones, nos ayudan a observar la práctica musical actual desde otro prisma, que no es aquel de la Academia de la Música ni aquel de la Academia del Arte. Es otro, y quizás por eso requiere de una cierta imaginación, un cierto volar.

La historia de la música electrónica, siendo un campo inabarcable, nos ha dado también ciertos matices a la hora de comprender dónde y cuándo es(tá) Kurek. La puesta en relación de referentes como Varèse, Derbyshire o Cage y la línea que se traza en el siglo XX desde la aparición del electrón hasta finales de siglo, nos ha permitido ubicar mejor nuestro objeto de estudio, canalizando así las palabras de los filósofos franceses hacia algo más tangible.

Así pues, percibiendo una falta de nuevos prismas que arrojen luz y permitan acercarnos a lo inabarcable, este trabajo se ha propuesto acercarse a lo arriba explicado. Sin pretensiones de que sirva como guía, posiblemente este texto sea, antes de todo, nada más y nada menos que un ejercicio de escritura, pensamiento y posicionamiento.

5. Bibliografía

Ars Sonora. "Frank Zappa (II): Sobre Varèse". Reemitido el 18 de septiembre de 2011, Madrid. RTVE, 01:01:21. <https://www.rtve.es/play/audios/ars-sonora/ars-sonora-frank-zappa-ii-sobre-varese-18-09-11/1200242/>

Andrés, Ramón. *Filosofía y consuelo de la música*. Barcelona: Acantilado, 2020.

Borghi, Simone. *La casa y el cosmos: El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires: Cactus, 2014.

Butler, David. "Delia Derbyshire". En *History of the BBC*. <https://www.bbc.com/historyofthebbc/100-voices/pioneering-women/women-of-the-workshop/delia-derbyshire> [consultado por última vez el 02/06/2023].

Brecht, Bertolt. *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza, 1980. [poema intercalado entre capítulos.]

Burkholder, J. P. y King, Jennifer L. *Study and Listening guide for A History of Western Music*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2006.

Calasso, Roberto. *El Cazador Celeste*. Barcelona: Anagrama, 2020.

Cage, John. *Escribir en el agua. Cartas (1930-1992)*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

FestivalBBMIX, "Piotr Kurek live at Festival BBmix 2016", YouTube, 16 de enero de 2017, registro en vídeo de concierto, <https://www.youtube.com/watch?v=xHuZ3qfiYI8> [vídeo de YouTube].

Deleuze, Gilles.

-*Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus, 2017.

-*¿Qué es la filosofía?*. Anagrama: Barcelona, 1997.

-*El pliegue: Leibniz y el barroco*. Paidós: Barcelona, 1989.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

Derbyshire, Delia (1968). *Pot au feu*. Londres: BBC Radio Enterprises.

Diliberto, John. "Pierre Schaeffer & Pierre Henry: Pioneers in Sampling". En *Wayback Machine*. 14 de junio de 2005.

https://web.archive.org/web/20091207081234/http://emusician.com/em_spotlight/Pioneers_Sampling/ [consultado por última vez el 09/03/2023].

Dupre, Jeff y Chermayeff, Maro. *Soundbreaking: Stories from the Cutting Edge of Recorded Music*. Higher Ground LLC, 2016. 8 episodios de 50 minutos.

Guesde, Catherine. "Noise y nostalgia". En *Audimat #1*, editado por Guillaume Heuguet, 91. Madrid: La Casa Encendida Ediciones, 2021.

Kurek, Piotr.

-*Heat*. Roma: Black Sweat Records, 2013. [CD].

-*Edena*. Roma: Black Sweat Records, 2013. [CD].

-*World Speaks*. Lisboa: Edições CN, 2022. [CD].

(Para acceder a la discografía de Piotr Kurek en internet: <https://piotrkurek.bandcamp.com/> [consultado por última vez el 22/05/2023].)

La Muse en Circiut, "[LIVE] CATHERINE GUESDE: 'COSMOLOGIES DE LA NOISE' | MuselInSitu", YouTube, 19 de marzo de 2021, registro en vídeo de una ponencia, <https://www.youtube.com/watch?v=tQkefSuDdm8>

Lee, Iara. *Modulations: Cinema for the Ear*. Caipirinha Productions, 1998. 75 minutos.

Morgan, Frances. "¿Pioneras de la electrónica?". En *Audimat #1*, editado por Guillaume Heuguet, 113. Madrid: La Casa Encendida Ediciones, 2021.

Music Radar Clan, "PILARES DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA: LA MÚSICA CONCRETA", YouTube, 26 de abril de 2020, vídeo-ensayo. <https://www.youtube.com/watch?v=ATTcDouHnc4>

Music Radar Clan, "WENDY CARLOS", YouTube, 5 de julio de 2020, vídeo-ensayo. <https://www.youtube.com/watch?v=zjv7n3mGQ&list=PLTW83PkTkhHBaHpYJvna--7NgvVOUz7CQ&index=7>

Holmes, Thom. *Electronic and experimental music: technology, music and culture*. Londres: Taylor & Francis, 2008.

Parker, Ned. *Here's a piano I prepared earlier*. British Broadcasting Corporation (BBC), 2005. 49 minutos.

Revuelta De la Peña, Sergio. "Pedales para bajo eléctrico y efectos". En *Parabajoelectrico.com*. 26 de julio 2019. <https://parabajoelectrico.com/pedales-y-efectos/> [consultado por última vez el 31/05/2023].

Reynolds, Simon. "The cult of J Dilla". En *The Guardian*. 16 de junio de 2009. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/jun/16/cult-j-dilla> [consultado por última vez el 11/03/2023].

Rovner, Lisa. *Sisters with transistors*. Metrograph Pictures, 2020. 86 minutos.

Satie, Erik. *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Madrid: Ardora, 1994.

Schaeffer, Pierre. *In Search of a Concrete Music*. Berkeley: University of California Press, 2012.

Slate, Maya-Roisin. "The Untold Story of Ableton Live—the Program That Transformed Electronic Music Performance Forever". En *Vice*. 28 de noviembre de 2016. <https://www.vice.com/en/article/78je3z/ableton-live-history-interview-founders-berhard-behles-robert-henke> [consultado por última vez el 02/06/2023].

Stubbs, David. *Sonidos de Marte. Una historia de la música electrónica*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

Quinz, Emmanuele y Paci, Roberto (eds.). *Mil sonidos. Deleuze, Guattari y la música electrónica*. Barcelona: Tercero Incluido. 2022.

VV.AA. *Pensées rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*. Auxerre: Sciences Humaines Éditions, 2013.

Žižek, Slavoj. *Como un ladrón en pleno día*. Barcelona: Anagrama, 2021.

- i Definición recogida de la Real Academia Española. <https://dle.rae.es/ritornelo?m=form> [consultado por última vez el 13/02/2023].
- ii Para una breve reseña en torno a la figura de Deleuze en comparación con otros filósofos de su época, véase *Pensées rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*, publicado por Sciences Humaines Éditions en 2013. Concretamente en el artículo "Le libertaire", Catherine Halpern escribe: «Au fond, G. Deleuze, c'est le philosophe artiste. Philosophe, ce n'est pas analyser, ce n'est pas contempler, c'est créer; pas des romans, des films, mais des concepts». [En el fondo, G. Deleuze es el filósofo artista. Filosofar no es analizar, no es contemplar, es crear; no crear novelas ni películas, sino crear conceptos.]
- iii Web oficial de Piotr Kurek. <http://www.piotr-kurek.com/> [consultado por última vez el 14/02/2023].
- iv Nos referimos a la creación sónica pura, al despliegue de instancias sonoras. A lo largo del texto irán apareciendo una serie de herramientas para acercarnos a aquello que es «puramente musical» y se matizará este término.
- v Estas músicas no tienen una existencia preconcebida: no son necesariamente escuchables, ni bonitas, ni académicas, son música sin excusas ni justificaciones. Estas músicas contienen puro hecho sonoro.
- vi Pierre Schaeffer y J Dilla son nombres importantes para la música electrónica del siglo XX: Schaeffer es conocido por los experimentos que llevó a cabo durante la década de 1940, experimentos sonoros que dieron como resultado la *musique concrète*, o la música concreta, donde el ingeniero de sonido y compositor arraigado en París, desde su laboratorio profesional, amplió el terreno de juego del que hasta entonces disfrutaba la música, añadiendo en sus composiciones ruidos de puertas, coches o distintas máquinas. Fijando toda esta materia sonora a través de distintos cortes en cintas analógicas, fue uno de los primeros compositores en apostar por una música completamente diferente. JDilla, por su parte, fue un reconocido productor de la escena del hiphop underground de Detroit, donde se le conoció por la manera particular en la que entendía la programación de baterías en las nuevas cajas de ritmos o *drum machines* como la MPC3000, la cual utilizó y exprimió de una forma muy personal y «sin mirar una sola vez el manual». Estas máquinas nuevas eran precisamente cortadoras electrónicas de materia sonora. Schaeffer y JDilla fueron ambos cortadores y creadores de materia sonora. Para una profundización, véase el artículo de Reynolds en Bibliografía.
- vii Fran Lebowitz es una reconocida escritora del ámbito de la ciudad de New York. Para este extracto no se ha encontrado la cita concreta, pero encaja con la forma de ser general de esta opinadora profesional. Seguramente, una búsqueda más profusa daría como resultado que ha dicho algo parecido varias veces en distintas entrevistas o charlas. Nos servimos de Lebowitz para comenzar el apartado con un comentario alejado de la música y de la historia, abriendo así momentáneamente el ceñido estilo académico.
- viii Estas dos instituciones son ejemplos de cómo la creación e investigación en torno a la música electrónica estuvo subvencionada con dinero del estado en muchos países de la Europa central de posguerra. También se dieron este tipo de instituciones en países como Alemania o Suecia desde mediados de la década de 1950. Este interés en el avance de la tecnología para producción artística pudo deberse a un interés en general por las nuevas tecnologías y en concreto a intereses militares a la sombra de la Guerra Fría (Holmes: 2008, 35).
- ix En «¿Pioneras de la electrónica?», artículo escrito por Frances Morgan y publicado por La Casa Encendida en *Audimat #1* en 2020, la investigadora critica ciertas maneras en las que se visibiliza a artistas mujeres como «pioneras», pues la cuestión no es la mera visibilización sino desde dónde, quién y cómo se produce. Ella aboga por una suerte de visibilización situada, donde el conocimiento de la posición de una misma como autora enriquece directamente aquello de lo que se habla, pues en la honestidad y la distancia correctas pueden hallarse las claves para una visibilización objetiva y dignificante, frente al ya conocido *purplewashing* o lavado lila (ese cúmulo de estrategias de marketing utilizado por distintas instituciones o empresas que quieren apelar a su supuesto compromiso con la lucha contra las diferencias de género). En sus propias palabras, ahora se dispone de más pruebas empíricas (...) y empieza a generalizarse el reconocimiento del papel de las mujeres como pioneras en este período de la historia, pero el hecho de celebrarlo no debería hacernos perder de vista el porqué y el cómo de su ausencia (Morgan: 2021, 122).
- x FestivalBBMIX, "Piotr Kurek live at Festival BBmix 2016", YouTube, 16 de enero de 2017, registro en vídeo, 0:00 a 0:51, <https://www.youtube.com/watch?v=xHuZ3qfiYl8> [vídeo de YouTube].
- xi Siempre es buen momento para volver a Catherine Guesde y su «Noise y nostalgia», aparecido en *Audimat #1*, mencionado en una nota anterior. Guesde es doctora en filosofía. En 2019 presentó su tesis titulada «Au-delà du principe de plaisir : à l'écoute des musiques extrêmes» [Más allá del principio del placer: escuchar músicas extremas], defendida en la Université

Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Compagina sus quehaceres filosóficos y de escritura en torno a la música con la creación musical en sí.

- xii La Muse en Circuit, “[LIVE] CATHERINE GUESDE: ‘COSMOLOGIES DE LA NOISE’ | MuseInSitu”, YouTube, 19 de marzo de 2021, registro en vídeo de ponencia, <https://www.youtube.com/watch?v=tQkefSuDdm8> [vídeo de YouTube].