

+ DE 12h
3 AREAS
+ DE 30 ARTISTAS

CODE.107
12 ANIVERSARIO
14-11-2015 - OPEN 15:00h -

UNDERWORLD.
EN CONCIERTO



ENTREVISTAS/ESPECIALES/BEATCAST/
DISCOS/NOTICIAS/DIGGING/
CONCURSOS

Login

Búsqueda



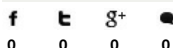
ESPECIALES • "LA CONEXIÓN BERLÍN-DETROIT" DE DER KLANG DER FAMILIE -



"La conexión Berlín-Detroit" de Der Klang Der Familie

2.11.15
por Beatburguer

Compartir



Hoy se estrena en las librerías "Der Klang Der Familie" y gracias a [Alpha Decay](#) podemos ofrecerte en exclusiva uno de los capítulos del libro: "La conexión Berlín-Detroit" (por qué no decirlo, uno de nuestros favoritos) y que puedes encontrar bajando el scroll, después del track "Der Klang Der Familie", de 3Phase & Dr. Motte. Nosotros hemos devorado nuestro ejemplar en cuestión de tres días y el resultado más impulsivo (aún estamos digiriendo) va a ser la inmediata compra de un billete de avión con destino a esa zona bajo tierra de la Köpenicker Straße, que desprende ese fabuloso hedor a humedad y a techno oscuro, más conocida como Tresor.

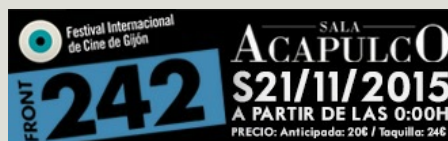
Lo que en un comienzo puede chocar en cierta medida, como es el formato de diálogo entre personajes que se desarrolla a lo largo de todo el libro, se convierte tras las primeras páginas en una de las claves del acelerado ritmo de lectura al que arrastra. "Der Klang Der Familie. Berlín. El techno y la caída del muro", de Felix Denk y Sven von Thülen y cuya versión original aparece en 2012, es un puzzle perfecto de declaraciones de los principales protagonistas de aquel momento que puso banda sonora a la caída del Muro de Berlín. Aquella relación idílica entre música y contexto: "La música seguía siendo el elemento que más unía Este y Oeste", afirma [Bien de Biel](#) (fotógrafo, okupa y confundador del [Eimer](#)) en la segunda parte del libro.

Sus casi 400 páginas son una radiografía de la ciudad de Berlín (desde los años 80 hasta 1996), un recorrido por los principales puntos rojos de la vida nocturna (y diurna) de aquella etapa: [Ufo](#), [E-Werk](#), gestación y primeras [Love Parade](#), la tienda de discos [Hard Wax](#), los programas radiofónicos de [Monika Dietl](#) y [Marusha](#), la revista [Frontpage](#) y, sobre todo, [Tresor](#), con un capítulo dedicado a su descubrimiento -"Los hijos de la burguesía celebran el fin del mundo"- y que constituye la parte más apasionante y épica del libro. "Los muros tenían un metro de grosor. Desde fuera no se oía nada. Podría haberse hundido el mundo, podría haber caído una bomba atómica, que allí dentro uno hubiera seguido de fiesta" confiesa [T anith](#) (residente del [Ufo](#), [Tresor](#) y las fiestas [Teknozid](#)).

Además de hablar de los momentos más intensos y especiales (por lo bonitos) como fue la noche de la caída del Muro, las primeras [Love Parade](#), la primera visita de [Underground Resistance](#) a Berlín, los programas radiofónicos de [Marusha](#) con un público que se plantaba en el estudio cargado de cervezas y ávido por escuchar ese nuevo sonido, las primeras experiencias con el éxtasis o los primeros fines de semana de siete días -"Estábamos siempre fuera. De fiesta, urdiendo planes, copiando casetes, haciendo ropa. La rueda no debía detenerse, debía girar, a ser posible, por siempre jamás" ([Marco Böлке](#) -uno de los raveros y bailarines más míticos de la época-)... Además de todo eso, el libro no se olvida de alguna que otra lucha de egos o del momento en que ese carácter "hippie" de la música electrónica se choca de frente con los intereses comerciales o el aburguesamiento de un sonido que parecía que siempre iba a



PUBLICIDAD



pertener a los "incomprendidos": "Con el E-Werk sólo estuve contento muy poco tiempo –dice **Thomas Fehlmann**, músico de **Palais Schaumburg** y productor como Ready Made o The Orb-. Tenía la sensación de que se reforzaba el lado fiestero en detrimento de la orientación musical. Llegó un punto en el que el local era la manifestación de esta división: la gente de a pie toma éxtasis, la aristocracia del techno esnifa coca en la sala VIP".

El capítulo que puedes leer hoy desde nuestra página web, el referente a la relación entre Berlín y Detroit, aborda un tema que planea a lo largo de prácticamente todo el libro. El nexo entre ambas ciudades fue esencial. **Lenny Burden** (de **Octave One**), afirma en el capítulo titulado "**The Biggest Rave Ever**": "En el Tesoro comprendí por qué '**Punisher**' suena como suena".

"El entusiasmo que nos encontramos en Berlín me parecía un tanto fuera de lugar. Era surrealista. Nosotros teníamos un background completamente distinto. Tuve la sensación de que ellos querían librarse de su pasado. También nosotros queríamos desembarazarnos del nuestro, que estaba lleno de racismo. El lazo que nos unía era la esperanza de un futuro mejor. La búsqueda de un mundo mejor. La música experimental, la futurista, era como una nave espacial con la que podías huir. Huir rumbo al futuro, donde todos seríamos uno, en raza y religión, y donde las barreras serían derribadas como lo fue el Muro de Berlín" (**Robert Hood**, de UR).

Tan inspirador como deorable, "**Der Klang Der Familie**" constituye un trozo de la historia absolutamente necesario en la estantería de Cualquier amante de la música electrónica. Y cuando escribimos "cualquier" queremos decir "cualquier", puesto que no se trata de ningún relato en primera persona plagado de egolatrías y tecnicismos, ni tampoco de un largo artículo snob narrado por y para Una Escena. "Der Klang Der Familie" es un documental en formato escrito, perfectamente condensado, que explica a través de diferentes testimonios y con gran maestría, un momento histórico-musical clave para comprender tantas cosas del pasado como del momento actual y, seguramente, de pasajes futuros. Todo ello aderezado con una inevitable (pero justa) dosis de emotividad, que no desembarca en un aluvión de anécdotas sino que contribuye a la empatía del lector con los protagonistas.

Alicia Álvarez Vaquero

LA CONEXIÓN BERLÍN-DETROIT


Lenny Burden: En Detroit todo el mundo sabía quién era Mark Ernestus. Podías producir el peor disco de la historia, que si había un fragmento de treinta segundos que le gustaba a Mark, te lo compraba.


Lawrence Burden: Siempre que estábamos en Berlín, pasábamos mucho tiempo en Hard Wax. Estaba impresionado por la manera como Mark y su equipo habían estructurado y llevaban la tienda. Cuanto más iba a Alemania, más claro tenía que se trataba de un rasgo típicamente alemán. En Detroit no había nadie que trabajara con semejante estructura. Pero, sobre todo, lo que distinguía al personal de Hard Wax era que entendían de música. Sabían mejor que nosotros qué se cocía en Detroit y quién había producido cada disco.

Carola Stoiber: Cuando alguien de Detroit estaba en la ciudad, la mayor parte de las veces se dejaban caer un rato por el Tesoro y luego te decían: «Me voy a Hard Wax». Siempre descubrían un montón de cosas: discos europeos, pero también material oscuro llegado de Estados Unidos. Una tienda tan bien surtida era difícil de encontrar en Detroit.




FEED

 **2.11.15 Resident Advisor**
Patrick Cowley - Muscle Up
Many paths lead to Patrick Cowley. For those not present while the late San Francisco producer's ... [\[+\]](#)

 **14.03.13 Pitchfork**
Tyler, the Creator Expands Spring Tour, Adding Dates With Earl Sweatshir ...
Photo by Erez Avissar Odd Future kingpin Tyler, the Creator, who's about to release his sopho ... [\[+\]](#)

 **1.11.15 XLR8R**
Sicaa "Frantic"
Sicaa is a sound designer, producer, percussionist and DJ born and raised in the 19th district o ... [\[+\]](#)

 **1.11.15 Body Tonic Music**
Sicaa "Frantic"
Sicaa is a sound designer, producer, percussionist and DJ born and raised in the 19th district o ... [\[+\]](#)

Mark Ernestus: Si imaginaba un mapamundi de la música de clubs, siempre veía Berlín como una mancha blanca. Ya sólo por eso el intercambio con la gente de Detroit me parecía estimulante. Llevaban ya algunos años haciendo música y produciendo discos que en Berlín eran muy importantes. Tenían una cultura de DJs que se había desarrollado a lo largo de un prolongado período de tiempo.

Carola Stoiber: Después del éxito de X-101, el sello encontró su propia dinámica gracias a la conexión con Detroit. Venía constantemente gente con música nueva y empezaron las primeras colaboraciones. Dimitri siempre empujó en ese sentido, los conectó con Johnny Klimek, Moritz von Oswald y Thomas Fehlmann.

Dimitri Hegemann: Hice un poco de comisario y me lo pasé en grande. No tenía nada que ver con el trabajo planificado de un sello. Ellos venían a pinchar y se quedaban algunos días o incluso un par de meses en la ciudad. Gracias a eso se estableció una relación que era más que estrictamente comercial. Lo cual no quita que, económicamente, la conexión funcionara de maravilla. Los tíos de Detroit venían a pinchar con DATs y les pagábamos al momento. O los metíamos en un estudio para hacer un maxi o un álbum. Blake fue el primero con el que lo hicimos.

Blake Baxter: Cuando vine con Underground Resistance, estuve dos o tres meses de gira y luego me quedé casi un año en Berlín. Fue cuando conocí de verdad a Dimitri. Él creía que yo formaba parte de UR. Entonces Jeff le dijo que también me dedicaba a producir música. Cuando oyó una de mis cintas, dijo que sonaba muy distinto de Underground Resistance y me preguntó si me apetecía sacar un álbum con Tesor. Lo consulté con Jeff y con Mike –al fin y al cabo, estaba en su sello–, pero me dijeron que lo hiciera. Primero trabajé con Johnny Klimek, lo cual fue todo un experimento. Luego conocí a Moritz von Oswald. Era el propietario del Loveparkstudio, donde colaboraba con Thomas Fehlmann. Era un tipo muy callado. No daba la impresión de ser músico. El estudio no era más que un espacio diáfano, pero tenía toda aquella colección de sintetizadores colgados en la pared. Una locura. Los tenía todos, absolutamente todos, y estaban además cableados de tal modo que podías utilizarlos en paralelo. Me quedé realmente boquiabierto, en estado de shock.

Thomas Fehlmann: Dimitri nos preguntó si Blake podía usar el estudio, pero le dijimos que sólo se lo dejábamos con nosotros dentro. Blake necesitaba además un operador, porque por entonces nadie en Detroit trabajaba con ordenador.

Blake Baxter: Cuando vi el ordenador, pensé: «¿Qué diablos harán con eso?». Thomas y Moritz me enseñaron entonces a usar el ordenador como secuenciador. Por entonces, yo trabajaba con un sistema minimalista. Cuando les conté cómo hacía mis discos, me miraron como si fuera un genio. Y yo los veía a ellos como genios, con todo aquel equipo.

Thomas Fehlmann: Me hacía mucha ilusión colaborar con Blake. La pregunta era: «¿Estamos capacitados para dar ese paso? ¿Estaremos a la altura? ¿No supondrá ningún problema que él sea negro y nosotros blancos?».

Blake Baxter: Había traído esbozos de «One More Time», de «Brothers Gonna Work It Out» y de «Reach Out». Les encantaron, cosa que me sorprendió. Por aquel entonces, el techno era muy duro, Underground Resistance era muy importante y el sonido era cada vez más industrial. Pero yo quería sobre todo mantener un equilibrio entre el house y el techno. Moritz y Thomas se dejaron la piel e hicieron que el álbum fuera mucho mejor.

Thomas Fehlmann: Fue todo muy rápido, quizá necesitamos dos semanas. Después de aquella buena experiencia, nos dijimos que quizá podríamos hacer una serie. Queríamos dar un nombre a todo aquello y no aparecer como meros colaboradores en los créditos. Teníamos algo que aportar, y la gente de Detroit estaba tan interesada en nuestro input como nosotros en el suyo. También Jeff y Mike se dejaban caer alguna vez por el estudio, cuando estaban en la ciudad. Teníamos por ahí un secuenciador que habíamos comprado a Kraftwerk. Y Mike lo acariciaba cada vez que entraba o salía.

Mark Ernestus: Cuando ibas a Detroit y decías que eras alemán, enseguida te veían con buenos ojos. Gracias a Kraftwerk. En 1981 dieron un concierto allí, y es una de esas fechas de las que toda esa generación de Detroit recuerda perfectamente dónde estaba, si no

había podido acudir. En Detroit, Kraftwerk estaba considerado un grupo extremadamente funky. Les fascinaba por completo que esa música llegara de un mundo, por así decir, opuesto al de James Brown.

Thomas Fehlmann: En el pabellón de Weißensee debía celebrarse un concierto de Kraftwerk, pero se anuló en el último momento porque el pabellón estaba lleno de polvo. Pese a todo, fuimos –con Moritz, Mark, Jeff y Mike– y nos encontramos con Kraftwerk. Yo conocía un poco a Ralf y a Florian. Esa noche, Jeff tenía que actuar en el Tesor. Los invitamos a ir y vinieron. Al día siguiente, fuimos en convoy con Kraftwerk a Leipzig y vimos su concierto. «This was the closest I've ever been to God» [Esto es lo más cerca que he estado de Dios], comentó Mike al terminar.

Juan Atkins: Conocía vagamente a Thomas del New Music Seminar de Nueva York. Cuando, una vez, coincidimos por casualidad en Londres en la oficina de ZTT, el sello de Trevor Horn, me dijo que podía organizar una actuación en el Tesor y que tal vez podríamos aprovechar la ocasión para hacer algo juntos en el estudio. Yo sabía que Underground Resistance eran muy conocidos en Berlín. El Tesor gozaba ya de renombre en Detroit. Mike Banks me decía siempre que habían actuado a quince metros del búnker de Hitler. Al menos es lo que contaba.

Dimitri Hegemann: Al principio no tenía ni idea de quién era Juan. Se lo pregunté a mis chavales: «¿Quién es Juan Atkins? ¿Qué ha hecho?». Cuando me hubieron puesto al día, le invité de inmediato a venir a Berlín. Cuando llegó, estábamos todos muy excitados. Pensábamos que venía alguien de otra galaxia y que iba a iluminarnos. Era una especie de semidiós.

Thomas Fehlmann: Para la colaboración con Juan Atkins y, posteriormente, con Eddie «Flashin'» Fowlkes, nos buscamos un nombre: 3MB (tres miembros), para dejar abierto el proyecto. Fue una propuesta de Dimitri. Para nosotros fue un poco como una alusión al jazz de los años cincuenta y sesenta, cuando la mayor parte de las veces no venía a Europa la orquesta entera, sino sólo el solista, que entonces se buscaba aquí un bajista, un batería –un grupo, vamos–, y se encerraba en el estudio. El tiempo libre que los tipos de Detroit tenían en Berlín debía utilizarse creativamente.

Juan Atkins: Estuve por primera vez en Berlín en 1992. Me quedé una semana. Como el resto de la gente de Detroit, me alojé en casa de Mark Ernestus. Era nuestro referente. No llevaba mucho dinero y tuve que arreglármelas con mi presupuesto. No sabía gran cosa de la ciudad. Berlín me pareció un poco más tranquila y sería que Londres.

Thomas Fehlmann: La colaboración con Juan fue más intensa que con Blake. En muchos aspectos, era más parecido a nosotros. Estábamos todavía en aquella fase en la que lo que importaba era inventar el techno. Queríamos investigar todas las posibilidades. Por lo demás, seguíamos siendo fieles a nuestro antiguo principio de los tiempos de Palais Schaumburg: «Si te recuerda a algo, descártalo». La palabra «jam» estaba proscrita. Para nosotros era sinónimo de pasar el rato. En nuestra música, cada instrumento tenía una función concreta. Si una pista funcionaba sólo a medias, la silenciábamos de inmediato. Queríamos concentrarnos en las voces importantes. Era una manera de proceder que coincidía plenamente con la que tenían en Detroit.

Juan Atkins: Thomas y Moritz tenían un montón de sintetizadores viejos que habían modificado para que fueran compatibles con MIDI. Fue lo que más me fascinó de todo aquello. En Detroit, yo no tenía ningún MIDI en mi estudio. A veces me pasaba horas tratando de sincronizar todos los aparatos. En el estudio de Moritz eso no era ningún problema, y podías obtener resultados mucho más deprisa. El primero disco de 3MB estuvo listo en una semana.

Thomas Fehlmann: De cada tema hacíamos un montón de mezclas que luego editábamos de maneras diferentes. La aspiración de que los temas sonaran en los clubs no era la primordial. Lo hacíamos más bien para nosotros mismos. Si luego uno de nuestros temas sonaba en el Tesor, era siempre una grata sorpresa. Pero no contábamos con ello.

Carola Stoiber: Como sello nunca dábamos ninguna norma. De eso se encargaban los artistas, que sabían lo que hacían. Yo no podía llegar y decir: «Quita este beat y pon algunas palmas». Además, siempre estaba bien. Con The Rings of Saturn, de X-102, compramos a ciegas. Ni siquiera sabíamos que iba a convertirse en un álbum

conceptual. Underground Resistance mandaba siempre el disco madre ya terminado y masterizado, nada de DATs. Diseño incluido.

Thomas Fehlmann: Después de aquellas sesiones, Moritz y yo decidimos que teníamos que ir sin falta a conocer Detroit. Blake nos había invitado a alojarnos en su loft. Era un espacio enorme dividido en celdas individuales. En una de ellas había instalado su modesto estudio.

Carola Stoiber: Siempre que iba a Detroit, me acogían con mucho cariño e incluso me llevaban por ahí. Me presentaban cada vez gente nueva que hacía música. A veces me pasaban de extranjería un casete.

Thomas Fehlmann: Nos dijeron que no había nada que temer, porque la gente era tan pobre que ni siquiera tenían dinero para comprarse una navaja. Cuando vimos el centro de Detroit, no dábamos crédito. Por supuesto que ya nos habían dicho que no había un alma, pero cuando lo ves con tus propios ojos, es totalmente distinto. De todos modos, gracias a los muchos contactos y a las informaciones que recibíamos todo el tiempo, no nos impresionó, sino que más bien nos pareció singular y muy desconcertante, sobre todo teniendo en cuenta todo lo que artísticamente salía de allí.

Dimitri Hegemann: Un año en que el invierno fue especialmente duro en Detroit, los chicos de Underground Resistance regalaron a los indigentes chaquetas con el logo de UR. Ibas en coche por la calle y por todas partes veías vagabundos con la chupa de Underground Resistance. Mike Banks era proclive a compartir. Le parecía algo muy importante.

Carola Stoiber: Mike me enseñó la ciudad. Hizo la visita clásica: el Motown Museum, la fábrica Ford, la avenida de las 8 Millas. Estaba orgulloso, pero al mismo tiempo también un poco triste. Quería enseñarme que en aquella ciudad hecha polvo hacían cosas sustanciales: sacar de la calle a la gente con talento, devolverle algo a la ciudad.

Thomas Fehlmann: Mike nos dio una muy buena idea de la ciudad. Comimos un día en casa de su madre. Fuimos con él a jugar a béisbol y al campo a ver unas carreras de dragsters. En Europa creemos saber perfectamente lo que está bien y lo que está mal. En Detroit me llamó la atención lo diferente que es tu visión del mundo cuando te has criado allí. Tienes una idea totalmente distinta de lo que está bien y lo que está mal, de dónde está la izquierda y dónde queda la derecha.

Dimitri Hegemann: Primero tuve que comprender su background. Al principio yo era muy ingenuo. Ni siquiera sabía que habían vivido aquella época brutal que yo sólo conocía por la tele. Algunas de las historias que me contó Mike eran pura novela negra. Allí era el pan de cada día.

Thomas Fehlmann: Mike tenía en todo aquello una función muy arraigada y contribuía a que otros echaran raíces. Siempre apoyó a mucha gente. Solía decir que, en Detroit, o te conviertes en músico o deportista, o terminas en la cárcel. Su principio moral era que uno debía ser duro consigo mismo. En el estudio de Underground Resistance había incluso una máquina de ejercicios. El cuerpo fue siempre muy importante para Mike. Dormía en una cama de campaña. También vimos a Robert Hood, que por entonces era algo así como el estudiante de Underground Resistance. Era el new kid on the block y acababa de fundar el sello Hardwax. Ver la instalación minimalista de su estudio fue interesantísimo. Comparado con él, el de Underground Resistance estaba muy bien equipado.

Robert Hood: Yo no tenía un gran equipo. Un mezclador de cuatro canales, una 909, un Juno-2, un par de altavoces y un secuenciador Yamaha. Por entonces aún no tenía ni un sampler.

Thomas Fehlmann: Fue lo último que tuve que ver para comprender que el factor decisivo no es el equipo que tienes en el estudio, sino lo que tienes en la cabeza.

Robert Hood: En los ochenta, cuando iba a una fiesta, los mejores momentos eran cuando, en un tema, llegaba el break y sólo se oían la batería y el bajo. El ritmo y nada más. El house de Chicago se basaba en eso. Yo quería unir esta simplicidad, esta idea de los temas rítmicos, con el techno de Detroit. Hacer algo emocional pero funky. Que no fuera solamente un recurso de DJ, sino también una canción. Basta con prestar atención para darse cuenta de que el

charles de una batería canta una melodía. Y esta canción tiene la misma fuerza que una de Mariah Carey.

Thomas Fehlmann: Moritz llevaba encima el DAT de «Ploy», el primer disco de Maurizio, el proyecto y el sello que acababa de montar con Mark. Con él fuimos a ver a Ron Murphy, que tenía el estudio de masterización National Sound Corporation (NSC). Todos los músicos de Detroit masterizaban y cortaban el disco patrón en sus instalaciones.

Mark Ernestus: Ron Murphy era una figura muy, muy importante. Era de otra generación, un auténtico personaje. Había empezado regentando una tienda de discos, era un gran amante de Motown y, pese a ser tremendamente insolente, era a la vez un tipo muy cordial. Para mucha gente de Detroit fue una especie de figura paterna. Con una paciencia y una entrega increíbles, trataba de hacer los arreglos de los temas de los músicos de Detroit. Y dedicaba mucho tiempo a explicar todo lo que hacía.

Ron Murphy: Los chavales del techno de aquí, de Detroit, no tenían a nadie que les pudiera enseñar cómo funcionaba el negocio de la música. Después de que Motown se marchara de Detroit, no quedó nada. Ellos se encerraban con sus equipos baratos en sus habitaciones-estudio e iban haciendo cosas. Yo trabajaba en la industria musical desde principios de los sesenta, había hecho de todo –desde crear un sello hasta producir– y podía aconsejarles. Recuerdo perfectamente, por ejemplo, que Mike Banks vino a verme y que, durante el almuerzo, hablamos de cómo tenían que ser los contratos discográficos. Le conté cómo lo había hecho Motown en su día. Cuando monté la NSC y, poco a poco, el negocio empezó a funcionar, tenía mucho tiempo, tiempo que dediqué a trabajar con los chavales en sus temas. A veces nos pasábamos el día entero metidos en el estudio hasta que conseguíamos un resultado aceptable.

Mark Ernestus: En Alemania había varios estudios de grabación, pero los llevaban con un espíritu muy diferente al que había en Estados Unidos. Allí había ingenieros de masterización que gozaban casi del estatus de una estrella, gente que entendía la masterización y el «corte» del vinilo como una aportación creativa y se había especializado en la grabación de discos para clubs que sonaran altos y contundentes. En aquella época, en Alemania se hablaba más bien de conversión y regrabación, es decir, de pasar el material de un soporte a otro. Nadie intentaba grabar y cortar el vinilo de modo que el volumen fuera lo más alto posible o combinarlo con una masterización creativa.

Ron Murphy: En aquellos años la cabeza me bullía de ideas que discutía con los chavales que venían al estudio para hacer la masterización y la grabación. Un día vino Kevin Saunderson, lo que en realidad era inaudito, porque normalmente mandaba siempre un mensajero con una cinta. Pero aquella vez vino en persona con varios temas que acababa de terminar. Estaba bastante cansado, y mientras se tumbaba en el sofá que tenía en el despacho, me preguntó si sería posible hacer algo especial con ese disco. Hacía tiempo que me rondaba por la cabeza grabar un disco al revés. Al primero a quien se lo comenté fue Jeff Mills, pero me dijo: «Mejor que no, quizá la próxima vez». Luego se lo propuse a Richie Hawtin, pero no terminó de entusiasmarle la idea. Finalmente, aquel día, cuando se lo comenté a Kevin, éste me miró y preguntó: «¿Al revés?». «Sí», le contesté, «empezar a partir de la galleta». Kevin se colocó delante de uno de mis tocadiscos y trató de imaginarse cómo sería hacer scratch de aquella manera. Después de un rato haciendo scratch con un disco imaginario, se volvió y me dijo: «¡Adelante!». Y así empezó todo. El disco se vendió bastante bien. Lo publicó Network, si mal no recuerdo. Al cabo de un tiempo sucedió algo parecido con Jeff Mills. También él solía mandar casi siempre a alguien con una cinta que yo debía grabar en el disco patrón. Pero en aquella ocasión vino personalmente y me habló de su nuevo proyecto, que había de titularse The Rings of Saturn; también me dijo que quería algo especial. Anteriormente, mientras grababa los discos, me había llamado la atención que muchos temas se basaban en bucles que se repetían, y que, en algunos casos, estos bucles constituían una revolución entera. Así que me dije: «Si el tema consta únicamente de este bucle, ¿por qué no grabo simplemente este bucle en un solo surco cerrado, sin tener que grabar el disco entero?». En el fondo no era más que una broma. Pero cuando Jeff vino con The Rings of Saturn, le propuse grabar alrededor del tema varios de estos surcos cerrados. Como los anillos de Saturno. En lo que no había pensado era en el sonido. No tenía claro que la pista debiera tener un tempo de 133,3 bpm para que el bucle funcionara como surco cerrado. Pero como su tema, como me dijo después, iba a 134 bpm, resulta que iba

de perlas. Después de hacer una grabación de prueba, me decidí a intentarlo. Marqué el punto del disco en el que tenía que empezar a cortar, y grabé exactamente una revolución. Cuando tuve el disco listo, lo primero que hice fue pinchar el bucle: funcionaba a la perfección. A la primera. Estaba completamente eufórico, observando cómo el disco giraba una y otra vez reproduciendo el mismo bucle. De repente, al cabo de unos dos minutos, Jeff alzó la vista, porque debería haber entrado el charles. «Eh, tío. ¿Qué pasa ahí?». Y, todo excitado, le grité: «Es el bucle. El surco cerrado del que te he hablado». Jeff se levantó de un salto, y a partir de ese momento nos quedamos los dos observando con qué perfección giraba el disco. Pasado un rato, Jeff me dio con el codo y dijo: «¿Sabes qué significa esto? Tenemos que patentarlo». Me lo quedé mirando y le dije: «¿Qué quieres decir con "tenemos"?».

Carola Stoiber: La primera vez que vi los discos de The Rings of Saturn quedé admirada del aspecto. «¿Qué es esto? ¿Por qué la aguja de desliza de repente de aquí allá? ¿Por qué son todo temas tan cortos?» Me costó entender que se trataba de los anillos de Saturno.

Mark Ernestus: Aquella manera juguetona y experimental de tratar el soporte me tenía fascinado, evidentemente. Si Ron hubiera gestionado su negocio como un empresario o un proveedor normal, estos discos grabados de una forma tan especial no habrían existido. Invirtió mucho tiempo y mucho material en poner en práctica estas ideas de bombero.

Ron Murphy: Para mí fue también una manera de dar a conocer NSC fuera de Detroit. Todavía recuerdo que Derrick May me dijo, justo cuando empezaba, que me iba a conseguir un montón de clientes, ya que estaba tan contento con mi trabajo. Poco después volvió y me dijo, todo orgulloso, que todo el mundo estaba loco por saber dónde había grabado sus discos. Me miró y me dijo: «Pero ¿sabes qué? No se lo voy a decir». Yo ya me maliciaba que algo así iba a pasar, de modo que empecé a marcar los discos con un logo de NSC. Con la esperanza de que aquellos que de veras tuvieran interés se pondrían en contacto conmigo. Los primeros fueron Mark Ernestus y Moriz con Oswald.

Mark Ernestus: Quizá imaginaba que montar un sello y producir discos en Alemania era más difícil de lo que era en realidad, pero tenía la impresión de que en Detroit era mucho más factible. Había un estudio de grabación, el de Ron Murphy; había una prensa de vinilos, Archer; podías viajar allí, hablar con ellos, ver cómo trabajaban y gestionarlo todo de manera directa. Pagar en efectivo, meter las cajas en el maletero, y listos. El tomo con el que grababa Ron era un Scully fabricado en 1936, y en Archer, cuando llovía, se les colaba el agua por el tejado. Eran más o menos empresas unipersonales que no tenían su sede en un polígono industrial en las afueras de la ciudad, sino en el vecindario. En Archer, por no tener, no tenían ni calculadora, porque el tipo decía que, en aquella zona, se la iban a llevar la próxima vez que le entraran a robar.

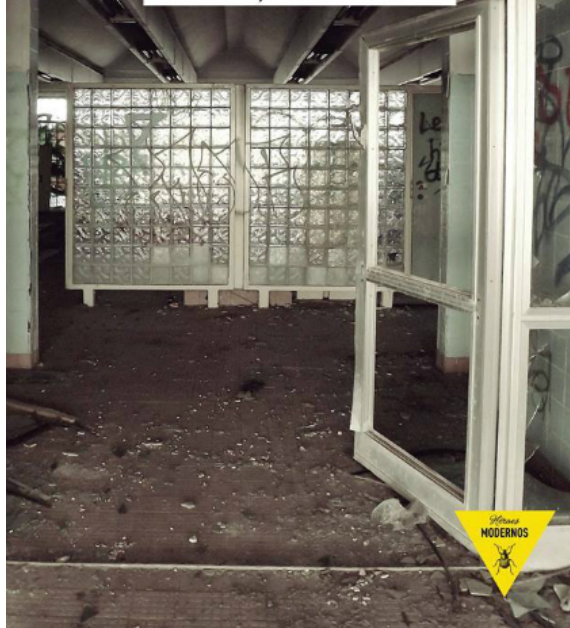
Felix Denk y Sven von Thülen: "Der Klang Der Familie. Berlín, el techno y la caída del Muro" (Alpha Decay, 2015). Traducción: Juan de Sola.

DER KLANG DER FAMILIE

BERLÍN, EL TECHNO
Y LA CAÍDA DEL MURO

ALPHA DECAY

FELIX DENK y SVEN VON THÜLEN



0 Comentarios

Beatburguer

1 Acceder

Recomendar

Compartir

Ordenar por los mejores



Inicia el debate...

Sé el primero en comentar.

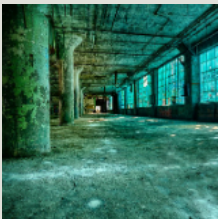
Susíbete

Añade Disqus a tu sitio web

Privacidad

DISQUS

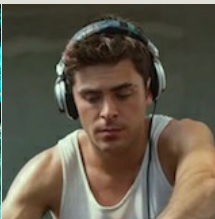
ARCHIVO



2.11.15 0

"La conexión Berlín-Detroit" de Der Klang Der Familie

por Beatburguer

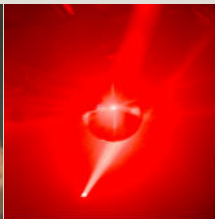


30.10.15 1

"We Are Your Friends": la película sobre la EDM que ni para eso sirve

por Álvaro García Montoliu

Análisis



29.10.15 3

Floating Points + Daphni + Four Tet: ¿moló o no moló?

por Alicia Álvarez Vaquero



28.10.15 0

Cristian Varela: los 10 discos que te hubiera gustado hacer

por Beatburguer

Entrevista



Menu

Agenda

Entrevistas

Charts

Discos

Digging

Concursos

Nosotros

Contacto

Publicidad

Newsletter

Email

Síguenos en



