ESCULPIENDO MILAGROS

AÑO 1 - NÚMERO 3 - OCTUBRE 1993 - \$ 7.5

Música en todas las direcciones

Este número incluye cassette de Quum

SONIC YOUTH

Dossier

NEW VOCAL MUSIC

DIAMANDA GALAS - JOAN LA BARBARA - MEREDITH MONK CATHERINE JAUNIAUX - SHELLEY HIRSH - DAVID MOSS CATHY BERBERIAN - JOHN CAGE

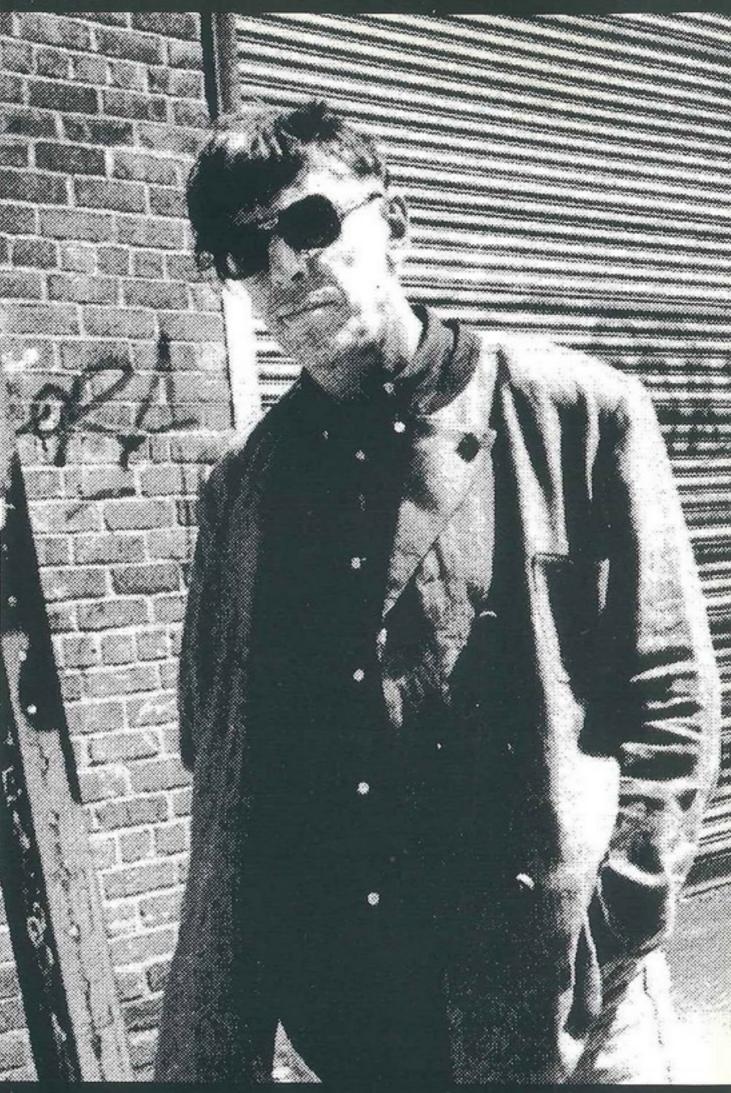
FRANK ZAPPA - THE FALL
AMERICAN MUSIC CLUB - CORNELIUS CARDEW
LA BLURDER - QUUM
JONAS MEKAS - GREIL MARCUS - MICHEL CHION

Especial reediciones

CANTERBURY - ROCK COSMICO - ROCK FRANCES DE LOS '70 ROCK SUECO - PSICODELIA OSCURA PROGRESIVA BRITANICA - UNDERGROUND CHECOSLOVACO

Archino la conica de Revistas Arm

THE VELVET UNDERGROUND'S



Teatro Coliseo

6 de Noviembre Sábado

M. T. de Alvear 1125

STAFF SUMARIO

EMILIO BERNINI NORBERTO CAMBIASSO

4 Sonic Youth. Daniel Flores.

Especial

PRODUCCION GENERAL EDUARDO KRUMPHOLZ

23 Reediciones. Juan José Betbeder - Norberto Cambiasso - Daniel Varela

COLABORADORES MARCELO AGUIRRE PABLO AZCOAGA DANIEL FLORES

Dossier

33 New Vocal Music. Claudio Koremblit *SOLEDAD MENDEZ

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO JUAN JOSE BETBEDER JORGE FERNANDEZ DANIEL GOROSTEGUI CLAUDIO KOREMBLIT DANIEL H. RENNE PABLO STROZZA

Reportaje

46 La Blurder. Marcelo Aguirre - Pablo Azcoaga.

FOTOGRAFIA

ESTELA FIGUERAS DANIEL FLORES

DANIEL VARELA

16 American Music Club. Marcelo Aguirre. 49 Quum. Pablo Azcoaga.

PUBLICIDAD

50 Cornelius Cardew. Daniel Varela.

LIZ BALUT DISEÑO Y DIAGRAMACION

54 The Fall. Daniel H. Renne.

EDUARDO KRUMPHOLZ

Cine CORDOBA

WARA PRIETO MARIA CRISTINA GONZALEZ Tel. (051) 99 - 8301

20 Jonas Mekas. Emilio Bernini.

ASESORAMIENTO CONTABLE GILBERTO MATTO Discografia imprescindible

El staff de esta revista manifiesta su solidaridad con UTPBA, en su lucha contra los atentados a los periodistas y a favor de la libertad de expresión.

Frank Zappa. Hot Rats. Juan José Betbeder.

70 Greil Marcus. Norberto Cambiasso.

Agradecemos la colaboración de Maria José Mayor. Agradecemos a disqueria FENIX por facilitarnos material discográfico. 71 Michel Chion. Emilio Bernini.

ESCYLPIENDO MILAGROS

Noticias Pablo Azcoaga - Norberto Cambiasso.

Registro de la propiedad intelectual en trâmite. Redacción: Av. San Martin 4202 3ºB. (1417) Bs. As. Argentina. T.E.: 503 7266 Publicidad: TE: 362 1944

notas siempre y cuando se cite la fuente.

Todas las notas son responsabilidad de sus autores y no necesariamente de la revista. Se autoriza la reproducción parcial de las

Discos

Publicaciones

Producción gráfica e impresión: ARTEMATIC S.R.L. Bemardo de Irigoyen 1436/40 Capital Tel. 26 1601/790 7385

73 Correo



SONIC YOUTH

Juventud contra el silencio

Es un buen momento para hablar de Sonic Youth. Acaso el grupo más influyente del rock en los '80 cuyo sonido ya ha sido institucionalizado. Aunque la interpretación del noise ha pecado muchas veces de reduccionista. Podemos estar seguros de que la propuesta original iba mucho más allá de hacer canciones pop con una dosis de ruido. Exploremos un poco.

bién hay muchas formas de escucharla. De las innumerables posibilidades sonoras que existen sólo conocemos algunas. Al escuchar un tema o un disco por primera vez, nos puede resultar más o menos familiar, o bien, totalmente extraño. Depende, en gran medida, de nuestra cultura musical. Si tenemos en cuenta que la mayor parte de la industria discográfica y de los medios de comunicación difunden sólo una mínima porción de las variantes que permite el arte de la música, encontramos que esta cultura es bastante limitada. Sabemos que dentro del sistema los consumidores prefieren aquellos productos que ya conocen y que no ponen en riesgo su pequeño orden individual. Como lamentable conclusión extraemos que nuestro gozo con el arte ha sido coartado por una "educación para la comodidad" de móviles principalmente económicos.

Los casos en que los sonidos resultan novedosos, más allá de la amplitud de nuestro conocimiento musical, son sin duda los más excitantes. Hay obras en las que no reconocemos un referente directo. Todos o algunos de sus aspectos nos resultan desconocidos; eso nos desorienta, nos exige modificar nuestra actitud como escuchas. Debemos "trabajar" para comprender esta nueva música. Podemos internarnos en ella, vagar por sus laberintos, recorrerlos con curiosidad sin la obsesión de dar con la salida. Ya que las sugerencias, las imágenes, son menos evidentes, tenemos una responsabilidad importante en aquello que pensemos como significado. El acto de escuchar música

debería estar más cerca de este "descubrir" que del mero "reconocer".

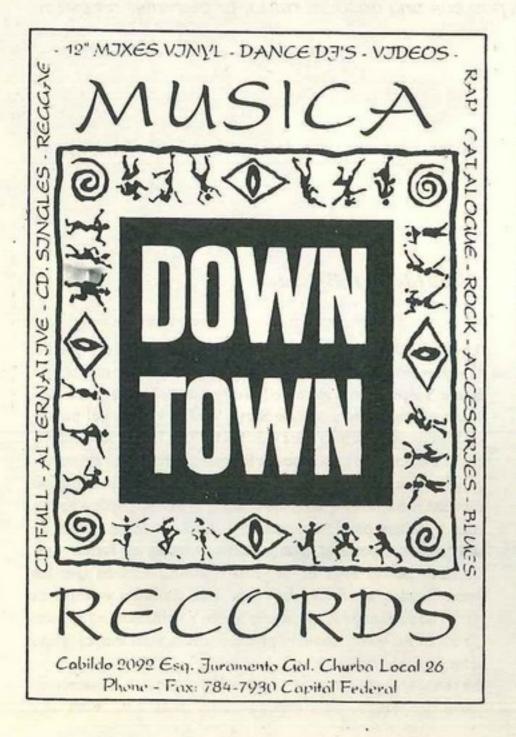
El ruido inteligente

Thurston Moore, Lee Ranaldo (guitarras y voces) y Kim Gordon (bajo y voz) se reúnen bajo el inmejorable nombre de Sonic Youth a principios de los ochenta en Nueva York. Los bateristas rotarían hasta que Steve Shelley ocupara el puesto en forma estable cinco años más tarde. Este hecho sólo confirma lo evidente: la idea base era formar una banda de guitarras. ¿Qué es una guitarra eléctrica? Un instrumento de madera con cuerdas metálicas de diversos diámetros que se pueden tensar más o menos para hacer sonar distintas notas a traves de micrófonos especiales. "La guitarra es usada en forma muy limitada por el 99% de la gente. Nuestra idea es que las posibilidades son ilimitadas" dice Lee Ranaldo y define el punto de partida de la música de Sonic Youth. Pero no se trata de tomar los instrumentos y producir ruido aleatorio; el grupo tiene sus propias técnicas.

En primer lugar no utilizan la afinación clásica. La afinación es parte del proceso de componer. Para cada tema usan una

distinta y no necesariamente las dos guitarras coinciden. A partir de esto crean nuevos acordes con extraños fingerings. Tampoco son nada ortodoxos para tocar. Junto a estas personales afinaciones aparecen nuevos riffs, arpegios y contrapuntos. Ocasionalmente colocan algun elemento cilíndrico bajo las cuerdas, en el diapasón, para crear un nuevo puente. Además en algunas oportunidades tocan las cuerdas con palillos de batería o golpean la parte posterior de la guitarra para producir "ecos" en la cámara del amplificador. En cierta forma ellos incluyen al amplificador como parte del instrumento o como un instrumento más. Con está nueva noción les es posible experimentar con el mismo sonido de los instrumentos. Los intentos son en su mayoría en el ámbito de la distorsión, para la que jamás recurren a efectos "preseteados". Otro área de exploración, en la que las cuerdas casi no son necesarias, es el de los acoples y resonancias. Allí hay una gama de sonidos "ambientales" producidos por la retroalimentación entre micrófonos y parlantes. En todas sus composiciones está este uso de la electricidad. Y es aún más notable en los momentos de "quietud": no hay espacios libres de este sonido. Con electricidad ubicua, Sonic Youth niega el silencio.

Por esta serie de elementos la música del grupo recibió la etiqueta de "noise". Si se entendiera ruido como algo arbitrario, tal denominación sería peyorativa. El sonido de Sonic Youth es estudiado y "controlado". Pero aún lo podemos llamar "noise" pensando en otro aspecto: el ruido como una presencia que inmuta el ánimo. En ese sentido, el uso que le da Sonic Youth sigue siendo absolutamente conciente.



Confusion is sex(y)

A partir de la noción de que las convenciones para tocar la guitarra son prescindibles, Sonic Youth desarrolla sus propias teorías y metodologías. De esta forma su obra expresa algo mucho más personal. La particularidad del universo sonoro que arman desconcierta al oyente no familiarizado.

El tema central en su música es el de la confusión y su connotador es el noise de guitarras. La confusión entendida en un sentido amplio como perplejidad y perturbación, hasta como desorden. Este concepto aparece en dos niveles de distinta complejidad. La primera y más evidente lectura del noise es la del "ambiente". El permanente sonido de guitarras crea una atmósfera, un mundo en el cual parecen estar metidos los músicos y que nos absorbe en cuanto nos ponemos a escucharlos. En lugar de ser una "wall of sound" se trata de cuatro paredes y el techo. Todas las canciones están adentro de esta "caja noise". Por esto, todas las imágenes están inmersas en el ruido que les da un significado ineludible. Si determinada canción presenta a un hombre solo, éste se volverá un psicótico; si se describe una experiencia con drogas, será un mal viaje. Las guitarras de Moore y Ranaldo contextualizan una realidad paralela. Un paisaje oscuro que nos puede remitir a tres estados de la experiencia humana: el sueño, el efecto de alucinógenos o la locura.

Una segunda significación del ruido tiene que ver con cierta postura crítica desde la música. Puesto que las composiciones de Sonic Youth fueron cambiando al avanzar en su carrera, es conveniente distinguir tres etapas: una primera hasta el lp Bad Moon Rising, una segunda hasta Daydream Nation y la actual marcada por su último trabajo Dirty.

En los primeros discos parece haber un concepto amplio de música. No se respeta la estructura clásica de canción, los textos son recitados, la experimentación reina. La tradición rockera se ve bastante lejos. Pero en un momento del lp debut Confusion is Sex, descargan el "I Wanna Be Your Dog" y nos dan una pista. Su caótica versión aparece como un homenaje consecuente con los salvajes Stooges. Allí hay un punto de contacto: el rock masoquista, lastimándose a sí mismo. Pero en Sonic Youth ese caos es premeditado, la confusión es aparente. "Lo que sigue es Confusión y después de eso viene la Verdad" ("Confusion is Next"), grita Thurston Moore y nos invita a mirar un poco más allá. Todavía sostienen el concepto de rock como forma de rebelión, de oposición. Y se dan cuenta de que, para expresar esta idea, no es suficiente con recrear "insubordinaciones" ajenas, como la de los Stooges (error que cometen muchos punks a década y media del '77). Sonic Youth elige para trabajar al instrumento rockero por excelencia: la guitarra eléctrica. Sus guitarras semidestruidas que sólo emiten "noise", son banderas tomadas y pintadas con aerosol negro.

En los discos siguientes aun está el signo ruido, pero ahora sobre estructuras más convencionales. En *Evol* encontramos canciones pop como "Starpower" o "Bubblegum"; en ellas, la confusión tiene un blanco más preciso. Si en el rock (al menos en las citas rockeras de Sonic Youth) todavía se conserva cierta idea de rebeldía, en el pop se representa todo lo contrario: es inofensivo, aceptable, "fácil". Se lo podría ver como la repre-

sentación musical del establishment. El noise actúa sobre esta "música del orden social". Estos sonidos y técnicas extrañas "desordenan" al pop, son subversivos. Tal proceso se lleva a cabo hasta el lp doble *Daydream Nation*, en el que llega a un destacable grado de perfeccionamiento.

La que mencionamos como tercera etapa comieza cuando Sonic Youth firma contrato con la multinacional David Geffen. Quizás su espíritu de rockeros independientes les dijo que no debían "ablandarse" bajo ningún punto de vista. No lo hacen, pero de todos modos en los discos Goo y Dirty les gana el pop. Sucede que las subversivas armas noise que utilizan ya son ellas mismas convencionales y reconocibles. Esto es así no sólo porque los músicos se repitan a si mismos, sino que además ya han sido emulados por bandas en todo el mundo. Queda en evidencia la falsedad de la popular acusación de "ablandarse" que se suele hacer a grupos que intentan progresar con su música. De hecho, cuando Geffen compra Sonic Youth, lo compra con el noise y para vender noise. En todo caso, no "venderse" hubiera implicado más bien grabar un disco acústico o tecno. Podemos rescatar que, si bien un disco como Dirty no suena demasiado nuevo para los fans, la importante difusión y distribución que le da un sello como Geffen lo expone a una audiencia que no los conoce. Esto no hace que el disco sea mejor como hecho artístico pero sí mantiene en parte el carácter "subversivo" del que hablábamos. Para el nuevo público que ignora los trabajos anteriores y la tradición noise, el ruido sigue estando ahí de forma inesperada.

La escena Downtown

A pesar de su carácter rupturista, Sonic Youth se alimentó de numerosas influencias. En primer lugar, de los clásicos de la electricidad: The Velvet Underground, The Stooges y Jimi Hendrix. Pero quizás un factor más determinante sea el hecho de vivir en Nueva York. En esta ciudad, a fines de los '70, surge una importante escena de guitarristas. Por un lado estaban los exponentes del punk local (en gran medida quienes generaron el movimiento), entre ellos Richard Hell, Patti Smith, Television y los Ramones. Un poco más tarde aparecen los grupos de la llamada "no wave". Esta última se podría contar como la "primera generación noise", cuyos más notorios representantes, reunidos por Brian Eno, aparecieran en el compilado No New York (1978): DNA, Teenage Jesus and the Jerks (con Lydia Lunch), The Contortions y Mars. Como si eso no bastara, al mismo tiempo una serie de compositores "cultos" investigan las posibilidades de la guitarra y, en algún punto, de la misma música rock. Algunos de ellos son Elliott Sharp, Glenn Branca, Rhys Chatham y el veterano Fred Frith (Henry Cow, Art Bears y mucho más). Glenn Branca trabajó con orquestas de guitarras eléctricas con las que fusionó el minimalismo con el rock. En una de sus formaciones participaron Moore y Ranaldo antes de que existiera Sonic Youth. De él, entonces, aprendieron a buscar afinaciones alternativas y a utilizar armónicos. Ellos no fueron los únicos, bandas como Swans, Rat-At-Rat-R, Bush Tetras y Live Skull también



formaban parte de la segunda camada "noise".

Algo interesante que se desprende de toda esta lista de nombres es el encuentro de compositores cultos (no ortodoxos) con jóvenes hijos del punk. Estos músicos se acercan al rock atraídos por el punk u otras alternativas. "Lo que realmente me enganchó fue cuando entré por primera vez al CBGB y ví a los Ramones" dice Rhys Chatham, "el primer músico reconocido como compositor clásico en poseer la discografía completa de Black Sabbath". Del mismo modo, Glenn Branca y otros downtowners fueron el incentivo para las investigaciones sonoras que llevarían a cabo Sonic Youth y demás grupos noise. La obra de estos artistas no hubiera sido la misma sin ese desprejuicio, esa apertura mental.

Así la música de Sonic Youth nos presenta tanto la posibilidad de escuchar atentamente los delicados contrapuntos de las guitarras como la de contagiarnos la energía hardcore latente en ella.

Trashic Youth

Uno piensa en Sonic Youth como en un grupo joven. Sin embargo, más allá del nombre, su carrera ya lleva más de una década y sus edades superan los treinta. Pero conservan cierta actitud adolescente, intuitiva, relacionada con un gusto por la cultura trash. Ellos prefieren ponerlo como "una manipulación de lo grotesco, lo opuesto de mostrarse totalmente nihilista". Nunca queda del todo claro si se trata de una "crítica a la

decadente cultura americana" o una morbosa preferencia. Los mismos músicos convocaron a Dave Markey, (director de Desperate Teenage Love Dolls una conocida película B) a filmar 1991: The Year Punk Finally Broke. La película registra escenas de la gira de Sonic Youth por Europa, acompañados por Nirvana, Babes in Toyland, Dinosaur Jr y otros.

El primer "rock film" de los '90 y muy recomendable. Allí encontramos más argumentos que confirman lo de "Youth". El sentido del humor, especialmente por parte de Thurston Moore, es inagotable. En una entrevista callejera improvisada, el guitarrista interroga a un grupo de jóvenes desconocidos: "El rock es la expresión de la cultura juvenil. Si las multinacionales logran controlar el negocio del rock, entonces les será fácil manipular a la juventud. ¿No creen que deberíamos destruir a las multinacionales?"; los chicos no comprenden y lo miran en silencio. Su aspecto es siempre desalineado y permanentemente cambian de remeras de bandas de rock "alternativo". Otra de sus colecciones es la de discos. "Thurstonitis" (sic) es un mal cuyo principal síntoma es revolver bateas de disquerías con desesperación. El fanatismo rockero no se limita a los discos y el merchandising, las citas abundan en toda su obra. Versionean desde Madonna (con el proyecto Ciccone Youth), hasta al oscuro grupo hardcore The Untouchables (en Dirty); tocan sobre el Metal Machine Music de Lou Reed y titulan al disco Bad Moon Rising (Creedence). En sus grabaciones puede aparecer Chuck D, Ian Mckaye o Richard Hell. Y cuando se encuentran con Iggy Pop o Joey Ramone no dejan pasar la oportunidad de obtener sus preciados autógrafos.

Quizás por el mismo incentivo coleccionista, se involucran en todo tipo de trabajos paralelos que conforman una discografía dificil de rastrear. Parte de ésta es editada a través de su propio sello Ecstatic Peace, el cual no cuenta con ningún disco de Sonic Youth en su catálogo.

"La tragedia de Sonic Youth no es que sean pretenciosos, sino que no puedan decidir en que dirección serlo. No pueden encomendarse a ser modernos ni punks, intelectuales ni ingenuos, avant-garde ni cultura trash." El crítico de Melody Maker hace una buena enumeración de los matices presentes en el grupo. Pero, ¿por qué ver a esa diversidad como un problema? En realidad, eso es lo que hace a Sonic Youth especial: el combinar aspectos tan distintos en un todo coherente. Un grupo que nos ofrece abundantes inteligencias e ingenuidades listas para ser descifradas •

Daniel Flores

Discografía

Sonic Youth (1981) Confusion is Sex (1983) Kill Your Idols Sonic Death Sonic Youth Live (1984) Death Valley '69 Bad Moon Rising (1985) Into the Groove(y) Starpower Flower Evol (1986) Silver Rocket I Wanna Be Your Dog Expressway to Your Skull Sister (1987) Master Dik Daydream Nation (1989) Warpower Providence Teenage Riot Candle All Fall Down Speak No Evol Hallowed Be Thy Name Goo (1990) Kool Thing Disappearer Dirty Boots Kooler Thing 100 % Dirty (1992) Youth Against Fascism

(Los títulos con años entre paréntesis son LPs, los demás son EPs y simples)



FRIPP, HAMMILL, RUSH, ENYA, CLANNAD, HACKETT, OLDFIELD, LANOIS, ENO, UK, VAN DER GRAFF, GONG, CAMEL, GIANT, WAKEMAN, FISH, RENAISSANCE, JETHRO, FOCUS, BRAND X, PHILLIPS, GABRIEL, BRUFORD, STEELEYE SPAN, CHIEFTAINS, TANGERINE, GLASS, NICE, BARDENS.

CDS EUROPEOS, AMERICANOS, INEDITOS LIBROS, REVISTAS, PARTITURAS, VIDEOS FLORIDA 537 1º PISO GAL. JARDIN LOC. 441

Frank Zappa

1970, Barking Pumpkin - 1987 Rykodisc

rank Zappa: un hombre, un creador, ombligo de un universo extenso y privativo, que desarticuló y expuso el American Way Of Life a través de su manifiesto artístico. Especímenes ("Plastic People", según Frank), instituciones y tradiciones fueron distorsionadas hasta los límites de la sátira. A su alrededor se han elucubrado suficientes descripciones (y aseveraciones) de su talento indiscutible; personalmente prefiero reducir mi comentario a tres características fundamentales de su fisonomía, a partir de las cuales cualquier desarrollo es posible: la habilidad intuitiva, la capacidad visionaria y la seguridad implícita en cada exposición demencial.

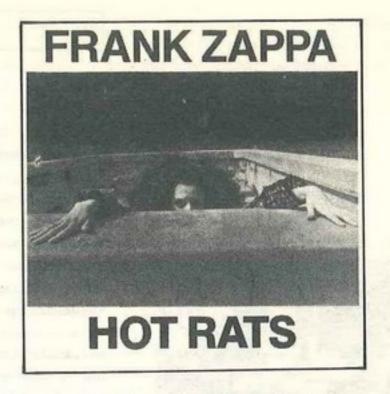
Privó en el asombro general su perfil de prolífico y multifacético, el vértigo distaba siempre lo suficiente de su agilidad y calidad.

Músico y más: en la composición y los tratamientos, su instrumento fue la orquesta; en la ejecución un guitarrista de grandes contrastes (medido, violento, compulsivo, depurado...), y en torno a la disciplina y la astucia cubrió los roles de multiinstrumentista, productor, consultor, investigador, "sociólogo", director de orquesta, un creador, un hombre: Frank Zappa.

Rota la monolítica hegemonía del beat, la atención se dispersa entre Europa y los E.E.U.U., concentrada en puntos neurálgicos tales como California. El tándem 1969/70 significó el cambio, así como 1967/68 la transición hacia la música de los años '70, la contrapartida de los '60: complejidad por Beatles. Y en el recambio la industria adoptó una modalidad: "mínimo riesgo", y el artista lo opuesto, el "máximo riesgo". Y ¿a través de qué? De formas liberadas, de la proliferación del LP, del cruce de géneros, etc.

Comenzarían los festivales masivos, la urgencia de etiquetar los subgéneros, los supergrupos, la confusión y el "gigantismo". Los géneros primarios se sumergirían en su máxima expresión: en el Jazz Miles Davis con In a Silent Way introduce estructuras pop, y luego su progenie se manifestaría bajo el rótulo de Jazz Rock; John Mayall, establecido en América, produce The Turning Point con una agrupación atípica contribuyendo desde el Blues con intención de explorar nuevas áreas; en el Folk, Crosby, Still, Nash & Young editan Deja Vu instaurándose en el ejemplo más claro de Folk-Rock; por otro lado Isaac Hayes renueva el Soul con el LP Hot Buttered Soul y en el Rock algunos de los ejemplos más claros de innovación pasarían a engrosar una extensa lista junto a Hot Rats, grabado entre agosto y septiembre de 1969 y lanzado en 1970.

F. Zappa siempre tuvo el control absoluto de sus obras, divididas entre "definitorias" y "definitivas"; Hot Rats fue reconocido como su más exquisito (y definitivo) trabajo. Por entonces ya había marcado claramente los dos recursos a utilizar: su grupo (Mothers of Invention) involucraba su lado social, la exageración y la extravagancia de su entorno; y sus discos solistas, la música subordinada al rigor investigativo, su



lado introspectivo. Antes de 1970, exhibió las atrocidades reinantes, desde Freak Out a Uncle Meat. Hot Rats actúa como una prolongación temática de Lumpy Gravy, productos resultantes de su interés por formas y posibilidades a desplegar. (En Lumpy Gravy se acercó a E. Varese e I. Stravinsky como sus preocupaciones en el ámbito de lo contemporáneo clásico). Para su segundo disco solista se rodea de músicos disímiles, provenientes de diferentes campos y abocados a la partitura exclusivamente.

Como figura predominante, secundado por Ian Underwood, construye para los seis temas una base rítmica variable, por un lado Ron Selico y Shuggy Otis en batería y bajo respectivamente, como segunda opción John Guerin en batería y Max Bennett en bajo, y por último, Paul Humphrey y Max Bennett. A otro nivel se insertan Jean Luc Ponty y Sugar Cane Harris en violines, en tres temas de corte dispar. El único tema con texto solamente podía cantarlo Captain Beefheart, con una particular declamación (para rastrear en su Trout Mask Replica). I. Underwood se desplaza con cierto protagonismo, bajo el auspicio del "jefe", interviniendo con un arsenal de instrumentos de vientos, piano y órgano.

Relatar casi una hora de "contundente plenitud", dudo que conlleve alguna practicidad. El silencio fue descartado, en tanto F. Zappa, con su respaldo sonoro, se lanza a un discurso continuo y envolvente con ciertas desinhibiciones. Los referentes más evidentes son la continuación de "Mister Green Genes" (de *Uncle Meat*), en "Son Of Mr. Green Genes" reelaborado para cerrar un círculo y las intervenciones solistas en la guitarra, aparentemente contenidas en los dos primeros LP's (*Freak Out y Absolutely Free*).

Un resultado totalmente melódico lo distancia de sus alienaciones precedentes, y el efecto influyente "extra-Zappa", quizás no pase por *Hot Rats*, sino por la conceptualidad de sus obras más ácidas (inclusive hubo un par de grupos californianos que se atrevieron a versionarlo). La conjunción de diferentes estilos solo puede pasar nuevamente por Zappa post-Hot Rats.

La plenitud fue sintomática de un período expansivo al que aún Zappa no pudo escapar. Y Hot Rats demuestra que ante la sensación de éxtasis, las palabras son impotentes, y que el tiempo haya transcurrido no significa mucho.

Juan José Betbeder

ROCK

*Desde agosto de este año es posible encontrar en CD Paris 1919, del magnífico John Cale. El álbum, registrado en 1973, se distribuye vía la multinacional WEA.

*El australiano Jim Thirlwell, alias Foetus y actualmente conocido bajo el seudónimo de Steroid Maximus, no ahorra inspiración. Gondwanaland se revela como la continuación inmediata de Quilombo (1992). Orquestaciones operísticas, pesadas guitarras, sutiles líneas jazzeras, ritmos endemoniados y los característicos y grandilocuentes jadeos, una vez más, situarán al oyente en tierra de nadie. Imperdible. Colaboran en esta ocasión Don Fleming, Mark Cunningham y Roli Mosimann.

*The Cure, Pretenders, Pearl Jam, Red Hot Chili Peppers, entre otros, participarían de un disco tributo a Jimi Hendrix, que en paz descanse. Ice-T se adelantó a la propuesta y ya tiene grabada su versión de "Hey Joe".

*Acaba de editarse un CD inédito del legendario grupo de Steve Albini, Big Black. Pigpile corresponde a un movidito concierto celebrado en el Hammersmith Claredon de Londres en verano de 1987.

*El rap, dada la infinidad y diversidad de exponentes, parece estar en su apogeo. El "malvado" y musculoso Ice-T ataca otra vez con Home Invasion, su quinta producción (Rhyme Syndicate/Virgin). Professor Griff, The X Minista, expone lo suyo en Disturb N Tha Peace (Luke); según las críticas, todo lo que se podía esperar de un ex-Public Enemy.

Con sangre irlandesa en las venas, pero afincado en Los Angeles, el trio blanco House Of Pain propone un funk-rap violento combinado con raíces bluseras -en su debut samplean a Willie Dixon, John Lee Hooker y Albert King-. A pesar de haber participado en el colectivo Rhyme Syndicate, edita este House Of Pain el ignoto sello Tommy Boy/GASA.

Pero aún más. En Londres, vía Talkin Loud, el cuarteto Marxman (integrado por dos irlandeses y dos jamaiquinos) presenta bajo la estética del realismo socialista 33 Revolutions Per Minute. En el álbum debut se fusionan instrumentación típicamente irlandesa y elementos rítmicos del género en que han sido encasillados. Una pregunta insidiosa, pero inevitable: tanto rojo, martillos y hoces ¿no acercan la crítica al encuentro de la demagogia?

Talkin Loud también se ocupa de la distribución

de Qui Sème Le Vent Récolte Le Tempo, la primera producción del rapper francés Mc Solaar. Según las publicaciones "la nueva escena francesa es la precursora en fusionar el jazz y el hip-hop, de manera muy cool". Teniendo en cuenta antecedentes como Dream Warriors u otros ¿se tratará de un intento novedoso?

*The Reverend Horton Head son la nueva sensación del sello Sub Pop. The Full-Custom Gospel Sounds Of puede ubicarse entre los frenéticos psicobillys de los Cramps y el noise al que tanto estamos acostumbrados. Realiza esta segunda producción el escatológico líder de Butthole Surfers, Gibby Haynes.

*En junio y julio pasados los americanos REM se dedicaron a la grabación de lo que será su nuevo álbum. Luego de cinco años sin realizar giras en vivo prometieron dejarse ver en algunos selectos escenarios.

*Greg Ginn, guitarrista de la desaparecida banda Black Flag, ya tiene bajo el brazo su primer disco en solitario; Getting Even, por Caroline. Vale la pena recordar que Black Flag fue uno de los grupos más influyentes e inventivos de la escena hardcore de la costa oeste.

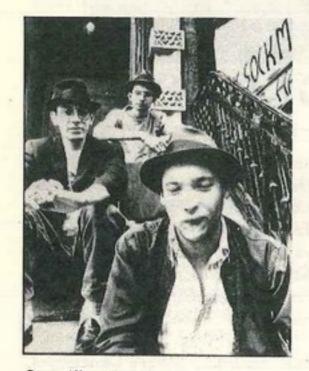
*El sello Raven de Australia, se dedica actualmente a la compilación de inéditos y rarezas de
grupos y solistas de la altura de Love o Mink
Deville. La última edición, dedicada a fanáticos a ultranza de Velvet Underground, consiste en una caja de tres CDs -en total 228
minutos de duración- que incluye, además de
inesperadas versiones, entrevistas, mezclas alternativas y anuncios de radio. What Goes On
1976-1990 es el nombre de la cuidada
compilación.

*El cuarto larga duración de Sebadoh -trío liderado por Lou Barlow, antes bajista de Dinosaur Jr.- se llama Bubble and Scrape. Edita City Slang / Running Circle.

P.A.

NACIONAL

*En abril de 1994, aproximadamente, se celebrará en Bs. As. un curso introductorio al Guitar Craft Seminar que dirige Robert Fripp. El cupo máximo de estudiantes que se aceptará es de treinta. Los interesados en participar



Steve Albini, Big Black

noticias

deben dirigirse por correo a:

Guitar Craft Seminars. Hernán Nuñez, Av Sta Fe 3044 1er. piso. C.P. (1425) Cap. Fed. Fax: 821-1372.

Hernán Nuñez promete enviar material e información a todos los que escriban.

Por último, el California Guitar Trio y el Berlin Guitar Trio andarán por Bs. As. en noviembre ensayando juntos para, posiblemente, se espera, realizar un show.

- *A partir de octubre, Esquenoso Records pone a la venta, en disquerías del circuito, el primer cassette de Burt Reynols Ensamble, formación dedicada enteramente a la improvisación. Puede caracterizarse este trabajo debut por el predominio del timbre y la dinámica por sobre la armonía. Burt Reynols Ensamble es un trío que alterna en su instrumentación sintetizadores, guitarras y trompeta, lo que garantiza un alejamiento respecto del free-jazz tradicional.
- *Vía Plot Records, se lanzó la primera producción del trío Cadaver Exquisito. Fuego Divino, tal es el nombre, se inscribe en una línea tecno-ambiental que deja suficientes espacios para la canción pop. El referente inmediato, si bien me consta que no existe la más mínima influencia, resulta Daniel Melero. Componen este debut, grabado en ocho canales, ocho temas; se intenta desde este punto de partida afianzar un estilo personal y borrar toda reminiscencia.
- *Si de cassettes autogestionados se trața, sólo queda mencionar uno: Poipe es la tercera edición independiente de los neo-hardcore Rip. También adquirible en disquerías especializadas, la cinta de cromo contiene cinco temas que se desarrollan a velocidades melódicas increíbles o bien bajo ritmos funk-machacantes. La producción, enteramente cuidada, responde a la actitud independiente y progresiva del grupo.

Contacto: Luis Lecumberry, Tel: 795-5066

*Catanga Rcds. editará proximamente diez disímiles grupos representativos del rock sureño de Bs. As. La grabación registrada en vivo el primero de octubre pasado en el Country Club de Banfield reúne a Copiloto Pilato, El Lado Salvaje, Morfi y Vinacho, Acido Camboyano, Exodo Jujeño, Chiquero, Mutantia, THC, La Nueva Flor y Nunca Te Voy A Cagar.

*Para los próximos meses el Centro Cultural R. Rojas nos acerca su interesante programación de videos: Miércoles 6 de octubre - Molotov III (Stranglers, Sonic Youth, The Fall, Wolfgang Press, Tuxedomoon y otros).

Miércoles 27 de octubre - Special Residents

Miércoles 30 Noviembre - Molotov IV (Skinny Puppy, Nico, Throbbing Gristle, Sugarcubes, Buzzcocks y otros).

*Por último, ha llegado a nuestra redacción el número seis de la revista Juventud Perdida. Usando como divisa una frase de Rodolfo Walsh -"sin la esperanza de ser escuchados, con la certeza de ser perseguidos"- Alejandro, Ariel, Julián y Leonardo se ocupan de difundir ideas casi anarquistas, reportajes (La Polla Reds., Los Visitantes en el número cinco) y notas sobre Jimi Hendrix, Joy Division y otros.

Contacto: casilla de correo 40 (1842) Monte Grande, Buenos Aires.

También hemos recibido material de los grupos Pirata Industrial, Exhibición Atroz, La Morza y del especializado sello Melopea. A todos, muchas gracias.

P.A.

*Eugene Chadbourne sigue destrozando el country con su guitarra y su banjo. Con un espíritu más jazz, pero no menos free, en esta ocasión nos regala covers de nuestros songwriters favoritos: Phil Ochs, Tim Buckley, Willie Nelson, Nick Drake, en su nuevo Lp, Strings and Songs. ¿Improv banjo music?

*Si todavía querés free, chequeá entonces a The Blue Humans y su disco Clear To Higher Time. Este trío, liderado por el guitarrista Rudolph Grey, es descripto como el eslabón perdido entre el Last Exit de Bill Lasswell y White Light/ White Heat de Velvet Underground. El sello, New Alliance.

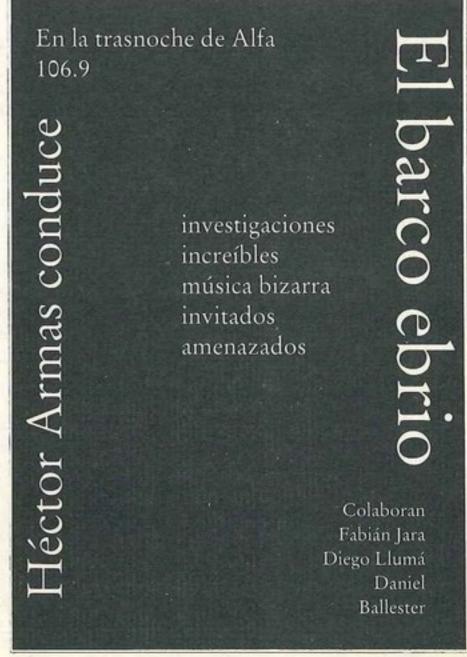
*More noise music. Esta vez, un clásico. Aunque Savage Republic no tuvo la misma suerte que Sonic Youth, si escuchás Recordings from live performance 1981-83 sabrás que la juventud sónica no estaba sola cuando experimentaba con "esos sonidos tan raros". Otro grupo para la colección de losers.

*Para que el free y el noise invadan definitivamente cerebros y corazones te envío las últimas andadas de las hordas de improv-rock. El padrino (en la estricta acepción que la mafia italiana otorga a la palabra) es John Zorn. El ideólogo, Kevin Martin. Sus aliados princi-

EXPERIMENTAL

*El sello Soleilmoon (un habitué de estas páginas) reedita Drowning In A Sea Of Bliss, de los siempre inquietos Nocturnal Emissions. El disco pertenece a una época en la que el grupo se sentía más cercano al noise industrial. Hoy, su música no abandona el noise pero discurre por caminos más ambientales.

*Los troublemakers
Negativland, luego de
sus problemas de copyright con los siempre
nefastos U2, editan su
siguiente CD, irônicamente titulado Free.
Sale en su propio label,
Seeland y en Europa lo
distribuye Rec Rec.





Michael Nyman

noticias

pales, Peter Kraut y Justin Broadrick. Vayamos ahora, luego de esta breve composición de lugar, a bandas y discos.

Kraut es el lider del grupo Alboth y Liebefeld su segunda placa, que se ubica entre los "desvarios" de Cecil Taylor y la "energía" de Naked City. Lo produce Kevin Martin, quien a su vez dirige God. Una de las mejores bandas del año pasado da a luz su nuevo album, Consumed, en el sello Sentrax.

En un proyecto paralelo denominado Ice (nombre tomado de una rara droga japonesa), Martin se une a Broadrick (Godflesh), John Jobaggy (ex-Terminal Cheescake), David Cochrane (su compañero en God) y el saxofonista Alex Buess. La placa se llama Under The Skin. En el sello Pathological.

*Un poco de calma después de la tormenta. El nuevo disco de Tony Wakeford, más conocido por Sol Invictus, se denomina La Croix y aparece en su propio sello, Tursa. Wakeford se fue a Francia y se consiguió un cuarteto de cuerdas, flautista, contrabajista, trombonista y hasta una cantante. El resultado - magnifico - te lo comentamos el próximo número.

N.C.

JAZZ, IMPROVISACION, CONTEMPORANEA

*Lindsay Cooper (alguna vez miembro de Henry Cow) es una dama extraña. Con su música suele traspasar las fronteras entre el jazz, el rock y la tradición clásica. Exactamente la clase de cosas que me gustan. En Sahara Dust, su última obra, se agregan la presencia del cantante Phil Milton y el espíritu de Kurt Weill y Bertolt Brecht. En el sello suizo Intakt.

*Lou Harrison es un compositor que se ubica en algún lugar entre la música de oriente y la de occidente. Podés apreciarlo en *The Perilous* Chapel, su última obra para el sello New Albion.

*Se reedita, luego de muchos años, el Jesus' Blood Never Failed Me Yet, del compositor Gavin Bryars. Incluso hay por ahí alguna aparición vocal del mismísimo Tom Waits. El sello, Point.

*El sello Metamkine sigue editando trabajos que conservan el espíritu de la música concreta. La vez pasada te hablamos de Christine Groult. En ésta, le toca el turno a Lionel Marchette. El título de la obra, Mue. *Las opiniones acerca de Michael Nyman están muy divididas en el sector "culto" de esta revista. Daniel Varela demuestra un interés creciente por su obra; Claudio Koremblit, en cambio, lo detesta. Por esta vez, me atrevo a coincidir con Claudio. Pero si sos de los admiradores de Nyman, te cuento que dos de sus últimos trabajos llevan el nombre de Time Will Pronounce (cuatro obras compuestas entre la primavera y el verano de 1992) y The Piano (la música para el film homónimo de Jane Campion).

*La Legende De La Pluie fue un grupo creado en ocasión del festival Musique Actuelle de Montreal, en el año 1990. Está integrado por mujeres avantgardistas: Joane Hetú, Zeena Parkins, Tenko, Diane Labrosse, Danielle P. Roger. Justine, No Safety o colaboraciones con Frith y Sharp se cuentan en su curriculum. El disco recuerda los mejores momentos de los belgas Aksaq Maboul. Sale por el sello canadiense Ambiences Magnetiques.

*El nuevo album del cada vez mejor Rova Saxophone Quartet se denomina From The Bureau Of Both. En el sello Black Saint.

*Por último, un rápido racconto de las nuevas ediciones del sello ECM. Heinner Goebbels (ex-Cassiber) publica Shadow/Landscape With Argonauts, obra comisionada para la Boston Public Radio. Sarah Leonard & Cristopher Bowers- Broadbent unen voz y órgano en la placa Gorecki/ Satie/ Milhaud/ Bryars donde, como es obvio, ejecutan piezas de esos compositores. Entre otras, O Domina Nostra de Gorecki y The Black River de Bryars. Otras ediciones interesantes son Q.E.D. del asombroso Terje Rypdal, Twelve Moons del incansable Jan Garbarek y The Brass Project, conspiración conjunta sobre instrumentos de viento de John Surman y John Warren.

N.C.

EMANACIONES LISERGICAS

Celebrando el quincuagésimo aniversario del descubrimiento del LSD, Silent Records edita un doble CD de techno-psicodelia denominado 50 Years Of Sunshine. El primer CD, llamado 100 Micrograms contiene piezas ambientales y bailables de Psychic TV, Nurse With Wound y otros. El segundo, 250 Micrograms, es mucho más experimental y cuenta entre sus participantes con Elliot Sharp, Phauss, Hawkwind, Controlled Bleeding.

*Provenientes de York, y formados hacia el *87, Suicidal Flowers cruza la psicodelia con el folk y hasta con ciertas armonías góticas. A la instrumentación convencional agregan flauta, violín y armónica. Su disco, The Final Arrangements, es una edición privada, limitada a 1000 copias y sólo en vinilo. Podés obtenerla enviando 10 libras (más gastos de Postage) a W.D. Stratton. Markoff de Dephel, 3 Earle Street, Park Groove, York Y03 7LJ, England, U.K.

*Otros que tampoco cultivan la psicodelia en estado puro (¿acaso es posible?) son los Moonflowers. El título de su placa, sin embargo, es el más largo que recuerdo desde aquel olvidado primer Lp de Tyrannosaurus Rex: From Whales To Jupiter, And Beyond The Stars To Rainbohemia. La actitud lisérgica se rodea de tecnología electrónica, escritura no convencional, música negra, delirios zappianos, jazz y orquestaciones extravagantes. En el sello Pop God.

*Producido po Nick 'Bevis Frond' Saloman, aparece Another Realm, el nuevo disco de Dr. Brown. Su psych-blues de grabaciones previas se extiende ahora a territorios como el reggae y la improvisación. El sello, Beard.

*Omnia Opera, banda de space rock psicodélico edita su primer album, de igual nombre, en el sello Delerium. La influencia sideral de los Ozric Tentacles se hace sentir.

*Love It Be It es el segundo disco de Jane Pow, una banda de Brighton. Según cuentan quienes lo escucharon, The Who, Pink Floyd, Creation, los Jam y los Soft Boys se dan cita entre sus surcos. En el sello Target.

*Poco sé de Diddley Squat, excepto que su álbum debut, *Moloko Plus* sale por el famoso sello neopsych de Brian Sutton, Mystic Stones.

*Ship Of Fools, además de ser el título de un Lp de Tuxedomoon, es también el nombre de un sexteto que hace música cósmica influenciada por Pink Floyd, Ozric Tentacles, Oroonies y The Orb (¿?). Su álbum debut, Close Your Eyes, sale por el label Dreamtime.

*Dreamtime es, justamente, el título de un tape del grupo Soma, quienes anuncian un próximo CD (el segundo) con canciones de este cassette, que editará el sello Mystic Stones. Música cósmica, también en la línea de los Ozric Tentacles. Otra cinta es la de Wobble Jaggle Jiggle, otra banda de Brighton. Acida psicodelia y hard blues para su Rockadelic Reefer.

ROCK EUROPEO

*La escena Canterbury tuvo una enorme influencia en Europa a comienzos de los '70. Moving Gelatine Plates en Francia, Brainstorm en Alemania o Picchio Dal Pozzo en Italia fueron algunas de las bandas que fusionaron rock y jazz a la manera canterburyana. En Holanda, hizo lo propio Supersister, quienes llegaron a grabar un disco en el legendario sello de John Peel, Dandelion Records.

Todo su catálogo (Present From Nancy, To The Highest Bidder, Pudding En Gisteren, Superstarshine, Iskander y Spiral Staircase) ve la luz en tres CDs editados por Polydor.

*Ya que hablamos de Holanda, digamos que se ha reeditado el primer Lp, originario del '83, del grupo avant-punk anarquista The Ex. Su título, Tumult. El sello, Fist Puppet.

*Dos joyas imperdibles reeditadas en CD. La primera, YS, el álbum clásico de los italianos II Baletto Di Bronzo, considerado uno de los mejores discos de música progresiva de todos los tiempos. Mellow Records, sello especializado en progresiva italiana, se ha tomado el trabajo. El otro, el primer Lp de Gila, de igual título,

aparecido en 1971.

Gila surgió de una comuna hippie anarquista de Stuttgart y en su
corta vida grabó dos
discos, hasta hoy inhallables.

*El sello veneciano Hurdy Gurdy reedita el primer Lp de Devil Doll, grupo con aparente base en Yugoslavia pero con integrantes de varias nacionalidades. Por el disco, The Girl Who Was Dead, campea una música que, si bien sigue los parámetros de la progresiva, es infinitamente más oscura.

*Otro sello italiano, Materiali Sonori, edita el tercer album, desde que se volvieron a reunir a finales de los '80, de la legendaria Third Ear Band. Si la memoria no me falla, es el sexto en su discografía completa. Su título, Brain Waves. Música muy poco convencional que bebe de innumerables fuentes: la Edad Media, Oriente, el avant-garde y el rock, entre otras.

*Para terminar, sigue habiendo movimiento en tierras canterburyanas. Dos ediciones Live, una de Caravan y otra de Hatfield & The North en el label Code. También, un Live In Japan de In Cahoots, el grupo de Phil Miller, en Crescent Discs. Voiceprint, por su parte, reedita el primer Lp de los neocanterburyanos Skaboosh, de 1988. Finalmente, aparece, luego de trece años, The Legendary 64 Spoons, la banda que, a comienzos de los '70 tenía el guitarrista Jakko Jakszyk. La etiqueta, Freshly Cut Records.

Asmus Tietchens o los restos del rock industrial

El Goethe - Institut presenta a Asmus Tietchens, "representante típico del underground alemán", como parte de su ciclo Estetocopio 93 cuya dirección está a cargo de P. Schanton y A. Ros.

Los días 22,27, 28, y 29 de octubre en corrientes 319, a las 20 hs., con entrada libre.



N.C.

CULT RECORDS

*Ya es tiempo de echar una rápida mirada sobre el activo sello Background. Aunque parezca mentira, su propietario es un chileno, Hugo Chavez Smith, quien además de ser un apasionado collector, anduvo mezclado en las ediciones de excelentes bandas actuales como Sun Dial y Red Chair Fadeaway.

Background, sin embargo, se dedica a reeditar notables álbumes perdidos en el tiempo. La especialidad de la casa, como no podía ser de otro modo, es la psicodelia sudamericana!!

Allí, el escucha inquieto encontrará CDs como 68-69 que une los dos primeros discos (A Bailar Go Go y Virgin) de los peruanos Traffic Sound, comparables a la época de oro de la psicodelia inglesa, en particular Hendrix y Kaleidoscope. Otros latinoamericanos son We All Together. Sus canciones nos retrotraen al swinging London de los sixties y entre sus covers figuran "Carry On Til Tomorrow" de Badfinger y "Walking In The Rain" de los olvidados Walker Brothers. Los chilenos Aguaturbia, por su parte, grababan Psychedelic Drugstore en 1970, emulando a los Jefferson Airplane de la costa oeste. Laghonia, en cambio, parece una banda escapada de las hordas progresivas del sello Vertigo. Pero es latinoamericana y editó su primer Lp

> Etcétera a comienzos de los seventies. Por último, otros peruanos que flirtean con el hard-rock. Su nombre, Pax; el del CD, May God And Your Will Land You And Your Love Miles Away From Evil. Por supuesto, la oferta de Background no acaba en Sud-américa. Corriéndonos a las tradiciones folk británicas, Spri-guns Tolguns y su disco Jack With A Feather nos obliga a desempolvar nuestras viejas placas de Fair-port Convention Steeleye Span, con quienes comparten cierto territorio. De Dulcimer y su Room For Thought (¡vaya titulo!), en cambio, se dice que nada tienen que envidiarle a

Fairfield Parlour. Guitarras de doce cuerdas, percusión mínima y arreglos acústicos.

Pero Hugo no descansa en su arqueológica labor. Sus próximos pasos lo llevan a los archivos de los estudios Holyground y de allí rescata sendos álbumes de tres bandas bien oscuras. Las dos primeras, Astral Navigations y Jumble Lane editan hacia el '70 discos de homónimo título donde aún se percibe el viejo sueño hippie. Gygafo, por otro lado, se vuelca a los temas conceptuales de diez minutos en Legend Of The Kingfisher. Era 1973 y los tiempos ya habían cambiado.

Del mismo año proviene una grabación privada atribuída a un grupo con nombre clásico: Ithaca. La placa, A Game For All Who Know, se encuentra a mitad de camino entre el pop artesanal y ciertas pretensiones progresivas. Verdaderas joyas del pop, de una época en la cual los grupos eran inteligentes y aún no habían olvidado cómo hacer una canción hermosa, son las grabaciones de Ora (comentado en este número) y Forever Amber (su Lp: The Love Cycle). Las palabras sobran, en este caso, porque ambos merecerían una nota aparte. La recomendación, no obstante, parece pertinente. Si los ves por ahí, no los dejes escapar. Otro imprescindible es Return To Sanity, de los ultra heavy-psicodélicos Andrómeda. Estos chicos, ya en el '69, poseían un sonido verdaderamente podrido, que influye hoy a varias bandas neopsicodélicas. También Raw Material, otro del '69, suena como su nombre. Hurdy Gurdy, por su parte, va en su Lp homónimo tras los pasos de míticos trios como Cream o la Hendrix Experience.

Dejo para el final a Sindelfingen. Su Lp, Odgipig del '73 consiste en una extraña mezcla de jazz, clásico, rock, folk y experimental. Verdadero avant-rock.

Suficiente por el momento. Algunos de estos discos serán comentados en próximos números. He escuchado varios en estos últimos meses y puedo dar fe de que, más allá de gustos personales, merecen ser conocidos.

También las provechosas actividades de Hugo Chávez Smith requerirán, en el futuro, una nota más extensa

Contacto:

Background Records, P.O. Box 4025, London, W9 2ZF - U.K.

N.C.

noticias





LA PERFECCION



ES POSIBLE





FOTOCOPIAS LASER COLOR FOTOCOPIAS BLANCO Y NEGRO

COMPOSICION LASER

ARMADO DE ORIGINALES

IMPRESION LASER BLANCO Y NEGRO A 600 DPI DE MACINTOSH Y PC

IMPRESION COLOR DE MACINTOSH Y PC

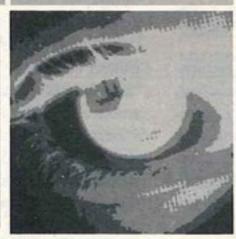
SCANNER DE IMAGENES

SEPARACION COLOR



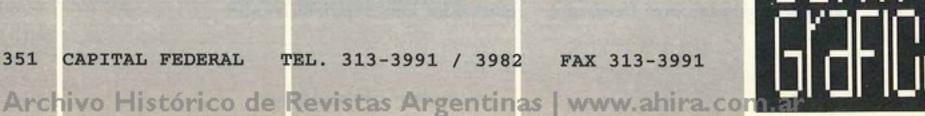






PELICULAS Y PAPEL DE ALTA RESOLUCION MATCHPRINT VENTA LIBROS Y REVISTAS DE DISEÑO

TEL. 313-3991 / 3982



American music club

Conexión amorosa con 10.000 putas del cielo.

Personajes errantes del rock americano, Mark Eitzel y compañía no son nuevos aventureros intentando convencer al oyente de la sinceridad de su obra. Iniciaron esta tarea en 1985 editando The Restless Stranger y este año vienen a justificar la aparición de esta nota con Mercury, sexto capítulo en la historia de una banda con sonido atemporal y suerte esquiva, como toda música que permanece explorando la intensidad de los

momentos vividos.

Los fieles confidentes

Es posible, para quien programe una cita con algún disco de AMC, repetir ese encuentro o no volver a intentar tal propósito. La propuesta de este grupo de San Francisco está delimitada por los maltratados parámetros de la canción de amor. Un amor turbulento, nublado por las imperfecciones. Estas nubes pueden formar parte interna de un sueño o de las instancias de la ruptura amorosa. Todo es terriblemente concreto.

"Vos podrías ser mi último refugio", canta Eitzel después de una caída, pero las irrupciones de llanto no significan la marcha a la deriva. Expresan pena, descargan sufrimiento. Nada se contiene; en estado latente, los lamentos de insatisfacción han creado la banda sonora para un drama.

La canción multiplica su fuerza.

La parte muerta

Mark Eitzel tensiona su voz, la extiende asegurando un lugar de importancia en la canción, a veces complementado sólo por las notas de una guitarra, creando una atmósfera que denota su absoluta independencia. La canción existe a partir de las melodías vocales y sus letras.

Songwriter desde los catorce años, es autor de todas las canciones. De cualidad intimista, éstas exponen un intrincado laberinto para la emoción. El resto del grupo debe reafirmarla sin que suene a "banda de acompañamiento"; asegurando protagonismo instrumental sin recargar los espacios. Por cada herida que exprese la garganta, un torrente de electricidad se contraerá alejándose del swing que mantenga el bajo; las mandolinas van a sostener las instancias de evocadora belleza y el acordeón junto al pedal steel se mantendrán a baja frecuencia, persiguiendo la voz en ascenso.

Un trabajo orquestal para un esqueleto de características artesanales.

El equilibrio

La preocupación definitiva se centraliza en el cuidado con los matices.

El trabajo con los coros debe complementar la línea trazada por la voz principal, utilizando matices diferenciados. Las guitarras eléctricas prueban las gamas del feedback en forma decorativa, transformando un efecto comunmente utilizado para agredir en otro elemento caótico-ambiental. Como la interacción de varias guitarras en un mismo espacio refuerza un clima determinado, la regla común será la evasión del unísono, extendiéndo-se a todos los instrumentos. Un delicado trabajo de arpegios acústicos o eléctricos entrelazados, junto al aporte tímbrico del

baterista (labor enfatizada en Mercury), va a mantener un mid-tempo. Las descargas eléctricas o su refuerzo con teclados, se ocuparán de mantener la intensidad cuando éstos se utilizan; de lo contrario, la solitaria voz de Eitzel mantendrá esta característica constante. Cada instrumento tendrá un espacio asignado y una línea distinta a seguir, creando climas al superponerse. En cuanto a la improvisación, no es un concepto practicado por AMC.

Del amor a la furia

Con sólo algunos temas por disco, AMC tendrá un lugar para enfocar la descarga directa, de manera que la violencia se apodere de ellos.

"The Art Of Love" en Engine, el engañoso comienzo, luego ascendente de "Somewhere" y el rabioso "Bad Liquor", ambos en California, o "Challenger" en Mercury, no son meros ejercicios.

Son las ventajas de la electricidad, un factor del que no necesariamente dependen. Pero cuando quieran irradiar este tipo de intensidades, los tres minutos que dure el tema se verán excedidos para contenerla. Del mismo modo, innumerables pasajes explotan en muchas de sus canciones, en momentos en que el clima se sobrecarga.

Alguna habitación en el club de la música americana

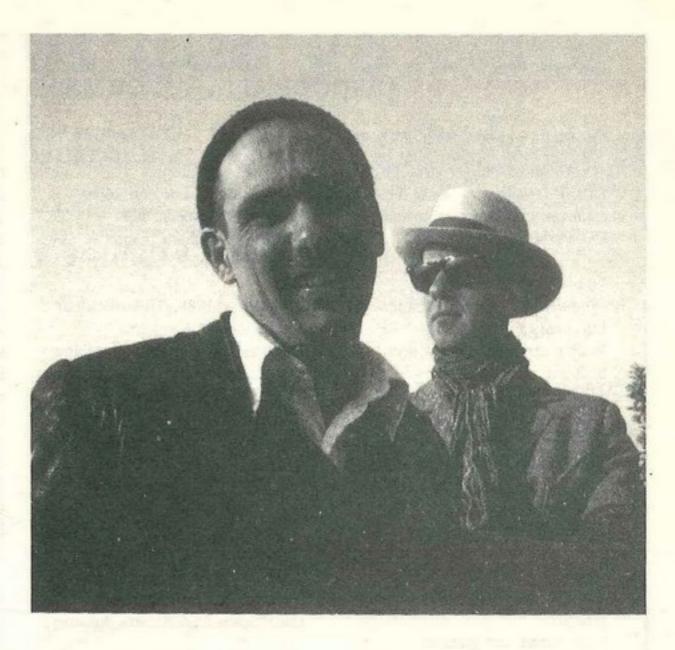
Decididamente elegantes y refinados; única manera de abordar una tradición como la que anuncia su nombre. En particular, por no mostrarse partidarios de la ironía, prefiriendo las cosas en su expresión real.

Así se aborda cada estilo, desde el country & western a la condición de songwriter; un beat de blues u otro de reggae en el acabado de los temas. Una variedad de estilos seleccionados se combinan alejándolos de los purismos, al tiempo que demuestra que la evolución en los mismos debe partir de un trabajo con sus raíces. El grunge ha perdido tiempo y desperdiciado bastante fuerza burlándose sus padres.

El culto al arpegio, al feedback controlado y al contrapunto guitarrístico recorre un abanico que no deja de lado al Bob Dylan de Highway 61 Revisited o, al Neil Young de "Like A Hurricane" o Harvest (quien a pesar de ser canadiense forma parte de la tradición americana), de quien, además, hizo una mirada retrospectiva de su particular sonido de guitarra, un grupo con peor suerte que los American al tiempo que contemporáneo, los ya desaparecidos Thin White Rope. Han sabido marcar distancias con la primera generación del denominado Nuevo Rock Americano, en particular por su profunda visión atmosférica. Con iguales preocupaciones melódicas y riqueza de matices, bandas de principios de los '80 como Long Ryders, Dream Syndicate, Rain Parade o Green On Red, no supieron cubrir un sonido que exhibía sus claras influencias con un mejor registro de grabación.

Mientras, la escuela de American ha sido tardíamente recuperada por Red House Painters, quienes lógicamente fichan para el sobrevalorado label 4AD, con su siempre atenta mirada en las expresiones etéreas.

Entre sus contemporáneos que transitan sendas similares, Simon Bonney (vocalista de Crime And The City Solution) apostó por la línea songwriter en su disco Forever aparecido el pasado año. Los ingleses Blue Aeroplanes, sin demasiadas preocupaciones ambientales, tomaron la tradición del rock americano, en especial la alquimia eléctrico-acústica que también identifica a los AMC, sumándose al panteón de los perdedores.



Songs of love

Para afirmar su condición de songwriter, Eitzel suele presentarse esporádicamente acompañado sólo por su guitarra acústica. Como consecuencia, el sello Demon le editó un disco en vivo en el club londinense The Borderline, registrado el 17-1-91.

Por los cálidos aplausos, se puede notar una pequeña cantidad de enterados.

Según relata Andrew Smith en la cartilla del CD, hacia el final de un tema Eitzel rompió en lágrimas, pidiendo luego perdón. El tema en cuestión, "Western Sky", antes incluído en California. Sobre el mismo, Eitzel relata estar escribiendo una canción para la cual no tenía estribillo, mientras escuchaba "Northern Sky" de Nick Drake. El resto es imaginable. La honestidad con que interpreta sus canciones establece un puente emotivo entre emisor y receptor, que exige en las performances en vivo, el respeto suficiente como para no romper este contacto. Me contaba un amigo, cuando presenciaba un recital berlinés de los American, que Mark interrumpió definitivamente la actuación en el medio de un tema, ofuscado por algún tipo de insulto de un par de personas entre el público.

Sobre apologías y libros de la vida

Si hay algo que los hace sumamente especiales, es el hecho de trabajar su música en un punto límite, donde la casi ausencia de elementos que dificulten su escucha, podría transformarla en un fácil producto EM

Tal vez los directivos de Virgin repararon en esto, y decidieron editarles su último disco, exponiéndolos al aclamo y la popularidad. Pero Eitzel no siempre se conforma con los resultados obtenidos, asegurando que no todas las canciones incluídas en Mercury son buenas, a pesar de que Vudi (guitarrista principal) opine lo contrario. Para Mark, la banda adquirió demasiadas fórmulas.

Mirándolo desde afuera, una madura habilidad para resolver climas y arreglos muestra al grupo con un cuidado trato de la belleza, a la cual hay que atender para percibir en su completa expresión.

Como la fotografia de aquella mujer en la cartilla, quien posiblemente sea Mercuryo

Marcelo Aguirre.

DISCOGRAFIA Y FORMACIONES

-The Restless Stranger, 1985, Grifter. Dificil de obtener al estar fuera de catálogo y no haberse reeditado en CD. Perla de coleccionistas.

-Engine, 1987, Grifter/Frontier.

Dan Pearson: bajo, coros

Vudi: guitarra líder, coros, acordeón,
teclados

Mark Eitzel: voz, guitarra

Tom Mallon: guitarra, coros

Dave Scheff: batería en cuatro temas
Matt Norelli: batería en cuatro temas
Tim Vaughn: batería en un tema
Carla Fabrizio: cello

Brian Schendele: teclados

-United Kingdom, 1988, Grifter/ Frontier.

Mark Eitzel: voz, guitarra

Mike Simms: batería Vudi: guitarra, acordeón, coros Bruce Kaphan: pedal steel Charles Gillingham: piano

-California, 1989, Grifter/Frontier.
Mark Eitzel: voz, guitarra
Dan Pearson: guitarra, mandolina, bajo, coros
Tom Mallon: bajo, batería
Vudi: guitarra, acordeón, coros
Bruce Kaphan: pedal, steel
Charles Gillingham: piano
Lisa Davis: bajo en un tema

-Everclear, 1991, Alias. Mark Eitzel: voz, guitarra, teclados Vudi: guitarra, acordeón, bajo Dan Pearson: bajo, guitarra, dulcimer, mandolina, banjo, coros Mike Simms: batería Bruce Kaphan: pedal steel, teclados, bajo, percusión, dobro, dulcimer, lap steel, guitarra.

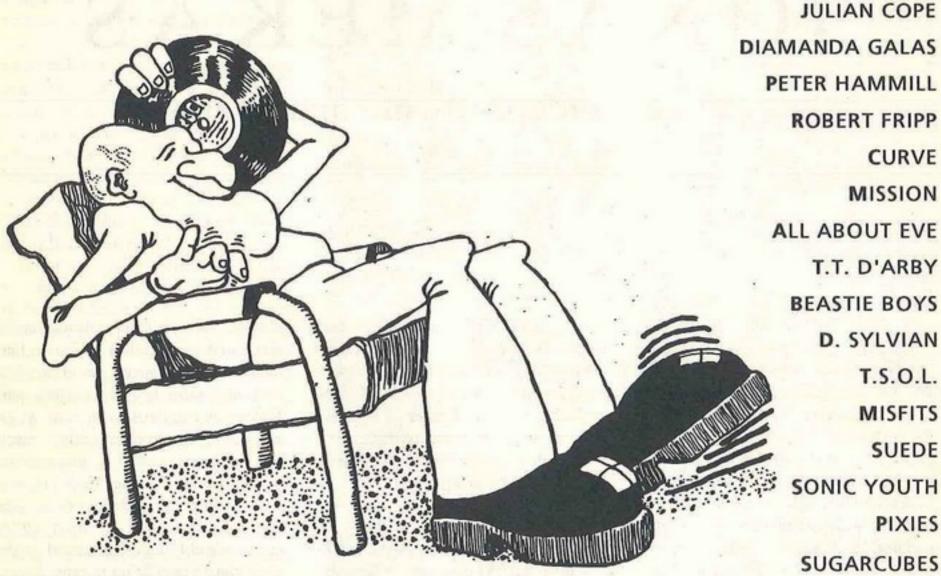
-Mercury, 1993, Virgin. Bruce Kaphan; Daniel Pearson; Mark Eitzel; Tim Mooney; Vudi (no se especifican instrumentos)

Mark Eitzel solista:

-Songs of Love, live at The Borderline; 1991, Demon.



Si creés que ya viste todo... vení y probá con nosotros



MISFITS SUEDE

SOUNDTRACKS-BOOTLEGS-AMPLIO CATALOGO

LASER . COMPACT DISC JAZZ @ BLUES @ NEW-AGE @ ROCK

AV. SANTA FE 1660 Galería Santa Fé M.T. DE ALVEAR 1649 Local 82 - 83

Proyecto para una revolución en Nueva York:

JONAS MEKAS

y el cine independiente americano.

La crítica bifronte de Jonas Mekas cedió paso, gradualmente, a la perplejidad: luego de quince años de escritos radicales, en 1970, sus pasiones no eludieron la captura conservadora de los postulados.

Desde fines de los '50, simultáneamente escribió críticas breves y libertarias para las columnas del Village Voice, privilegiando la disciplina en su revista Film Culture. Una infatigable redundancia de motivos hace a la militancia del vanguardista: los textos de ambas publicaciones son pródigos en estallidos menos intelectuales que apasionados en defensa del nuevo cine experimental. Cualquier lector desprevenido daría lugar a la sorpresa que otros capitalizaron tergiversando las molestias de Mekas: trataba de "entender al nuevo artista diciéndole lo que tiene que hacer", escribía en la Film Culture (nº 3, 1955). A un tiempo, la vindicación de las producciones independientes reconocía una disconformidad en las propuestas: impugnaba la ausencia de un fundamento moral, causa de las incoherencias incomprensibles en las imágenes; adaptación precoz del stream-of-consciousness joyceano al cine sin la disciplina artística que requiere, para Mekas, un background cinéfilo. Los film poets (Kennet Anger, Gregory Markopoulos, Curtis Harrington, Stan Brakhage) adolecían el mundo y adolecían no reaprehender la realidad disgregada en sus "films poemas", expresión de un subjetivismo demasiado amplio para un anarquista tensionado con la disciplina revolucionaria.

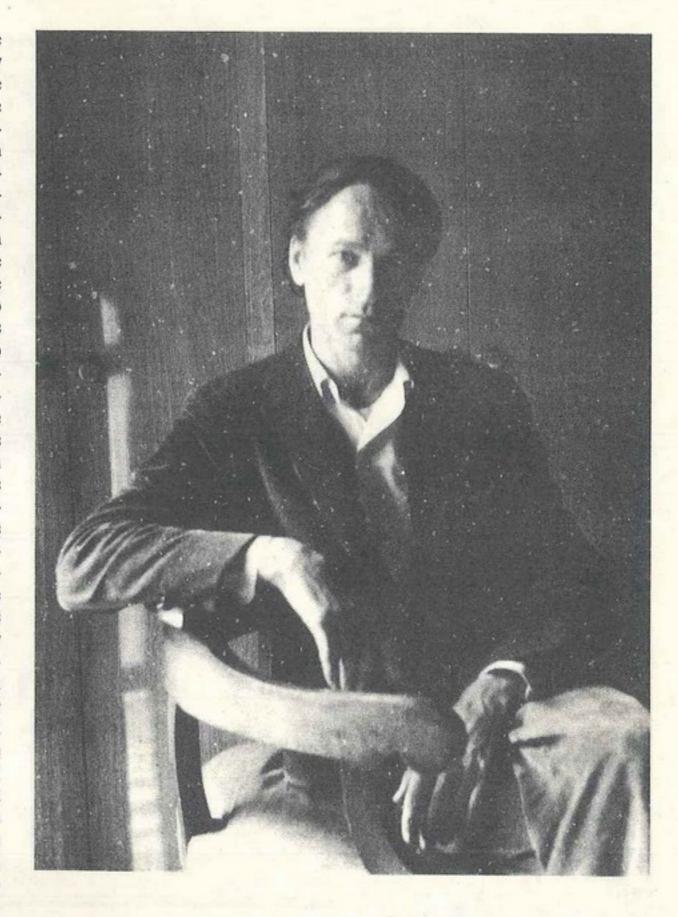
Mekas compartía las incertidumbres de dos generaciones perdidas en un mundo convulsionado por las guerras y las revoluciones, pero era un itinerante aprensivo frente a los "desbordes": en él subyace una teoría dispersa y poco formulada, medida de la discusión con el cine de Maya Deren y con las teorías desmesuradas de Brakhage, Vandeerbek y Baillie. Casi filiándose con los repliegues de la estética de René Clair, quiso, entonces, una síntesis difícil entre la trama y la libertad de las imágenes, al modo de Shadows (Cassavetes, 1958) y al modo del emblema generacional, el Citizen Kane (1941) de Welles. De alli, su intento en el único film de ficción de su obra, Guns of the trees (1961): del realismo a la poesía, diversas escenas aisladas como "partes de un fresco emocional que fuera acumulándose". El postulado de la

síntesis asumía la defensa del contenido, cierta sujeción social de las formas liberadas en la experimentación: el cine debe decir algo sobre la vida; el artista, para Mekas, contempla esa misión social. De ahí, tal vez, la aún distanciada "conspiracy of homosexuality", ambivalente descripción de la presencia de la homosexualidad en las imágenes de los film poetry (cf. Fireworks, K. Anger, 1947), que, desde el Village, iría radicalizándose en una defensa de los nuevos "héroes de las artes modernas".

La crítica a la "impotencia artística" de la vanguardia se desvanecería, en ambos frentes, en torno a la polarización entre la experimentación artística, su rechazo de las convenciones, del conservadurismo americano, y su epifanía, el cine hollywoodense.

Exiliado lituano, llegó, junto con su hermano Adolfas, a las costas neoyorquinas en 1949, luego de otros destierros europeos involuntarios e intervenidos por campos de concentración y campos de refugiados, para repa-

triarse en el exilio interno de un cine combativo y marginal. El movimiento y los viajes van pautando la urgencia de las crónicas para el diario, colmadas de anécdotas que exceden la crítica cinematográfica, y van pautando la escritura veloz de unas pocas verdades impostergables. Sus escritos periodísticos formulan una paradojal identidad americana y regionalista (cuya culminación epigráfica es la anécdota del festival de cine en la belga Knokke-Le Zoute, de enero del '64) en la pertenencia al nuevo cine y en las distancias poco perceptibles respecto de los otros movimientos que lo renuevan: incorporación en una internacionalidad de vanguardias contemporáneas -Free Cinema inglés, nouvelle vague, joven cine polaco- y aprensiones neoyorquinas de algunos aspectos en Tony Richardson, J.L.Godard, Louis Malle, Claude Chabrol... Su identificación con el (cine) americano hace a las transformaciones impulsadas en una ciudad cuya tradición revoluciona: la fundación de Film Culture (1954), uno de los primeros reconocimientos de las perfecciones del Citizen Kane (Andrew Sarris escribió contra las malas lecturas políticas quizá el mejor trabajo y la cita anónima del Arcadia todas las noches de Cabrera Infante) y espacio del rimbaudiano llamado al deragement de todos los sentidos cinemáticos oficiales; la formación del New American Cinema Group (1959), la New York Film-Makers Cooperative (1961) y el Anthology Films Archives (1971). Una identidad grupal, cinéfila, que conjura las nostalgias americanas de la lejana Seminiskiai (Lituania).



Entre las asperezas de la vida cotidiana y los humores de una adjetivación profusa, Mekas, desde el diario, no ahogaba las intuiciones que iban proponiendo las líneas del nuevo cine. La mesura, cuando la hay en relación a las crónicas para el Village Voice, mide las páginas de los artículos en Film Culture. Contra las censuras oficiales de la distribución y la crítica y las depen-

dencias de producciones millonarias surge el cine que quiere hacer de su expresión una mirada sobre la vida de una generación golpeada. Para Mekas, el cine tiene esa función: manifestar la transición dolorosa de una generación que busca otras salidas, otras verdades. No hay nada que comunicar con diálogos literarios o teatrales, sino recuperar un sentido inmediato de la imagen:

"No tenemos sentido de la imagen mis

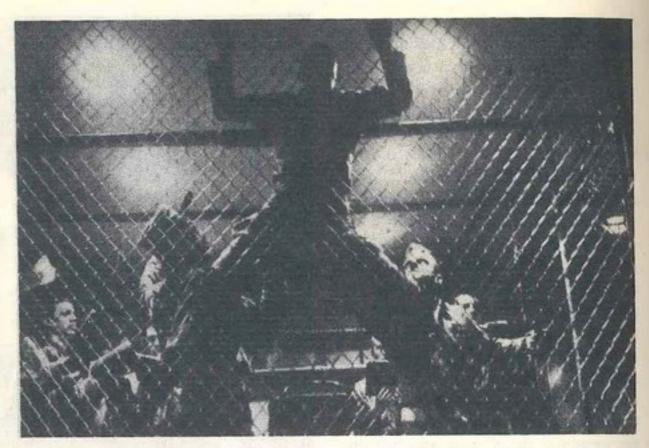
ma, inmediata experiencia de la imagen, de lo que en ella ocurre. Somos inmunes al contenido y a la inteligencia no-verbal que vienen de la inmediata experiencia de la imagen en movimiento y que no pueden ser traducidos en palabras, ideas o conceptos. El cine, este arte anti-verbal, anti-idea, ha llegado a tiempo para salvar nuestro irracional, anticonceptual sentido inmediato."

(Village Voice, febrero del '63)

Vaciar los argumentos no implica perder el contenido: éste excede al cine y lo comprende hacia una transformación radical de la vida. Las desavenencias entre el hombre y el mundo han quedado ya ratificadas en los fracasos políticos de las democracias y los socialismos; su unilateralidad y su incompletud están manifiestas en el cine de los nuevos artistas (Village, octubre del '42). De aquí, las críticas al simbolismo y al intelectualismo autistas de Maya Deren y otros miembros, luego recuperados, de la generación del '40 heredera también de las vanguardias rusa, alemana y francesa de los años veinte y treinta.

El cine de Mekas es parejo con la espontaneidad, el movimiento y el énfasis autobiográfico de la beat generation. A dos años de On the road, Kerouac registra su voz en el imaginario irónico del beat que es Pull My Daisy (Robert Frank y Alfred Leslie, 1959): film varias veces aludido y elogiado en los sucesivos escritos de Mekas. Signo del viaje y la errancia, I Had No Where to Go, diario de los exilios, inflexiona sin embargo en la nostalgia; es la materia de su film Lost Lost Lost (1971): el pasado permenece con una obstinación que hace amargas la ironía y la belleza. Su Walden (1968), la transposición fragmentaria del diario de viajes, de Nueva York a San Francisco, comienza con una frase libremente cartesiana: "Hago films de familia, luego vivo; vivo, luego hago films de familia". Una suerte de expansión de la misma y diversa recurrencia, que condensa el Rosebud agónico del ciudadano Kane, y que alcanza a sus herederos: Hal Hartley y Gus Van Sant, los nuevos cineastas independientes •

Emilio Bernini



The Brig. Film de J. Mekas basado en la pieza de Kenneth Brown.

RUTH SATANOVSKY

Canto - Técnicas vocales y su manejo expresivo

Teléfono 824 - 2884

VIDEOBEAT

CINE DE AUTOR - CINE CLASE B

CULT MOVIES - CINE NEGRO

CLASICOS DE TERROR Y CIENCIA FICCION 1910 - '50 - '60

Y MAS DE 500 MUSICALES

ABONOS CON DESCUENTOS PARA ESTUDIANTES DE CINE

Santa Fe 2740 local 10 - 13

Especial reediciones

En busca del tiempo perdido

Archive Historico de Revistas Argentinas Viene akira com ar

Especial reediciones



Khan. Space Shanty



Matching Mole.



Hatfield & The North

"El pasado sólo se vuelve verdaderamente pasado si se ha experimentado, absorbido, forjado por completo. Las 'obras maestras' desconocidas, los experimentos oscuros que permanecen ocultos, no pertenecen al pasado sino al futuro. Mirar hacia atrás puede ser progresivo cuando la meta no es la nostalgia musical o 'más de lo mismo' sino el descubrimiento fresco."

Tony Coulter

"La verdadera imagen del pasado transcurre súbitamente. Sólo en la imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado. Puesto que es una imagen irrevocable del pasado, corre el riesgo de desvanecerse para cada presente que no se reconozca en ella."

"En cada época es preciso esforzarse por arrancar la tradición del conformismo que está a punto de avasallarla."

Walter Benjamin

Estos epigrafes regulan nuestro empeño. Convicciones que permanecen cuando un fuerte discurso antihistórico parece haberse adueñado, entre otros tantos terrenos, también del rock. Actualizar la tradición, reescribir la historia, forjar la arqueología de aquellos que deberían ser (están siendo) los sonidos progresivos de los '90. Para que no corran la misma suerte que muchos de los álbumes aquí comentados. Si la mayor parte del rock "independiente" se debate hoy en la peor de las banalidades, se debe a que la historia, pese a todo, la siguen haciendo los vencedores. Y estos últimos siempre se han medido por la cantidad de discos de oro y platino acumulados. Tampoco el supuesto "rock alternativo" pudo renunciar a ese sueño. De ahí su constante devaluación y el lamentable estado en que se halla. Podrían contarse con los dedos de una mano las placas interesantes que arrojan cada semana los rankings del indie rock británico o del college americano.

Mientras tanto, más allá del consumismo teenager, del exitismo de la prensa, de la desesperación de managers, sellos y músicos por aparecer en la tapa de algún semanario inglés e iniciar así el ascenso al cielo de las ventas, se sigue haciendo música. Verdadera música. Arriesgada, discrepante, comprometida con universos propios más que con ideas ajenas.

En todas las épocas hubo perdedores. Generalmente, les tocaba a aquellos que pretendían forzar las normas estéticas vigentes, ir más allá del ampuloso conformismo con que el establishment festeja su propia historia oficial. Algunos fueron reivindicados mucho tiempo después (The Velvet Underground, The 13th Floor Elevators, Captain Beefheart, Can, Big Star, Tim Buckley, Faust...). Otros, nunca.

Tal vez te sorprendería saber que en New York, entre el '66 y el '69 había por lo menos otras tres bandas (The Godz, United States of America, Silver Apples) con el mismo nivel de riesgo e innovación que The Velvet Underground. Que en 1981, en plena fiebre británica del techno-pop, eran This Heat, Clock DVA y Nurse With Wound quienes estaban generando los sonidos electrónicos del futuro y no Human League, Depeche Mode o espejismos por el estilo. Que el legado más radical del post punk descansa en bandas tan oscuras como Metabolist, The Pop Group, Deep Freeze Mice o The Good Missionaires. Que por lo menos Francia, Alemania, Suecia y Checoeslovaquia tenían escenas mucho más progresivas que la mayor parte del rock progresivo inglés.

Los ejemplos podrían multiplicarse. En este especial, sin embargo, nos ocuparemos sólo de algunas reediciones que tuvieron lugar entre 1992 y 1993. A su vez, los grupos considerados detentan, por decirlo así, una idiosincracia prepunk. Esto es, se ubican en algún sitio entre la psicodelia de los sixties y la progresiva de los seventies. No obstante, el arco abarca desde el año '69 hasta el '81. Muchas de estas tradiciones sonoras sobrevivieron en forma aún más subterránea luego del apogeo "imperial" del punk y la new wave. Canterbury, el rock francés de los '70, bandas oscuras de la psicodelia y progresiva anglosajona, el rock cósmico germano, el underground checoeslovaco, la psicodelia suiza y el movimiento Rock In Opposition persisten como muestras fragmentarias de lo que el rock podría haber avanzado si no hubiera seguido las coordenadas de la historia oficial.

Estos discos no pertenecen al pasado ya muerto sino a un futuro por hacer. Sus potencialidades aún no han sido investigadas a fondo; sus lecciones no han sido asimiladas; sus experimentos, comprendidos.

De nosotros depende. Liberémos al pasado de la opresión de la costumbre. Rearmemos la tradición para que responda a nuestras necesidades de una música mejor, no a los fríos dictámenes del cálculo, el oportunismo y la ganancia.

Norberto Cambiasso

Khan Space Shanty Deram (1972)

Matching Mole Matching Mole B60 (1972)

Hatfield & the North Hatfield & the North Virgin (1973)

Desde los años '60 existe una escena musical donde innumerables grupos, caracterizados por el espíritu nómade de sus músicos, llevaron hasta sitios insólitos los cánones que se suponen distintivos de ciertas expresiones sonoras. Este movimiento se conformó alrededor de un centro geográfico: la ciudad de Canterbury, la antigua Durovernum de la Britania romana, centro religioso ubicado en el sureste inglés, en el condado de Kent y famosa por sus numerosas iglesias. Se ha tratado de definir infructuosamente la música canterburiana como rock sinfónico, progresivo, jazz rock británico y otros rótulos reduccionistas. Asimismo, el carácter errante de sus músicos, con numerosos proyectos paralelos habituales, ha generado un enigmático circuito de influencia e interacción con músicos de otros países (Francia, Alemania, Japón), dando un promiscuo a la vez que fascinante y fecundo- árbol genealógico.

Hablemos de estas reediciones: el único disco del grupo Khan fue grabado en 1972. Se trata de un cuarteto en torno al guitarrista Steve Hillage y al tecladista Dave Stewart. Si bien como los demás grupos canterburianos, transitan por zonas de dudoso límite entre el rock, el jazz o la improvisación libre entre otros estilos- Khan es una banda más cercana al rock. Riffs de guitarra densos a la manera de glorias psicodélicas como Cream o Hendrix Experience; abundante utilización de cámaras para la guitarra y las voces "confortablemente adormecidas". Las ráfagas de space rock se ven alternadas con pasajes de guitarra cercanos al jazz, solos de órgano con un sonido cargado que a veces se confunde con el timbre de la guitarra y que por momentos parece barroco; secciones violentas y ritmicamente complejas, y secuencias de melodías y acordes que resuelven en lugares poco esperados. El particular sonido de los solistas es claro presagio de lo que más tarde desarrollarian en grupos como Gong (Hillage) o National Health (Stewart) y que los pone en un lugar de gran originalidad y refinamiento entre los músicos vinculados al rock.

Otro disco del '72, el primer registro del grupo Matching Mole: Robert Wyatt en batería (ex Soft Machine, una de las bandas clave en el mapa canterburiano); Dave Sinclair en teclados, Phil Miller en guitarra y Bill Mc Cormick en bajo. En la música de Matching Mole podemos destacar dos vertientes: una, la de las partes vocales y otra, la de las secciones instrumentales. La voz cascada de Wyatt y su manejo expresivo de las melodías (así como sus improvisaciones) le han dado un sello distintivo como cantante, desde abordar una canción como la que abre el CD hasta improvisar usando scat, falsetes, sonidos guturales y efectos corales. El perfil instrumental de Matching Mole se ubica dentro del rock, pero con un gran peso de pasajes jazzísticos que llegan a zonas de franca improvisación libre. En algunas partes utilizan giros melódicos y secuen-

cias armónicas de la música académica y por otro lado encontramos momentos de psicodelia, pesadas bases repetitivas y pocos pero destacables solos de guitarra saturada y agresiva. Mención especial para el trabajo de los teclados, que cumplen una función estructurante a la vez que generadora tanto en las diferentes zonas de un tema como a lo largo del disco y con una notable capacidad solista en cantidad y calidad de ideas.

Hatfield & the North (grupo que tomó su nombre de un cartel indicador de caminos y una de las bandas más refinadas en el panorama canterburiano) realizó su debut discográfico en 1973 con un album homónimo cuya reedición cuenta con el agregado de un single. El núcleo de la banda estaba formado por Dave Stewart (ex Kahn) en teclados, Phil Miller en guitarra (luego de la separación de Matching Mole), Richard Sinclair en bajo y voz, y Pip Pyle (ex Gong) en batería. Las diferentes personalidades e influencias de estos músicos, que iban desde la canción inglesa hasta el free jazz y la música clásica, pasando por el rock, confluyeron para dar un resultado, de altísimo nivel compositivo e instrumental, elaborado y expresivo a la vez. La gran cantidad de temas y su falta de separación hacen que pueda escucharse el CD como si se tratara de una extensa obra con distintas secciones en las que puede apreciarse una impresionante cantidad de cambios rítmicos, a la vez que un excelente trabajo en composición y arreglos. Respecto a estas cuestiones destaca el trabajo de invitados como Robert Wyatt en voces, una sección de vientos (que aporta desde música circense hasta free jazz) y el trio vocal The Northettes(tres sopranos que según un investigador en el asunto habrían grabado alguna vez su propia música). El papel compositivo y aglutinante de Stewart quedaba claro: sus complejos arreglos y el permanente trabajo de sus teclados en donde no se ocultaba su interés por músicos como Bach, Bartok o Stravinsky, siempre enmarcado en el sonido del rock. El delicado toque de Miller con dejos de jazz, blues y música barroca; el intrincado bajo de Sinclair y su especial aproximación a la canción inglesa y la descomunal tarea de dificultad rítmica llevada a cabo por Pyle -a quien algunos definían como un baterista de "anarco-jazz"- produjeron uno de los puntos más altos en la historia de la música con actitud progresiva.

El sonido canterburiano continúa hasta hoy. Existe incluso un pequeño pero internacional movimiento de revaloración de esta música, empeñado en que sean reconocidos los logros de esta "familia" sonora, de la cual algunos de los que aquí escribimos intentamos formar parte. Numerosas bandas y solistas siguen trabajando silenciosa y tenazmente, tratando de defender la idea del progreso vinculado al rock que innumerables veces pareció (y aún hoy parece) no encontrarse a simple vista.

Daniel Varela

Amon Düül II

Tanz der Lemminge

Repertoire - (1971)

1968. Munich. Picodelia. Formación de comunas anarco-hippies. Estados alucinatorios inducidos químicamente. Desobediencia civil. En este contexto fue fundado Amon Düül, que en un principio se dedicó a la grabación de varios extraños álbumes con todo tipo de mezclas y efectos de collage sonoro, a los que luego se fueron incorporando especiales tratamientos de las guitarras,



Amon Düül II. Tanz der Lemminge



Univers Zero. Ceux Du Dehors.



Spring.

el bajo y la percusión para configurar un sonido que se conformó en pilar del posterior kraut rock y la "música cósmica" impulsada por bandas como Ash Ra Tempel, Yatha Sidra y otros extravagantes ensambles alemanes como The Cosmic Jokers y Galactic Supermarket.

La denominación con el número 2 significa una especie de proyecto paralelo de la banda, dados ciertos cambios de personal alrededor de un núcleo estable de músicos. Disco doble, original de 1971 y tercero en la discografía de ADII nos presenta una muestra de como, a partir de la psicodelia sin concesiones, se estaba produciendo la mutación al space-rock: climas sobrecargados, sonoridad sucia dada por el uso de efectos de estudio y cintas, cambios rítmicos, uso del violín, guitarras acústicas y eléctricas con el clásico efecto wah wah, y piano acústico son marco del fantástico trabajo vocal de Gerd Zacher, que canta con permanentes saltos de voz alternados con partes habladas y falsetes gritados junto con melismas emparentados con ciertas formas de canto hindú y musulmán. Las extensas partes instrumentales, donde la improvisación tiene un lugar de privilegio, conservan algunos ecos del Plato Lleno de Secretos de Pink Floyd, y del primer Tangerine Dream en su Electronic Meditation. Climas hinduistas con sitar, bases repetitivas con el bajo utilizado con pedales, durísimos riffs que aparecen y se desintegran en masas sonoras con zumbidos y ruidos de guitarra de toda clase, ecos y explotación del estéreo con cambios de dirección en los canales y el órgano que sirve como transición para las distintas zonas improvisadas a la vez que mantiene un protagonismo incuestionable.

Excelentes muestras de ésto son "Restless Skylight-Transistor-Child" y "The Marilyn Monroe Memorial Church", títulos por lo demás bastantes significativos de la alucinosis conceptual que alienta al album. Un disco muy importante, realizado en el mejor momento de este grupo y una clara expresión del arte psicodélico: expansión sensorial e imágenes para los oídos.

Daniel Varela

Univers Zero
Ceux Du Dehors
Cuneiform - (1981)

Los belgas de Univers Zero forman parte de una atípica familia que se ha denominado como "rock de cámara" en líneas generales, y que puntualmente en los '70 surgió en el mundo francoparlante como Nouvelle Musique. Desde su contemporáneos franceses Art Zoyd hasta los actuales Miriodor, Justine (ambos de Canadá) y Cro Magnon (también de Bélgica) cons-

tituyen un frente dentro del mundo del rock, que tiene sus más fuertes raíces en específicas vertientes de la música académica del siglo XX, tanto en las técnicas de composición como en los instrumentos que utilizan.

Ceux Du Dehors es el tercer disco de Univers Zero, grabado entre 1980 y 1981 en Suiza y Bélgica. Album donde el toque eléctrico tiene un lugar fundamental, aunque no siempre evidente y constituye el inicio de una posterior electrificación en la banda. Resulta sorprendente la potencia y precisión rítmica en las distintas piezas (no en vano más de la mitad del material fue escrito por Daniel Denis) que, junto al impresionante trabajo del bajista eléctrico son lo más rockero en el estilo del album, dado el resto de la formación instrumental: oboe, corno inglés, fagot, corno, armonio, piano y melotrón.

El ensamble tiene una pulcritud notable que pone de manifiesto distintos aspectos compositivos, como el cuidado formal con relación a las secciones y un atinado concepto de figura-fondo, dando un adecuado lugar a las melodías acompañadas y al balance entre zonas de total o parcial superposición instrumental. En general, la música de UZ es oscura y las líneas melódicas usan distintas tonalidades y modos, acercándolas muy especialmente a músicos como Stravinsky y Bartok, lo que además se manifiesta en el tratamiento rítmico con cambiante acentuación y repeticiones. En algunos pasajes se utilizan aires de la música étnica de Europa Oriental, ritmos de la música antigua, cabaret, marchas... Carl Orff, Mussorgsky?... quién sabe. El espíritu gótico que algunos señalan en el sonido de Univers Zero parece más tangible en la pieza improvisada que sirve de homenaje al escritor maestro del horror primigenio Howard P. Lovecraft y titulada como uno de sus cuentos. En definitiva, Univers Zero hace posible un enriquecimiento del rock a través de actitudes y recursos creativos provenientes de ciertos sectores de la música de primera mitad de siglo con excelentes resultados.

Daniel Varela

Spring Spring The Laser's Edge - (1971)

Otra vez el destino como único argumento, aunque contrariamente al colapso de Jamie Rubinstein & Cía a finales de los '60, Spring logra editar su album en 1971, un momento de alto vuelo creativo.

La consabida leyenda del primer LP y sus consecuencias dan cuerpo a otro fenómeno paralelo, tan intenso e ignorado como las historias de los que jamás llegaron. El viaje al segundo LP hace que éste signifique en su esencia, una prolongación temática, la frustración y el fracaso de fórmulas repetidas, o en muchas ocasiones, una renovación de agotados idearios.

Pat Moran en el rol de epicentro (voz y mellotrón) comanda la agrupación conformada por Ray Martínez (guitarras eléctricas y acústicas y mellotrón), Adrian "Bone" Maloney (bajo) luego reemplazado por Peter Decindis (apareciendo en los tres últimos cortes no realizados anteriormente), Pique Withers (batería y glockenspiel) y Kips Brown (piano, órgano y mellotrón). Cinco anónimos músicos ensayando y modelando la criatura en las sombras; de la mano de la coincidencia encontraron a su paso a un ingeniero de grabación de los estudios Rockfield: Kingsley Ward. Su posterior asombro los disparó directamente a las manos de un productor amigo: Gus Dudgeon (por ese entonces cercano a David Bowie), un hombre conectado a RCA. El asombro se torna un denominador común en la ascensión y trascendencia del caso Spring, el próximo paso ya estaba dado, el LP.

Recorriendo su compacta existencia y su inmensa obra, se rescata la presencia de valores básicos que posibilitaron su música, su sonido... Unidad y propiedad. Un ego colectivo, aspecto de un período en que los grandes grupos progresivos emitían obras privilegiadas del género (obras como "Aqualung", "Islands", "Pawn hearts", "Nursery crimes", "Tarkus", etc.).

Mientras los popes apuntan a la conceptualidad, como recurso primordial, Spring se proyecta en un conjunto de heterogéneas composiciones, de largos textos descriptivos. La contextura de cada trabajo demuestra la importancia del desarrollo y los arreglos, encastrados en canciones desnudas de atmósferas disímiles. La inventiva en los tratamientos remarcan el carácter de cada canción. La base de bajo-batería, constantemente nos introduce y nos sitúa en cada uno de los temas; la presencia del mellotrón nos induce a la tensión, resuelta en pasajes, lejos de la complejidad del virtuosismo reinante en algunos modelos coetáneos.

Pat Moran conoce sus limitaciones, recluyéndose en un recitativo con todo el peso de un frenético expresionismo. La belleza se repite e insiste en cada composición, como la desdicha de los que se convierten en malditos por razones de un destino trágico. La sensación de admiración es mi único argumento.

Juan José Betbeder

Gregory Allan FitzPatrick / Samla Mammas Manna Snorungarnas Symfoni MNW - (1976)

Otro disco de Samla Mammas Manna, otro augurio festivo. Ya sea por su encomiable capacidad instrumental, por la desatada polirritmia que suelen ensayar, por lo excéntrico de sus orquestaciones, por el delicado equilibrio entre tradición y modernidad o por lo bizarro de su concepto, para mí, estos suecos han sido siempre motivo de reverencia.

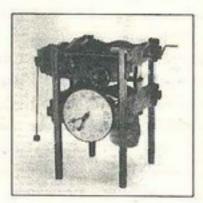
La reedición de su cuarta placa constituye la excusa para rememorar antiguos placeres auditivos, para reiniciar el eterno rito de la escritura, el nuevo intento por asir una música que, de por sí, es inaprehensible.

¿Qué decir?. En principio, que Samla Mammas Manna ensancha territorios. Configura el mapa en donde todos los ritmos son legítimos; todos los géneros, disponibles; todas las melodías, plausibles. En la geografía del grupo no existen las distancias. El tango se afrancesa a ritmo de vals; Bs. As., París y Viena, por un instante, conforman una única ciudad que discurre a través del marcial acordeón de Lars Hollmer, líder de la banda. El folklore del este europeo se desliza subrepticiamente hacia los bailes del mediterráneo. Las czardas húngaras se desvanecen en danzas rusas. En el versátil planisferio sonoro de los Samla, todo lo puro se torna sospechoso. Enrarecer el legado musical para insuflarle oxígeno. Esa contradicción ha dado vida a mucha de la mejor música sueca del período. El propio FitzPatrick, que compone esta sinfonía que los Samla se encargan de ejecutar con milimétrica exactitud; Arbete och Fritid, quienes cruzan el jazz con la psicodelia y distintos linajes folklóricos; o algunos grupos clásicos de la época, como Archimedes Badkar, Träd Gräs och Stenar, Kebnekaise o International Harvester.

¿Qué más decir?. Por esta sinfonía en cuatro movimientos se despliega también todo el flujo de la historia. Las aceleraciones rítmicas -que a veces alcanzan velocidades insospechadas-, los contrastes armónicos en un mismo movimiento, el desarrollo de los temas, las variaciones tímbricas (considerables en la percusión), las especulaciones con el volumen ubican a este disco en el sitial de los inclasificables. Todos los recursos musicales posibles se dilapidan de un tirón. Las coordenadas espacio-temporales se reducen a un único momento donde todos los sonidos estallan a la vez, en el corto lapso de la placa. Esta cualidad dionisíaca convierte a la música de los Samla en una continua celebración.

Norberto Cambiasso

"Más alla de las barreras musicales:



ALMAS LIBERADAS

Un programa apadrinado por John Cage

LOS MIERCOLES DE 21 A 23 HS. EN EL 89.5 DE FM ESPERANZA



Samla Mammas Manna



Yatha Sidra. A Meditation Mass.



Ora

Ora
Ora
Background Records (1969)

Yatha Sidra
A Meditation Mass
The Laser's Edge (1974)

Hacia 1974, la asombrosa curva ascendente del rock alemán parecía quebrarse. Si bien ese año despunta el Soon Over Babaluma de Can y aún habría que aguardar otro más para la obra maestra de Ash Ra Tempel (Inventions for Electric Guitar), eran éstos grupos ya establecidos, con varios discos en su haber. Agitation Free se separaba en noviembre, Faust había hecho lo propio un año atrás, Amon Düül II había alcanzado ya la cumbre en 1971 y Guru-Guru en el '72, mientras Neu! permanecía en hibernación. Sólo Tangerine Dream(Phaedra), Grobschnitt (Ballerman) y Achim Reichel (Autovision) mantenían la llama encendida, aunque no duraría mucho.

En ese contexto aparece A Meditation Mass, lo más raro del prestigioso sello Brain y una de las últimas joyas que nos regalaría el kraut rock. Su llegada tardía configuró su propia ruina. El disco fue condenado a la oscuridad y Yatha Sidra no obtendría siquiera una nota al pie en la historia del período.

Una suite, armada en torno a cuatro partes de duración diversa, que retoma muchos de los espacios explorados por sus antecesores: la fría psicodelia teutona de Amon Düül II y de Ash Ra Tempel, las improvisaciones cósmicas de Agitation Free y Achim Reichel, las búsquedas étnicas de Can y Popol Vuh, la repetición de Faust y Neu!, y el lado jazzy de otros oscuros grupos del sello como Thirsty Moon o Kollektiv.

El desarrollo dilatado de las secuencias melódicas -dos principales que se retoman una y otra vez a lo largo de la suite- y los moogs "flotantes" le dan a la obra el toque cósmico de rigor. La guitarra en la primera parte y el piano acústico en la segunda construyen los temas sobre los que, eventualmente, se cuelan improvisaciones de la flauta, instrumento que cumple un rol protagónico en manos del músico invitado Peter Elbracht. En la tercera parte una guitarra anuncia mayor electricidad y un viraje jazz-rockero. El aspecto cíclico de A Meditation Mass produce el mismo efecto que la sostenida observación de un mandala. Aquello que, en principio, parecía fijo, comienza a adquirir su propio movimiento. De esa manera, el concepto general del disco enlaza con las búsquedas místicas más comunes en la psicodelia de la época.

Yatha Sidra establece una simetría perfecta. El logrado equilibrio entre las estructuras deviene en una elogiable síntesis de la música germana del período.

A Meditation Mass cierra una época que sigo juzgando extraordinaria desde todo punto de vista.

Norberto Cambiasso

Ora fue la consecuencia de los desentendimientos entre el arte y la industria. La historia de la música contemporánea arrastra historias paralelas, sumergidas en un interrogante.

Un proceso lógico que se repita a cada instante: la historia de aquellos grupos que jamás llegaron a editar su material, y que en la mayoría de los casos se convirtieron en otras agrupaciones que salieron a la superficie. La historia del éxito, ya es otra historia.

Esta categoría de "grupos seminales" o proyectos abortados tras diferentes denominaciones, culminan en la idea de culto o mueren archivados en manos de las incomprensibles compañías. Masters y expectativas con destino trágico.

En plena psicosis inglesa post-beat, el enjambre psicodélico busca su apogeo. Dos estudiantes, en Hampstead, se encuentran tocando para un pequeño grupo, The Faction; Jamie Rubinstein (voz y guitarra) y Julian Diggle (batería), trasladan sus afinidades a Sophie, junto al encontrado en el camino, Robin Sylvester (bajo).

El trío comienza a componer en otra dirección, y bajo el nombre de Ora graban un demo con los temas "Deborah" y "Fly" (para el sello Tangerine y en los estudios KPM), alejados de las corrientes imperantes. Luego adoptan a Jon Weiss (guitarra), y posteriormente la cantante Chloe Walters y el guitarrista Mick Barakan contribuyen a su evolución.

En 1969, y a punto de seleccionar los cortes, el grupo (o mejor dicho J.Rubinstein) se encuentra con un album planificado sin su consentimiento, y ante semejante pretenciosidad, todo el trabajo de edición queda inconcluso. Muerte súbita y oscuridad. Tras un eterno silencio, la reedición, recopilada y supervisada por el líder, nos retrotrae a todo el material grabado, todo el universo Ora en 19 canciones. Como ellos definen "un blend de sutileza con simpleza, una dulce progresión", que se mueven entre la ingenuidad del beat, el otrora swing del british jazz, el feeling de ritmos como la bossa-nova o el folk. Todo es introspección e intimismo. Verdaderos prototipos de cool recargados de charm, con la melodía reincidiendo como protagonista fundamental.

Esta sería la base del boom, en los años ochenta, del llamado jazzy, híbrido en ejemplos como Paddy Mc Aloon, Paul Weller, Lloyd Cole, Working Week, y toda una seguidilla de grupos navegando por aguas muy tranquilas.

Ora adquiere dos dimensiones definidas: la acústica, delicadamente elaborada y muy personal; y por otro lado, la eléctrica decididamente ácida y deudora de la west coast americana, pero a pesar del contraste, el resultado no contiene demasiadas estridencias.

Trece de las diecinueve canciones tienen un patrón fijo: bajobatería-guitarra española apuntalando la voz expresiva de
Rubinstein y las variantes corales. Textos evocativos en las
inflexiones de un quasi-crooner. Los toques de distinción se
dispersan en un piano al final de "About You"; la emulación de
un sitar por parte de Diggle en "You"; la voz de Chloe Walters
cantando su creación "Pomme", hasta el dulcimer y la
orquestación en "Thank God". Las restantes seis canciones resumen la energía desencadenada por el perfil menos representativo (según sus propias palabras), el talento y la visión de un
supuesto enigmático Jon Weiss renacen cada vez que escucho
"Witch".

Una firme identidad se disgregó en varias direcciones. Todos permanecieron ligados a la música, en proyectos propios o ajenos. Todos en algún momento se reencontraron en otro ignoto grupo que logró grabar dos albumes: Byzantium. Sólo desapareció Jon Weiss; una extraña sensación de tristeza me invadió.

Jamie Rubinstein anuncia con énfasis, en uno de los comentarios del CD: "Ora nunca fue una banda de rock". Aunque yo creo que hubieran sido un grupo de pasiones. Absolutamente exquisito para un cul de sac.

Juan José Betbeder

Music Emporium Music Emporium Afterglow - (1969)

La sola idea de armar el complicado rompecabezas que significa América y su música, no sólo es agotadora sino sorpresiva. En la actualidad, algunos sellos se han propuesto ir al rescate, vía CD, de un cantidad respetable de agrupaciones fugaces, en toda la extensión de los Estados Unidos.

Music Emporium se sitúa en el '69, en la West Coast, conformada por dos escenas disímiles: San Francisco y Los Angeles. Centros urbanos, hacia donde se dirigían todos aquellos que deseaban involucrarse y trascender.

Las diferencias sustanciales estaban dadas por los entornos. San Francisco aglutinaba todo el movimiento hippie, por ende, el panorama musical poseía cierta homogeneidad estilística. Mientras que en Los Angeles existía el monopolio de los estudios de grabación, que tamizaron todas las variantes con la única finalidad del éxito comercial. No nos olvidemos de la influencia que ejerció Hollywood por ese entonces. Así convivían la surf music, el hard rock, los freaks, la tradición folk y el gran mercado de los músicos de sesión.

Music Emporium se encuentra entre estos dos extremos, en ciertos aspectos, cercano a la psicodelia que envolvía a Frisco, y la necesidad de expandirse a través de la experimentación. Pero musicalmente fue más reconocible su apego a la heterogénea escena de Los Angeles. Como así lo reza su nombre (Emporium, se denominaba a los negocios que vendían todo tipo de artículos).

Estaba formado por su líder Casey Cosby (órgano y voz), David Padwin (guitarras y voz), Carolyn Lee (bajo, piano, órgano y voz) y Dora Wahl (batería y percusión), que con diferentes backgrounds bocetearon nuevas combinaciones en distintos for-

matos. Cosby había convivido con el jazz y el ambiente clásico desde Nueva York; Padwin (Chicago) había tocado para una serie de grupos de country rock, Lee (Long Beach) era estudiante de música y Wahl, sin antecedentes aparentes, sólo había desarrollado un demoledor estilo en su instrumento.

Sin poder encasillarlos en un estilo definido, sus composiciones apuntan a varias direcciones con un incomparable sonido girando en torno del órgano de Cosby. Sin abandonar el modelo de canción, resumieron en pocos minutos pautas recicladas en nuestros días.

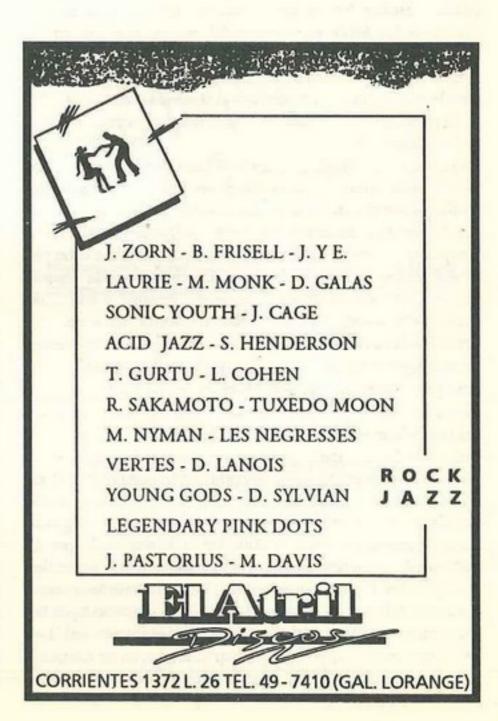
Involucrados en la inevitable y frenética versión americana del beat, le dieron otra vuelta de tuerca.

En la energía individual y la versatilidad colectiva se personalizó su alter-ego.

En "Nam Myo Renge Kio" (?) hay una atmósfera zappiana muy presente, "Prelude" contiene un introducción de aires clásicos y un perfecto pasaje a cargo de Dora Wahl; en "Time Like this" un acercamiento a la agresividad Morrison y el profundo influjo psicodélico en "Catatonic variations" son algunos ejemplos significativos de un excelente oscuro grupo de búsqueda constante y a la vez inquietante.

Es para considerar la importancia del incuestionable carácter histórico de estas presentaciones que ayudan a entender un poco más el desarrollo de los acontecimientos. La búsqueda continúa...

Juan José Betbeder



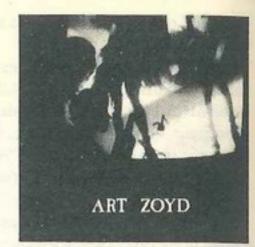
Especial reediciones



Music Emporium



Moving Gelantine Plates.



Art Zoyd.

Moving Gelatine Plates Moving Gelatine Plates Musea - (1970)

Platos de gelatina movediza. Vida en extraños mundos de gelatina a los que se nos permite llegar a partir del contacto con un personalísimo grupo de músicos y gracias a las consabidas reediciones en CD. Pero, ¿de qué se trata todo esto?...

Moving Gelatine Plates fue fundado en 1968 por Didier Thibault (bajo) y Gerard Bertram (guitarra) y eligieron su nombre a partir de un texto de Steinbeck, como expresión de "movilidad" en su aproximación experimental al rock. El CD contiene la reedición del primer disco (homónimo) grabado en marzo de 1970 en París e incluye cuatro temas del disco Moving, hecho en 1980 en un intento de Thibault por refundar MGP siendo distintos el resto de los integrantes, y contando como invitado a Didier Malherbe, eterno saxofonista de Gong. La música de los MGP es instrumental, o casi, dado que en los escasos pasajes donde se escuchan voces, éstas son usadas de modo cacofónico y comunicando cosas como "Vivimos en un mundo de gelatina, telefonéanos y te diremos como venir..." o "...Si nunca viste un ratón en tu almohada, emborráchate y lo verás mañana...".

En la música de Moving Gelatine Plates pueden tomarse dos lecturas con referencia a su ubicación estética: 1) La huella profunda que algunos grupos canterburianos dejaron en Francia; 2) la opinión del crítico francés Alain Dister sobre la marca europea que dejó la experimentación freak llevada a cabo por Frank Zappa y The Mothers of Invention, y que puede seguirse principalmente en Francia y Alemania a través de grupos como Gong, Zao, Guru-Guru o Agitation Free.

Articulando la música con los puntos conceptuales expuestos tenemos que la influencia del sonido Canterbury puede vincularse principalmente con Soft Machine, en particular su tercer album: los MGP exhiben extensas improvisaciones, recursos del jazz y la música free, polirritmias, cambios en la acentuación y en los tiempos, guitarra principalmente con función rítmica; pasajes en unisono o isorrítmicos de la guitarra y el saxo y un fantástico bajo eléctrico que muchas veces cumple función melódica. Asimismo, conectándonos con el segundo punto tenemos un fuerte sentido de la ironía, dado por la sucesión de secciones musicales completamente incongruentes e inesperadas, lo que por momentos se torna claramente circense con el uso del órgano (Hammond o similar) o la aparición de las voces en medio de un vals con desprolijidad intencional. Los temas más nuevos aparecen más estructurados en su composición y más contenidos en el aspecto improvisatorio, pero resultan igualmente interesantes en cuanto a una continuidad de estilo, el que se ve algo más volcado al jazz-rock (Gong en la etapa Pierre Moerlen).

La excelente música de Moving Gelatine Plates permaneció en la oscuridad durante mucho tiempo. Afortunadamente esta reedición nos da la posibilidad de acercarnos a una comprensión de la música progresiva y experimental producida en Francia desde los '70, tradición que se mantiene hasta hoy a través de muy diferentes grupos. El desafio está dado, y comparto en este punto la observación del crítico neoyorquino Tony Coulter; el tema de reconsiderar lo progresivo en música no tiene como meta la nostalgia o el "más de lo mismo", sino un fresco redescubrimiento de cosas que se tornen parte de nuestro presente musical y la posibilidad de proyectarlas hacia el futuro. Allí está la música de Moving Gelatine Plates.

Daniel Varela

Art Zoyd

Symphonie Pour Le Jour ou Bruleront Les Cités - (1976)

Musique Pour L'Odyssee - (1979)

Generation Sans Futur - (1980)

Mantra

Francia. Art Zoyd. Nouvelle Musique. Músicos de formación y entrenamiento académicos que incorporan instrumentos y giros del rock. Si bien en algún sentido la ubicación estilística de AZ contiene aspectos e influencias que parecen comunes a grupos como Univers Zero (ver comentario), cabe retomar ciertas cuestiones. La música de Art Zoyd toma fuertes elementos provenientes de algunas corrientes musicales del primer tercio del siglo, particularmente de aquellas en que los conceptos de tonalidad y organización musical no eran cuestionados radicalmente (como en el atonalismo), sino que eran reordenados y se constituían en una consecuencia extrema dentro del orden dado. Por aquellos años, a esta problemática se sumaba la dispersión (económica e ideológica) posterior a la primera guerra mundial, donde los compositores se volcaron a la escritura para pequeños grupos instrumentales, y se originaron búsquedas politonales, neoclásicas y/o de consideración de músicas nacionales. En el análisis, sostenido por el compositor y teórico argentino Juan Carlos Paz se considera como reaccionario el intento de estas búsquedas musicales en la medida en que no transgredían el orden imperante pero, más allá de esta opinión, existen fantásticas obras que dentro de esas estéticas compusieron Bartok, Stravinsky, Prokofiev y otros. Este lugar, en su cruce de caminos con el rock, es el punto de partida para las interesantisimas propuestas de Art Zoyd.

Symphonie Pour Le Jour... fue originalmente grabado en 1976; aquí tenemos un grupo de cámara con violín, viola, cello, trompeta, piano, saxo, guitarra y bajo eléctrico!. La percusión se utiliza como recurso tímbrico, más que como mero acompañamiento, ya que aparece un típico recurso stravinskiano: el de la percusión armónica (acordes de cuya repetición resultan patrones rítmicos).

Las piezas tienen una potencia rítmica inusitada, efecto que es multiplicado por el bajo eléctrico. Se aprecia una notable capacidad de improvisación por parte del trompetista y el violinista quienes realizan solos sobre impecables combinaciones de líneas rítmicas repetitivas que rápidamente cambian su dirección. Hay alternancia con zonas más reposadas, de enlaces de acordes y también imprevistas secciones que toman ritmos de danzas folklóricas diversas, jazz, music-hall y momentos de rock podrido.

El segundo disco contenido en este doble CD es Musique Pour L'Odyssee (1979) cuya primera composición -llamada del mismo modo- tiene momentos iniciales de crudeza rítmica, firme presencia del fagot y los saxos, partes con aires de free jazz y gestos rockeros. No obstante, en este disco hay algunos puntos flojos donde parecen decaer la inventiva y utilizarse ciertos recursos ingenuos, que nos vuelven al punto de crítica sobre cuestiones de reacción y progreso. Reaparece mayor interés en un trío de cuerdas con repeticiones y aires barrocos, como una oscura variante de Michael Nyman.

Tercera edición: Generation Sans Futur, grabado en Suiza en 1980 es, de los tres, quizá el disco de sonoridad más violenta. Aquí se evidencian técnicas de músicas más recientes. La gran ritmicidad se ve interrumpida con gritos de los músicos, el saxo utiliza improvisación con multifónicos. Hay ritmos de danza y es muy fuerte la presencia de la guitarra eléctrica en rápidas escalas disonantes; aparecen grotescas marchas y el bajo con pedales de efecto es base para las desorbitadas y enérgicas improvisaciones del saxo, el piano, la trompeta y el violín.

El final del segundo CD contiene un interesante agregado: una serie de joyas perdidas grabadas entre los primeros días de Art Zoyd, en 1969, y 1985. Estas cuatro piezas son denominadas como Archives I, de las cuales las dos más antiguas son pesadísimos rocks de vertiente cuasi zappiana con extraños solos de saxo soprano y violín, (además de un peculiar manejo del ritmo y los silencios) y la otra es un magnifico "rock bartokiano" de gran velocidad y virtuosismo, donde aparecen desde un valsecito tangueado hasta un solo de violín gitano con la propulsión de un gutural, metálico y virtuoso bajo eléctrico. Definitivamente recomendable. Tanto para conocer a los Art Zoyd, como para apreciar la beneficiosa influencia que el rock puede tener en los músicos académicos y de ésta manera seguir configurando identidades para la nueva música.

Daniel Varela

Brainticket Cottonwoodhill Bellaphon (1971)

Cuando en la revista B Side, le preguntaron a Edward Ka Spel -el líder de los Legendary Pink Dots- cuál era su disco favorito de todos los tiempos, éste, luego de sopesar el asunto por un instante, eligió Cottonwoodhill de Brainticket. Me gusta imaginar el rostro perplejo, la sombra de una duda asomando en la cara del periodista, quien, por cierto, lo ignoraba todo acerca del referente de semejante respuesta.

Ignorancia lamentable e injusta. El estigma de Brainticket consistió, simplemente, en no haber nacido anglosajones. En pertenecer a un país que, en general, más allá del chocolate, los relojes, las famosas cajas de seguridad bancarias o su consabida neutralidad, suele pasar desapercibido. Suiza, burguesa entre las naciones burguesas, con sus férreas normas de orden, limpieza, y disciplina no era, no podía ser, el ámbito apropiado para cobijar todo el anarquismo y la desesperación que emana de Cottonwoodhill. Si a eso le sumamos el haberse adelantado varios años a su propia época, no puede ya sorprender la incipiente oscuridad con que la historia suele recompensar a sus hijos más esquivos.

Esta historia se remonta a 1971, fecha de aparición de este album extraordinario. En el continente europeo, la psicodelia se ve acosada por una visión mucho más libre del sonido, producto, sin duda, de las extendidas comunas hippie-anarquistas post '68. Bandas como Amon Düül II o Ton Stein Scherben en Alemania, Mahogany Brain en Francia, Algarnas Tradgaard en Suecia, Group 1850 en Holanda, o Plastic People y DG307 en Checoslovaquia algo más tarde, convertirían esa psicodelia originaria en un estado que apenas se distinguiría del free rock. Si de lo que se trataba, por aquel entonces, era de alterar percepciones, Brainticket llevará este postulado a su extremo más lógico. El disco podría describirse someramente como un par de acordes y un millón de ruidos. Pero todo lo que acontece en esos



PUNK - ROCK - TRASH - DARK

TODO EL ROCK'N ROLL PORTEÑO

REDONDOS - SUMO
HERMETICA - ATTAQUE
TODOS TUS MUERTOS - DIVIDIDOS
LAS PELOTAS - LOS VISITANTES

ROCK RADICAL VASCO

KORTATU - LA POLLA RECORDS
REINCIDENTES - CICATRIZ
ESKORBUTO - MCD
OSTIA PUTA

RIVADAVIA 6713 LOCAL 6
GAL. DE LAS ESTRELLAS



Brainticket. Cottonwoodhill.



Plastic people of the Universe

35 minutos que dura no ayuda precisamente a la expansión mental sino que enlaza mucho mejor con el desaliento que connotan el hard-core y el punk bien hechos.

Están sí, las guitarras con wah-wah y los órganos Hammond, pero la saturación es tal y la batería de efectos tan extensa que los timbres no guardan relación con los instrumentos. Sonidos impuros para un mundo que hace ya rato ha perdido toda virginidad. Tornos, sirenas, vasos rotos, relojes despertadores, campanas, fragmentos de la quinta sinfonía de Beethoven y otra infinidad de ruidos harto dificiles de identificar configuran el soundtrack del apocalipsis, siempre sobre una base que se repite hasta la exasperación. Y esa voz femenina, a veces pura, otras pasada por filtros, que susurra, nos acaricia, grita, jadea, aulla, acentúa consonantes y vomita parlamentos sobre el amor, el sexo y la muerte con alarmante urgencia existencial. Mucho antes, claro, de que Kim Gordon o Lydia Lunch supieran que el universo no era tan perfecto como sus padres les habían contado.

La desintegración final, un desesperado discurso acerca de si están las cosas bien o no, acerca de la soledad, de algo que se ha perdido; un aparente choque, una cantidad de ruidos que se apagan con unas campanadas, me recuerda al Accident de Joseph Losey. Quizá la correspondencia tenga que ver más con mis propias predilecciones estéticas que con una semejanza en los cuestionamientos éticos. Quizás no.

Sea como fuere, esta breve nota pretendía una imperfecta descripción de un disco perfecto. Como último argumento, ocioso en su puerilidad, sólo me resta dejar sentado que a veces, en esos días en que el mundo me parece apenas un error absurdo de alguna imaginación estéril, tiendo a coincidir con Ka Spel.

Norberto Cambiasso

Plastic People of the Universe

Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned

Budha Records - (1974)

O de como la música puede convertirse en una causa política. Tal es la historia de Plastic People. Situados en la capital de una Checoslovaquia stalinista, donde el último rayo de la primavera concluiría por apagar su brillo y dejaría la ciudad sumida en el endurecido hielo de la Guerra Fría. Allí, el grupo se las ingenió para generar, desde el underground y en la más absoluta ilegalidad, lo que luego el mundo conocería con el nombre de "second culture". Una suerte de cultura alternativa a las rígidas pautas que imponía el partido comunista oficial. "Cuando el modo de la música cambia, las paredes de la ciudad se sacuden", reza el slogan que Plastic People anotó en el sobre

de éste, el primero de sus cuatro discos, originario del '74. Así, la conexión empieza a aclararse. Si el nombre del grupo recuerda la idea de Zappa acerca de la mentalidad de cierta gente, la frase está directamente tomada del "It Crawled into my Hand, Honest" de The Fugs, del simbólico año '68.

En efecto, la ironía de los Mothers of Invention, las letras de The Fugs y un modo de enfrentarse con los sonidos que recuerda a Velvet Underground obtienen aquí un reflejo distorsionado por las condiciones políticas

vigentes. Pero los mismos gestos contraculturales que, en Occidente, terminan siendo reducidos a la esterilidad por un mercado omnicomprensivo; en Praga, en los '70, arriesgaban la seguridad y hasta la vida de quienes los ensayaban. En una palabra, constituían verdaderos actos políticos que el gobierno solía premiar con la cárcel o el exilio.

El arte como amenaza al establishment no se reduce aquí, a un mero temor de Platón por que se desmoronase su República perfecta, ni a un mero refugio adomiano ante la creciente tecnocracia. Se trata más bien, de la creación de un espacio autónomo que reafirme la individualidad y dignidad del hombre frente a un estado burocrático cada vez más enceguecido.

Por eso no importa la pésima producción del disco, que en realidad, le otorga a la música de la banda su característica más distintiva. Tampoco, que los equipos usados sean tan antiguos y de low-tech que ni se reconozcan los instrumentos (prueben a escuchar como suena el piano eléctrico). Ni importan las elegantes sonoridades free que le sacan a saxo y clarinete. O que parte del grupo se convirtiera finalmente en **Pulnoc**, se dedicara a la práctica de un rock inofensivo y, como es de rigor, triunfara en EEUU.

Importan sí, en cambio, la increíble determinación que guió la lucha de su principal ideólogo, Ivan Jirous, y sus largas temporadas en la cárcel; el salvaje experimentalismo que respiran los discos de Plastic People; la recusación de las formas convencionales de la música y la semilla germinada para que otras bandas underground como DG307, Rock & Jokes Extempore Band, MCH Band demostraran también que no hay música inocente, que el rock no puede ser neutral a la hora de defender ciertos valores.

"El Fantasma del comunismo" ya no recorre Europa. Algunos, los más reaccionarios y exasperantes, quienes sostuvieron siempre la falsa identidad marxismo = comunismo = stalinismo = el Mal, se han quedado sin su "enemigo". Sin embargo, deberían fijarse en su propia casa. La música de Plastic People no habla sólo de la opresión de un sistema sino de la opresión de todo sistema. Del dominio de unos sobre otros. Recusa tanto la lógica de la burocracia partidaria como la de la tecnocracia capitalista posindustrial. Tanto la pérdida de ciertos derechos individuales en el "Socialismo real" como la pérdida de toda individualidad y autonomía crítica en las sociedades de masas contemporáneas. Y dice mucho acerca de la capacidad del arte para que aflore lo mejor de nuestra subjetividad moderna, tan vapuleada en los tiempos que corren.

Por eso, la historia de Plastic People no ha hecho más que comenzaro

Norberto Cambiasso

New VoCaL muSIC

Dossier

Yamatsuka Eye. (Foto: Jason Goltz.Ear).



Pierrot Lunaire



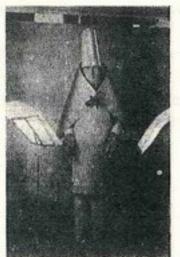
Karlheinz Stockhausen. (foto: Universal Edition Ltd.)



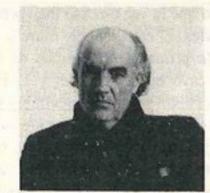
Shelley Hirsch. (Foto: Cheryl Smith - Option)



Diamanda Galàs. (Propaganda)



DADA: Hugo Ball recitando poema fonético en Cabaret Voltaire (1916)



Luigi Nono. Foto (Susesch Bayat)



Cathy Berberian (Foto: Claude Delorme - Philips)

New VoCaL muSIC

Del Pierrot Lunaire a

John Cage

De Meredith Monk a

Diamanda Galás

Palabras vacías

Las palabras ya no son lo que fueron. Desde hace bastante tiempo se rebelan al ordenamiento lineal y esquemático aun cuando muchos crean haberlas sometido a sus deseos de orden y sentido. Ante la satisfacción del escribiente que ha terminado de maniatarlas dentro de una oración, ellas saltan del papel vaciando su contenido y revelando nuevos sentidos.

"En el empleo de las palabras cuando se transmite un mensaje, están implícitos el adiestramiento, el gobierno, la ejecución y el ejército".

John Cage, Empty words

"Al escuchar una frase escucho pies marchando".

Henry Thoreau

"La sintaxis es un ejército".

Norman Brown

Lenguaje libre de sintaxis: desmilitarización del lenguaje

(J.C.)

Cuando la búsqueda de la libertad alcanzó al lenguaje, el futuro dibujó algunas formas.

EL AZAR

Cae

la pluma

ritmica suspensa de lo siniestro para sepultarse en las espumas originales

Mallarmé, Coup de dés, 1987

bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonneronn tuonthunntrovarrhunawnskawntoohoohoordenenthurnuk!

Joyce, thunderclap de Finnegans Wake, 1923-39

La música, como la poesía y la prosa, tiene una deuda vital con aquellos poetas que dedicaron vida y obra a la destrucción de las convenciones de su tiempo. Allí donde el espacio en blanco en la página creó una estructura invisible para sostener una poesía espacial, donde cada palabra adquirió peso propio y multiplicó sus sentidos, allí también la música encontró el silencio y cada sonido su libertad. Cuando la sintaxis fue despojada de sus armas las estructuras tradicionales supieron que la música también rompería sus cadenas y que nuevos caminos se abrirían hacia el mañana.

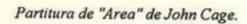
"Musicalizar el lenguaje, dejar que las palabras sean"

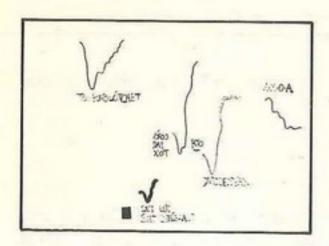
J.C.

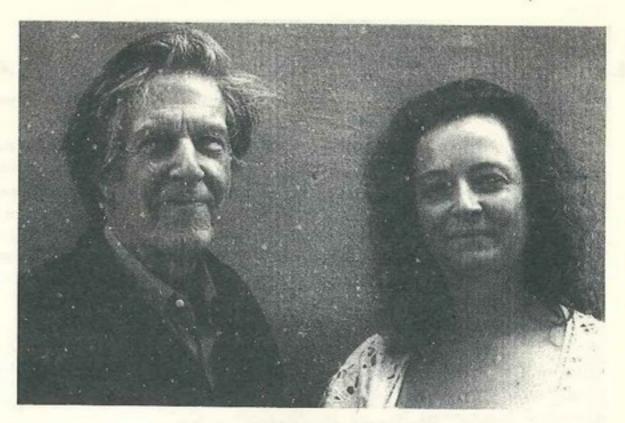
A principios de siglo un compositor llamado Arnold Schoenberg abrióvarias puertas al pensamiento musical contemporáneo de occidente. Una de ellas fue presentada en un cabaret berlinés por una actriz disfrazada de Pierrot que inauguró una forma de canto hablado o de habla cantado denominado Sprechgesang, que extendía sus límites desde los bordes del canto "convencional" hasta los del habla cotidiana. El Pierrot Lunaire abrió un ancho y fértil espacio para el desarrollo de la creación artística y a partir de entonces la música vocal se ha planteado algunos problemas como el de la escritura e interpretación, implícito en la partitura del Pierrot con sus dificultades de precisión, dado que la voz de cada intérprete posee características individuales. El eterno duelo entre la poesía y la música por alcanzar la primacía en campos de combate en donde generalmente cayó batido el arte, y el problema de la inteligibilidad del texto suscitó la inevitable subordinación de la música a un "mensaje" textual propuesto por compositores politizados o panfletarios, mientras que otros, como Pierre Boulez, proponían el "centro y ausencia" del poema en música, rechazando la lectura en música y abogando por un poema indescifrable y reconocible a la vez.

"Inspirado por el sonido de las primeras palabras del texto, yo había compuesto muchas de mis canciones de un tirón hasta el final, sin preocuparme lo más mínimo por seguir el acontecer poético y sin adaptarme a él siquiera durante el éxtasis de mi labor."

A.Schoenberg, El estilo y la idea







John Cage & Joan La Barbara. (Foto: Jim Woods)

"Es preciso evitar que un sentido único se imponga de golpe".

Mallarmé

Un lenguaje-síntesis entre texto y música ha sido la obsesión de todo artista puesto a trabajar con la voz y los sonidos.

El Sprechgesang abandonó el bel canto tradicional y reivindicó la musicalidad del lenguaje hablado, sembrando las bases también para una música teatral distanciada de la ópera hasta allí conocida. Los que llegaron después ampliaron las técnicas y desarrollaron nuevas ideas.

Alban Berg, discípulo de Schoenberg, empleó extensamente el Sprechgesang en sus históricas óperas Wozzeck y Lulú, así como el propio maestro volvió a plantearlo en Oda a Napoleón y en Moisés y Aarón, buscando la solución a los problemas del original dando una mayor libertad de interpretación al ejecutante al no fijar la altura en la partitura.

En 1958, un inventor, filósofo y genial creador de música llamado John Cage, hizo estallar la partitura y la notación tradicional inventando la escritura gráfica para la obra vocal Area, dedicada a, e inspirada por Cathy Berberian, intérprete de las más importantes obras de aquellos años célebres para la música vocal. Area lleva por primera vez la voz al terreno de la música aleatoria; lo fijado son palabras en cinco idiomas (armenio, ruso, italiano, francés e inglés), vocales y consonantes, dejando indeterminada la clase de ruidos. Las curvas gráficas tienen asignados distintos colores a los que el intérprete otorgará cada uno de los diez estilos determinados (jazz, contralto lírica, dramático, folklore, Marlene Dietrich, oriental, bebé, nasal, etc.). El tiempo está sugerido horizontalmente y el tono verticalmente. Los ruidos que Cathy eligió para la obra fueron, entre otros: risa, trino de pájaros, chasquidos variados, suspiro de pena, exclamaciones de repugnancia, de enojo y de placer sexual.

"Romper con todas las convenciones restrictivas, todas las formas de organización, todas las normas, incluída la tipografía. Liberarse de todas esas compulsiones del lenguaje que consideramos establecidas e imaginamos imposible suprimir".

John Cage, Para los pájaros

"Canto natural, espontáneo, sin la medida de los ritmos o de los intervalos, artificiosa limitación de la expresión que nos hace lamentar la eficacia de la palabra".

> Balilla Pratella, Manifiesto técnico de la música futurista, Italia, 1911

Después de tantos manifiestos revolucionarios que irrumpieron en las primeras décadas, este fin de siglo se presenta silencioso de enunciados rupturistas, como si ya todo hubiera sido planteado. El tiempo de grandes declaraciones cedió el paso a la creación y desde mediados de siglo el mundo musical ha presenciado el alumbramiento de una nueva música vocal que recogió las ideas que estaban en el aire y las lanzó a la vida. Cage, Berio, Nono, Stockhausen, Kagel y Boulez son algunos de los padres. Sus hijos se multiplican en cada lugar del globo donde respira la creación.

La nueva música vocal de nuestro tiempo absorbe todas las ideas expuestas durante las décadas anteriores, incorpora las técnicas de muchas etnias alejadas de los grandes centros de irrigación cultural y propone una actitud de apertura a la imaginación espontánea y al más absoluto desprejuicio por parte de los nuevos cantantes. Voces libres capaces de mezclar en un mismo fragmento retazos de lenguas diferentes y ruidos inclasificables.

Un intento de comunicación gestual y sensorial, exaltando las propiedades fonéticas del lenguaje y abandonado los mensajes explícitos para buscar emoción y desconcierto en cada gota de

New PoCaL muSIC

aire que traspasa la garganta. La búsqueda de un lenguaje propio, desprovisto de convenciones semánticas y en donde cada unidad lingüística adquiere valor propio desprendiéndose de cualquier organización previsible.

"¿Cantaron en vuestros labios palabras desconocidas, despojos malditos de una absurda frase?"

S.Mallarmé, El demonio de la analogia

"Una pantomima auténtica, los gestos no representan palabras sino actitudes del espíritu, ideas, aspectos de la naturaleza."

A. Artaud, El teatro y su doble

Música de camaleones

Shelley Hirsch dio sus primeros pasos en el teatro experimental y allí tomó contacto con su memoria sensorial y emotiva, armas que incorporó a su formación clásica y que bastarían para diferenciarla de cualquier cantante virtuosa, lírica o popular, por lo general despreocupadas por cuestiones extramusicales como la presencia escénica y el logro de una mayor expresividad. En Shelley el teatro es una parte indisociable de su música, su imagen escénica es la de una actriz camaleónica que cambia constantemente de voz y de personaje, narrando historias abstractas llenas de humor y sensualidad. Un espíritu surrelista que une palabras inconexas, voces animales, gestos caricaturescos, sonidos que simulan ser palabras y se transforman en ruido, parodias idiomáticas, juegos virtuosos con la lengua y los resonadores bucales y su glotis vibrando incansablemente.

Una voz en permanente conflicto con una banda sonora manipulada por su compañero David Weinstein y su sampler inquieto que va proponiendo climas incidentales y rupturas abruptas, utilizando diversos materiales como células rítmicomelódicas en forma de loops, fragmentos de canciones infantiles, percusión electrónica irregular, timbres metálicos y percusión oriental que la voz usa de trampolín para mil y una piruetas. Una sucesión interminable de sorpresas que viven en "Power Muzak" y "Haiku Lingo", dos de las grabaciones claves donde Shelley muestra su juego. Pero así como en una misma obra puede cambiar de piel y pasar de una Marlene Dietrich a una Rosa Luxemburgo y de Ymac Sumac al teatro Nô, su vida musical se extiende a través de una diversidad de contextos en los que divide su tiempo y despliega su energía creadora: la libre improvisación grupal, el procesamiento electrónico de su voz y el montaje de textos literarios son algunas de sus habituales experiencias. Recientemente en E.E.U.U. proyectó imágenes de su Brooklyn natal, narrando sus primeros años de vida mientras caracterizaba a los personajes de su barrio y entonaba canciones hebreas.

"Muchas personas consideran mi trabajo teatro porque yo asumo muchos personajes. Pero esas apariencias son extensiones de ideas musicales. Yo pienso mi música como un paisaje, con ciertas texturas rítmicas y armónicas donde yo estoy habitando de un modo abstracto."

S.Hirsch, Option magazine

Apocalípticos y politizados

A mediados de siglo, Luigi Nono y Luciano Berio realizaron en Italia algunas de las obras vocales más recordadas de la música contemporánea. Nono puso de relieve su compromiso político con las ideas comunistas y compuso una gran variedad de obras para voz de intensa teatralidad: Il canto sospeso (1958) con tres voces solistas y coro, utiliza el Sprechgesang con textos extraídos de campos de concentración nazis; Intolleranza (1960) mezcla de música, teatro y cine, con un personaje central que sufre persecuciones políticas, torturas y toda clase de horrores; La fabrica illuminata (1964) con una soprano solista y un coro tratado electrónicamente, además de una cinta con ruidos industriales, en un alegato contra la inhumanidad de la explotación en las fábricas; por último, Contrappunto dialettico alla mente (1967-68) con voces procesadas electrónicamente atravesando poemas dedicados a Malcom X, a un líder revolucionario de Venezuela y poemas experimentales de Nanni Balestrini. Apartándose radicalmente de los otros compositores politizados (Weill, Eisler y otros) que simplificaban su música para volverla didáctica y privilegiaban el texto haciéndolo comprensible, Nono separa las palabras en sílabas y hasta en letras que se cantan en forma independiente tornando los textos ininteligibles. Esta actitud, denostada por algunos, abrió los ojos a muchos compositores "comprometidos" en beneficio de una música más libre de obviedad y a la vez demostró que con imaginación y maestría en el ordenamiento de los materiales se puede lograr un impacto emocional infinitamente superior al de cualquier panfleto declamado.

"Lenguaje es música, el sonido del lenguaje es música.

Lo que yo siempre quiero hacer es cambiar el sonido tan rápido como el pensamiento. Mi modo de acercamiento a la voz es plástico. Cuando un pintor no puede pintar lo que ve tiene que mentir con su técnica.

Yo no puedo mentir acerca de lo que estoy oyendo".

Diamanda Galás, Option, 1992

Saltando unas décadas y llegando a los cercanos '80, encontramos en Diamanda Galás un compromiso diferente pero igualmente vital: la lucha contra el sida. Su voz es un medio contundente para alertar y denunciar la hipocresía de nuestra
época, utilizando retóricamente pasajes del viejo testamento,
como así también textos propios con simpatías demoníacas y
poemas decimonónicos de Baudelaire, Nerval y Corbière.
Esta endiablada cantante greco-norteamericana utiliza dos o
tres micrófonos con distintos efectos cada uno (delay, cámara,
etc.) para procesar su voz en tiempo real. Dificilmente se recuerde alguna cantante o performer con un impacto escénico
semejante; sus esporádicas apariciones en escenarios alemanes
o norteamericanos se constituyen en experiencias demoledoras
para la sensibilidad de cualquier espectador.

En Litanies of Satán (1981), un poema de Charles Baudelaire, le sirve de materia prima para desarrollar un estremecedor solo inspirado en las invocaciones satánicas del simbolista, haciendo gala de un dominio sorprendente de la respiración y de la amplitud de registros.

En la trilogía The masque of the red death, Diamanda explicita su lucha contra la discriminación a los sidósicos, tema obsesivo en toda su obra que brinda el color principal a su estética apocalíptica. En la primera parte: The divine punishment (1986) su voz declama textos bíblicos con claridad y vehemencia para ir progresivamente desintegrando su articulación hasta llegar al ruido. En otro momento canta lánguidamente sobre música de la India o simula una voz infantil perversamente, alternando con agudos gritos. Susurra una frase, arrastra una palabra para arrojarla ferozmente con un desgarrador alarido.

Diamanda Galás también prestó su voz para una ópera del compositor Vinko Globokar: Un jour comme une autre, que arruinó las cuerdas de varias cantantes que intentaron interpretarla. Para ella, las enormes dificultades resultaron un ágil entrenamiento en diferentes estilos: hindú, oriental, jazz, gospel y técnicas extendidas.

De aquí en adelante la espera de una nueva provocación directa al corazón: Vena cava.

"Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafisica en el espíritu."

A.Artaud, Primer Manifiesto. El teatro de la crueldad, 1932

Música Cruel

Así como en el teatro y en la poesía los trastornos del espíritu han plasmado imágenes conmovedoras e imborrables, en la ópera la representación de la locura ha dado tradicionalmente momentos de escasa potencia emocional, por la habitual disociación en los cantantes líricos de su voz y su "personaje".

Diamanda Galás y Yamatsuka Eye desnudan la oscuridad del espíritu así como lo hacen los personajes de Shakespeare o los últimos poemas de Hölderlin y Artaud. La música vocal con todas sus posibilidades expresivas puede fundirse con el teatro para dar vida a un personaje enajenado, bien distante de las habituales obviedades operísticas, como lo es el protagonis-



Diamanda Galás. (Foto: Ebet Roberts)

ta de Eight songs for a mad king de Peter M. Davies. Su vocabulario es un catálogo de ruidos que van desde un débil gemido al grito exasperado, pasando de un extremo al otro abruptamente o mediante un elástico glissando. Un personaje a la vez tragicómico e inquietante, como alguien que se burla de sí mismo y acaba aullando de dolor.

"Amigo mío, aunque hayas perdido el sentido común, tu alma es tan espiritual, tan pura, tan inmortal como la nuestra, pero la nuestra está bien alojada, la tuya lo está mal; las ventanas de la casa están condenadas, falta el aire, el alma se asfixia".

Voltaire, citado por Foucault, Historia de la locura en la época clásica.

El canto de Yamatsuka Eye no se escribe con ninguna clase de notación musical. Aunque puede sugerirse con las fotos que normalmente visten los discos de Naked City: jóvenes japonesas torturadas, juntas de médicos examinando cadáveres, restos humanos. Una posible analogía sonora sería La guerra del fuego de J.J.Aneaud, sobre todo los sonidos del enfrentamiento entre las tribus. Aunque no sólo los bramidos asocian a Yamatsuka al hombre primitivo, también lo denotan sus animales contorsiones escénicas. Su cuerpo se dobla en dos partes, las rodillas se acercan al suelo, los ojos casi abandonan sus órbitas. Cuchichea, gorgea y explota desesperadamente, ruge y devora el aire; durante algunos segundos el oxígeno se congela, sobreviene la perplejidad; luego se relaja un instante, medita en silencio unos segundos y vuelve a atacar.

Eye asegura que no improvisa, aunque tampoco puede decir que elabore sus sonidos, sólo abre la boca y los ruidos están ahí, como residuos de palabras descompuestas.

New PoCaL muSIC

"Hasta que se inventó la escritura, el hombre vivió en el espacio acústico: sin límites, sin dirección, sin horizonte, en las tinieblas de la mente, en el mundo de la emoción, con la intuición primordial, con el terror.

El lenguaje es un mapa social de este pantano."

M.Mc.Luhan, El medio es el mensaje, 1967

A fines del siglo pasado Mallarmé y los simbolistas lograron desencadenar al lenguaje de la tradición naturalista. Voces de animales, silbidos, siseos y resoplidos, cuchicheos, murmullos, susurros y gorgeos, gritos, chillidos y zumbidos entran de la mano de los futuristas italianos Marinetti, Pratella y Russollo, tal como este último lo desea y enumera en su carta manifiesto de 1913.

En esos mismos años, el futurista ruso **Jruchenyj** promueve la invención de lenguajes sin un sentido definido con nuevas palabras, dando origen a los primeros poemas fonéticos.

A partir de 1916, los dadaístas aportaron los poemas simultáneos, los conciertos de vocales e incorporaron el azar a la creación artística.

Los juegos de palabras y la utilización del azar en la estructuración del lenguaje, fueron recursos válidos para el francés Raymond Roussell, quien creó así varias novelas y obras de teatro. Quienes glorificaron los sueños y las imágenes oníricas, propulsaron los juegos de asociaciones azarosas, las síntesis de imágenes contrapuestas y la poesía automática, no podían ser otros que los surrealistas de los años '20. Entre 1923 y 1939 James Joyce escribió Finnegans Wake, novela-poema en movimiento con un código propio, fusión de lenguas arcaicas, palabras inventadas y onomatopeyas. Finalmente, en 1945, el letrismo de Isidoro Isou, manifiesta la inutilidad de la palabra y exalta el valor lírico de la letra con sus posibilidades fonéticas y sin valor semántico.

Así, los poetas se ocupan de diseñar un nuevo mapa desalambrando formas y aumentando el fervor por los elementos primitivos del lenguaje y la naturaleza.

"El lenguaje es la madre del pensamiento"

K. Kraus

"Condiciones de un lenguaje: Búsqueda de las palabras primeras".

M. Duchamp

Terminada la segunda guerra también la música se replanteó su relación con el lenguaje. En 1945 Oliver Messiaen escribió el ciclo de 12 canciones *Harawi*, basadas en melodías populares peruanas y con textos propios, utilizando en gran parte de ellas onomatopeyas extraídas de la lengua quechua: imitación del canto de los pájaros y expresiones de sufrimiento humano. En Cinc Rechants (1950) para doce voces reales, Messiaen inventa un lenguaje con ruidos de chasquidos, silbidos y sílabas desprovistas de sentido, coloreando así las melodías hindúes elegidas.

A partir de entonces la invención de lenguajes donde el tratamiento de la voz asume siempre formas diferentes, marcha paralela al desmantelamiento de la sintaxis y a la desarticulación de la palabra.

Sin duda la década del '50 fue especialmente productiva en cuanto a obras donde las relaciones entre lenguaje y música aparecen en un plano destacado. Le marteau sans maître (1952-54), sobre poemas surrealistas de René Char, e Improvisaciones sobre Mallarmé (1957) de Pierre Boulez, Anagrama (1958), escrito en cinco idiomas diferentes y basado en un anagrama latino, y Sur scene (1959-60) para recitador, mimo, cantante, cinta y trío, de Mauricio Kagel: Canto sospeso (1956) de Luigi Nono; Gesang der Jünglinge (1956) de K. Stokhausen; Area de John Cage (1958); Ommaggio a Joyce (1958) y Circles (1960) de Luciano Berio, son sólo algunas de las creaciones fundamentales para cualquier acercamiento a las nuevas posibilidades vocales.

De todos ellos Luciano Berio fue quizás quien más exploró la voz en toda su obra, y quien probablemente, junto a su esposa Cathy Berberian, más haya influído en las generaciones posteriores.

"La voz, del ruido más insolente al canto más refinado, significa siempre alguna cosa, remite siempre a algo diferente a ella y crea una gama muy vasta de asociaciones: culturales, musicales, cotidianas, emotivas, fisiológicas, etc."

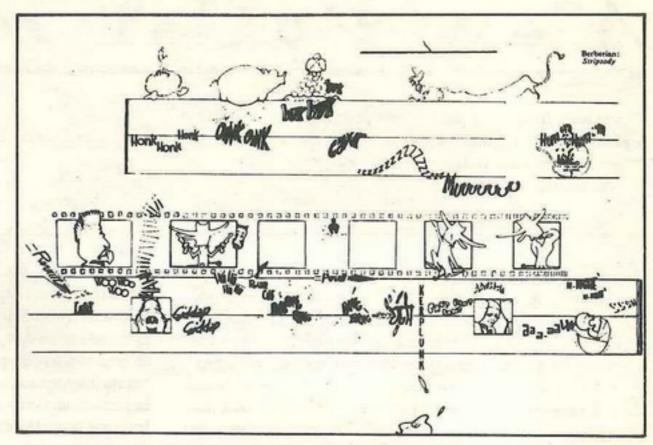
L.Berio, Conversación con R.Dalmonte, 1981

Una segmentación posible de la obra vocal de Berio (aunque probablemente varias otras podrán hacerse), distinguiría, por un lado, la producción electroacústica representada por una de sus obras claves: Thema: Omaggio a Joyce; por otro lado, las piezas acústicas para la voz sola o en contextos instrumentales, y en tercer término las experiencias corales.

En Omaggio, inspirada en otra obra maestra pocos años antecesora, Gesang der Jünglinge, Berio toma un fragmento del Ulisses de James Joyce, desmembrándolo en mínimas partículas fonéticas y en vocales procesadas electrónicamente. Esta obra, surgida a partir de una investigación sobre la onomatopeya en la poesía, realizada junto a Umberto Eco, inspiró al mismo la redacción de su Obra Abierta.

"Las 'obras en movimiento' son las que aún siendo fisicamente completas, están sin embargo, "abiertas" a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de la percepción de la totalidad de los estímulos."

U. Eco, Obra Abierta, 1962



Partitura de Cathy Berberian. "Stripsody" (1966)

Después de la experimentación electrónica, Berio retoma el contacto directo con su material predilecto, ya sea en contextos instrumentales como a capella. Sirviéndose de todos los recursos que la imaginación pudo proveerle, inició la búsqueda de un nuevo virtuosismo extremando las posibilidades de la voz humana.

En Circles utiliza los poemas de E.E. Cummings para bucear en la transición entre el habla y el canto, transformando los demás instrumentos en espejos de las resonancias vocales. En Sequenza III trabaja sobre un sugerente texto creado por Markus Kutter con unas pocas palabras y numerosos fonemas que Berberian transitó siguiendo las consignas de Berio.

El mismo las sintetizó como una invención a tres voces: segmentación del texto, gestos vocales (habla cotidiana y maneras de canto) e indicaciones emotivas (tenso, sereno, frenético, tímido, desesperado, alegre, etc.).

Un verdadero inventario de gestos y expresiones humanas que aparecen y desaparecen velozmente, dando lugar siempre a la sorpresa y a una inacabable multiplicidad de sentidos. He aquí la semilla de muchas experiencias actuales.

"Yo pienso que si un día llegamos a un mayor entendimiento entre los diferentes géneros musicales, entre las diferentes ciudadelas del consumo musical, será en parte debido a las experiencias de la música electroacústica."

Luciano Berio, 1981

Empalmando milagros

Las correspondencias entre la música vocal y procesamientos electrónicos que hoy son materia corriente en muchos puntos del globo, son consecuencia directa de las experiencias electroacústicas de Berio, Nono y Stockhausen en los años '50 y '60, principalmente de Gesang der Jünglinge, compuesta por el alemán entre 1955 y 1956. El texto es extraído de la Biblia y puesto en boca de un adolescente: cuenta de la fe de tres jóvenes judíos arrojados a un horno y salvados por sus plegarias. La voz es procesada y desintegrada, superpuesta con coros y con sonidos electrónicos, reproducida al revés y dividida en sílabas y fonemas, siendo ésta la primera vez que la música electrónica examina las relaciones entre lenguaje y música. También constituyó la primera fusión entre música concreta y electrónica.

En la actualidad el procesamiento de voces con instrumentos se realiza de manera simple, con delays y ecos en tiempo real, o más sofisticadamente con samplers, computadoras o synclavier (el medio más costoso).

El sampleo y digitalización de fragmentos corales de misas de Machaut, Bach, Mozart, Beethoven y Verdi, que realizó el norteamericano Neil Rolnick para su composición Sanctus (1990), y su consecuente manipulación (fragmentación, variación de velocidad, deformación tímbrica, reproducción invertida, superposición, etc.) son un inventario de las posibilidades actuales de procesamiento mediante una computadora Mackintosh.

Otro especialista en este campo es Emanuel Dimas de Melo Pimenta, compositor brasileño que participó en el Loop Comittee, junto a muchos otros compositores, en el montaje de una versión del Rozart-mix de John Cage, en Nueva York, durante 1989. Allí Pimenta presentó un loop realizado con computadoras gráficas en 3 D, apropiándose de la voz de Enrico Caruso para integrarla a una textura en movimiento de fuerte impacto sensorial. En el laboratorio de la Universidad de Princeton, New Jersey, Paul Lansky dió vida a sus "coros" multitudinarios de voces humanas sintetizadas en forma de partículas de lenguaje, que aunque ausentes de sentido, cobran una sorprendente expresividad.

New PoCaL muSIC

"Metalizar, licuar, vegetalizar, petrificar y electrizar la voz, fundiéndola con las vibraciones mismas de la materia expresadas por las palabras en libertad."

Marinetti,

La declamación dinámica y sinóptica, 1916

Los montajes de la música concreta ya mostraban a fines de los '40 una variada gama de sonidos producidos por la voz humana en su estado natural. Gracias a Stockhausen estos sonidos perdieron su naturalismo bajo el peso mutilador de la electrónica. Algunos de los más interesantes manipuladores de voces de la actualidad presentan performances en vivo, lo cual implica una diferencia abismal con aquellos experimentadores de laboratorio que se contentaban con la reproducción a través de un par de altavoces.

Los montajes "vivos" del presente desarrollan el aspecto visual y muchas veces explotan las posibilidades teatrales de su música.

Los australianos de The Machine for making sense, forman un heterogéneo grupo de individualidades contrastantes que va uniendo en un electrizante collage sonidos procesados y acústicos, voces que narran fragmentos de historias descontextualizadas, gritos sorpresivos, sonidos guturales procesados, cintas al revés, violines y flautas que tocan simples notas y las prolongan creando tensos climas; un caleidoscopio de sensaciones en constante transformación.

Un procedimiento recurrente en la música procesada es la utilización de un instrumento acústico como disparador de sonoridades electrónicas: It was a dark Stormy night (1990), es el trabajo reciente más conocido de Nicolas Collins, compositor e inventor del trombón propulsor de "electronics". Entrelaza allí diversas historias reales y de ficción extraídas de textos de músicos, escritores y pintores norteamericanos. Dos voces bien disímiles narran las historias y gatillan sonidos de un conversor Midi que selecciona las características rítmicas, melódicas y armónicas de cada una de ellas, asignándoles automáticamente sonoridades electrónicas y percusivas determinadas o azarosas. Un grupo instrumental (Soldier String Quartet, Tom Cora, Guy Klucevsek, Collins y otros) se encarga de imitar y reforzar las resonancias producidas por las voces, una de las cuales cuenta historias indescifrables y responde al nombre de David Moss.

"El pensamiento y la palabra no alcanzan a comprender lo vivido de lo inspirado, por eso el artista es libre de expresarse no solamente en la lengua común (Conceptos), sino también en su lengua personal (el creador es individual), una lengua que no tenga sentido definido (no fijado), transmental. La lengua común ata, la libre permite expresarse plenamente...ofreciendo nuevas palabras aporto un contenido nuevo donde todo comienza a escaparse..."

Alexei Jruchenyj,

Declaración de la palabra como tal. Rusia, 1912-13

Oh! ¿Significa esto algo?

La llegada de las nuevas ideas y la expansión de las técnicas abrió el camino a un nuevo virtuosismo en el mundo de la música vocal de occidente. Así como los intérpretes debieron estar a la altura de las nuevas exigencias de los compositores experimentales, algunas personalidades inquietas comenzaron a desarrollar sus propios lenguajes. Cathy Berberian, además de ayudar a concebir obras maestras de ciertos genios, dejó un precioso regalo con su composición Stripsody (1966), no sólo en cuanto a su desopilante partitura, sino en su no menos deliciosa interpretación. Basada en diversos personajes de comics, la pieza es un derroche de humor y virtuosismo, que utiliza un lenguaje onomatopéyico imitativo de gestos, acciones y voces de los personajes.

¿Qué hay de nuevo, viejo?

"Estoy interesado en complejas y rápidas sugerencias de emociones. Mucho de mi canto es el contenido del lenguaje, pequeños trozos que señalan emociones. Yo ofrezco algún material y tú, como oyente, lo armas."

D. Moss, Ear Magazine, 1991

Los esquimales realizan tradicionalmente un juego vocal de increíble expresividad juntando sus narices y exhalando sobre la garganta de su compañero, mientras éste inhala preparando la devolución. Un canto respiratorio que dura unos cuantos segundos hasta que paran muertos de risa y vuelven a empezar. No es muy probable que David Moss tenga algún ancestro esquimal, aunque algo de esa hermandad y espíritu de celebración habita en sus encuentros musicales. Los dos dúos vocales con Arto Lindsay y Phil Minton en Full House (1984) y con Shelley Hirsch, Greetje Bijma, Anna Homler y Carles Santos en Five voices (1989), son "contrapuntos dialécticos"... (a la mente, para Nono) al estómago, según Moss. Música visceral plena de guturalidad y de inventiva. Fiestas del lenguaje sin sentido y del humor. Duelos de música del absurdo, actores que juegan a comunicar sus almas por medio de gestos y de la libre imaginación de sus voces.

"Su milagrosa voz de cabeza, copiando a maravilla las vibraciones de una garganta femenina, se desenvolvia a gusto en la amplia sonoridad del aire libre, sin sentirse molestada por la dificil pronunciación de los vocablos incomprensibles de que estaban hechas las estrofas."

Raymond Roussel, Impresiones de Africa, 1910



Direct sound: Shelley Hirsch / Anna Homler / Greetje Bijma / Carles Santos / David Moss. (Foto: Leonhard Mühlheim).

Moss juega con las palabras, como Roussel, pero multiplica sus sentidos con abruptos cambios de personalidad, que van desde una expresión reconocible a cataratas de confusión y delirio. Un lenguaje que por momentos se acerca a la claridad pero rápidamente desnuda su simulación. Personajes paródicos que hablan en lenguas inventadas pero con referencias inequívocamente regionales. Niñas ingenuas que se transforman en feroces bestias, imágenes contrapuestas siempre veloces para mostrar el reverso de cualquier convicción; ninguna verdad lo es por mucho tiempo.

"¿Dónde entran las palabras? Para mí, en ningún lugar.

Las palabras son lo opuesto del canto, ellas llevan
el peso de la racionalidad, las equivocaciones de sentido. Las
palabras nos atan bajo una forma mental que usamos todo el
tiempo, toda nuestra vida, una forma que ha sido completamente saqueada de su poder y su placer."

David Moss, Direct Sound, 1989

La Amiga

Diva de la nueva música vocal, Joan La Barbara, pionera en investigaciones de técnicas extendidas, está siempre bien dispuesta a interpretar la música de John Cage y Morton Feldman.

Experimentadora del cuerpo y sus resonancias, de la respiración como herramienta fundamental de la expresión, enemiga del bel canto. Admiradora de la polifonía de los pigmeos, Joan graba su voz una y otra vez, con gestos vocales obsesivamente repetidos, y establece un diálogo acústico con su propio cuerpo. Respira circularmente y prolonga los sonidos, hipnotizando así nuestros oídos atentos. Une sus varias voces en hábiles multifónicos creando densas texturas de armónicos. Time (d) Trials and unscheduled events (1984), Shadow song (1979). Crea conversaciones incomprensibles entre un multitud verborrágica, pierde su destreza a veces fría y forma una muralla de sonoridades graves, llena de emotividad y tensión. Erin (1980). "Cuando focalizamos en el lenguaje tendemos a eliminar el resto de nuestra existencia."

Joan La Barbara, Ear, 1991

Desde los '70, cantando cerca de Cage los Solo for voice en los extremos del registro, conectando a Satie con Thoreau mediante fonemas, vocales, consonantes y extrañas palabras seleccionadas por el maestro. Y en los últimos años, nuevamente a su lado recuperando las joyas vocales cageanas (1940-84) en el eterno Singing Through (1990).

"Yo enfoqué en aspectos particulares de Cage: el sentido de lo maravilloso, el sentimiento de belleza, el amor por el teatro, la fascinación por palabras y sonidos de todo tipo y, seguro, el silencio."

Joan La Barbara, Singing Through

Sin Palabras

El teatro japonés Nô utiliza, desde el siglo XIV, una lengua incomprensible hasta para los nativos más cultos, mezclando textos de antiguos monjes budistas, expresiones arcaicas chino-japonesas y esotéricas, cargadas de simbolismo. La entonación de los cantantes-actores orientales, elimina las pocas posibilidades que tendrían los oyentes de comprender los textos. Desde principios de siglo su influencia sobre occidente ha sido muy fuerte y se ha extendido al teatro, la danza, el cine. En la música vocal, el parentesco del *Sprechgesang* con el canto-habla Nô, es más que llamativo, y vale la pena recordar que los japoneses ya tenían resueltos los problemas de estilo y técnica.

Entre 1962 y 1972 Giacinto Scelsi, italiano, compuso una serie de diecinueve canciones para la cantante japonesa Michiko Hirayama, quien se dedicó varios años a estudiarlas bajo la supervisión del compositor. Aquí Scelsi trasladó a la voz sus principales intereses musicales; las mínimas variaciones de altura en contextos de tensión contínua. Intervalos microtonales

New PoCaL muSIC

en vitales procesos de transformación aunque con un alto contenido dramático. Descartando el uso de palabras y sin alejarse del espíritu oriental, *Canti del Capricomio* utiliza fonemas para colorear la altura y modificar su intensidad, explotando el notable vibrato de la japonesa para lograr minúsculos cambios e incorporando técnicas de la música tradicional de Japón. Dentro de un contexto coral, *Sound Patterns* (1964), breve pieza de Pauline Oliveros, utiliza diversas técnicas vocales para crear un lenguaje fantasmagórico, lleno de cuchicheos, chasquidos de lengua, explosiones labiales, onomatopeyas y armónicos resonando dentro de las cavidades nasales y bucales.

Asimilando las influencias orientales de Stockhausen organiza un complejo sistema de azar para su extenso Stimmung (1968), donde seis cantantes se sumergen en un espectro sonoro homogéneo y estático; allí eligen determinados fonemas, vocales o consonantes o "palabras mágicas" y las repiten a lo largo de 75' a la manera de un mantra.

Estas obras, además del canto Hoomi de los mongoles, inspiraron y precedieron la experiencia vocal de Meredith Monk.

"Algunos años estuve explorando un sonido particular de glotis, entonces escribí y canté muchas canciones con eso en mi mente. Otros años estuve pensando en la claridad de cada nota, o en los extremos agudos y graves o en rápidos cambios de registro, entonces la música enfatizaba esas áreas. La voz es un lenguaje: un mundo de continuos descubrimientos."

M.Monk, Dolmen Music, 1981

Un entrenamiento clásico en música de cámara vocal y ópera; la experiencia en el canto folk y en el rock; su participación en los montajes de obras de Satie (Vejaciones, Relache) durante los '60; clases de teatro, danza, armonía y composición; la cercanía de enseñanzas de maestros como Philip Corner, James Tenney, Morton Feldman, muy activos en la Manhattan sesentista, son la plataforma de despegue para el vuelo de Meredith a través del mundo vocal contemporáneo. Una obra compacta, homogénea y de gran sensibilidad. Una investigación rigurosa de los recursos vocales y una extensión de técnicas puestas al servicio de una comunicación abstracta.

"Yo he estado siempre interesada en la voz como un tipo de lenguaje para el sentimiento, la textura y el color. Yo siento que la voz tiene una cualidad emocional mucho más intrínseca que los instrumentos.

De algún modo esto es abstracto porque no uso palabras, pero trato de no olvidar nunca que es un instrumento "humano".

M.Monk, conversación con J. Schaefer, New Sounds, 1987

Meredith dibuja pequeños círculos que se suspenden en un tiempo estático, breves ciclos que recomienzan encadenando estados de ánimo expresados gestualmente, como en un lenguaje primitivo anterior al verbo. Y los cambios no resultan sencillos, cada momento, cada estado del alma, requiere un tiempo para la maduración, y recién entonces ella encuentra otra señal que abre un nuevo rumbo.

Una técnica que suma un manejo virtuoso de la glotis, con ataques e interrupciones (glotal break) que asimiló del canto tirolés y de la música de los Balkanes; el canto multifónico que recibió de tibetanos y mongoles, un extenso catálogo de ruidos vocales que incluye: gruñidos, chillidos, gemidos, sollozos, canto de sirena, llanto de bebé, risas, etc., y la extensión de técnicas de manejo de la lengua, labios, cámaras resonantes, posiciones bucales y respiración.

Su voz, solitaria en sus primeros trabajos: Key (1971), Our lady of late (1973) y Song from the hill (1976), se expandió a la experiencia coral a partir de: Tablet (1977) y Dolmen music (1979). Piano, órgano, instrumentos hindúes y hasta una copa de vidrio frotada fueron sus primeros y austeros acompañamientos; en su último opus: Atlas (1991), su ensamble se ensanchó y un cuidadosamente elegido grupo de instrumentos colaboró en la construcción de los sutiles climas logrados: violín, viola, cello, clarinete, corno francés, harmónica, percusión y sintetizador.

"Yo uso la repetición instrumental como una plataforma para que la voz se desprenda y vuele una y otra vez."

M.Monk, diálogo con E.Strickland, 1987

Voces Armónicas

La búsqueda de David Hykes ha sido desde hace quince años la profundización en la experiencia perceptiva de la música de los armónicos. Un camino en parte compartido por Meredith Monk y fundamentalmente por La Monte Young, Phil Niblock, Yoshi Wada, Terry Riley, Pauline Oliveros, Kirk Nurok, Glenn Branca, Rhys Chatham, Arnold Dreyblatt y Michael Vetter, entre otros. En la música vocal, han sido los monjes budistas tibetanos y los cantantes mongoles hoomi quienes han usado las ancestrales técnicas multifónicas que occidente descubrió hace no mucho tiempo.

El Harmonic Choir, de David Hykes, ha explorado los multifónicos aislando los diferentes sobretonos de una nota básica desde 1975.

"Yo siento que la Música Armónica está entre los más esperanzadores caminos de la investigación musical de hoy. Esto incluye una profunda apreciación de los antiguos



Meredith Monk. (Foto: Sarah Van Ouwerkerk)

valores sagrados de la música y de posibilidades completamente nuevas, ya sea en cuanto a forma musical como en nuevas profundidades de audición".

David Hykes, New Sounds, 1987

El ámbito adecuado para que los armónicos puedan moverse y distinguirse suele ser una capilla con buena acústica, así es como Hykes ha registrado algunas de sus obras claves: Current Circulation (1984) y Harmonic meeting (1986). Música de profundo misticismo realizada con técnicas vocales novedosas, sonidos que exigen una atención absoluta e infrecuente: percibir el mundo sonoro que se esconde detrás de la nota fundamental, allí donde el espíritu suele parar la oreja.

Hykes comenzó su investigación después de escuchar, en 1974, la música de La Monte Young: sus largas y sostenidas notas con sus armónicos en movimiento, impulsadas por un piano afinado con el sistema de la "just intonation". Para Hykes, la voz tiene la ventaja de poder adaptarse al just intonation tanto como al sistema de temperamento igual, que usamos en occidente, en tanto comparte con La Monte la idea de buscar en cada sonido la puerta a la naturaleza.

"Un paso que espero que los oyentes puedan dar para ir más allá, es pensar que sólo porque hay armónicos allí, eso es algo especial. Entonces aparecería la pregunta: bien, ¿y ahora qué? ¿Cuál es la intención musical?"

D. Hykes, New Sounds

¿Y Ahora Qué?...¿Free Music?

El final del recorrido que comenzó con la composición del Pierrot es la ruta de la descomposición. Esto es, no sólo la eliminación de la escritura musical, que Cage contribuyó a acelerar, sino el fin de la composición, en manos de la libre improvisación. Y tratándose de una breve reseña, cuatro damas presentarán sus credenciales: Jeanne Lee, Greetje Bijma, Catherine Jauniaux y Maggie Nichols. Algunos pocos nombres y sintética información que será ampliada en un futuro espacio dedicado a la música improvisada.

Jeanne Lee, EEUU:

Pudo haber sido una de las grandes cantantes de la historia del jazz, pero prefirió abstenerse. Apenas si despuntó ese vicio en un par de grabaciones con el pianista Ran Blake, para nada olvidables. Su necesidad era contribuir con su negra voz a la creación de espacios libres donde el tiempo transcurra a otra velocidad. Una libertad que no le ofrecían las rígidas estructuras del jazz y de la música convencional. Así es que Jeanne dejó volar su imaginación al lado de músicos libres como Gunter Hampel, Anthony Braxton, Leo Smith, Reggie

New PoCaL muSIC

Workman y Willem Breuker, entre otros muchos. Sus sonidos son los ruidos de la naturaleza. Muy lejos quedó el scat imitativo de las divas del jazz; un registro que se alza en respuesta a un estímulo instrumental y baja reflexivo en busca de un contraste; un silencio que deja paso a un instante de calor; una palabra que se forma dando un golpe de sentido que acaba naufragando en aguas de abstracción.

Greetje Bijma, Holanda:

Una voz que alcanza seis octavas, a menudo comparada con la legendaria peruana Ymac Sumac. Capaz de cantar a dúo consigo misma sin la necesidad de grabarse, creadora de collages espontáneos con cambios a frenética velocidad. Greetje es dueña de una de las voces más dúctiles que se puedan recordar. Algunos de sus personajes predilectos pueden ser: una dulce niña china, una gallina un tanto histérica, fugaces dibujos animados, gorriones líricos o un trombón algo nervioso. Cualquier metamorfosis se vuelve un juego infantil.

Ha recorrido Europa junto a una banda de jazz no tradicional como Noodband y ha trabado alianzas con otras voces, pero la más sorprendente ha sido su participación en el quinteto a capella Direct Sound, junto a David Moss, Shelley Hirsch, Anna Homler y Carles Santos. Todos selectos protagonistas de la nueva música vocal, mezclándose con ellos en electrizantes dúos y tríos poco propicios para el olvido.

Catherine Jaunieux, Bélgica:

En sus comienzos aportó nuevas técnicas vocales y lenguajes inventados a un grupo de rock artístico: Aqsak Maboul, parte integrante del trascendente movimiento Rock In Opposition. En la misma línea estética, integró el grupo Hat Shoes (junto a Tom Cora y Bill Gilonis) donde concibió a deliciosos personajes como una nipona entonando una especie de vals japonés, diálogos en multi-track con varias de sus sombras, cada una en un estadio diferente de la evolución humana, y contrapuntos percusivos entre chasquidos de lengua y redoblante. En otro contexto, aunque también con el cello de Tom Cora (y Sam Bennett), formó parte del trío circunstancial Third Persons, ámbito sonoro libre de pautas y convenciones. Los juegos surrealistas motivan los encuentros de Exquisite Corps en P.S. 122, uno de los espacios abiertos a la experimentación en la escena del downtown de New York. Allí, Catherine y sus viejos amigos de la improvisación, adaptan la ideas de Breton & Cía. para jugar al arte espontáneo y al azar post-cageano. Cada músico toca un par de minutos de música improvisada a partir de la audición de la grabación al revés de otro participante; sólo un fragmento de la totalidad es escuchado por cada uno y aquí también late la voz automática de la Jaunieux.

Maggie Nicols, Inglaterra:

Una de las pocas voces participantes en los grupos de improvisación ingleses de los '60 como el Spontaneus Music Ensemble y tiempo después integrante del grupo vocal Voice, junto a Julie Tippett y Phil Minton, otros fundamentales nombres. Cultora de la poesía instantánea, como Shelley Hirsch, con una gran capacidad dramática que aprovecha magistralmente en sus improvisaciones, convirtiéndose en un polo de atracción casi excluyente en cualquier contexto en donde se presente.

Recansadísimo de tanta tanta estanca remetáfora de la náusea y de la revirgísima inocencia y de los instintitos perversitos

y de las ideitas reputitas y de las ideonas reputonas

Girondo, Cansancio



Alejandro Viñao. (Foto: Nikki Davies).

El Poncho Del Diablo

Como apéndice final, la mención de algunos trabajos de compositores argentinos congruentes con algunos mencionados a lo largo del relato y que fueron realizados al margen de la habitual mezquindad cultural oficial. Claro que algunos han tenido la fortuna de ser recibidos en ámbitos alejados y devotos por el arte, permitiéndoles al menos registrar dignamente su obra en una grabación. Es el caso de Alejandro Viñao, porteño de 42 años, residente en Londres desde hace diecisiete años y desconocido por casi todos sus coterráneos. Su actividad ha sido en el campo de la música electrónica y su aporte a la música vocal ha sido: Son entero (1989) para cuatro voces y computadora. Una sorprendente batalla entre el hombre y la máquina, donde mágicamente los opuestos se integran dentro y alrededor de fragmentos poéticos de Nicolás Guillén combinados por Alejandro con una extraña sutileza en función de sus ideas "dramáticas y rítmicas". En los años transcurridos, Viñao ha ocupado su tiempo en la música de 20 películas, obras multimedia, tocar música de rock y recibir premios internacionales.

Otro argentino joven pero residente en estas tierras: Andrés Gerszenzon, pudo dedicar el tiempo necesario para elaborar su obra Lumia (1992), gracias a un subsidio a la creación artística

otorgado por la Fundación Antorchas. Esta utópica realidad le permitió avocarse a la elección de poemas de Oliverio Girondo, E.E. Cummings, Cesare Pavese y otros, y a integrarlos a su música diseñada para un grupo instrumental con procesamiento electrónico en vivo. Voces femeninas cantan, recitan y por momentos dicen, en tono cotidiano, los textos en castellano e italiano que se montan en un denso tejido sonoro de riqueza tímbrica y tensión inquietante.

Mariano Etkin, Gustavo Ríbicic y Ricardo Dal Farra han aportado también algunas destacables obras vocales a nuestro legado cultural. Dal Farra, con Due Giorni Doppo (1988), una obra realizada con sonidos vocales resintetizados (fonemas analizados y reconstruídos digitalmente); Ríbicic desde su pieza 108, un vasto despliegue de gritos musicales y acciones

teatrales. Mariano Etkin, una de nuestras máximas celebridades en el campo musical contemporáneo, trabajó en Caminos de Caminos con un criterio netamente instrumental en el tratamiento de la voz, aportando su color a una textura "plástica" (que recuerda alguna pintura de Rothko) suspendida en un tiempo estático y envolvente. En Frente a frente (1983), la cantante Lucía Maranca juega con los ruidos del habla, canta vocales ligadas y exclama con un ataque de glotis un sonido en lengua maya (HA!) que ellos producían para significar el agua •

Claudio Koremblit Colaboráción crítica: Eli Magazián

DISCOGRAFIA SELECTA

- *Schoenberg Pierrot Lunaire (Sony/London)
- *John Cage-Joan La Barbara Singing Through (New Albion)
- *John Cage Song books I-II + Empty Words III (Wergo)
- *John Cage Area + Fontana Trix (Wergo)
- *Karlheinz Stockhausen Gesang der Jünglinge (Deutsche Grammophon)
- *Karlheinz Stockhausen Stimmung (D.G.)
- *Luigi Nono Il canto sospeso (D.G.)
- *Luigi Nono La fabbrica iluminatta (Wergo)
- *Luigi Nono Contrapuntto dialettico alla mente (D.G.)
- *Luciano Berio Circles/Sequenza III (Wergo)
- *Luciano Berio A-Ronne (London)
- *Pierre Boulez Le marteau sans maitre (ADES)
- *Olivier Messiaen Harawi (Bis)
- *Giacinto Scelsi Canti del Capricorn (Wergo)
- *Peter Maxwell Davies Eight songs for a mad king (Opus One)
- *Olivier Messiaen Cinc rechants (GC/Nec)
- *David Moss/Direct Sound Five Voices (Intakt)
- *David Moss Full House (Moers)
- *David Moss Dense Band (Moers)
- *David Moss Dense Band Live in Europe (Ear Rational)
- *Shelley Hirsch Haiku Lingo (Rewiev-Rere)
- *Shelley Hirsch X Communication (FMP)
- *Shelley Hirsch Apollo (Ear Relevant)
- *Diamanda Galás The Divine Punishment (Stumm/ Mute)
- *Diamanda Galás Litanies of Satan (Restless/Mute)
- *Naked City/Yamatsuka Eye Heretic (Avant)
- *Naked City/Yamatsuka Eye Grand Guignol (Avant)

- *Cathy Berberian Magnif Cathy (Wergo)
- *Computer Music Series-5-Paul Lansky Inner Voices (Centaur)
- *Neil Rolnick Macedonian Air Drumming (Bridge)
- *The Aerial 5-The Machine of Making Sense (Aer-Nonsequitur)
- *Nicollas Collins It was a dark and stormy night (Trace Elements)
- *Joan La Barbara Tape songs (Chiaroscuro)
- *Joan La Barbara Sound paintings (Lovely)
- *Meredith Monk Our lady of late (Wergo)
- *Meredith Monk Dolmen music (ECM)
- *Meredith Monk Atlas (ECM)
- *David Hykes Current circulation (Celestial Harmonies)
- *Jeanne Lee/Gunter Hampel/Anthony Braxton Familie (Birth)
- *Jeanne Lee/Reggie Workman Ensemble Images (Music & Arts)
- *Greetje Bijma/Noodband Shiver (Moers)
- *Greetje Bijma/Willem Breuker Heibel (Bvhaast)
- *Greetje Bijma Tales of a voice (Tiptoe/Enja)
- *Maggie Nicols Vario II (Moers)
- *Perfect Trouble/Maggie Nicols Perfect trouble (Moers)
- *Aqsak Maboul Un peu de l'ame des bandits (Crammed)
- *Hat Shoes/Catherine Jaunieux Differently desperate (RecRec)
- *Exquisite Corps/C.Jaunieux From P.S.122 (What Next?)
- *Alejandro Viñao Son Entero (Wergo)
- *Mariano Etkin Otros soles (Melopea)

LaBlurder

Collage de movimientos irónicos

"La inspiración existe pero debe encontrarte trabajando".

Pablo Picasso, citado por La Blurder

Otro mundo. El ensamble ajustado y la sincronización entre las partes regulan su funcionamiento. La coexistencia de varios ritmos, con predilección por el funk, da pie a la pirotecnia percusiva. Esta puede partir de un set de tumbadoras, el uso irregular de los teclados, la batería, la forma en que se emplean las vocalizaciones, etc. Entre las fuentes inspiradoras se cuentan el free jazz, compositores contemporáneos de música culta o el incasillable John Zorn.

Una dulce voz femenina, con sus partes asignadas dentro de la rigurosa composición, explora modulaciones y a veces improvisa.

Es el mundo de La Blurder (quienes trabajan juntos desde el '88) que, con el solo hecho de exponer este tipo de música, vendría a proponer el destierro del músico o "artista" con la única pretensión del estrellato.

Escvlpiendo Milagros: -En los temas, e incluso en las improvisaciones en vivo, toda la instrumentación se encuentra amalgamada bajo una misma atmósfera; no hay una personalidad que se destaque por sobre las demás, se logra un gran equilibrio...

Mariano: -Sí... Sin embargo, creo que existen tendencias solistas en el grupo, me refiero al saxo y la guitarra. De todas maneras, el producto final tiene que ver con una búsqueda por salirnos de los métodos convencionales. Intentamos no ceñirnos a ninguna pauta compositiva. No hay fórmulas.

E.M.: -Es entonces la improvisación un recurso importante... ¿Se compone siempre desde allí? Wenchi: -Cada tema tiene su forma de ser encontrado. Algunos fueron compuestos por uno de nosotros y otros, especialmente los más viejos, surgieron de zapadas.

Mariano: A veces trabajamos con partituras, aunque rara vez ocurre. Intentamos aportar ideas y modificarlas constantemente. A veces unimos temas, como "22 Hs. y Tornillitos" o los interpretamos de distintas maneras.

E.M.: -¿Creen que la formación musical les ha facilitado el entendimiento necesario para trabajar en conjunto y de esta manera (improvisatoria)?

Gregorio: -No necesariamente, es cierto que para el acceso a las ideas es necesario el estudio técnico del instrumento. Yo,

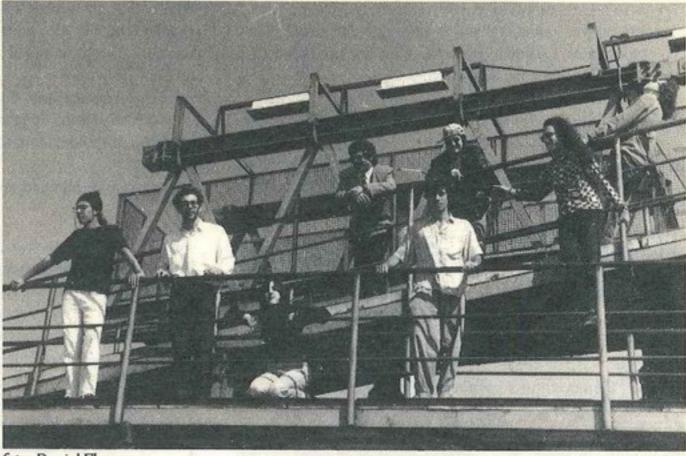


foto: Daniel Flores

por ejemplo, no tengo formación musical. Sin embargo, creo que lo más importante es el bagage cultural-musical que el artista posee; esto no se adquiere tan facilmente, implica un estudio quizás más elevado.

E.M .: - Hablamos de las ideas a las que hay que acceder...

Mariano: -Sin duda, una característica importante que vale la pena subrayar son las distintas corrientes de las que venimos y nos interesa trabajar a cada uno de nosotros. Gregorio de alguna manera funciona como nexo, es el que escucha más música. Igualmente, todos escuchanos mucho, contemporánea, jazz, free, funk...

E.M.: -Notamos una fuerte tendencia a trabajar los veloces cambios de ritmo, como suele hacer John Zorn...

Gabriela -Sí, mucho más Zorn que Zappa, continuamente nos comparan con Zappa. Pero escuchamos mucho más que eso, Stravinsky, Schoenberg, Xenakis, Ligeti, Miles Davis, Gong, AMM... muchos.

Pablo: -Algunas influencias son más notorias que otras, pero de ninguna manera aspiramos a algún tipo de sonido ideal o a lograr un modelo preestablecido. Es la interacción de lo que cada uno de nosotros quiere dar lo que determina los resultados.

E.M.: -En este sentido La Blurder seria un concepto de fusión...

Pablo: -Sí, fusión de ideas, no como género.

E.M.: -Ahora, volviendo al tema de la improvisación, nos interesa particularmente puesto que implica un riesgo. ¿Cuánto? ¿Es un hecho inconsciente? ¿Desde dónde es posible criticar los resultados?

Lucas: -En primer lugar, trabajamos dos grandes corrientes. Existen zapadas en donde se desarrollan líneas estilísticas acordadas y existe la improvisación total, pura, desde cero. Puede ser iniciada por cualquiera de nosotros.

Mariano: -Lo importante en ambos casos es la creación como vivencia inmediata, autónoma.

Pablo: -La idea originaria de La Blurder fue esa, reunirnos a improvisar, trabajar ideas y desarrollarlas desde allí.

E.M.: -Esta actitud se contrapone claramente a la música de géneros y al perfeccionamiento estilístico lineal. Sin embargo, el hecho improvisatorio permite la ruptura sutil, no frontal, de los supuestos preceptos musicales...

Gregorio: Nos interesa vivir la música como presente. Coincido en que existen rupturas, no así una voluntad rupturista acordada.

Mariano: -Pertenecemos al fin de siglo, al fin de milenio, somos parte del caos cultural e informativo. Repetimos, deconstruimos la música. Cuanto más sabemos nos damos cuenta que sabemos menos...

Lucas: Buscamos pequeñas partes para crear pequeñas totalidades.

E.M.: -¿El hecho de no pertenecer a ningún contexto implica algún tipo de concepción artística-ideológica?

Mariano: -Sí, sin duda. La postura tiene que ver con el hecho de reunirnos, crear, no sentirnos parte del mercantilismo, del éxito, del estrellato, la TV, la contaminación. El compromiso es personal.

Wenchi: Esta postura no es de ninguna manera individualista, sucede que el medio tiene sus valores, sus estereotipos y nosotros no encajamos exactamente en ninguno de ellos.

E.M.: -Suelen trabajar cierto frenesi, cierta compulsión e ironía que acentúan la postura.

Gregorio: -Que el ruido puede devenir música no es un concepto nuevo, lo manejaban los grandes músicos clásicos y contemporáneos. Lo tenemos muy en cuenta y sin duda en La Blurder existe una zona de filo y aspereza.

E.M .: -¿Cómo funcionan las letras en este contexto?

Mariano: Se intenta decir cosas, desde la poesía musical, no literaria. La letra nace y funciona en un contexto musical. La letra es tan evocativa como cualquier instrumento, de allí que cantemos en distintos idiomas; no es arbitraria.

Pablo: -Los movimientos escénicos apoyan esta idea estética de integridad. Aunque en estos momentos nuestra mayor dificultad reside en la producción, funcionamos como una maldita cooperativa tercermundista que no nos permite siquiera tocar sabiendo que vamos a tener un sonido aceptable.

E.M.: -¿Tienen alguna perspectiva de grabar?

Mincho: -No, ninguna. Estamos anclados a una especie de pasado interminable. Nos gustaría registrar nuestro trabajo para poder dedicarnos a otras vetas, crecer artísticamente. No queremos vivir reelaborando.

E.M.: -Es paradójica la situación ya que existe un desinterés hacia el establishment, hacia el rock como institución y sin embargo no existe otro contexto posible que no sea la marginalidad... Mincho: Sí, es cierto. Sólo nos queda movernos, la ironía nos permite tomar el aire necesario. Igualmente, creo que hemos conseguido cosas, como el viaje a Francia y un reconocimiento mínimo.

Mariano: Nos sentimos bien, mientras estemos en la búsqueda y nos diferenciemos de la mediocridad que tanto esta de moda nos sentiremos concientemente bien.

Nos miramos en silencio, sonreímos y alguien pide la cuenta .

Marcelo Aguirre - Pablo Azcoaga

La Blurder

Personal:

Pablo Engel
Mariano Losi
Gabriela la Malfa
Mincho Garrammone
Wenchi Lazo
Lobi Meis
Gregorio Kazaroff
Lucas Werenkraut

percusión y voz
teclados y voz
voz
bajo
guitarra
saxo alto y voz
efectos especiales
batería

Si ud. desea más información acerca de La Blurder puede remitirse a Escupiendo Milagros nº4.

LAS COMPUTADORAS NO MUERDEN

y pueden ayudarnos en los procesos de producción y post-producción musical tales como: grabación MIDI en múltiples pistas o secuenciado, impresión de partituras, creación y modificación de sonidos de sintetizadores y samplers, composición algorítmica, composición tonal, adiestramiento audioperceptivo, grabación digital multipista, edición de audio digital, masterizado digital de CDs, automatización MIDI de consolas y mesas de grabación, control MIDI de luces y máquinas de humo en escenario, etc.

Por ello tanto hobbistas, músicos aficionados y profesionales, como ingenieros de sonido y grabación o profesionales del cine y el video utilizan computadoras en su estudio MIDI casero, estudios de grabación profesional, islas de edición de video, laboratorios cinematográficos y radioemisoras.

Desde hace tiempo en PC MIDI Center estamos abocados a la tarea de proveer a estos artistas todo lo que necesitan para aplicar las computadoras a la música.

Sabemos que reina un gran desconocimiento sobre el tema y es por ello que hemos elaborado un catálogo que contiene una descripción detallada de todos los productos de informática musical que comercializamos. Este catálogo lo entregamos en forma gratuita a todas las personas que tengan deseos de conocer las posibilidades que brinda la computación al servicio de la música.

Si Usted creía que era imposible de lograr, si suponía que era muy costoso o si Usted ha visto un sistema musical para PC que no alcanzaba sus expectativas y le dijeron que era lo único; entonces acérquese a PCMIDI Center y descubra la verdad Usted mismo, en:

Av. Santa Fe 1670, local 77 Piso 1° Capital Federal (1060) Buenos Aires Tel: 811-9139-812-1504/9200



Gustavo y Daniel Gatti, desde 1978, forman parte de Quum: un intento experimental no necesariamente ubicado en algún lugar de la historiografía oficial de la música argentina. Pertenecen a la esterilizada generación pre-malvinas; en términos ideológicos, quizás se encuentren más cercanos al romanticismo rabioso de aquella generación que al escepticismo predominante de la escena actual.

Wreq!, absolutamente autogestionado, corresponde a la quinta edición en cassette; Pasillo de imágenes (1981) fue el debut; se sucedieron más tarde Mentira de Tigre (1987), Deux Ex Machina (1989) y Zodiaco Chino 1991 (1991), estos últimos vía el sello independiente Catalogo Incierto, que dirigia Daniel Melero.

En Wreq! (alteración de Wrek, del alemán: naufragio) predomina la búsqueda tímbrica por sobre la variación de las estructuras. Los pujantes planos sonoros se suman y superponen creando climas atmosférico-telúricos. El recorrido musical cubre zonas urbanas -recreadas mediante secuencias industriales, acoples metálicos, bocinas y algún grito deforme-, naturaleza autóctona -sugerida por percusiones étnicas- y un lugar de exclusiva abstracción. El resultado de la experiencia onírica y del feedback atmosférico es un evidente estado de intranquilidad (inclusive alienante). Es el oyente el partícipe e intérprete del vacío arbitrariamente producido.

El azar en los métodos compositivos elegidos por Qumm juega un papel fundamental (tanto, como en las estrategias oblicuas de Brian Eno o incluso en la estructuras circulares de Stockhausen). El concepto improvisatorio, generalmente aplicado a la instrumentación acústica, en Quum se traslada a la electrónica. "Tenemos una aproximación primitiva, lúdica y tribal a la tecnología, utilizamos las máquinas como si se tratara de primitivos instrumentos de percusión".

Ciencia ficción, ovnis, estudios acerca de la percepción y la cultura aborigen -Qumm, "aquello que está oculto detrás de lo aparente", es una palabra quiché/maya extraída del Popol Vuhconfluyen en una cosmovisión mística. "No somos músicos, nos consideramos decodificadores de frecuencias. Hemos aprendido esotéricamente a manejar energías".

La consigna de la verdad de lo ecológico es la excusa aglutinante para Wreq! "Siempre hemos apuntado a la concientización, nunca hicimos manifiestos". La meta consiste apenas en provocar movimiento, a pesar del factor aleatorio presente en la metodología compositiva, la música no se presenta como un hecho casual. "A cada acción corresponderá una reacción, debemos pensarlo, por más simple que suene". Parafraseando el slogan surrealista ambos concluyen en que "todo el mundo debería ser artista" •

El dúo trabaja por separado con sintetizadores, samplers y computadoras. En principio se aboca a la búsqueda de sonidos para fusionarlos con los aportes que ofrezcan los invitados de la ocasión. Han participado,



entre otros, Daniel Melero, Carlos Alonso, Vivi Tellas, Marcelo Altalef y Dr. Walx Corona (ambos presentes en Wreg!). Próximamente se espera la edición de un CD que se incluirá en un libro de comix del reconocido director de la revista Trix, Félix Bravo (h).

Pablo Azcoaga



Según Michael Nyman, Música Experimental es aquella en la que el compositor no escribe, calcula o arregla en forma previa la melodía, armonía, ritmo o textura de la obra, pues estámás preocupado por delinear campos o situaciones en los que el evento musical debe ocurrir. Esta vez hablaremos de quien fuera uno de los máximos exponentes e ideólogos de este asunto.

Cornelius Cardew

La gran enseñanza del blues de la resistencia.

e dice que la historia de la música experimental inglesa es la historia de Cornelius Cardew, una personalidad creativa altamente influyente en quienes lo rodearon; alguien que tuvo

una profunda capacidad de estudio y autocrítica, así como un artista obsesionado por derribar las barreras que separan ciertas músicas del entendimiento y aceptación de las personas, y que con preocupación se preguntó muchas veces sobre el rol del arte y los artistas de vanguardia en la sociedad.

Algunos han comparado el papel y la estética de Cardew como un reflejo británico de John Cage. Opiniones más acerta-

das, como la del compositor David Bedford, expresan: "Pensar que Cardew es la versión inglesa de Cage es desafortunado desde el momento en que, hasta en sus composiciones aparentemente más excéntricas, existe una elegancia típicamente inglesa que le es propia" (1).

Cornelius Cardew nació en 1936 en Gloucestershire y formó parte del coro

Example 2 Treatise

Reproduced by kind permission of Hinrichsen Edition, Peters Edition Linned, London

de la Catedral de Canterbury hasta 1950. Estudió composición y piano en la Academia Real Música hasta 1957. Por aquellos años la enseñanza musical en Inglaterra era casi igual a la del siglo XIX, contexto en el que Cardew se había destacado como un gran intérprete de Bach; pero que comenzó a modificar por su iniciativa, al punto de ser uno de los

músicos que estrenara en Gran Bretaña las Estructuras Para 2 Pianos de Pierre Boulez, obra clásica para la música vanguardista. Entre 1957 y 1958 obtiene una beca para estudiar en Alemania, donde conoce la música de Stockhausen(incluso estudia y colabora con él); asiste a los cursos de Darmstadt (algo así como el gran supermercado del establishment de la música avantgarde) y conoce la obra

de John Cage, que por aquel entonces aparecía como eficaz antídoto contra el ambiente musical europeo altamente formalista. Por aquella época, ya interesado en las cuestiones vinculadas a la libertad del ejecutante en una obra, compone Two Books Of Study For Pianists (1958), el String Quartet Movement (1961) y las Piezas de Febrero (1959-61) para piano, obras que van desde el uso de técnicas aprendidas de Stockhausen hasta las últimas mencionadas, que tomaron aspectos improvisatorios más francos.

Con una influencia de Cage cada vez más residual, escribe su Octeto '61 para Johns, que toma un total de 60 gráficos en notación musical convencional quedando sujetas a la decisión del instrumentista la elección y secuencia de eventos sonoros que producen la continuidad de la obra.

En los próximos años (aproximadamente entre el '63 y el '68) Cardew se va hundiendo en dos procesos: por un lado, la preocupación por el hecho de que la notación musical con gráficos no convencionales le diera mayor libertad y mejorara las condiciones dadas por la música escrita en forma tradicional; y por el otro, lograr que cierta forma de escritura favorezca la improvisación.

Estas investigaciones desembocan en la escritura de su monumental obra Treatise (finalizada en 1967) cuyo inicio y elaboración teórica fueron impulsados por la lectura del Tractatus del filósofo Ludwig Wittgenstein, de alli su titulo. Se trata de una extensa composición visual, de casi 200 páginas en la que muy pocos elementos se reconocen como símbolos musicales, y cuya traducción a sonidos no se halla especificada en modo alguno, pudiendo ejecutarla cada intérprete de manera libre. Las extrañas formas consisten en triángulos, círculos y cuadrados deformes, todo tipo de trazos irregulares, etc. "Cada músico hará su propia música, la que será su respuesta a mi música, que es la partitura en sí misma" (2).

Algunas cuestiones fueron algo más claras cuando se editó con posterioridad un libro de notas, el Treatise Handbook, donde Cardew se explaya sobre su pensamiento musical en el sentido de una liberación de la música con respecto a la escritura y un nuevo concepto del tiempo y el sonido. Paralelamente, durante esos años escribió obras como Bun Nos. 1 y 2 para orquesta (1964) y Volo Solo para cualquier tipo de instrumento (1965), todos trabajos que de algún modo representan el pensamiento consolidado en



Treatise

Otro aspecto fundamental para la obra y las teorías de Cornelius Cardew fue encontrarse en 1965 con un grupo de músicos disidentes de la escena del free jazz, y que desembocó en la fundación del grupo AMM, misteriosa sigla cuyo significado sólo era conocido por sus integrantes. Con un espíritu cercano al anarquismo, Cardew describe la música de AMM: "La música errante, no sabe de puntos fijos. Es una amenaza para la sociedad. Es imposible de abolir. Es omnipresente. Es inatrapable. Quizá lo mejor que podamos hacer es dar un paso al costado y dejar que la música siga su propio curso" (3). La experimentación del grupo se daba en reuniones de no menos de dos horas, sin interrupción, con extensos períodos cercanos al silencio en donde se producía un diálogo creativo entre los integrantes sin descartar ningún tipo de sonoridad, por ruidosa e indeterminada que fuera.

La libertad musical buscada por AMM lleva a Cardew a escribir The Tiger's

Mind (1967), una obra que sólo tiene instrucciones verbales para producir sonidos. Cabe destacar que, con la perseverancia que caracteriza a gran parte de los músicos experimentales, AMM continúa con dos de sus integrantes originales tocando hasta hoy. La importancia de este grupo en la historia de la experimentación sonora es fundamental, llegando sus influencias hasta diversos campos (se nos ocurre hasta en búsquedas como el noise o ciertas formas de rock, lo que podría ser objeto de análisis en otra nota...).

La preocupación filosófica siempre tuvo un lugar capital en Cardew, de tal forma que sus intereses y su propia práctica van imprimiendo aspectos de cambio a su trabajo en los últimos '60, particularmente en el lugar (SU PROPIO LUGAR) del músico como docente con capacidad de acción directa, sea sobre un grupo de alumnos o como más tarde intentaría, sobre la sociedad. Su temprana lectura de Wittgenstein va cambiando su interés por la filosofia china, espedio

cialmente con Confucio. Mantuvo actividad docente en la Royal Academy of Music, escribiendo en 1967 Schooltime Compositions -ideas, analogías geométricas y conceptos presentados como hechos o situaciones musicales y no como instrucciones- dando al intérprete una idea general sobre su propia acción potencial como músico. Esta concepción tomaba cada vez más fuerza en Cardew incubando la idea de que el mayor potencial musical en una persona estaba dado dentro de formaciones grupales, donde los aspectos psicológicos, emocionales y vivenciales de cada integrante fueran absorbidas por un organismo mayor como una orquesta-"que hablara tanto a través de sus miembros como desde una esfera superior".

Era 1968, aquellos días del poder de la imaginación, y Cardew convocaba a un número cada vez mayor de personas en cursos que daba en el Morley College (una vieja escuela londinense fundada en el siglo XIX para la instrucción de obreros) y en un proyecto de enseñanza experimental llamado la "Anti-Universidad". Bajo estas circunstancias Cornelius Cardew comienza a escribir una obra oral sobre escritos de Confucio en la que se combinaría música escrita tradicionalmente e instrucciones para improvisación. La obra se denominó The Great Learning, y alli Cardew usa materiales tonales sencillos, formando pequeñas células de cuya adición, acumulación y repeticiones diversas se logra un efecto de gran complejidad. La obra fue escrita entre 1968 y 1969 en medio de lo cual Cardew co-fundó un grupo, para el que en definitiva fue hecha la pieza y que surgió de las clases del Morley College: la Scratch Orchestra. Este grupo es tal vez el hito más importante en la historia de la música experimental inglesa.

Sus actividades (que incluían todo tipo de activismos) tenían diversidad tal como tocar la música de los "clásicos" -sean de la música experimental o piezas clásicas conocidas popularmente-, obras propias, "ritos de improvisación" (que llegaban a conciertos en plazas o transportes públicos) y un "proyecto de investigación" musical y social. Los ideales libertarios de la orquesta dieron hasta la creación de un libro de quejas con el nombre de "Archivo del Descontento", en el que los miembros anotaban las sugerencias y discrepancias que luego trataban en asambleas. La orquesta fun-

cionó hasta 1972 y llegó a su fin por diferencias entre los que tomaron una actividad más en favor de la creación musical y los que (entre ellos Cardew) optaron por una autocrítica respecto a su papel en la sociedad y su capacidad para ejercer la actividad revolucionaria a partir del hecho musical. Allí este grupo "ideológico" (que así se llamaba) encaró el estudio de los clásicos del marxismo y de otros autores, como el marxista Christopher Caudwell, que había realizado análisis sobre la función del arte y el papel de los artistas en la sociedad burguesa, en su obra "El Concepto de Libertad".

Estas preocupaciones llevaron a un cambio en la actitud y la música de Cornelius Cardew en los tempranos sesenta. Comenzó a tener una clara militancia política vinculada al Partido Comunista Revolucionario Británico y llegó a renegar de su música de los primeros años; opiniones que manifestó en su libro Stockhausen Sirve al Imperialismo (1974), época para la cual entró de lleno en el pensamiento maoísta.

Su transformación musical fue ocurriendo al volcarse a una música tonal, aparentemente más convencional -según el compositor experimental Dieter Scnebel, "...la originalidad de Cardew radica en su abandono de la originalidad"-, tomando diversas fuentes como canciones revolucionarias chinas e irlandesas. A esta etapa corresponden obrascomo The East Is Red (1973, para violín y piano, basada en una canción folklórica china); Resistance Blues (1974, compuesta para un concierto en la prisión inglesa de Brixton); Thälmann Variations (conocida como Piano Album 1974) ispirada en uno de los líderes del Partido Comunista Alemán que a fines de los '20 encabezara la resistencia al incipiente nazismo); Vietnam Sonata (1976), todas para piano.

La última obra escrita por Cornelius Cardew es Voolabogue en 1981, para dos pianos y basada en una canción libertaria irlandesa del siglo XVIII, donde utiliza técnicas vinculadas a la música inglesa para teclado de los siglos XVI y XVII. En medio de este período de ferviente actividad política y de consolidación estética, el 13 de diciembre de 1981 Cardew muere atropellado por un automóvil cerca de su casa, en el este de Londres.

Algunas anécdotas aisladas quizá sirvan

para hacer más claro su compromiso: desde participar tocando en manifestaciones republicanas en Belfast (por lo que fue arrestado), hasta movilizarse en Berlín Oeste contra el proyecto de derrumbar el Hospital de Niños de un barrio pobre o, semanas antes de su muerte, en una manifestación multi-tudinaria contra el fascismo y la discriminación racial con representantes de los grupos étnicos londinenses. En su funeral se escuchó música de Bach y La Internacional.

Cardew siempre fue un revolucionario, pero en los últimos años de su vida hizo todos los esfuerzos para que "...La música tuviera un desarrollo inseparable de la lucha del hombre contra los privilegios, la injusticia y la explotación, y que sólo con la combinación de la acción política la música contemporánea pudiese salir de su aislamiento, de tal forma que la composición fuera algo más que la mera manipulación del sonido" (4) •

- Bedford, D.: Cornelius Cardew: An Appreciation, Performance, Abril-Mayo 1982
 Cardew, C.-citado por Anderson, V.: British Experimental Music: Cornelius Cardew and His Contemporaries, Master Thesis, Redlands, CA 1983
- (3) Diario de Cornelius Cardew 25-02-65 citado por Tilbury, J.: Cornelius Cardew en Contact No. 26, Spring 1983 (4) Tilbury, J.: op. cit.

Agradecimientos: A Christopher Hobbs, alumno de Cardew, por su amabilidad y colaboración. A Virginia Anderson, por permitirme obtener su trabajo de tesis sobre Cardew y sus Contemporáneos para la Universidad de Redlands en California. Sin su cooperación este escrito no hubiera sido posible.

Daniel Varela



MUSIC & MORE

CD - LASER - VHS - AUDIO - VIDEO



Hemos roto

SINFONICO

Estamos para

el círculo:

CAMARA

atender a su

o. o..ou.o.

HARD DICIO

MEDIEVAL

dielidel d 20

venga a oir y

NOISE

INDIE

gusto musical

ver con

CETA JAZZ

RAP

en su local.

ROCK

TECNO DARK

Hay 200 m2

nosotros

BILIES

CLASICO

INDUSTRIAL

nay 200 mz

toda la música"

NEW AGE

ACID JAZZ

de música

MEN AUSE

COMEDIA MUSICAL ALTERNATIVO

VOCAL

...and more."

814 - 5251 at 53 Tarjetas - Atencion VIP - Encargos V Mas I

FENIX

OTRA MUSICA

discos compact disc

Av Santa fe 1670 local 9 subsuela galería Bond Street Buenos Aires

La insularidad de música británica The Fall es una agrupación difícil y un poco arty. Eso es lo que se desprende de las estructuras ortodoxas del rock. Pero, así como las técnicas de grabación avanzan ofreciendo un sinnúmero de posibilidades a los pecadores, los mancunienses únicamente aspiran a continuar siendo una prodigiosa excepción dentro del determinismo degradante de la mainstream actual. El coraje personal y la voz indómita y acusadora de Mark Smith sobreviven y prosperan. Siempre están un paso más allá, o al costado; escondidos, esperando. Pervertido por el lenguaje James II, quien sucedió a su hermano Charles en el trono en 1685, hizo todo lo posible para convertir a Inglaterra en un país católico. El pueblo no se preocupó

James II, quien sucedió a su hermano Charles en el trono en 1685, hizo todo lo posible para convertir a Inglaterra en un país católico. El pueblo no se preocupó demasiado por eso debido a que James no era joven y a que su hija Mary, quien lo sucedería, era protestante. Mary, además, estaba casada con el líder holandés William Of Orange, un firme adherente al protestantismo. Sin embargo, los problemas comenzaron cuando la segunda mujer del rey dió a luz a un hijo tardío que se convertiría en católico y, eventualmente, ocuparía el lugar vacante de su padre. Finalmente, en 1688, James II fue forzado a huir de su patria y William junto a su esposa, Mary, invitados a ocupar el trono de Inglaterra.

Inspirado en la historia del "malo" King Billy, Mark Smith escribió I Am Curious, Orange, una obra de teatro singular. El argumento temático no sólo estaba ocupado por el hecho a recordar (excavado a 300 años de distancia); la pieza involucraba la invasión a Gran Bretaña sin olvidar la intolerancia religiosa. De lo real a lo imaginario: el simulacro del acid-house, la afición a las Big Mac's y, también, ballet. Todo con música de The Fall (publicada en el album I Am Kurious Oranj) y con clásicas coreografías ejecutadas por el bailarin Michael Clark. Atípico para una banda de rock, pero no para la mente de Mark Smith, quien supo titular parafraseando una película sueca de los '60 (I'm Curious, Yellow) que debe haber motivado a miles de personas a masturbarse solitariamente (a los amantes del porno sugerente les esperó el desencanto, un abismo ideológico divide a la obra del film).

"Vos podés hacer letras inteligentes dentro del rock, no importa lo que digas. Ray Davies lo hizo. Lou Reed es un clásico. Hank Williams era excelente,



Mark Smith

una parábola moral en 90 segundos. El punto es que no podés ser florido como Genesis o Marillion, o pretencioso como Voice Of the Beehive, o seguir y seguir como Dylan; dieciocho malditos versos no es justo para una banda. Para mí, una canción nunca está terminada y nunca es lo suficientemente buena. Por eso no incluyo letras en mis discos. Cuando lo veo sobre un papel no lo puedo cambiar, y lo quiero cambiar, incluso antes de salir a tocar. Mi único placer es escribir, me encanta y soy compulsivo para hacerlo. Mi problema es saber cuando callarme en una canción." Mark Smith.

Los compradores de los discos de The Fall, es cierto, nunca obtuvieron el beneficio de un sobre interno conteniendo las letras. La tarea de decodificación, en extremo dificultosa, de la dicción supresora de Mark Smith es gigante. Aunque develar el enigma justifica la incongruencia del esfuerzo.

Mark Smith es el poeta conceptual de la clase trabajadora, el anti-establishment reaccionario. Dictador y torturado artista, predicador y visionario social, él es un sobreviviente de las bandas emergidas del arty-punk en Gran Bretaña (Scritti Politti, The Gang Of Four, The Pop Group, etc.). Sus operaciones para escribir estiman tanto la asociación de un universo novelesco y fantástico, como a la realidad misma. Sus tratados narrativos cuentan con lo que deben: sucesivos efectos de continuidad, ése es el secreto de su lírica.

Las letras de Mark Smith no sostienen

la racional simetría actual y, frecuentemente, él funciona como un "storyteller" que elige agregar cosas oblícuas en desmedro de las directas. Esas alegorías, incluso, estuvieron bien documentadas en las portadas o los sobres internos de los discos, usualmente garabateadas con segmentos de su prosa u otros impresos de importancia. Las motivaciones pueden ser variadas, desde retratar la angustia urbana (mucho antes de que este concepto se convirtiera en cliché), arremeter con cínicos y dispares ataques (la prensa, los políticos, el rock, el plagio: gente robando las ideas de otros, tópico obsesivo en las composiciones de Mark Smith) hasta fabricar un pesimismo romántico antagónico de un desganado optimismo (es una hipérbole esforzarse para ser anodino). Estos son los puntos de partida para un texto mayor que, por oposición, produce un efecto de realismo, hoy desgastado. (Rigurosamente, la post modernidad celebra la discontinuidad, otorgándole prestigio a ideas ausentes). Decir es su propósito, su indole; confiado a un modo único: el relato.

La invariable tenacidad compositiva de Mark Smith y el estilo personal de su música, creo, sólo puede buscarse (y encontrarse) en las tradiciones folk. Vinculado en el sentido que, asiduamente, cuenta una historia o documenta un evento popular. Hay un ilusionismo no encubierto: mencionar aquellas propiedades del relato que suelen escamotearse en el acto mismo de emplearlas.

La inercia informativa; lo fáctico; la música

Los lugares comunes están presentes en los comienzos de The Fall. Mark Edward Smith nació en Salford, Inglaterra, el 5 de marzo de 1957 (algunos datos biográficos se me antojan importantes) y, como buen hijo de la clase trabajadora, no tuvo prejuicios y casi no encontró pretextos cuando fue a desempeñar tareas como empleado de una pescadería. El tiempo es breve y el punk rock empezó a golpear el área de Manchester. Según un modelo clásico de aquellos días (1977), la anárquica actitud "try Yourself", asomó su impaciencia y con un elenco de amigos dió a conocer The Fall. El nombre se lo deben a Camus (la convención obliga a desprenderse del primer intento, en este caso: The Outsiders) y eso perdurará como menuda anécdota para los memoriosos o para los probados lectores. La temeridad de los primeros pasos se puso de manifiesto en sus primeras actuaciones, donde teloneaban a bandas establecidas como Sham 69 o The Buzzcocks, y la parquedad de su sonido quedó sellada a fuego en un compilatorio de la época, Short Circuit-Live At The Electric Circus. El debut era irremediable y se produce en 1978 con el EP Bingo Masters Breakout. Así se inició el solitario peregrinaje de The Fall por el desvariado universo del rock & roll.

A partir de allí, y hasta 1983, ellos estuvieron más cerca, musicalmente y en espíritu, de los innovadores poco ortodoxos (Captain Beefheart, Can) que del glam-rock (Marc Bolan, New York Dolls), favorecidos por la tradicional economía de acordes que imperaba en aquellos años. El elemento más elocuente: el modo de cantar de Smith. Singular como pocos, su voz está plagada de color local, es insular y su limitado registro parece un mero atrevimiento. Sin embargo, no sólo es eso: también es real. Así alcanzaremos a comprender su acierto.

La aparición de Laura Elise Smith (a.k. a Brix) como integrante y esposa del líder intelectual no fue bien vista por los antiguos seguidores. Su influencia en los discos posteriores dividió las aguas entre los que se sumaban al glamour/pop appeal que Brix aportaba en contra de los que defendían la combatividad poco comercial de los viejos registros. A pesar de la Sra. Smith, The Fall jamás consiguió deshacerse de su atávica idiosincracia sonora. En el medio, Mark contemplaba continuos cambios de integrantes que de modo alguno entorpecían la marcha de su criatura. La prolífica producción de Smith lo llevó a dirigir su propia obra, Hey Luciani, en los estudios Riverside de Londres. Basada vagamente en la vida del papa Juan Pablo, la pieza contaba con varios números de la banda.

A comienzos de 1989, Brix se separa profesional y personalmente de Mark, convirtiéndose ésta en la deserción más relevante para Smith, pero no para el grupo. La firmeza y el determinismo de Mark Smith continuó y lo encuentra comandando a The Fall, hoy en día y desde hace ya mucho tiempo, convertida en una banda emblemática para Gran Bretaña.

Todos estos años The Fall está presente con su "estado de la nación". Los finos detalles de cada misiva que envía son un material significante, un instrumento autoritario. Una devota audiencia, inspirada por las astutas letras y por la inexorable conducción musical (el mérito técnico de la música es muchas veces distorsionado por la forma en que ellos eligen grabar, dejando sonidos de fondo y errores que se suman a la aspereza de las melodías), las espera.

Despreciando a críticos de moda que con desdén clasifican cualquier movimiento musical, las maneras casuales de Mark Smith igualaron varias permutaciones de rock & roll con sus propias ideas formando un sonido que, al margen de las descripciones como "Northern rockabilly" o "Modern Folk", no responde a encasillamientos. The Fall es una banda única y vital, un triunfo de la imaginación.

Por las filas de The Fall han pasado formalmente, sin orden cronológico, tampoco jerárquico, estos integrantes: Karl Burns, Brix Smith, Una Baines, Marc Riley, Yvone Pawlett, Martin Bramah, Mike Leigh, Paul Hanley, Simon Rogers, Simon Wolstencroft, Marcia Schofield, Craig Scanlon y Tony Friel. La mayoría son historia, los menos todavía permanecen en el maravilloso y temeroso mundo de The Fall.

Espero comprendan la omisión involuntaria de algún integrante temporario, a los cuales la banda les debe fidelidad. La enumeración (una de mis pasiones) que transcribo fue hecha con el esfuerzo de mi memoria y los discos que a mano tuve

Daniel H. Renne

Discografia

-Live at The Witch Trials - 1979 - Step Forward

-Dragnet -1979 - Step Forward

-Totale's Turns (It's Now Or Never) -

1980 - Rough Trade

-Grotesque (After The Gramme) - 1980 -Rough Trade

-Slates - mini LP - 1981 - Rough Trade

-Hex Enduction Hour - 1982 - Kamera

-Room To Live (Undilutable Slang Truth)

- 1982 - Kamera

-Perverted By Language - 1983 - Rough Trade

-The Wonderful & Frightening World Of The Fall - 1984 - Beggars Banquet

-This Nation's Saving Grace - 1985 -

Beggars Banquet

-Bend Sinister - 1986 - Beggars Banquet -The Frenz Experiment - 1988 - Beggars

Banquet

-I Am Kurious Oranj - 1988 - Beggars Banquet

-Seminal Live - 1989 - Beggars Banquet

-Extricate - 1990 - Fontana

-Shift-Work - 1991 - Fontana

-Code: Selfish - 1992 - Fontana

-The Infotainment Scan - 1993 -Permanent

-BBC - Live in Concert - 1993 - Windsong

Recopilaciones

*Early Years 77-79 -1981- Step Forward

*Hip Priest And Kamerads 81-83 - 1985

- Situation Two

*Palace of Swords Reversed 80 - 83 -1987 - Cog Sinister

*458489 A-Sides - 1990 - Beggars Banquet

Algunos grupos de algunos miembros de

Brix Smith: The Adult Net

Marc Riley: The Creepers

Orchids

Martin Bramah y Una Baines: Blue

Martin Bramah y Karl Burns: Thirst

Corrientes 1555 Capital

"DALI, ESTOS BIGOTES SON MÍOS"

De Carlos Belloso, Adrián Blanco

Viernes y Sábados, 22 Hs.

Variete en el bar - Sábados 1:30 hs -

El Salvabache en concierto. Viernes 1:30 hs.



Chainsaw Jazz
Disconcerto
Cuneiform

El encanto de tropezar con un grupo desconocido produce, en mí,la sensación de estar frente a frente con su música, sin la alternativa de preconceptos ni esquemas.

Habituado a las desafiantes propuestas de Cuneiform, la única estrategia es intentar traducir las características de estos artistas, que optan por internarse en los medios más escabrosos a la hora de simplemente crear. Frente a un establishment codificado y cosificado aflora, en este tipo de manifiestos, el elemento riesgo.

Un aspecto que nos reinserta en el principio de todo: el encanto. Mark Smoot (bajo, sintetizador, compositor y productor) conduce la esquizofrenia, y lo acompañan Mark Gilbert (saxos y clarinetes), Christian Nagle (guitarras), Ed Maguire(violín, mandolina eléctrica, sintetizador) y Paul Sears(batería). También intervienen Mark Stanley (guitarra en dos tracks, "Mad Whiskey Bitch" y "Cytoplasm"), Carl Macintyre(trompeta en "Cytoplasm") y Bill De Van (tape Op).

Procedentes del midwest americano, grabaron este electrizante Disconcerto entre 1989 y 1992. Argumentado por varios extremos, todo parte del desmadre zappiano siguiendo la trayectoria trazada por Hots Rats, Waka /Jawaka y The Grand Wazoo en su approach jazzístico. Las melodías parecen desarticularse por una espiral que sucumbe de tensión en tensión. Una base rítmica caótica sostiene una masa crítica a punto de estallar; tanto Gilbert, como Nagle y Maguire desencadenan un intercambio verborrágico y violento. Zappa está resuelto cuando Chainsaw Jazz se compacta en un "tutti" furioso que paraliza. El vértigo de la velocidad y la sobrecarga pueden concluir en la confusión cuando no hay un horizonte legible y el rechazo o la indiferencia es inevitable. Chainsaw Jazz tiene una perspectiva en la obsesión de perpetuar atmósferas de tensión que emergen de sus compulsivos ensambles.

C. Nagle muestra su adicción por el riff y el overdrive del heavy metal; en cambio E. Maguire permanece espectante desde su violín frente al parloteo de M. Gilbert que se desliza desde Brubeck a las escurridizas formas del free. Muy lejos del desconcierto, Chainsaw Jazz no asfixia. Catársis para descargas adrenalínicas.

Juan José Betbeder

Curlew with Amy Denio
A Beautiful Western Saddle
Cuneiform

Al igual que Naked City, Curlew es un grupo americano rela-

cionado con la escena de *improv music* neoyorquina cuyos integrantes cuentan con un extenso currículum, además de mantener una actividad constante en diferentes proyectos paralelos y de ser reconocidos por sus innovaciones y brillantes ejecuciones de algún instrumento en especial.

Se los puede escuchar en samplers de Knitting Factory, club neoyorquino de dimensiones reducidas convertido en sello discográfico, por donde pasan los representantes del downtown,
fructífero movimiento que continúa dando a luz nuevos talentos.

Tom Cora (cello), Pippin Barnett (batería), George Cartwright
(saxos alto y tenor), Davey Williams (guitarra) y Ann Rupel
(bajo), integran la actual formación de Curlew, la cual supo albergar a músicos como Fred Frith, Rick Brown o Mark Howell
y viene trabajando el new jazz y la new music desde mediados de
los '80. Liderado por el genio creativo de Cartwright, a quien
secunda el de Cora, se abocaron a crear espacios de descarga
instrumental, por medio de complejas estructuras, las que con el
correr de los discos fueron delimitando cada vez más el radio para
la improvisación y el desempeño individual de un instrumento en
el espacio determinado de un tema.

Remontándose a estructuras más cercanas a la canción, el grupo finalmente decidió poner en este disco, toda su parafernalia técnica al servicio de vocalista y texto.

Para ello, contaron con Amy Denio y Paul Haines: la primera, ex cantante y multinstrumentista de Tone Dogs, grupo de Seattle

MUSIC CORP.

COMPACT DISC

CASSETTES VIRGENES

ACCESORIOS

TDK - SONY - MAXELL - FUJI

DISTRIBUIDORA MAYORISTA

Esmeralda 561 local 33 Entrepiso Telefax: 326 - 3934



que experimentaba en sus canciones siguiendo la escuela de Fred Frith (y nada tenía que ver con el grunge de Sub Pop que hizo famosa a la ciudad). El segundo, un poeta para el cual Cartwright relata haber musicalizado letras cuando trabajaba junto a Kip Hanrahan por el año '79, de donde viene su elección para este disco de Curlew.

La voz de Amy Denio encaja perfectamente con el propósito de la banda; es quizás el desempeño más expresivo que haya expuesto en su carrera, cualidad que ya formaba parte de su estilo, pero que acá muestra nuevas facetas. El punto alto en este sentido: los alaridos de "Still Traying" mimetizándose con algún instrumento que no es precisamente parte de la banda.

Propone un recorrido de coloraturas melódicas, al que la poesía de Haines se adhiere, producto de un minucioso tratamiento. Un cercano precedente, el de Susanne Lewis en Thinking Plague o Hail.

Para mantenerse al servicio de la voz, el equilibrio instrumental debe acentuarse, sin perder por esto las características del grupo. Todos los instrumentos participan activamente en cada composición, reservándose un lugar para solos caústicos: el estilo entre Ornette Coleman y John Coltraine de Cartwright en "Human Weather Words"; el juego cruzado de toms para Pippin Barnett en "Paint Me!" (tema dedicado al presidente de EEUU); la guitarra omnipresente de Williams en "Such Credentials As Have Become Pseudonyum"; y el siempre incisivo cello de Tom Cora en "The Prince", con reminiscencias The Ex. Sin embargo

GOTHIC-ETHEREAL

GOTHIC-ETHEREAL

GOTHIC-ETHEREAL

RARE-COMPACT-DISC

CLASICOS - CONTEMPORANEOS

MUSIC

ALTERNATIVO - EUROPEO - USA

"Nuevas corrientes musicales y todo lo que aún no conocés"

MARCELO T. DE ALVERR 628 LOCAL 7

todo gira alrededor de los riffs de cada instrumento y el apoyo del bajo.

Alrededor de este disco se tejieron conjeturas acerca de un ablandamiento de lo que siempre fue el sonido de Curlew. Si bien es de una audición accesible, el grupo recupera el terreno de la "art-song", equilibrando los elementos a favor de las canciones sin por ello simplificar los contenidos que éstas exigen, envolviéndolas de adorno con peso propio.

Marcelo Aguirre

Grits
As the World Grits
Cuneiform

Entre los EEUU e Inglaterra se produjo una continua interacción en lo que respecta a las manifestaciones artísticas. Cuando en un sector de Europa se comienza a gestar la música progresiva y, por ende, todas las variantes de un modelo de creación, éste fenómeno se ramifica de forma espontánea. Los años han transcurrido, y hoy es problemático redescubrirlo en una segunda legión, salvo contados ejemplos y algún que otro insistente dinosaurio tratando de subsistir. En esta ramificación aún persiste un fuerte interrogante: ¿Por qué en el país del norte no hubo agrupaciones que tomaran ese camino? Si las hubo, al menos no fueron visibles. La idea de "progresivo" distaba mucho del conjunto europeo, quienes pulverizaron ciertos límites hacia todas las direcciones posibles, mientras en América sólo se concentraron en una tradición popular hasta el cansancio.

Rick Barse (teclados, vocal y bajo) prolífico compositor y arreglista, reúne junto a su esposa Amy Taylor (primera voz, bajo y violín) a Tom Wright (guitarras, viola y voz) que venía de tocar la viola de la Chicago Symphony, y a Bob Sims (batería, percusión y voz) que, a su vez, estaba en la National Symphony como percusionista, todos bajo el nombre de Grits.

Grits viene a responder parcialmente a esta pregunta de forma contundente e irónica. Existieron durante diez años (1970-80); grabaron varios demos; buscaron el soñado contrato; tocaron en todo Washington D.C. (de donde provienen); giraron como grupo soporte a nivel nacional, hasta el punto de convertirse en leyenda, frente a la única respuesta por parte de la industria: "su sonido era superlativo, pero eran extraños y su música no podía bailarse...". Toda una declaración. Una aberración perfecta. Quién sabe cuántos han pasado por esta situación; posiblemente nunca lo conoceremos. De lo contrario, tendremos que esperar que personas como Brian L. Rapp (productor ejecutivo) se dediquen a investigar y repescar la obra de estos naufragios americanos.

El material rescatado por Cuneiform es demasiado valioso, aunque hubiera sido más interesante una edición más voluminosa, cubriendo las composiciones post'75 y algunas performances (un aspecto aparentemente importante en el caso de Grits). El CD compacta los primeros cinco años (1970-75) y dos tendencias compositivas muy marcadas: un esfervescente lado rocker equilibrado por su reverso académico, más apacible, plagado de ejercitadas intervenciones individuales. Todos obran en un mismo



plano de protagonismo, con una eficacia consecuente con la experiencia adquirida.

En la primera voz, se intercalan Amy Taylor y Tom Wright con diferentes y notables resultados. La voz de la señora Taylor se acerca en algunos pasajes al timbre de Kate Bush y por momentos me recuerda la expresividad de Dagmar Krause.

La primera aproximación devela un cúmulo de sonoridades reconocibles, principalmente la influencia de Frank Zappa (de
Hots Rats hacia adelante) en una seguidilla de temas: "Plastic
Hits", "Plastic Jam", "Never Mind" y "Hyattsville Hospital".
Luego, es comparable a Steely Dan el exquisito tratamiento dado a los temas, y a Gentle Giant en "Pine Street" y "Glad All
Over" conformando, como aquellos, una mixtura entre lo clásico, el rock y el jazz; algunos guiños a Henry Cow y a It's a
Beautiful Day (en su primer trabajo). Una melodía emotiva nos
invade desde "The Night You Told Me My Body Was A Must"
con un tick a viejas baladas con coros y segmentos recitados con
aires country. El conservatorio emerge entre las vibraciones de
"Scared So", quizás lo mejor de la selección, elaborada para
violín, viola, piano y percusión.

En la actualidad, ellos continúan en diferentes proyectos musicales, mientras nosotros podemos disfrutar de su pasado llamado Grits. Pero no dejo de pensar lo que desencadena la negligencia de otros.

Juan José Betbeder

The Legendary Pink Dots

Malachai: Shadow Weaver part 2

Play it again Sam Records/Caroline

Después de la elegante isla de tormentos que fue Shadow Weaver, los Pink Dots se animan con una segunda parte que se presenta como la perfecta contrapartida estética.

Esto significa que habría que pensar en Malachai como un disco básicamente instrumental; un espacio parcialmente negado para el escatológico torrente letrístico de Edward Ka Spell, que seguramente ha derivado en el planteamiento de una obra más relajada e intimista (léase aquí intimista como la aspiración a capturar al oyente y no a escandalizarlo; tal era la voluntad de Shadow Weaver).

Malachai es una monumental obra de sesenta minutos en la que se advierten, por lo menos, tres secciones ambiguamente diseccionadas. Las primeras canciones ("Joey the canary", "Kingdom of the flies") constituyen una primera parte de fuerte tamiz acústico donde la voz de Ka Spel se disputa las melodías contra violines, flautas y clarinetes, creando una atmósfera muy similar a la de algunos discos de Daevid Allen como Now is the happiest day of your life o N'existe pas, por ejemplo.

Inmediatamente después nos topamos con el característico estilo Pink Dots trastocado mediante diferentes variaciones. "Encore une fois" hace gala del repetitivismo germano (Faust, Neu!) en plan tecnológico; "Wildlife estate" nos sorprende con un Martijn de Kleer más imaginativo que nunca, dibujando líneas de wahwah celestiales, precisamente el opuesto de la lisergia Strobe. Surge lo aleatorio de una manera absolutamente juguetona y desinhibida (mención especial para el aporte de Steven Stapleton, de Nurse With Wound, por sus "exóticos artefactos"), la natural adición de elementos que estarían (supuestamente) afuera de una canción, y que nos marcaría la pauta de cuán cerca están Ka Spel y su grupo, respecto a la tradición teutona de los '70 (Ash Ra, Kluster, etc.). Y aún hay más...

Me animaría a decir que afloran en esta placa algunos ritmos que, como oasis aislados, se infiltran disimuladamente desde las lejanas márgenes del rock negro. En este sentido son destacables los intermitentes toques souleros de la guitarra de de Kleer; pero, fundamentalmente, el paulatino crecimiento del bajista Ryan Moore, cuyo aporte comienza a cobrar dimensión en detrimento de la habitual base secuenciada de la banda. Desde los charcos de armónicos en "Pavane", hasta las vibraciones cuasi-funkys en "On the boards", pasando por el machacoso ritmo CANeano de "Wildlife estate", la solvencia de la base rítmica presente en Malachai es de una variedad y colorido que incluso sirven para amortiguar la habitual cuota de solemnidad y europeísmo que Ka Spel imprime a sus letras.

Con "Pavane" (la más directa aproximación de los Pink Dots al jazz, con un inesperado final preciosista preñado de notas al piano alterado), Malachai deviene en la obra maestra y fundamental; y uno tan sólo debe ceder ante el goce de lo imprevisible bombardeando al monumentalismo de las extensas gemas que se continúan. En "Window on the World", un comienzo claustrofóbico de Edward Ka Spel recitando sobre parajes desoladores,

El Kaburé Record import & distribution

From Europe

TUXEDOMOON - MERTENS - MINIMAL COMPACT - BELCANTO-P.NOOTEN-M.BROOK-OZRIC TENTACLES-CLUSTER-BELLY-VERVE-SPK-CURRENT 93-SUN DIAL-PANKOW- NOCTURNAL EMISSIONS- FOETUS- STEREO LAB- AMERICAN MUSIC CLUB- ORDO EQUITUM SOLIS-F.FRITH- LASSIGUE BENDTHAUS- COP SHOOT COPWALKING SEEDS-DAISY CHAINSAW-VOMITO NEGRO-INSEKT- UNDERGROUND LOVERS- BLACK ROSE-SCHULZE- FROESE- ADORABLE- HARROLD JUANA-P.HAMMILL- LEVITATION- CAN-UNREST- VOLUME 1,2,3,4-THROBBING GRISTLE-PJ HARVEY- CHAINSAW KITTENS-MOOSE-MIDWAY STILL-SODOM-MORTUARY-FUNEBRE- BLOOD- MUTILATION- FUNERAL NATION-AVERSION- BEHERIT- TORCHURE- BARRACUDA- ETC., ETC.

4AD-CRAMMED-DISQUE DU CREPUSCULE-ROUGH TRADE-CREATION-KK RECORDS-SOME BIZARRE-TOO PURE- GREY AREA- REC REC- SKATE- PUNK ROCK- HARDCORE- 7 INCH- U.S.A.- ETC.

Bootlegs Catalogos Exclusivos

FAX: 023.74-9009 PHONE: 023.72-0841 MAR DEL PLATA-ARGENTINA



es seguido por un interludio galáctico; irreverente cita al "Interestellar Overdrive" de Barret, y el lugar ideal para las improvisaciones del saxo de Niels Van Hoornblower. Pero la pieza central del disco es, indudablemente, "We bring the day"; una suite que también podría haberse llamado "fragmentos de la historia musical de Occidente en 19 minutos": una estructura de be-bop, una sección free, un lullaby barroco a la Ayers, un himno sincopado, una sinfonía ambiental minimalista. La influencia teutona de los Pink Dots se manifiesta hasta en el modo de ensamblar estas macro-composiciones, donde la naturalidad para fagocitar lenguajes musicales divergentes les posibilita hacer abruptos pases genéricos sin provocar mayores problemas de decodificación al oyente.

Hacía falta recorrer *Malachai* para describirlo, para poder hablar acerca de él. Uno tiene la impresión de que con este disco, Ka Spel y cía. están acariciando la perfección en la relectura de sus maestros germanos. Y, por decirlo de algún modo, con sólo esto ya hay demasiado.

Jorge Luis Fernández

Mercury Rev Boces Columbia

Boces posee todos los ingredientes que uno puede aguardar de la



esperada segunda entrega de Mercury Rev, los culpables de crear hace ya dos años y medio una de las mejores placas del rock americano en lo que va de los '90-su brillante debut, Yerself's is Steam-. Y así regresan los climas alucinógenos, las tormentas eléctricas, las nebulosas de donde parten melodías folk cercenadas por psicóticas guitarras y cabalgatas galácticas de ritmos desbocados, con una elasticidad producto de la improvisación que siempre los distinguió de otros exploradores de universos sensoriales.

"Meth a Rockette's Kick" es un dignísimo comienzo de más de diez minutos: la mejor introducción si es que antes no tuvimos la oportunidad de acceder al caleidoscópico sonido de Mercury Rev. Sigue el violento "Trickle Down", con lejanas influencias Residents, y así el interés es mantenido muy inteligentemente por espacio de una hora. Hay momentos sobresalientes como el extenso "Snorry Mouth", diversificándose con éxito a otros estilos como en "Girl friend" y ostentando arreglos musicales mucho más ambiciosos que su primer trabajo.

Todo esto, sin duda, ya conforma uno de los más impecables trabajos del año, pero cuando terminamos de oír el CD -y siempre tenemos en cuenta que estamos en presencia de Mercury Rev-, notamos un ingrediente faltante en esta nueva placa: ha desaparecido esa extraña voz cavernosa que irrumpía entre el enjambre de insectos en "Chasing the bee", que le dió el extraño tinte gótico/glam tan desorientador a nuestros sorprendidos oídos cuando escuchamos Yerself's. De este album a Boces pasó bastante tiempo y, a fines de 1991, sucedió algo que de alguna manera estandarizó el desbordante torrente creativo del primer LP.: el single Car Wash Hair -nominado single del mes por Melody Maker- que le proveyó de una llamativa reputación en Gran Bretaña y Europa. Es, sin ninguna duda, el punto de partida que eligieron para construir este nuevo album: el tratamiento instrumental del sexteto permanece inalterable, guiado ahora languidamente por cándidas melodías alejadas del inquietante tono dark (por ejemplo "Blue and Black" del registro debut). De todas formas, Boces no es un disco previsible y gracias a su evidente cuota de riesgo sirve para mantener en alto la reputación de una de las pocas bandas realmente personales de la escena internacional.

Daniel Gorostegui Delhom

Miranda Sex Garden
Suspiria
Mute

Desde la edición del primer LP de Dead Can Dance (1984), muchos jóvenes darks quedaron sorprendidos frente a la efectiva combinación de influencias musicales arcaicas, drones ambientales, rigurosa solemnidad y nivel superlativo de ejecución que aún ostenta el dúo australiano. En gran parte, el género gótico tiene ganado su terreno, en los años '90, gracias a una serie de bandas con espíritu de revisionistas y apego por la melancolía. Sólo los italianos de Ordo Equitum Solis (su último mini LP sin título es de una belleza admirable) logran algo trascendente. También son destacables los trabajos de los norteamericanos Black Tape for a blue Girl del sello gótico californiano Projekt.



Pero el resto, como los australianos de Eden(verdaderos clones del primer Dead Can Dance) y las insípidas aproximaciones de los nórdicos de Bel Canto (cuando no se apropian de otros esquemas compositivos del restante catálogo de 4AD de los '80), denotan una intrascendencia absoluta.

A este pelotón de cola pertenece Miranda Sex Garden. Este quinteto inglés fue originariamente un trío conformado por tres chicas (Kelly Mc Custer, Donna Mc Kevitt y Katharine Blake) que a principios de esta década, se dice, Barry Adamson las presentó a Daniel Miller. Seguramente, en un acto de descuido, Miller las hizo firmar para su ecléctico sello Mute, y en 1991 dieron a luz su LP debut, el extravagante Madra: una colección de motetes y madrigales renacentistas cantados a capella, que inexplicablemente se editó en nuestro país con mala repercusión. Los arreglos vocales realizados con una rusticidad irritante constituían una excentricidad sin ninguna valía verdadera (pero que bien podría ser llevada a la altura de obra maestra por algún sector de público yuppie/snob, cuyos gustos fluctúan de Michael Nyman a Cocteau Twins).

Arreciando las críticas y en busca de un sustento instrumental, llaman a una base rítmica que al poco tiempo se integra de forma permanente al trío femenino, sumándose a los teclados y cuerdas (cello y violín). En el '92, editan el mini LP *Iris*: si bien el sonido evidenció un lógico cambio, las composiciones (exceptuando el tema de apertura) propias, son de una chatura alarmante. En *Suspiria* esto se magnifica por espacio de casi una hora. Tan atemorizante como los decorados de los films de la Hammer, este suplicio gótico comienza con "Arderá sempre" (?) un esperpento dark en 7/8 espantosamente cantado por la Mc Gillis.

Un poco de mejor suerte corre "Open Eyes", a manos de Blake con un dejo de His name is alive; pero el tedio continúa. Así, en medio de una inquietante tormenta, una angelical melodía degenera en caos al promediar "Play" de manera poco creíble utilizando recursos tan remanidos para crear el consabido clima de tensión como el de vidrios estallando. Tal vez, el extenso y épico "Bring down the sky" sea lo más logrado de todo este hueco y pretencioso trabajo. A la altura de "Infierno", el penúltimo tema, la escucha se hace prácticamente imposible.

De hecho Miranda Sex Garden es otro ejemplo de excentricidad e inexistente creatividad que tiene exponentes de mayor valía en el presente.

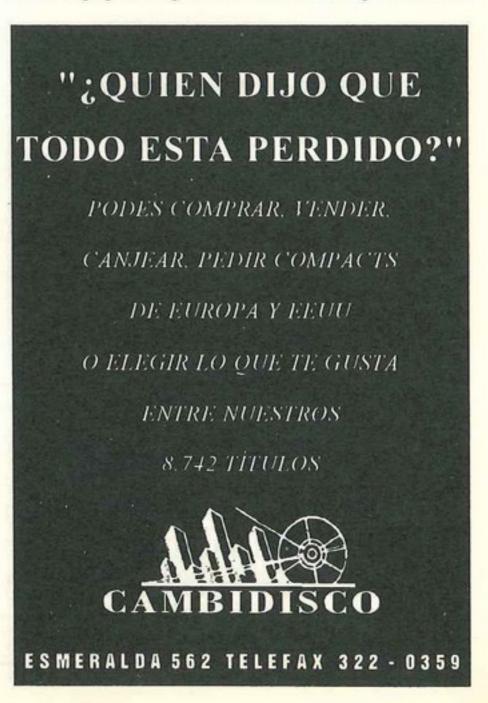
Vale una especial mención para Alexander Balanescu, que pudo adiestrar a estos demonios y realizar con exquisito buen gusto el notable *Possessed* de su Balanescu Quartet (único registro valedero de todos los rubricados por Miranda Sex Garden). Sobre todo por recrear la imaginería medioeval desde una óptica diametralmente opuesta al tratamiento cuasi wagneriano de los Dead Can dance en sus últimas entregas.

Daniel Gorostegui Delhom

Moonshake Big Good Angel Too Pure Records

Sheep on Drugs, Jacob's Mouse, Cornershop, One Dove, Spooky, Back to the planet, son los probables "the next big thing" en esa tierra de inusitada esterilidad que es, comparativamente a los años anteriores, el actual panorama independiente británico. Mientras la prensa inglesa especula con estos nombres y algunos otros, se producen "clásicos" de generación espontánea como los artificiales debuts de Suede, The Auteurs y Verve: álbumes impecables más por planificada producción que por méritos compositivos e interpretativos, absolutamente olvidables a la semana de edición.

Desde la "vereda de enfrente" hay otros que conservan una actitud distinta hacia el arte y el negocio de la música. A estos pertenece Moonshake. El mini LP Big good angel es su segundo registro. Su LP debut Eva Luna, grabado a fines del pasado año y producido por Guy Fixsen y la banda, es una obra maestra de abstracta belleza: rítmicas obsesivas se conjugan con simples y erráticas melodías, sometidas al uso demencial del sampler, mientras las guitarras, a pesar de algunas salvajes irrupciones, se mantienen inusualmente en un segundo plano. Sumada la originalidad de sus vocalizaciones y el cuidado de su lírica, estamos ante una agrupación digna de ser tenida en cuenta para un futuro.





Este nuevo trabajo se presenta como una estilización de lo contenido en Eva Luna. Sin notables cambios, bien podría tratarse de out-takes de su album debut, a pesar de que en la solidez de estos 6 temas se nota cierta tendencia monocorde ausente antes. Seguramente, tiene que ver con que Fixsen no esté en la producción.

De todas formas, el febril comienzo de "Two Trains", con una angustiante vocalización de Margaret Murphy Fiedler, retoma el sonido que inmediatamente lo distinguió de la mayoría de sus contemporáneos el pasado año. La base rítmica eminentemente percusiva y los sólidos riffs son el basamento sobre el cual se interrelacionan, en un aparente caos tímbrico, los demás elementos que conforman el universo sónico de Moonshake.

Más cercano al sentimiento de Magazine, Svuki Mu y el primer Tuxedomoon que a toda la camada post Valentine y neo progresiva actual, estos jóvenes artistas demuestran tener en claro hacia donde se dirigen.

En "Capital letters" y "Seance", una breve introducción de un loop de violín y percusión, preanuncia otro ejercicio rítmico suavizado por una distendida vocalización de David Lance Kallahan (la otra voz del grupo), de lejano parentesco con el soul. Un pesadillesco metalofón pone clima de inquietud en "Flod", otro acierto de Fiedler. "Helping hands", con su insistente loop de trompetas sampleadas en escalas ascendentes, cierra la placa dejándonos sorprendidos y con ganas de más material.

Por sus indudables méritos artísticos Moonshake merece nues-

RESULTA QUE AHORA SON
TODOS RE-UNDER, QUE LO
IMPORTANTE ES TENER DISCOS
DE "THE CHURREIDY JUMP"
O DE "ATOMIC PRICKS"
(NO TE PREOCUPES, NO EXISTEN), ¿QUE LES PASA?



LA DIFERENCIA ENTRE LA
IMPROVISACION Y LA EXPERIENCIA

Santa Fe 1270 - loc. 74 - Capital Federal

tra atención como otros nombres alejados por ahora del beneplácito de la prensa independiente: sus notables compañeros de sello, Pram, Hail, Strobe y Sun Dial en Inglaterra; Madder Rose, Cul de Sac, los perseverantes Pain Teens y Red House Painters en EEUU, quienes representan parte de la mejor música producida en el hemisferio norte en la actualidad.

Daniel Gorostegui Delhom

New Order Republic

Los gigantes de Manchester regresan y la pregunta sería: ¿cuál es el lugar que deberá ocupar New Order en la (para ellos) nueva escena musical de los '90? Resulta difícil imaginarlo; sobre todo porque pensar en N.O. es pensar en los '80, más que para cualquier otro tecnosaurio sobreviviente.

El sonido de New Order fue tan representativo para el standar pop de mediados de la década pasada como lo fue el modelo de Daniel Lanois, o el de Nile Rodgers. ¿Cómo sobrevivir cuando el recambio de la década exige la virtual renovación de los patrones estéticos otrora imperantes? Peor aún, ¿cómo evolucionar tan drásticamente en una escena que reclama a Alex Chilton y a Neil Young, más que a Human League o a Soft Cell? Paradojas del destino, pero Republic parece más el regreso de los dinosaurios que cualquier edición de Unplugged dando vueltas por Musimundo.

Así dadas las cosas, cabrían dos aparentes alternativas (no necesariamente buenas) para New Order: un "orbitalizarse" como el nuevo Eno, subiéndose al carro de la antepenúltima post-metadisco, o seguir componiendo simples melodías.

Una primera escucha del disco parece confirmarlos por la segunda (y más previsible) alternativa. Abren con "Regret", una gema pop-timista que retoma plenamente los ecos de maravillosas canciones como "All the way" (*Technique*) pero en versión tecno; y logran mantenerse bien hasta la mitad del CD. A partir de ahí, lo que sigue es un desesperado intento por tratar de decir algo, en medio de un contexto carente de nuevas ideas.

Me quedo con el clima cool de "Everyone everywhere"; y aún mejor, con la preciosa "Ruined in a day", una balada donde surge el costado más melancólico de New Order. Hasta la base polirrítmica a la 808 State (banda que ha dado frecuentes muestras de reconocimiento hacia Summer & cía.) de "Spooky" puede resultar agradable por estar adecuadamente combinada con las reconocibles líneas de guitarra y cortinas de teclado análogo (sellos de calidad de la casa). O el estribillo pegadizo de "Young offender" (que recuerda demasiado a "State of the nation" de Substance), una joya pop bailable que les salió redonda.

Los resultados más deplorables son los que están dotados de ciertas ambigüedades que se contradicen con el habitual estilo de la banda: la base casi Front de "Chemical", el rappeo de Summer en "Times change", o soniditos cibernéticos tipo LFO que cohabitan descolgados por toda la placa. Por no hablar de la



que cohabitan descolgados por toda la placa. Por no hablar de la pésima melodía de "Liar", un probable out-take de otras épocas. Evidentemente, este es un disco demasiado flojo para New Order, aunque tampoco deja lugar para una crítica despiadada si se lo ve como una posible obra de transición.

Tal vez conseguirían perfeccionar su actual híbrido si siguieran el camino de la ya mencionada "Spook", y se inclinaran paulatinamente hacia un acentuado trabajo rítmico. Aún así, es un trago amargo haber esperado cuatro años para dar a luz este album; cuando Technique parecía tan lindo broche final para una brillante carrera con muy pocos altibajos.

Jorge Fernández

Pere Ubu

Story of my Life

Fontana

Cuando este grupo de Cleveland debuta discográficamente en el año '78, el punk siembra nihilismo y descreimiento, y ellos se aferran a un mundo real. Un mundo que apesta.

La música, ecos de radiación emanando, de estructuras rockeras, la vocalización descontextualizada de David Thomas y el ruido corrosivo de los teclados de Ravenstine. Varios discos, un parate y el regreso con *The Tenement Year*, en 1988, exhibiendo preocupaciones pop. ¿Pop?!. Suena a mala palabra para quien conocía sobre su pasado. Para quien no, unos tipos diestros en la manufactura de canciones, pasos continuados en *Cloudland*, *Worlds In Collision* y este año con *Story of my Life*.

Parece que Pere Ubu no tiene intenciones de regresar sobre sus pasos. Un pasado experimental que les creó un culto perdurable por sobre su presente. Con este disco, se insiste en la melodía, el punch rockero y arreglos cuidados, conformando una entidad con otro tipo de sensibilidades respecto a trabajos anteriores a Cloudland. La multicolor portada flúo así lo demuestra.

Como sustituto del realismo urbano de la primera etapa, la tristeza es el horizonte en la vida de Thomas. Con su particular
registro cuenta sobre esperanzas y desilusiones; como en los
emotivos acordes de "Heartbreak Garage", un puente con
Minimal Compact, quienes sabían de este oficio a la perfección.
Los recursos noise empleados en este disco, son elementos que
enrarecen los climas pero no actúan tapando otros instrumentos.
La mezcla es clara, dando prioridad tanto a la voz como a la base
o las guitarras, entre las que se filtran teclados.

Un disco de canciones que decide hacer hincapié en este terreno mostrando cuán adiestrados están sus intérpretes en el terreno de los arreglos, la todavía activa voz de **Thomas** entretejiendo melodías y la energía que de ellas puede desprenderse.

Marcelo Aguirre

Red House Painters
Red House Painters
4AD

Luego de Down colorful hill, había muchas expectativas puestas

en el segundo disco de Red House Painters. Y en esta producción los californianos no defraudan. Red House Painters encuentra a las huestes de Mark Kolezek ofreciendo todo lo bueno que ya insinuaban en su primer disco, pero mejor. La melancolía, la humanidad, la fineza, las delicadas armonías por medio de guitarras acústicas siguen siendo elementos cuidados en la estética de la banda. Así es como, después de la introspección de "Katy song", o "Take me out", pueden pasar a la electricidad controlada de "Mistress", o a la delicadeza de "Roller coaster" o "Brown eyes".

Las reminiscencias sonoras y líricas siguen viniendo por parte de destacados songwriters: toman lo acústico del primer Leonard Cohen y del Neil Young de Harvest, la intimidad de Tim Buckley o del Spinetta de Kamikaze; y entre sus contemporáneos, las melodías de los holandeses Bettie Serveet y de sus compatriotas de American Music Club, de quienes sacan provecho de saber cómo, cuándo y dónde poner las cuotas eléctricas de la guitarra de Gordon Mack, quien maneja las seis cuerdas en un estilo que mezcla las claras melodías de Johnny Marr con los momentos más rockeros y cargados de Peter Buck de REM. La monocorde voz de Kolezek narrando historias de "hermosos perdedores", está dotada de una simplicidad tal que al escucharla enseguida se la podría asociar a la de ese amigo del alma que nos viene a narrar su enésima derrota amorosa.

Y de eso se trata. De devolver la simpleza a la canción que nos cuenta historias cotidianas. Los Red House Painters aprendie-





ron bien la fórmula, y en su segunda placa nos siguen pidiendo que no los dejemos solos. Y ante esa requisitoria suplicante y respetuosa, la respuesta se cae de maduro.

Pablo Strożza

Thin White Rope The One That Got Away Frontier

Este es el testamento de una gran banda llamada Thin White Rope. Absolutamente desconocidos para el público local. Su incendiaria combinación del country/folk y el más demoledor y ruidoso trash, fue una esquisitez para oídos selectos durante años. The One That Got Away es el capítulo final de su obra y uno de los más dignos documentos de una banda de rock sobre un escenario de los últimos tiempos.

Presentando la alineación de *The ruby sea*, el album doble capta las últimas actuaciones en el club Democrazy, en Bélgica, ante poco más de trescientas personas. Es casi imposible a lo largo de toda su discografía elegir un repertorio mejor que el condensado en este registro, sonando los veintiseis temas con una contundencia desusada a lo largo de 112 minutos, sin fisuras. Una banda de tal destreza interpretativa no es cosa de hallar todos los días.

El tema de apertura, "Down in the Desert", es absolutamente gráfico en lo antedicho. El bajo preanuncia "Disney girl", un te-

COMPACTOS

BY OF CASSETTES

Galería Recamier

Cabildo 2136 Planta Alta Local 21

ma de tonalidades oscuras y sentimiento americano, típico de su estilo. En "Elsie crashed the party" notamos una destacada labor de Roger Kunkel en la primera guitarra; como en "Red sun", una joya country dark. "Some velvet morning" troca la electricidad trepidante en un sutil ritmo de vals para luego desbordar en distorsión de manera magistral. El fin del primer CD es el personal cover "Yoo doo right" de Can, que estos intelectuales recrean supliendo con adrenalina uno de los puntos más notables de producción del excelente Sack Full of Silver, tal vez una de sus mejores placas.

El dinámico "Tina and Glen" abre enérgicamente el segundo disco. "Ants are cavemen" y "Fish song" son otros momentos de gran intensidad. No ocurre lo mismo con "Hunter's moon", uno de los clímax de Sea: pierde algo de efectividad que instantáneamente es retomada por el siguiente "Astronomy", hasta el final acústico en la trémula voz de Guy Kayser, en "The clown song". Pocas agrupaciones tuvieron una carrera tan brillante como Thin White Rope. El reconocimiento masivo siempre les fue esquivo y a ellos nunca debió importarles demasiado. Pero seguramente será otro grupo de culto en poco tiempo. The one that got away es el mejor disco en vivo en lo que va del año.

Daniel Gorostegui Delhom

Suede Suede Mute

The Auteurs
New Wave
Hut Records

La parafernalia de clichés que el mundo moderno sostiene es tan inmensa y arquetípica que las hay para todos los géneros y muy pocas individualidades escapan a ellas. Sería tedioso enumerar aquí, ya que se trata de sobreentendidos. Cuando se ponen en funcionamiento, sabemos que causan inconvenientes a la gente que está distraída. El problema es que la mayoría de la gente vive distraída.

Dos bandas inglesas editan su LP debut, Suede y The Auteurs. La ley del movimiento "indie" de la actualidad les asignó la tarea de convertirse en nuevos fenómenos juveniles (sobre todo a Suede). Y lo lograron. Ganaron parte de la batalla; la menos interesante. Esa que produce que obtengan infinidad de portadas, que sus shows sean vistos por miles de espectadores, que sus discos escalen en la preferencia popular y que se conviertan en ídolos porque ya no hay héroes. Lo tienen casi todo, pero es más importante de lo que carecen: talento, imaginación, ideas. Las críticas en Europa adoctrinaron al público y consagraron a Suede y The Auteurs como "las esperanzas británicas en el rock". Un poco de mesura y de sentido común hubiese sido aconsejable; si ellos son el futuro del rock, la prensa perdió lo último: la esperanza.

No me dejaré intimidar por los especialistas que encontraron a estos discos, ya que no memorables, por lo menos satisfactorios. Los dos grupos pertenecen a una clase que parece ser el fruto de



evolución implacable, el proceso se invierte. Oyendo tanto a Suede como a The Auteurs uno no puede menos que sonreír. Ambos componen y ejecutan la supuesta "variedad de lo ya creado", lo cual no es en absoluto censurable si la investidura impone un procedimiento propio. Aquí, eso no ocurre. Los indicios que la aluden (a lo ya creado) y los mecanismos, se vinculan de modo obvio, tan obvio que resultan parecidos a una travesura hecha por pequeños (copistas sin capacidad de oficio). Los originales no merecen un maltrato semejante, así es como concluyen impugnados por los ajenos desatentos que jamás averiguan (no oyen, no leen, no miran, no registran; están fatalmente condenados al error. El defecto de la estupidez no tiene límites, tiene estímulos).

En un caso, Suede, el glam-rock de la mano de Bolan y Bowie, más un poco de The Smiths y bastante del pop de los '80, sirven de puesta en escena para que desarrollen las teorías que no tienen. De nada vale mencionar los méritos de una canción sobre otra, puesto que se trata de algo indiviso. La grabación está muy bien cuidada, como para que nada falle, pero el problema son ellos. La voz de Brett Anderson naufraga profiriendo su serie de agudos altisonantes alrededor de las 11 pistas, a las letras les hace falta lenguaje (tratan de obtener provecho de su rol esquizofrénico, son suplicantes y dominadoras) y las melodías se diluyen al comenzar cada tema. Para que fuesen mejores deberían parecer peores. Sus esenciales elementos son las drogas, el sexo y las vagas homilías acerca de la grandeza de ser "tan joven". Si los Suede son tan jóvenes o no es debatible, pero en cualquier caso irrelevante. La nunca tímida audiencia inglesa se llenará de narcóticos que volarán los cerebros de la agenda juvenil, y eso será otra tajada de artificio, esencial para ir mitificando el proceso.

El otro ejemplo, The Auteurs, en primera instancia es más patético, aunque finalmente salgan mejor parados. La postura "Beatles" de melodías agradables y coros afinados están en el album cruzadas con influencias de Big Star, tan prestadas de Teenage Fanclub que resultan doblemente apócrifas. Por lo demás, y a lo largo de 12 canciones, la placa se arrastra imitando los tics más superficiales del sistema del pop liviano: guitarras predominantes (acústicas y eléctricas), voces atinadas y bases inocuas. La única ventaja de esa asepsia es la de no ser pretensiosa, tiene la nobleza de convertirse en audible.

Nunca espero nada, musicalmente hablando, de este tipo de agrupaciones, así el disgusto es previsible. Cuando un artista soporta la sustitución es lo peor que le puede suceder, se transforma en un fraude, casi en un engaño. A estos exponentes les pasa, como a tantos otros. Los esplendores de cada año, vengan de donde vengan, concluyen consumidos por la oferta del futuro inmediato. La escena de hoy es tautológica, "reincide por segunda vez".

La realidad no es vaga, en cambio sí lo es nuestra percepción de la realidad. Por eso, es peligroso justificar los actos o inventar los detalles. Los integrantes de Suede y The Auteurs nacieron para ser fans y, como son víctimas de su propia adicción, están ocupando los escenarios.

Daniel H. Renne

Paul Westerberg 14 Songs Fire

Es evidente que el rock americano tiene una tradición guitarrera y rutera, desde el Highway 61 revisited de Bob Dylan hasta las malas lecturas que este songwriter ha tenido. El mismo criterio se puede aplicar al pop, desde Big Star hasta REM. A mitad de camino entre ambos estuvieron durante los '80 The Replacements, grupo que jamás renegó de estas influencias. Separados luego de un puñado de discos que brillaron con luz propia durante la década pasada, su líder Paul Westerberg inició su carrera en solitario con 14 songs.

En este album, Westerberg se sacó de encima el traje de sucesor de Alex Chilton que llevaba puesto para gran parte de la crítica y público, y se dedicó a explorar más la faceta gasolinera del rock americano, parándose más cerca de Dylan, los Crazy Horses de Neil Young y todos los que vinieron atrás con sus camiones, que de la fineza chiltoniana que tan bien aprovecharon REM, Robyn Hitchcock y otros. Y hete aquí que el muchacho se dió el lujo de reinventar una tradición que se estaba quedando sin exponentes de renombre, a no ser por las aberraciones que sigue cometiendo Bruce Springsteen desde su Born in the USA.

Así es que al escuchar el primer tema del disco, "Knockin on mine", uno duda de si es Westerberg o Bob Seger quien entona





mine", uno duda de si es Westerberg o Bob Seger quien entona la canción, y se queda deslumbrado por el solo de mandolina en medio de ese contexto rockero. La veta "on the road with the truck" sigue presente con "Runawind wind" (que bien podría estar firmada por Dylan), "Dice behind your shades" o "Even here we are" (soundtrack ideal para ver como Neil Young desayuna con donas y malteada en ese bar de la carretera 61). Pero esto no es todo: "Someone I once knew" tiene un aire a lo mejor de John Cougar Mellemcamp; y "Mannequin shop" no desentonaría en The River de Springsteen. Los fans de los Replacements no se sentirán defraudados con "World class fad", "Things" o "First glimmer" (este último con coros tipo John Lennon en "No.9 Dream"). Y los fans de los Stones podrán escuchar en "Silver naked ladies" la mejor recreación del espíritu Rolling de los seventies, con la guitarra de Paul que, olvidándose de la tradición del Crazy Horse Frank Sampedro que tan bien encarna, toma prestados todos los yeites de Keith Richards y Ron Wood, y la participación del ex Faces, Ian Mc Lagan al piano, para darle una lección a zapatos del tipo Black Crowes de cómo conseguir el sonido Stone/Faces sin perder un ápice de personalidad.

"A few minutes of silence" es el típico número funk, con otro riff marca Richards (aunque abusando del estilo según mi criterio), un estribillo muy pegadizo y el efectivo truco de reemplazar ese riff por un solito de piano en el medio del tema para no cansar. Quedan para el final "Something is me" (Richard Hell a bordo

HAFLER TRIO - SOL INVICTUS
BLURT - TUXEDOMOON
ART ZOYD - BEVIS FROND
Y OTROS QUE TAMPOCO CONOCES.

MATERIAL DIFICIL DE CONSEGUIR
A PRECIOS MUY FACILES DE PAGAR.
Y LO QUE NO TENEMOS TE LO CONSEGUIMOS.
Música alternativa, jazz, blues, heavy, trash... y
también música clásica.

Suipacha 1126 Bs. As. 393 - 4177

de un Scania); "Down Love" (en la más brillante saga Pretenders) y "Black eyed woman", un demo grabado en el porta estudio de 4 canales que Westerberg posee en su cocina; con una caja de ritmos, una guitarra acústica y su inspirada voz (mezcla a lo largo de toda la placa del Lennon más rocker con el Neil Young más reposado).

Pablo Strozza

Wonky Alice Atomic Raindance Pomona

En gran parte de las bandas de esta movida neopsicodélica británica existe la intención de reivindicar cierto pasado dorado, que por suerte, no tiene que ver con la Santísima Trinidad eléctrica a la que los grupos de las Islas parecen responder (Loop-Spacemen 3-My Bloody Valentine) ni tampoco con el descontextualizado revival actual del glam rock (Manic Street Preachers-Suede-etc.).

Así es como los Harrold Juana posan su mirada en la canción irlandesa vía Hawkwind, o Strobe utiliza la distorsión de Hendrix pasada por el filtro lisérgico de Gong. Y así es como nos encontramos con Atomic Raindance, primer trabajo discográfico de Wonky Alice. Este quinteto (tres guitarras, bajo y batería) pretende ingresar a la psicodelia combinando el dark pop de Echo & the Bunnymen con las cabalgatas guitarreras a que nos tienen acostumbrados Hakwind y los Ozric Tentacles.

Lo regocijante del caso es que lo logran, y además le dan una vuelta de tuerca al asunto: si los Bunnymen, para crear aquellos climas más volados dentro de su habitual oscuridad dependían de los teclados, W.A. se las arregla con tres guitarras, una rítmica, una que sirve como colchón (ocupando el lugar de las teclas) y una solista, logrando que toda esta yuxtaposición de electricidad conviva armónicamente por medio de la melodía.

En este contexto transcurren las nueve canciones que integran Atomic Raindance: desde el primer tema "Luna adam", y su comienzo con guiños a Gong y una voz que recuerda al Julian Cope de la era Teardrop Explodes, pasando por "Sirius" y "Son of the Sun", donde la banda adquiere un cierto tufillo Smiths (quizás sugerido por la voz del cantante); o "Moon", "Atomic Raindance" y "Captain Paranoia", donde se puede notar perfectamente la onda Bunnymen, emprenden luego sendas intervenciones, con abruptos cambios de ritmo y caídas sonoras para después retomar la cadencia inicial (característica que los emparenta con Strobe y los Ozric).

La temática que aborda el disco marca otra coincidencia con el grupo de Ian Mc Culloch. Si se observa cualquier portada Bunnymen hasta su disco homónimo se notará una eminente preocupación de los naturales de Liverpool por la naturaleza pura (el mar de "Heaven Up Here", el glaciar de "Porcupine", etc.) La tapa de Atomic..., amén de las mariposas y los panales que bien pueden ser los que formaban parte de la escenografía del clip "The Caterpillar" de los Cure, muestra a un astronauta sobre la superficie lunar denotando otra clase de naturaleza: la espacial. Y justamente su canción isla dentro de la placa "Astronauts", sirve



como resumen de lo anterior: una hermosa balada que tranquilamente puede ser vista como la versión '90 del Space Oddity de David Bowie. Y ahora, si recuerdan bien, la pregunta se impone: ¿a quien se solía citar como uno de los referentes vocales cuando se hablaba de Mc Culloch allá por los '80, además de Jim-Morrison?

El círculo se cierra. Y lo mejor es no esperar a lo que nos dicen los semanarios ingleses y conseguir una copia de *Atomic raindance*, uno de los mejores alimentos para el espíritu que esta nueva psicodelia se ha encargado de cocinar.

Pablo Strozza

Warren Zevon
Learning to Flinch
Giant

La moda de los discos acústicos en vivo ha llegado para quedarse. Desde los famosos "Umplugged" promovidos por la cadena televisiva MTV, muchos cantantes han aprovechado para subirse al caballo del comisario y plasmar su registro con su guitarra y su piano "desenchufados". Quizás lo bueno que tiene este fenómeno es la vuelta a las viejas performances radiales en vivo, tal como hacían en los años cuarenta las orquestas de tango, que merecerían una nota aparte.

Warren Zevon, en cambio, debió hacer su acustic tour por necesidad, ya que su copiloto de travesías, el guitarrista Waddy Watchel, fue convocado para la grabación y gira presentación de Main Offender, tercer disco de Keith Richards and the X-Pensive Winos (Watchel es el rubio que toca segunda guitarra en la banda solista del Stone). Así fue como durante la segunda mitad del año pasado Zevon giró por el primer mundo unicamente armado con su guitarra de doce cuerdas y su piano ofreciendo estos shows que quedaron compilados en este Learning to flinch. Este album viene a ser como un "Greatest hits alive" de Warren Zevon. A diferencia de lo que ocurre en las grabaciones con su banda, que poseen el típico FM californiano (ofreciendo la ruptura en las intervenciones solistas de Watchel), Zevon se juega un poco más en este disco con, por ejemplo, el tratamiento slide de "Worrier King" (uno de los inéditos de la placa), o la versión de "Mr.Bad Example", que sigue manteniendo el espíritu circense del disco homónimo (1991), con ese aire que rememora el "Rainy day women 12 & 35" de Bob Dylan. Sus intervenciones con el piano denotan cierta tristeza ("Hasten down the wind", "Splendid Isolation"); inesperadas improvisaciones ("Roland the headless Thompson gunner") recrean la atmósfera de una fiesta ("Werewolves of London", versionado por los Flaming Groovies en Jumpin' in the night), o denuncian haber aprendido muy bien los trucos de la canción yanqui ("Piano fighter", otro de los estrenos).

En cuanto a las letras, el verdadero fuerte de Zevon, está muy presente el disconformismo del Dylan de los sixties tamizado con el cinismo y el sarcasmo que tan bien manejan Randy Newman y Ray Davies. Entonces es como, en "Mr Bad Example", luego de describir al tradicional corrupto que tan bien conocemos: "...soy el Sr.Mal Ejemplo, intruso en la mugre...", ironiza

"...estoy pensando en retirarme de todos mis sucios asuntos, te veré en la próxima vida, despiértame para comer", en "Boom Boom Mancini", donde plantea el famoso caso en que se vió involucrado el ex campeón mundial de box al matar a un adversario sobre el ring: "...hicieron juicios hipócritas sobre el hecho, pero el nombre del juego es ser golpeado y volver a golpear..."; o, haciendo un paralelo con la "Tower of song" de Leonard Cohen, hacerse del planteo sobre el duro oficio de escribir canciones en "Piano fighter": "...algunos me llamaron luchador del piano, soy un flaco que camina, un escritor freelance...".

Para cerrar, vale la pena pegarle una oída a Learning to flinch, ya que no defraudará ni a los fans, ni a los que no lo conocían (ya que puede ser ese songwriter que tanto buscaban), ni a los que no se bancan esa onda FM que posee con su banda (aquí está solo). Personalmente, me hubiera gustado la inclusión de algún cover de los grabados junto a los Hindu Love Gods (Zevon más Peter Buck, Mike Mills y Bill Berry de REM), o perlas como "Renegade" o "Carmelita", temas oscuros que, como de costumbre, quedan afuera de los discos en vivo

Pablo Strozza

Mas de lo mismo

Los mismos compactos raros y no tanto, de grupos y solistas de los buenos y de los otros, de rock, blues, pop, tecno, punk, dark, reggae, funk, industrial, gritos destemplados, franelas soporíferas, vanguardia en serio, chantadas pretenciosas, grupos de culto, incultos puro grupo y todo lo que la posmodernidad nos depare. En fin, lo mismo que en otros lados, pero en Flores.

Apenas un poco más barato (no mucho) y algo mejor atendido (bastante)

SORDOS & CROTOS

v. RIVADAVIA 6731/5 L. 39 Y GALERIA DE LA BARCA

Bien al fondo, pasando las escaleras, preguntá por Jorge o llamá: 633-1243

Alejandro Franov Nuégado de serpientes Los desconciertos de Mancini

7 de Agosto - Club de Arte

En este país, transcurrió una cantidad de tiempo sin que se manifestaran expresiones musicales que tuviesen las características de un movimiento. De las esquirlas de los años '70 que permanecieron en la década de los '80, sólo puede rescatarse el espíritu persistente de Spinetta y alguna que otra propuesta fugaz y de corta vida. Durante los últimos diez años, todo funcionó de forma más o menos autónoma y espaciada, sin que las propuestas compartan puntos en común o se relacionen con otras similares.

Así, los comienzos de la presente década mostrarían cómo la música es patrimonio de la juventud en su gran mayoría. Esta nueva camada no va a renunciar al rock; tampoco contará con una formación musical o criterios estéticos en la concepción de sus obras. Estas obras se mostrarán como espejismos ante los ojos de sus autores, en las que todos dirán experimentar o elaborar sus propios lenguajes, cuando la realidad muestre un reciclaje mundano de lo que viene de afuera.

Esto se confirma con una abundancia de bandas, cada una por su lado, intentando captar la atención de cualquier público; sin importarles si éste puede o no interpretarlo. Para ellos, la televisión, medio de propaganda e impacto seguro, es una meta inamovible. Sobre todo si se tiene en cuenta que el argentino, alienado por excelencia, invierte largas horas de su vida frente al receptor televisivo, con los fines de entretenimiento y consumo de propuestas convencionales.

Contra todas estas deficiencias reaccionan los integrantes del ciclo en el Club de Arte. Bajo el ímpetu movilizador de Jorge Mancini, todo un entorno de músicos con mayor o menor entrenamiento, apuntó a la realización de obras sin grandes preocupaciones por la tecnología de avanzada, la inversión de sumas considerables en escenografía o instrumentos costosos. Factores éstos que comúnmente suelen alegarse como imposibilidades para la realización de eventos. Sí, en cambio, las fijaciones abarcaron desde un acertado horario de comienzo (poco después de las 22:00) a una óptima calidad sonora (el lugar, al ser de dimensiones reducidas ofrece buenas condiciones acústicas).

Alejandro Franov inició su set empleando silbatos agudos, provenientes de varios instrumentos (ocarina, pincullo y una pequeña flauta para afilador, de cotillón), a los que acompañaba sacudiendo un puñado de pezuñas. Notas prolongadas y el empleo de silencios, se complementaban con la expresión corporal. El cuerpo mismo fue empleado como instrumento cuando Franov, sentado al borde del escenario, improvisó golpeando sus manos sobre sus muslos y sus pies contra la madera del escenario, como si de un set de percusión se tratara. Su posterior ejecución se centró en el acordeón a piano, con la modalidad de prolongar los sonidos, extrayendo una mayor continuidad sono-





ra del instrumento, acercándose al efecto producido por un pedal (drone). Para enriquecer su música, Franov hacía intromisiones de pasajes propios del chamamé, estilo musical originario de la provincia de Corrientes, que tiene a Tránsito Cocomarola como un clásico exponente del género. Sin embargo, fue evidente la intención de tomar elementos de distintos géneros para conformar un lenguaje alejado de las convenciones. El mismo Franov declara entre sus preferencias a Stravinsky, Hendrix y John Coltrane. También cabe la posibilidad de escuchar a este músico en alguna línea de colectivos, ya que utiliza este medio como forma de supervivencia.

Luego de un pequeño intervalo, los Nuégado de Serpientes tomaron su lugar en las tablas. Integrado por Alan Courtis en guitarra y Christian Dergarabedian en teclados, sus edades oscilan en los 23 años.

Este dúo dirige su atención al formato canción, no para retrabajarla, sino para deformarla, logrando deshacer el formato estrofa - estribillo - estrofa, acercándola a las prácticas que con ella hizo Barry Adamson en sus discos solistas. Así, van a definir su música como "score-movies", música para un film inexistente, librado a la imaginación del oyente.

Música instrumental de carácter miniaturista y expresivo, permite la convivencia de diferentes estilos y el corto espacio en el que deciden trabajarlos. Una táctica que supieron aprovechar los Red Crayola desde el garage, Fred Frith en sus discos de canciones, influencia que actualmente retoman los Forever Einstein, quienes pueden funcionar como paralelo de los Nuégado.

La guitarra de Courtis, con la adición de pedales de efecto, suele evocar fragmentos de belleza que chocan con otros de sarcasmo o melancolía, rememorando a personajes del downtown neoyorquino, como Bill Frisell o Arto Lindsay. Unen las bases repetitivas del teclado, con una especial predilección kitsch por parte de Dergarabedian.

Cerraron con una improvisación de cornetas plásticas, de donde extrajeron sonoridades casi guturales por la fuerza con que éstas eran sopladas.

Los Desconciertos de Mancini es el nombre del set de Jorge Mancini que emplea varios instrumentos. Músico con formación, abocado a la enseñanza de guitarra y bajo, cuenta entre sus antecedentes el haber integrado el Grupo de Improvisación del Tercer Mundo, quienes editaron un LP, por el sello Melopea, titulado Un Hilo de Luz, en el año '89.

Ha sido la propuesta más filosa de la noche, llevando a un estado

límite a los escuchas, produciendo excitación y violencia. Albert Ayler, Einstürzende Neubauten o John Zorn comparten un lugar entre sus predilecciones.

Ya sea usando guitarra eléctrica, española o bajo elétrico, insistir sobre una misma idea no es lo de Mancini. Los cambios de estructuras rítmicas producen fricciones en el contexto de una misma composición. Su sonido consiste en maximizar esas fricciones; es su manera de revitalizar el free jazz, sin concesiones melódicas, como bien lo continúa en la actualidad el saxofonista Charles Gayle: ejecutó su guitarra eléctrica con una tanza atravesando las cuerdas, o la guitarra española como instrumento percusivo, mientras improvisaba con la voz.

Sobre cinco movimientos de Arnold Schoenberg, compositor que hablaba a favor de "la emancipación de las disonancias", Mancini, alternando bajo y guitarra elétrica, logró confundir sus improvisaciones con los instrumentos de la orquesta en la grabación de fondo, mérito de su destreza instrumental.

Una zapada final reunió a todos los participantes sobre el escenario, lo cual parece imponerse como modalidad del lugar, cada uno exponiendo sus propios caracteres, pero creando la atmósfera que una zapada requiere para no sonar intrascendente. Este ciclo continuaría realizándose los sábados cada quince días, renovándose el cartel con las actuaciones del Burt Reynold Ensamble (una mutación de los Nuégado con la adición de otro integrante), el saxofonista Marcelo Peralta (ex Tercer Mundo), o la pintura expresionista en acción de Andrea Fasani; ambos acompañando a Mancini •

Marcelo Aguirre





Reflexiones a propósito de Greil Marcus

Rastros de Carmin: Una historia secreta del siglo XX

Editorial Anagrama

"Las grandes revoluciones visibles van precedidas de una revolución silenciosa y secreta en el espíritu de la época, revolución que es invisible a muchos ojos y es especialmente dificil de observar por los contemporáneos, a la vez que es arduo comprenderla y caracterizarla."

Hegel

Estuve dándole vueltas al asunto. Según la convención "bibliográfica", debería contar quien es Marcus (un desconocido para el público argentino), exponer, en tan breve espacio, las ideas principales de su texto. Claro que esto se ha venido haciendo desde la primera edición del libro, en 1989. Disponible ahora, por primera vez, en castellano, ha sido la excusa para que cierta crítica autóctona, instalada cómodamente en suplementos culturales y juveniles, duplicara, deformara, aquella narración original. Si hasta algunos profesores universitarios citan hoy a Marcus con el mismo desconocimiento -la pendantería es ciega, la pereza es la madre, cuanto menos, de toda ignoranciacon que antes solían citar a Marx, Weber, Adorno y a casi todo el reino de la reflexión.

En otras palabras, a Rastros de Carmín le está pasando lo peor que le puede ocurrir a un texto en este país: ponerse de moda. Por consiguiente, no quisiera sumarme a estos exégetas profesionales, cuya actividad básica consiste en vulgarizar, tomando dos o tres cánones de la teoría francesa contemporánea, cualquier riqueza de pensamiento que un autor pueda proponer.

Pobre homenaje sería respetar las convenciones (académicas, periodísticas) en un libro que las combate con tanto apasionamiento.

Por eso me interesa sólo una idea, lo cual no es poco si consideramos que, a veces, ha bastado una única intuición correcta para justificar todo un sistema.

Se trata de la cualidad intrinsecamente política que toda negación detenta. Recu-

sar un orden social determinado puede ser una manera de construirse un espacio autónomo. Un intento desesperado por escaparse de la tela de araña con que el tejido social aprisiona y oprime nuestra existencia cotidiana en el mundo moderno. Mediante la furiosa negatividad de lo que lo rodea, el hombre pretende convertirse en sujeto de la historia, protagonista y no mero espectador pasivo, patético consumidor que ni siquiera logra ya distinguirse de aquello que consume. De eso se trata Rastros de carmín. De los intentos por hacer saltar el continuum de la historia a lo largo del siglo XX, por escapar de los lazos objetivos que el sistema social impone de manera cada vez más terrorificamente perfeccionada. En una palabra, de recuperar la libertad perdida. Hay, sin embargo, un dejo de amargura cuando Marcus hace desfilar por las páginas de su libro al punk, el dadaísmo, el letrismo o el situacionismo como modos complementarios de un mismo gesto de olímpico desprecio ante el entorno social del siglo XX. "Dejando estos seudoacontecimientos suspendidos en el tiempo, escribe, el hombre revive la sentencia que la historia dicta contra todos aquellos que quisieron ser sujetos de la historia, contra todos los intentos de salir del siglo, ya fuera hacia atrás o hacia adelante, y el fallo es que a excepción de la locura o el suicidio, no hay manera de salirse de la propia época."

Hay, también, un mensaje impresionante en el libro de Marcus. Quizás, la voluntad de cambiar el mundo, de ser artífices de nuestro propio destino, esté condenada al fracaso. Por eso, aquellos que lo intentan, terminan sumidos en un profundo solipsismo (como el situacionista Guy Debord) o se enriquecen hasta mimetizarse con lo que alguna vez combatieron (caso Johnny Rotten). Pero vendrán otros. Y en un mundo que regula todos sus parámetros de sociabilidad, que mide todas las relaciones entre individuos mediante la única vara del éxito, el fracaso se convierte en la forma perentoria de recusar esa lógica uniforme. Fracasar, abarzar una idea utópica que, sabemos, no puede concretarse en la chata realidad actual, parece un buen modo de acercarse



un poco a la libertad. Cuando todos hayamos fracasado, cuando nos hayamos deshecho del posibilismo y el opaco pragmatismo que rige los discursos y las acciones contemporáneos, el sueño utópico se habrá cumplido.

Gracias al libro de Marcus, puedo comprender un poco mejor el violento desagrado del joven Marx por la sociedad burguesa de su época, la melancolía que impregna muchas de las páginas de Adorno y Horkheimer, la añoranza de Hanna Arendt o el joven Hegel por la praxis política de los antiguos, que equivalía a un ejercicio de la libertad. Puedo entender algo mejor la recomendación que un tal Víctor Eiralis le hizo a un amigo mío; que ese amigo, asiduo colaborador de esta revista, mediante la mágica metamorfosis de la escritura, arrojó a un auditorio indiferente y presumido: les conviene empezar a fracasar -dijo- antes de que el error les haga creer que tuvieron éxito .

Norberto Cambiasso

Michel Chion

Le Cinéma comme art sonore

I. La voix au cinéma (reed. 1993)

II. Le son au cinéma (reed. 1992)

III. La parole au cinéma. La toile trouée.
(reed. 1988)

Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma.

En Blue Collar (1978) de Paul Schrader, una historia de lucha de clases sin los modos singulares de justicia social sólo posibles en los films de Ken Loach, hay una escena final de persecución automovilística donde (a través de un trabajo en el que intervienen Captain Beefheart y Ry Cooder) el sonido de los neumáticos chirriando contra el asfalto va desfigurándose en un crescendo no referencial, para abstraerse en los gemidos desesperados y repetitivos de la paranoia.

Con similares detalles sonoros, Michel Chion escribe una historia (deudora de Serge Daney y Pascal Bonitzer) de desapercibimientos, de mutaciones progresivas y de eventos menores: otra historia del cine, desordenada, insidiosa y recurrente cuyos paradigmas (cineastas y filmes) reaparecen en las páginas de los tres tomos. En función de esos paradigmas, el postulado estético: el rendu sonore que, en oposición a la sonorización estrictamente realista en el cine, ofrece el espacio del "rumor del mundo". El rendu sonore es, en Chion, un arte desconocido, apenas bosquejado y potencial: evoca, sugiere mediante una plasticidad sónica, otras densidades que exceden los límites de la imagen y que desjerarquizan y desvirtúan la simple linealidad del film. Hitchcock, Bresson, Tati, Fellini y Godard son, preferentemente, los cineastas del rendu sonore.

Aunque no explicitado de este modo, los filmes y las ideas de los cineastas que recorre marcan las preferencias estéticas de Chion: el espacio de la experimentación con el sonido que lo releva de la neutralidad y de la subordinación a la ficción de las imágenes. Explotan, ellos, la relación arbitraria que rige la conexión de las imágenes y el sonido, desde la siempre postulada post sincronización que apunta a minimizar el imperio de las

voces en la pantalla: base de los gags artesanales de Tati; espacio del intimismo de la dicción monocorde en Bresson; burla de Fellini desde los desfasajes frecuentes del "doblaje"; y presencia colosal de las variaciones ficcionales en las múltiples voces de Welles.

El sonido y sus modos van pautando una teoría estética sonora, varias veces reclamada en los textos. En Chion, las "fronteras" que delimitan los sonidos de acuerdo al reconocimiento de su origen o fuente en el campo visual (sonidos "in", "off", "fuera de campo") y las modalidades de entrecruzamiento de esos límites, no sólo son dramáticas sino que sugieren las leyes estéticas de obras y autores de acuerdo al tránsito y la permanencia de los sonidos en esas zonas. Cuyo paradigma es, nuevamente, el Bresson de Un comdamné à mort s'est echappé (1956). La ficción cinematográfica, sus posibles dramáticos, tiene su aleph en el sonido. En este sentido, el grito es un agujero negro en la ficción: desde el punto que en su estridencia estalla, estridencia siempre femenina, la ficción revela su estructura, su armado a veces desmesurado cuya finalidad es converger en ese punto culminante. Correlativamente, el silencio del mudo, instaura la sombra de la duda, zona ambigüa y secreta de la ficción, cuyas connotaciones están en el espacio de las polémicas por el sentido.

Las impugnaciones de nociones históricas respecto del arte cinematográfico hacen a la polémica y hacen a una concepción del cine que refuta las leyes impuestas por las lógicas del mercado: Chion niega el cine mudo, puesto que allí se hablaba y uno podía soñar con las voces apropiadas, lo que revela que la expresión es a posteriori (implica al cine hablado); niega la banda sonora, en sí un conjunto heteróclito de sonidos, no un bloque unido frente a la imagen, sino una coexistencia (sónica y visual) de informaciones, contenidos, sensaciones de un todo filmico; niega la redundancia, ya que los sonidos atribuídos a los objetos o a los personajes no repetirían una información preexistente (p.e.: sonido del motor de un automóvil con la imagen correspondien-



te) sino que la operación de sincronía responde, en los casos felices, a una elección estética (la puesta); niega el contrapunto audiovisual, cuya contigüidad reduce los sonidos y los neutraliza vaciando las potencialidades plásticas (color, textura, ritmo).

La música motiva otra negación: aunque suceptible de devenir autónoma, no es un género que obedezca a criterios propios y específicos puesto que su tradición (música para espectáculos y programas) le lega una función de interdependencia. En el cine, la música detiene, dilata o contrae el tiempo; ofrece instantes de reposo, "desde donde (el cine) podrá escapar a la ley infernal de la sucesión de momentos". En relación a la acción de las imágenes, Chion prefiere aquella música que no guarda empatía con la emoción de los personajes: la música impasible, indiferente, que permanece impávida y maquinal en la eclosión dramática. Paradojalmente, ella refuerza la emoción a través de la indiferencia: pone en perspectiva el drama individual en la indiferencia del mundo.

La prosa de Chion no conoce las leyes de la condensación ni las ironías del epigrama. Simétricamente a las impugnaciones, su teoría abunda en nuevas categorías: opaca las negatividades y tiende a establecer una hegemonía (camino conocido de mucha crítica), aunque su prosa varía en registros apasionados que la vindican •

E. Bernini

Cine, Teatro, Libros, Videos, Música, Artes Visuales, Medios, Historieta, Chicos, Ecología, Ciencias, Pensamiento y una Agenda Completa

LA IVIAGA NOTICIAS DE CULTURA

EL UNICO SEMANARIO ESPECIALIZADO

Todos Los Martes En su Quiosco

Correo

De mi consideración:

Tengo el agrado de dirigirme a ustedes y, por su intermedio, al señor Miguel Diab, autor del artículo: "Dizzy Gillespie-La rebelión de las fusas", publicado en el nº 1 de mayo de 1993 en la revista de referencia.

Sin contrariar el precepto que siempre he sustentado sobre la imposibilidad de explicar la música con palabras, al no tener transmisión posible a través de la literatura por poseer sus sonidos un valor en sí mismos -no equivalentes a ninguna de las formas de comunicación conocidas-; quisiera contribuir con lo único atinado: la anécdota, para esclarecer ciertos hechos relatados en el citado artículo y en lo que se refiere, principalmente, a la figura de Duke Ellington.

(...)

Señor Diab, puedo entender que Joe Jones haya arrojado su primer platillo sobre la cabeza de Charlie Parker, si advertimos que es tristemente coherente con el hecho de haber arrojado un segundo sobre Cecil Taylor, muchos años después.

Puedo no estar de acuerdo con usted cuando afirma que Gillespie era extraño al temperamento
musical de Teddy Hill, porque éste incorporóa
su orquesta, entre los años 1934 y 1940, a músicos del nivel de Roy Eldridge, Bill Coleman,
Dicky Wells, Russell Procope; Chu Berry;
Frank Newton, Cecil Scott, Howard Johnson
y Richard Fullbright pero, por sobre todo ésto,
porque Hill fue co-fundador y mánager del llamado "lugar de nacimiento del bop": el Minton's
Playhouse, en Harlem.

El primer conjunto que contrató Hill para Minton's, incluía a Thelonious Monk y a Kenny Clarke (año 1941).

Puedo entender que el éxito de Benny Goodman estuviera sustentado en la inteligente elección de Fletcher Henderson como arreglador de su orquesta por parte de su asociado, John Hammond. Del mismo modo que, años antes, le obligara a formar su famoso trío incluyendo a Teddy Wilson y el cuarteto, con Lionel Hampton.

Puedo entender que el éxito de orquestas como las de Glenn Miller y Tommy Dorsey se debieran a la inclusión de compositores y arregladores como Joe Garland y Sy Oliver.

En suma: puedo entender como algo natural que el acceso de los músicos negros fuera decisivo para el éxito de los músicos balnos.

Lo que no puedo entender, es la inclusión de la figura de Duke Ellington como parte de los ejemplos contestatarios a que alude su artículo, en la pág.39.

En primer término, hay un error en cuanto a los personajes involucrados en el episodio que cita. No se trataba de Russell Procope sino de Juan Tizol el famoso trombonista portorriqueño, autor de composiciones clásicas como: "Caravan", "Bakiff", etc., que se transformaron en "standars" de la orquesta de Ellington.

Charles Mingus, que acababa de incorporarse a la orquesta para cumplir un compromiso en el Apollo Theater de Harlem, mantuvo una agria discusión con Tizol por un tema que nada tenía que ver con la música. Esa disputa continuó en uno de los entreactos y, al reiniciarse el concierto con uno de los temas compuestos por Tizol, a Mingus se le ocurrió continuar con la discusión en una forma muy original: empezó a tocar en su contrabajo las notas que correspondían a la ejecución de Tizol en el trombón.

Tizol siempre llevaba consigo un antiguo machete filipino para impresionar a los rateros que, invariablemente, querían asaltar a los músicos en la calle, al término de las funciones.

No tuvo mejor idea que tomar ese machete para intimidar a Mingus. Todo esto, frente al público que observaba atónito la escena.

Mingus dió un salto por sobre el piano de Ellington y huyó por uno de los pasillos laterales.

Al volver, lo hizo portando un hacha contra incendios que había tomado de una de las paredes del teatro y, de un golpe, partió en dos la silla de Tizol que estaba en el escenario.

En el libro escrito por Mingus: Beneath the Underdog/His World Composed By Mingus, éste relata con precisión la forma en que Ellington lo despidió a raíz del episodio: "... bueno Charles, me dice con aire divertido, ... bien podías habermelo advertido. ¡Me dejaron completamente fuera del espectáculo! Por lo menos podías haberme dejado introducir, con algunos acordes, esa actuación digna de Nijinsky. Estuvieron muy bien y los felicito pero ¿por qué tú y Juan no me informaron del adagio que planeaban para que pudiéramos instrumentarlo? Debo reconocer que nunca ví a nadie dar saltos tan tremendos. El que diste sobre el piano, con el contrabajo en la mano, fue realmente colosal. Al verte salir, pensé que estabas asustado del machete de Juan y que, con la velocidad que llevabas, probablemente ya estarías en casa y en tu cama. Pero no: volviste a aparecer por la misma puerta y con el contrabajo todavía intacto. Por un momento tuve la esperanza de que decidieras sentarte a tocar pero, en cambio, partiste en dos la silla de Juan con el hacha de incendios... Realmente Charles, eso es destructivo. Todo el mundo sabe que Juan tiene ese machete, pero nadie se lo ha tomado en serio... a él le gusta sacarlo y mostrárselo a la gente... ¿me entiendes? De manera que, me temo, Charles - y yo que

jamás he despedido a nadie- que tendrás que irte de mi banda. No me hacen falta problemas nuevos. Juan es un antiguo problema que ya sé como manejar pero, parece que tú estás lleno de mañas nuevas, así que debo pedirte que demos por cancelado el contrato, Mingus..."

La reacción de Ellington fue clara: tuvo que optar entre una nueva persona y su antiguo amigo, a quien conocía desde el año 1929.

En todo este episodio, el estilo musical no fue protagonista. Por el contrario, el propio Mingus aseguró a través de toda su carrera que la mayor influencia recibida para definir el suyo fue: Duke Ellington.

Por ello, fue un hecho natural que el 17 de septiembre de 1962 se reunieran en Nueva York, Charles Mingus, Max Roach y Duke Ellington para grabar el album: Money Jungle, para el sello Solid State Records de United Artist.

También era natural que Ellington, con una sección de su orquesta, incorporara a Coleman Hawldins (el 18 de agosto de 1962) para grabar el album: Duke Ellington meets Coleman Hawkins para el sello Impulse (AS-26).

O que el 26 de septiembre de 1962, junto a Aaron Bell, San Woodyard, Elvin Jones y Jimmy Garrison, convocara a John Coltraine para grabar el album: Duke Ellington & John Coltraine para el sello Impulse (AS-30).

O que, el 5 de diciembre de 1973 se reuniera en Las Vegas con Ray Brown para grabar para el sello Pablo el album: This One's For Blanton (Pablo 2310-721), en donde incluyen la formidable "Fragmented Suite for Piano and Bass". En la primavera de 1953, cuando Charlie Parker se vió obligado a disolver su quinteto por la condena penal que le fuera impuesta a Red Roney, Ellington le ofreció unirse a la orquesta. Los trescientos cincuenta dólares semanales que le ofreció (esa cifra era similar a la que cobraban los músicos mejor pagos del grupo) fue desechada por Parker que pretendía ochocientos. Solamente por una diferencia de dinero, el mundo perdió la oportunidad de escuchar tocar juntos a Charlie Parker y Johnny Hodges en forma estable. Estoy seguro que si ésto se hubiera sabido a tiempo, muchos de nosotros hubiéramos concurrido para aportar ésa diferencia y

Cuando Ellington escuchó a Thelonious Monk en los años cincuenta, le impresionó como si estuviera tomando algo de su producción. Eso no era de extrañar.

conste... que no es una broma.

Quisiera tomar como ejemplo, el mismo período al que usted se refiere, en la pág.39, al mencionar composiciones como "Jack the Bear" y "Ko-Ko".

Ante todo, es de aclarar que ambas obras no fueron grabadas por primera vez en los años '37 o '38 como indica, sino el 6 de marzo de 1940 en la ciudad de Chicago para el sello Víctor (matrices SB 044888-1 y SB 044889-1 y 2, respectivamente).

La inclusión de Jimmy Blanton en esas composiciones, tuvo tanta relevancia que Ellington no dudó en grabar con él-ya en dueto-(1 de octubre de 1940), ejecuciones virtuosísticas como: "Pitter Panther Patter's", "Body and Soul", "Sophisticated Lady" y "Mr.J.B.Blues", para el sello Víctor y que hoy, son legendarias.

El 16 de enero de 1941 en Hollywood, Ellington fue invitado al Kraft Music Hall para producir una serie de grabaciones con la orquesta estable de ese lugar que era dirigida por John Scott Trotter. Esa orquesta era una de las que utilizaba Bing Crosby para cantar. Ese día, Crosby se encontraba allí.

Duke fue acompañado solamente por Blanton y las dos composiciones grabadas: "Jive Rhapsody" y "Jumpin' Punkins" no fueron editadas hasta treinta y cuatro años después y ello, gracias a que la R.C.A. francesa se decidiera a reeditar todo el material Víctor grabado por Ellington e inclusive, las tomas inéditas. (Posteriormente, ambas composiciones también fueron reeditadas por Queen Records en Queen-007).

El motivo por su falta de edición se atribuyó a la mala calidad técnica de las grabaciones (hecho superable con una segunda toma). La realidad era que Ellington estaba tocando como lo haría Monk, diez años después.

Al finalizar la grabación de "Jive Rhapsody" era tal la desorientación de los presentes que se escucha decir a Crosby con voz trémula: "...hum...hum...is a very interesting take, Duke". (...)

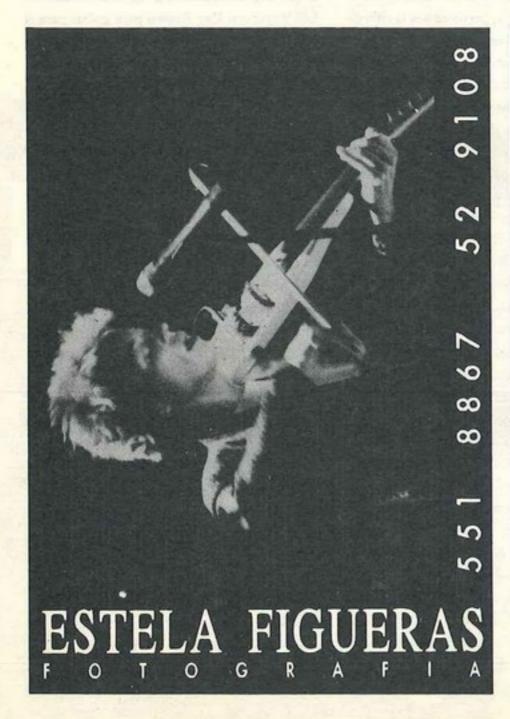
La obra de Duke Ellington es una sola. Está desarrollada en miles de movimientos y, acceder a todos ellos, es tarea de toda la vida pero, es la clase de hechos que a cualquier persona le ayudarían a vivir mejor.

En este momento estoy releyendo una conferencia ofrecida por Wynton Marsalis en el año
1991 en la Internacional Asociation of Jazz
Educators en Washington D.C., (publicada por
la revista "Down Beat" en junio de 1991 con el
título "Reflection's on Duke's amazing legacy").
Allí, Marsalis reconoce haber accedido al mundo de Ellington, que le era -virtualmente desconocido hasta poco tiempo atrás-, por inducción
del crítico y autor Al Murray. Lo califica -entre
otros conceptos- como: "...un constante inventor
de nuevas formas...".

Era por eso, señor Diab, que Gillespie decía que en presencia de Duke Ellington sentía una emoción imposible de controlar. Era el Maestro que, durante más de cincuenta años estableció el lugar en dónde debían ir las fusas y, aún hoy, lo sigue haciendo

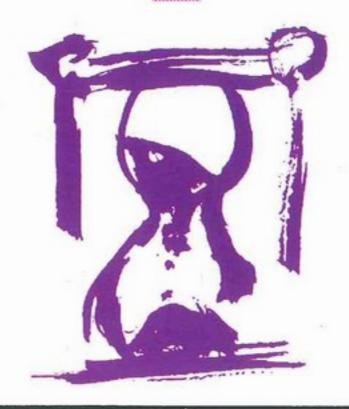
Los saludo con mi mayor consideración.

Julio A. Isequilla Capital





Los tiempos cambian



y vos también

Cursos para Dominar el Futuro



Las nuevas tecnologías de los 90's exigen cada día más una capacitación profesional acorde con las exigencias del mercado. En nuestros años, la informática se ha transformado en una herramienta fundamental de las empresas y, por ello, también de quienes buscan trabajo o intentan progresar.

Hablar de la revolución que significó, en términos de eficiencia, la introducción de los llamados programas utilitarios en el mundo del trabajo, sólo puede ilustrarse mediante la experiencia concreta de dominar una computadora.

Y para que Vos puedas hacerlo y así Dominar tu Futuro te proponemos hoy el cambio... de la mejor manera.

Operador PC Senior

Este curso te capacitará rápidamente y en profundidad para el manejo de cruciales herramientas de software, de uso intensivo en la moderna gestión laboral.

- Sistema Operativo MS D.O.S
- Procesador de Texto, Word Perfect.
- Planilla de Cálculo: Lotus 123.
- Gestión de Bases de Datos: Dbase IV.
- Paquetes interactivos: Works Harvard Graphics.

Operador PC Senior Especializado en Gráfica

Con este curso, dictado por diseñadores gráficos expertos en software de autoedición, te capacitarás en el uso de las herramientas principales de la moderna tecnología gráfica.

- Módulo de descripción de periféricos de gráfica.
- · Windows Word for Windows.
- Page Mäker QXPress.
- · CorelDraw! Photo Styler.
- Técnicas de Preimpresión.



bernardo de ingoyen 1436 primer piso - Tel 26 1601 / 27 0477 / 572 6920 / 554 0153 /790 7385





COMPACT DISC

ENVIOS A DOMICILIO

TODAS

LAS TARJETAS

DE CREDITO

Los Galgos - Callao 1290 local 4

Paseo del Sol - Berutti 3337

The Corner - Sonto Fe 2720