

## **Sonido, código e imagen**

Por John L. Walters

Eye Magazine. Nro. 26. Vol. 7. Otoño 1997. Londres.

*(Traducción: Pamela Guruciaga y Martín Virgili. Mar del Plata, diciembre de 2013)*

Una partitura escrita es una poderosa forma de comunicación visual, que alcanza a cruzar las barreras del lenguaje, el espacio y el tiempo. La marca gráfica de la notación musical occidental tuvo un encanto estético intrínseco generado por elementos más simples -y quizás más antiguos- que el alfabeto romano: una rítmica procesión de líneas gruesas y delgadas, de elipses abiertas y cerradas, números arábigos, órdenes y ornamentos dispersos a lo largo una grilla rígida. Una partitura supone un conocimiento compartido, un corpus hábil y experimentado; la partitura es un diagrama, una receta, un mapa de ruta y una exhortación a la interpretación.

Sin embargo, algo en el diseño de una partitura, va un poco más allá de los códigos privados del músico entrenado. Ya sea que los compositores escriban de modo convencional y funcional, que utilizando trucos visuales (el pentagrama torcido de una balada para formar un corazón, o la cara de alguien amado trazado en las notas blancas y negras del piano), o que desplieguen círculos y líneas onduladas que cruzan el papel de una parte, están traduciendo ideas no visuales dentro de un código visual. El arte de armar partituras, requiere una conexión entre oídos, ojos y manos.

El pentagrama puede ser concebido como un gráfico bidimensional, el eje horizontal de las x para el tiempo, y el eje vertical de las y (la localización vertical de la cabeza de una nota escrita en las líneas horizontales que forman el pentagrama) para la altura. Una partitura es una combinación de varios pentagramas en paralelo, sincronizados en el tiempo: cada nota lleva una coordenada temporal, además de varios otros parámetros, incluidos la altura, la duración, el timbre y la intensidad. Ya que cada pasaje de tiempo puede ser seguido por la lectura de izquierda a derecha, los eventos musicales simultáneos, están directamente por encima y por debajo unos de otros. Y una de las funciones más importantes de este código gráfico es mantener a los músicos en silencio durante cierto momento, el equivalente musical al espacio en blanco.

El hecho de que la música esté organizada gráficamente de esta forma, hizo posible la creación y ejecución de formas musicales complejas y a gran escala, con la aparición de nuevos roles y jerarquías. La efectividad gráfica de una partitura musical fue central para el desarrollo de la música clásica occidental. Al tocar las partes individuales de la partitura [particellas], cada músico es parte de un vasto sistema cuya arquitectura puede apreciarse a media que la música se despliega en el tiempo.

Salvo algunas pocas instrucciones, una partitura de Mozart o Mahler usa el mismo lenguaje que, por ejemplo, el nuevo concierto para piano de Stephen Montage -una partitura para una película de Michel Gibbs o Rachel Portman-, o los arreglos para cuerdas que Joselyn Pook escribió para la gira de aniversario de The Stranglers en el Albert Hall. Siendo un lenguaje de signos internacional, es difícil vencer a la notación convencional. Sin embargo, por un par de décadas, desde los '50 hasta el comienzo de los '70, los compositores cuestionaron cada convención para producir un extravagante corpus de partituras gráficas exuberantes, ornamentadas y a veces totalmente desconcertantes.

## Cage infecta la escuela de arte

Los primeros sonidos de la explosión gráfica que iba a tener su pico en los '60, fueron las partituras de principios del siglo XX que incorporaron la percusión. Los instrumentos sin altura requieren una sola línea en el pentagrama, de modo que la partitura de Ionisation (1931), de Edgard Varèse, se ve brutal y severa a medida que suena la música. La fascinación de este siglo por el ruido sin altura, que continúa hasta hoy día en la música alternativa, fue predicha por el activista futurista Luigi Russolo, cuya música escrita para sus instrumentos de ruido *Intonarumori* (1916) presenta similitudes con partituras experimentales de los '60.

John Cage fue conocido inicialmente como un “compositor de percusión”, quien ganó reputación en los años '30 por sus partituras de danza moderna. Sus piezas más simples combinan una franqueza gráfica (trabajó para el arquitecto Erno Goldfinger) con un encanto ornamental quizás inspirado por Erik Satie, cuyas partituras escritas a mano contenían ilustraciones decorativas y un uso excéntrico e imaginativo de la escritura y el espacio en blanco. La necesidad de Cage por un set de percusión de bajo costo, que pudiera encajar en una sala pequeña de concierto, lo llevó a la invención del “piano preparado”, en el que las cuerdas del piano están amortiguadas o de algún otro modo modificadas, por la adición de tornillos de metal, gomas y pequeños objetos cuidadosamente listados en las primera página de la partitura. Con este sistema, la música escrita pega un salto hacia la oscuridad. Es imposible leer un trabajo para piano preparado como *Sonatas & interludios* (1946 - 1948) y deducir el sonido: cuando se toca la pieza en un instrumento correctamente preparado, éste produce una secuencia extraordinaria de sonidos percusivos vagamente orientales y muy bellos.

Aquí la música escrita es una serie de instrucciones para una secuencia de eventos en el tiempo. Partituras posteriores a las de Cage, o de otros inspirados por él, llevaron esta idea al punto en el que la correlación entre lo que uno ve y uno escucha, es pequeña. La “partitura” del *Poème Symphonique* de Ligeti (1962), que apuntaba a ser un evento de fluxus, es meramente una indicación para sincronizar 100 metrónomos y ponerlos a andar.

En los años '50, las partituras gráficas se estaban convirtiendo en una de las fuerzas dominantes en la música “seria”, con trabajos radicales y visualmente impactantes como los de Earle Brown, La Monte Young, Christian Wolff y el compositor británico Cornelius Cardew, quien aprendió mucho asistiendo en distintos momentos a Cage y a Karlheinz Stockhausen. *December 1952*, de Earle Brown, es una de las partituras gráficas más celebradas: una construcción ambigua al estilo Mondrian, que dio lugar a ejecuciones muy disímiles. Todavía, la estética visual de estos trabajos evoca una música imaginaria en la mente del observador, una música invisible quizás más ascética, hermosa y formalmente moderna que cualquier otro ensamble terrenal podría producir con instrumentos reales.

Durante un tiempo, la notación gráfica fue la Gran Idea de la música hegemónica contemporánea: en 1959, en Darmstadt (el gran encuentro anual de la música europea de avanzada) Stockhausen disertó sobre “Musik und Graphik” (música y escritura gráfica), donde habló de la “emancipación de la forma gráfica de los elementos musicales”. Por el contrario, a fines de los '50 y principios de los '60, surgió un interés por parte de los artistas visuales en el sonido y la interpretación: las esculturas que tintinean “*metaméchanique*” de Jean Tinguely; los eventos y filmes de Bruce Lacey; y los happenings de Allan Kaprow -quien estudió con Cage a una edad temprana. Los compositores comenzaron a trabajar

en colaboración con los artistas visuales, o explotaron sus propias habilidades gráficas: Toru Takemitsu trabajó con un diseñador gráfico para *Le son-calligraphie no. I* de 1958 -31 compases para cuarteto de cuerdas- al igual que Kathy Berberian y Louis Andriessen trabajó con Dick Elffers en *Kleur Partituur* (partitura de colores) de 1967. Tom Phillips produjo una obra que podía ser tocada o exhibida, o ambas a la vez. Algunas partituras comienzan a parecerse más a un poema: *From the seven days* (1968) de Stockhausen es un delgado cuadernillo con instrucciones escritas. La partitura completa de *Intensity*, para ensamble, incluye las palabras:

*play single sounds / with such dedication / until you feel the warmth /  
that radiates from you play on and sustain it / as long as you can*

toque sonidos de a uno / con mucha dedicación / hasta que sienta calor /  
un calor que sale de su ejecución y sosténgalo / todo el tiempo que pueda

Este proceso por el cual se desdibujan los bordes entre lo visual, lo escrito y el lenguaje musical, tuvo muchos efectos a largo plazo en la cultura posmoderna de las últimas décadas, desde las influencias de la escuela Británica en la cultura Pop y Rock angloamericana, hasta el arte performativo de los '70 y '80. Compositores experimentales, como Philip Glass y Michael Nyman, quienes rechazaron los excesos gráficos por una notación más funcional (junto con la estética modernista) encontraron aún, una recepción más cálida de sus obras en galerías y espacios de danza contemporánea, que en las salas de conciertos convencionales o colegios de música. Durante un tiempo, profesores de composición como Gavin Bryars, Michael Parsons y Nyman, fueron empleados en los departamentos de artes visuales. Parsons escribió que: “un estudio detallado proveniente de las artes visuales, puede traer una renovada conciencia sobre la calidad de un sonido, el carácter autónomo de su forma y sus propiedades relacionales”. El legado audible de la escuela de arte experimentalista (cuyo recluta más famoso es Brian Eno) se puede percibir en instalaciones y en CD's creados por personas sin ningún entrenamiento musical tradicional, capaces de esculpir el sonido grabado prácticamente del mismo modo que un artista visual trabaja con sus materiales.

## La gran imagen

Una partitura gráfica dan lugar a cuestiones espinosas: ¿tiene el compositor el deber de especificar cada nota, dinámica, articulación y después exigir un grado equivalente de precisión y fidelidad en la ejecución resultante? ¿Debería el compositor delegar ciertos roles a los especialistas (directores, percussionistas, por decir algunos) que traen nuevos conocimientos y tradiciones que pesan sobre la obra? ¿Debería simplemente disponer de una serie de instrucciones musicales, para luego recostarse y escuchar el resultado? Estas cuestiones se dirigen al tema del despotismo de las jerarquías, versus la organización democrática y la expresión creativa individual: la ebullición política de los años '60 también afectó a los compositores contemporáneos, cuyas implicaciones afectó la música que ellos escribían. Cornelius Cardew escribió: “la notación gráfica es una expansión perfectamente justificable de la notación normal en casos en los que el compositor tiene ideas, conceptos, que no pueda precisar” (esta concepción puede ser muy precisa en características generales pero imprecisa en los detalles). Por ejemplo, si un compositor quiere que una orquesta de cuerdas suene como una chispeante lluvia, el puede

interrumpir sus cinco líneas del pentagrama y dispersar puntos en lugares relevantes, brindando una estimación aproximada de la proporción de las notas desgarradas y los armónicos, y dejar que los intérpretes lo desarrollen.

La era más prolifera de la notación gráfica fue celebrada por la ya agotada *Notations* (1969) editada por Cage y Alison Knowles, que incluía manuscritos de Louis Andriessen, Franco Donatoni, Ton de Leeuw, Dick Higgins, Anestis Logothetis, Frederic Rzewski y James Tenney; junto con bocetos minimalistas de Mauricio Kagel, Allan Kaprow y Yoko Ono, contruidos a partir de distinto materia textual; bosquejos de partituras convencionales de Leonard Bernstein y Gunther Schuller y partituras con voces decoradas de *The Word* de los Beatles. *Notations* además, incluye las respuestas de los compositores a un cuestionario sobre una curiosidad tipográfica [de la revista] y que era su tema central: que el texto fue editado y diseñado utilizando operaciones de azar de modo que, el tamaño de letra, el grosor y la fuente cambian en medio de las palabras.

Quizás, la más importante partitura gráfica surgida en ese tiempo sea *Treatise* (1963 - 1967) del compositor británico Cornelius Cardew, un trabajo monumental que aún hoy continúa inspirando a músicos (improvisadores, ingenieros de mezclas y Dj's) a convertir sus marcas inescrutables en sonidos. *Treatise* es bella a la vez que desconcertante en sus 193 páginas. "Toda la obra es una crítica a la notación", apunta John Tilbury, un colega de Cardew en el legendario grupo AMM. "El aspecto más profundo de la pieza (...) es la forma en la que hace a la gente pensar. Es una partitura muy precisa, aunque a veces la precisión en la notación de como resultado un sonido impreciso". Roberto Gerhard escribió: "las ambigüedades de la notación son su gracia salvadora. Fundamentalmente, la notación es un dispositivo útil para hacerle frente a los imponderables. La precisión nunca es la esencia del trabajo creativo. La parte subliminal del hombre (la verdadera jefa creativa) se lleva bien con materiales de tan baja definición que cualquier computadora respetable tendría que rechazar por improgramable". El compositor John Woolrich comenta: "no existe una clara línea divisoria entre notación estándar y partituras gráficas: siempre hay cosas indeterminadas en la notación. Podrías especificar las notas pero no el instrumento o la situación acústica, por ejemplo. A menos que seas Brian Ferneyhough (y pienses que puedes anotar todo), la notación tiene que ver más con pistas que con instrucciones absolutas. Estás tratando de transmitir la gran imagen".

*Treatise*, que es puramente gráfica, representó el fin de una era al no contener pista alguna o explicación para los intérpretes. En los '70, disminuyó el impulso de las partituras gráficas y Cardew hizo varias declaraciones dramática e inspiradas políticamente repudiando la noción [gráfica], y comenzó a escribir canciones maoístas simples "para los trabajadores". Cage avanzó más en el reino de lo visual descubriendo una nueva vocación haciendo impresiones de obras gráficas, mientras que sus partituras se volvieron visualmente más simples. Y muchos compositores rechazaron las partituras gráficas junto con otros exceso de juventud, como tomar drogas o usar camisas floreadas.

## **Diseño fonográfico**

Sin embargo la excitación visual continúa seduciendo a generaciones posteriores de compositores e intérpretes, algunos de los cuales están preparados para interpretar esos trabajo con mucho más entusiasmo y creatividad que sus pares de la generación anterior.

Recientemente, The Brood (un ensamble muy suelto armado en torno a las agrupaciones Band of Susans, Scanner y Sonic Boom, con miembros de Wire, Elástica y los Scapegoats) interpretó partituras de Cage, Wolff y Phil Niblock en el London South Bank. “Ensayamos muchísimo para entender el lenguaje, dijo Terry Edwards de los Scapegoats”. “Ayudó mucho que Susan [de Band of Susans] había trabajado con los compositores en el pasado”.

Charade for the bard (1974), de Neil Ardley, usa un lenguaje gráfico simple con un propósito práctico: organizar una pieza para improvisadores de Jazz con muy poca anticipación. Las piezas para máquinas de John White (incluyendo la tristemente célebre Drinking and hooting machine, de 1969, que requería que los músicos compitieran entre ellos para ver quién tenía más resistencia al alcohol) hoy en día siguen siendo publicadas e interpretadas mientras que Ancient voices of children (1970) de George Crumb ha quedado ahí, convertida en un clásico contemporáneo. La gran partitura de Crumb, se ve y suena igualmente rica, extraña y hermosa.

“El aspecto de una partitura no es irrelevante”, dice Howard Skempton, cuyas partituras dibujadas a mano son famosas por su elegancia minimalista. “Una partitura tiene vida propia: su aspecto tiene mucho que ver con el poder de la pieza. Al mirar una partitura clásica (Mozart, Beethoven y demás), no es posible ver a primera vista por qué funciona. Si se mira una partitura modernista de posguerra de Boulez o Ligeti, por ejemplo, se tiene una idea mucho más clara de cómo suena. Las partituras gráfica permiten esto. Puede tener algo que ver con la estética constructivista de los años '50, con las deslumbrante partituras de Bussotti y Stockhausen. Y cuando miro las piezas de Morton Feldman de aquella época obtengo el mismo tipo de placer que me provoca observar una pintura. Puedo sentir la pieza (...) Hay sólo un pequeño paso de eso a ponerse a jugar [musicalmente] con la notación. Bussotti, fue quien logró que la cola meneara al perro.”

“Yo no creo que las partituras gráficas sean un asunto muerto”, dice el compositor Christopher Fox. “Todavía hay mucho por hacer, pero en el establishment musical este procedimiento está fuera de moda (...) A medida que la nueva música de volvió más ‘profesional’ los ensambles de Londres solamente querían tener en sus partituras puntos que pudieran tocar y tener listos en un ensayo de tres horas”. Christopher Fox participó de varias ejecuciones de partituras gráficas en las afueras de Londres con amigos que compartían sus ideas y estaban interesados en interpretar Cardew y Wolff. “Al final -apunta Stevie Wishart- no podía encontrar ninguna razón para tener algo en su atril.”

### **Cuestiones practicas**

Una partitura para orquesta, ya sea gráfica o no, es una forma altamente eficiente de organizar y producir una gran cantidad y variedad de eventos musicales en un pequeño tiempo. Este hecho, es tenido en cuenta también por los productores y supervisores musicales de Hollywood, que todavía prefieren encargar una partitura para sus películas que puedan completarse en días antes que en meses. Las partituras para canciones Pop y de películas son raramente publicadas y muchas veces descartadas, debido en gran parte al desinterés por parte de las compañías de música para cine muestran ante la posibilidad de re-grabar las bandas sonoras de los films clásicos. En los '60, Kenneth Payne, un compositor y maestro de música, desarrolló un sistema gráfico de colores, garabatos y formas, llamado Tonescript, cuya función era la de ayudar a los oyentes a entender piezas del repertorio

clásico. Una partitura descriptiva para una pieza electrónica, tiene que inventar algunas nuevas reglas. La “partitura difusiva” de Vox 5 (1979 - 86), de Trevor Wishart, es como una partitura para el director (de orquesta) aunque en realidad esta compuesta para el ingeniero de sonido que controla la consola de mezcla y el sistema de salida a través del cual se reproduce la cinta. Pero esta no es una partitura en el sentido clásico: al igual que la mayoría de los trabajos basados en cintas, la grabación eclipsó toda necesidad de una partitura convencional.

La reciente música de Tom Phillips retoma algunos aspectos del comienzo de la notación gráfica. Six of heart de 1991, encargada por la agrupación Woolrich’s Composers Ensemble, consiste de seis canciones enmarcadas por gruesos pentagramas. Algunos comentarios advierten a los músicos que no utilicen electrónica (en VI) o les pide que interpreten su “aria operística transportada a re mayor o menor” (en II). “La mayoría de las partituras gráficas que conozco que son buenas, son a la vez muy precisas”, dice Phillips. “No te dan más libertad que alguna otra pieza escrita de modo convencional”.

Para muchos compositores el tiempo de las partituras gráficas quedó atrás. En muchos aspectos las nuevas tecnologías han ensombrecido los métodos tradicionales. Los programas para escribir partituras como Sibelius o Finale, son populares entre las editoriales, los compositores profesionales y estudiantes: el resultado se ve con un acabado profesional. Esto ha sido una revelación para los compositores avanzados. Y en muchas áreas de la música funcional y comercial el trabajo verdaderamente importante, no es la partitura sino el resultado en la grabación: una cinta o un archivo de audio grabado en un disco. Un programa como el ProTools permite visualizar la amplitud de la señal [de un sonido] en función del tiempo. En la pantalla, la dinámica de una grabación (ya sea de Stravinsky o Prince) tiene una descripción clara que le permite al ingeniero de sonido orientarse en una pieza larga.

Geoff Smith, un compositor entrenado en la academia (y una autoridad en cuanto a John Cage), ve a las partituras escritas tan sólo como un medio para alcanzar un fin: pueden ser descartadas una vez que la música ha sido grabada. En el estudio de grabación la música escrita no tiene más significado que los apuntes de grabación que utilizan los ingenieros de sonido. En una reciente exhibición de partituras gráficas en la galería Workfortheyetodo en Londres, una partitura para danza contemporánea de Bruce Gilbert consistía en un bosquejo, un proyecto, del proceso de grabación (con comentarios sobre la forma y los matices) que organizaban los pensamientos creativos del compositor en un marco temporal especificado por el coreógrafo. Como partitura hablaban un lenguaje híbrido del quehacer de Gilbert. Las partituras gráficas tienen una creciente importancia en la educación. Tom Deveson, profesor de música en Southwark Education de Londres dice: “las partituras gráficas tienen esta ventaja de ser libres, divertidas y sin embargo precisas. Un grupo de chicos con distintas habilidades rápidamente pueden ponerse de acuerdo en qué significan una línea roja o un garabato verde, y para el final de la clase, tienen armada una pieza con estos elementos. A los chicos les encanta cuáles son las reglas y luego seguirlas meticulosamente.”

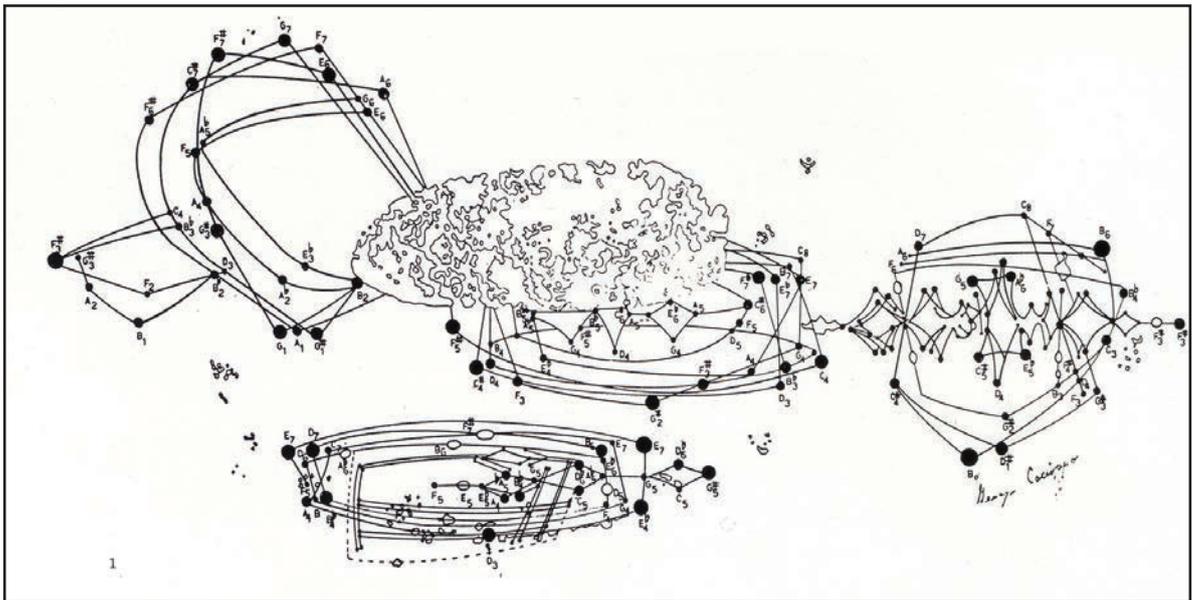
“Cardew dijo algo interesante”, comentó el compositor Howard Skempton. “Las partituras gráficas, están diseñadas para gente que no tuvo educación musical pero que de alguna manera adquirió una educación visual”.

## Manuscritos que desaparecen

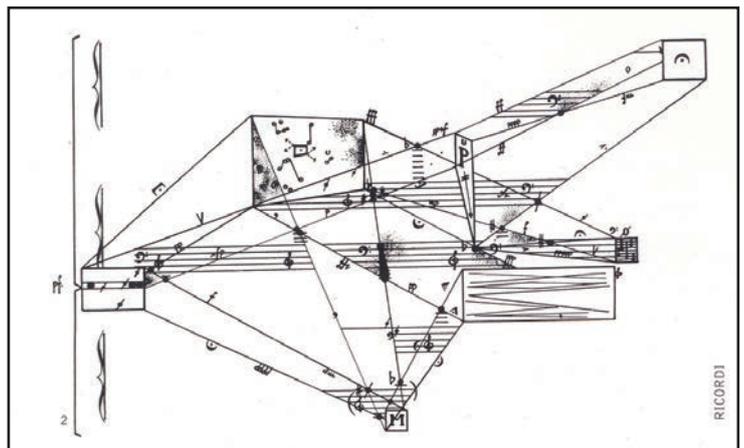
Frank Zappa advirtió en contra de la fetichización de las partituras musicales al señalar que “uno no come la receta”. En algunos aspectos, la obsesión de la vanguardia de pos guerra con la notación gráfica es un comentario crítico de las convenciones redundantes de la música europea. Sin embargo, aunque estos excesos gráficos pueden tener poco impacto en la música “seria” (Cardew, antes de su muerte en 1981, repudiaba las “líneas garrapatosas” como un sinsentido burgués), enriquecen la cultura y aún reverberan en los estudios electrónicos en los que unos pocos garabatos pueden ser más expresivos y precisos que las notas tradicionales con sus sostenidos y bemoles. El uso funcional de las partituras gráficas como una ayuda para la comprensión (en educación o entretenimiento) o como una forma de comunicación entre personas sin entrenamiento musical formal (Dj’s o ingenieros) está aún en los comienzos.

Las partituras gráficas tienen una inmediatez estética que la música nunca podrá alcanzar: el impacto visual de un manuscrito bien dibujado, libera a la composición de la tiranía del tiempo. En el reino digital, la música ha adquirido algunos atributos visuales. En un extremo tenemos muestras cortas y repetidas a partir de las cuales se construye gran parte de la música comercial; y por el otro, el análisis en la pantalla provisto por un programa para la edición de sonidos como ProTools, capaz realizar un zoom out (alejamiento) de la forma dinámica de una sinfonía, un álbum pop o una línea de bajo y batería, para convertir ochenta minutos de música en una única imagen.

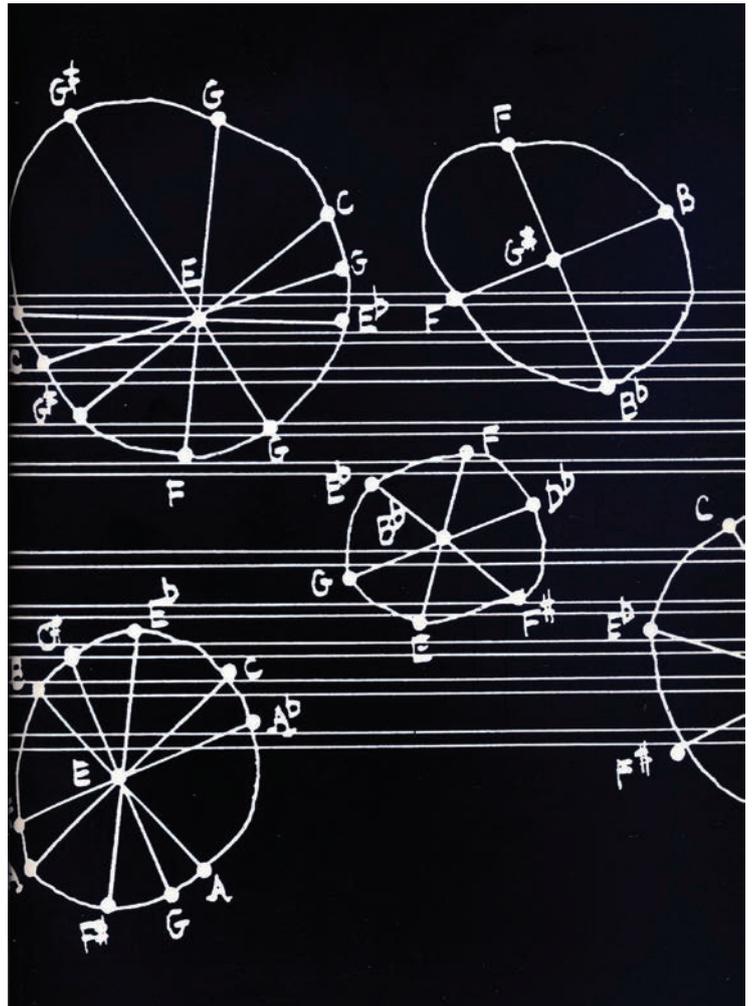
Al igual que la música visual de los manieristas italianos del siglo XVI, muchas partituras gráficas son actualmente reliquias de una era pasada, manuscritos que desaparecen y que tienen muy poco sentido para los músicos de hoy en día. Pero la seductora complejidad del trabajo de Carwed y Bussotti continua fascinando tanto a músicos como a no músicos, y el trabajo reciente de Phillips y Skempton muestra la resiliencia de estas ideas. Cada partitura es un cofre del tesoro que puede ser abierto por intérpretes y performers aún por nacer, un código o acertijo que se resolverá en el tiempo.



1. Cassiopeia, de Georges Cacioppo. Algunas partituras se parecen más al test psicológico de Rorschach o a los bosquejos preliminares de un arquitecto, que partituras convencionales. Este ejemplo, del compositor estadounidense Cacioppo, y compilado en Notation editada por John Cage (1969), es al mismo tiempo detalle y ambiguo. Estos trabajos, que descartan en su mayoría la idea de tiempo horizontal, parecen tener el objetivo de inspirar sentimientos en los músicos



2. Per tre sul piano de Sylvano Bussotti (1959). Bussotti, un modernista italiano, tenía un gran estilo gráfico y había credo una versiones gráficas de la música de otros compositores antes de aplicar esa técnica sobre su propia obra. Trabajos como éste, para tres intérpretes y un piano abierto, rememora a los solteros rapaces de la obra Large Glass de Marcel Duchamp.



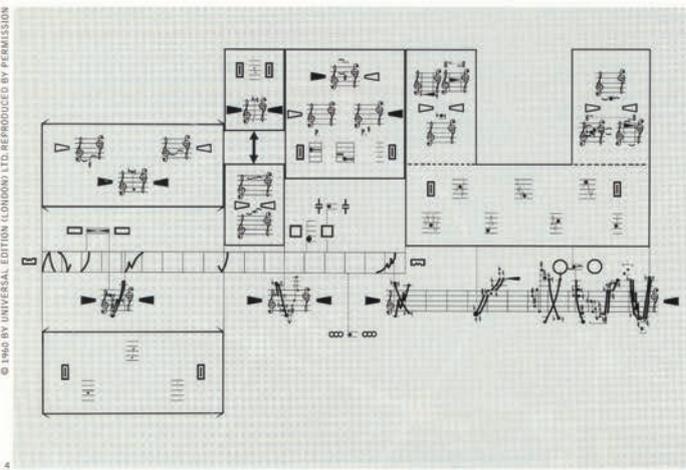
3. Detalles del Concierto para piano y orquesta de John Cage

4-6. Partituras del prolifero e influyente compositor alemán Karlheinz Stockhausen, cuya obra ha abordado diferentes tipos de partituras gráficas.

4. Zyklus (1959), para un percussionista, con símbolos y formas que pueden ser leídas de cualquier lado.

5 y 6. Plus-Minus (1963). Los símbolos empleados aquí son explicados en 7 páginas con detalladas instrucciones. Cada cuadrado significa un evento musical, y el círculo que aparece en el medio representa un Zentralklang (acorde central) correspondiente a uno de los ocho acordes escritos en las “notas de página”. La longitud de cada sonido individual, es indicado por pequeños símbolos sólidos: triángulos (cortos), diamantes (largos), círculos (más largo) y signos de interrogación (tiempo indeterminado).

© 1960 BY UNIVERSAL EDITION (LONDON) LTD. REPRODUCED BY PERMISSION



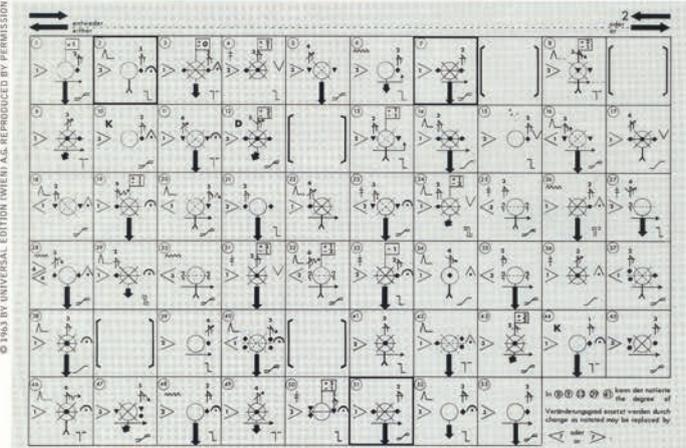
4

In a combination of several layers, each layer is to be represented by a characteristic sound group in which the Zentralklänge, Akzidentien and Nebennoten are to be differentiated (in the case of 13, heterogeneous sounds are to be introduced).

|   |                           |                                |  |
|---|---------------------------|--------------------------------|--|
| ⊙ | sounds, hard (timbre)     | } with precise pitches         | } if possible related to all parts of an event |
| ⊙ | sounds, soft              |                                |  |
| ⊗ | noises, hard              | } with distinguishable pitches |  |
| ⊗ | noises, soft              |                                |  |
| ⊗ | sound-noises, hard        | } mixture                      |  |
| ⊗ | sound-noises, soft        |                                |  |
| ○ | indeterminate (in timbre) |                                |  |

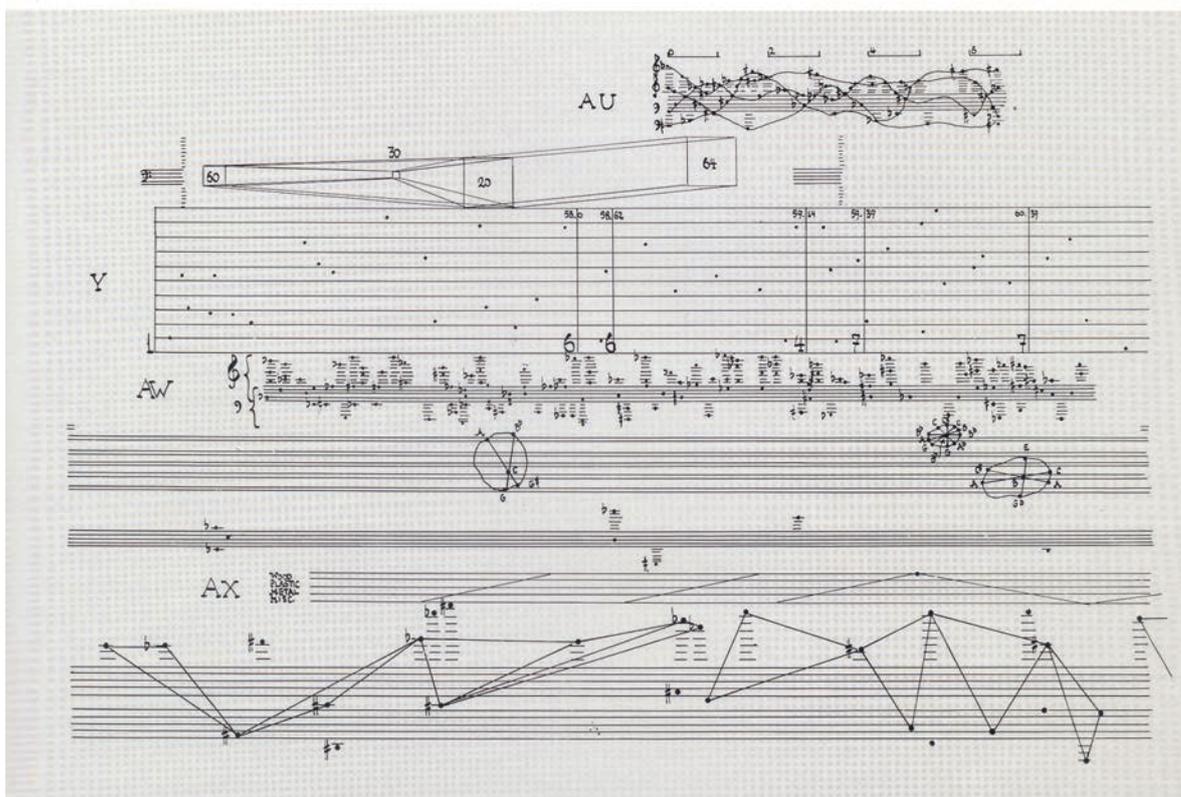
5

© 1963 BY UNIVERSAL EDITION (WIEN) AG. REPRODUCED BY PERMISSION



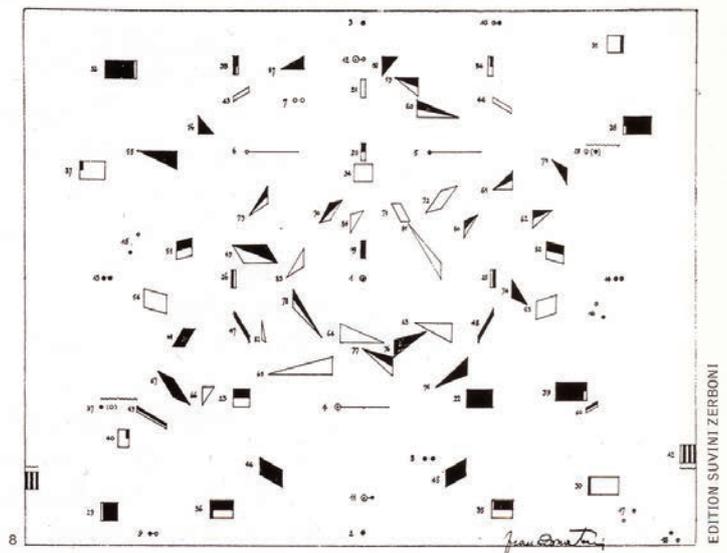
6

In ① ② ③ ④ ⑤ from the notation  
Verbindungsnoten werden durch  
die ① bis ⑤ ersetzt



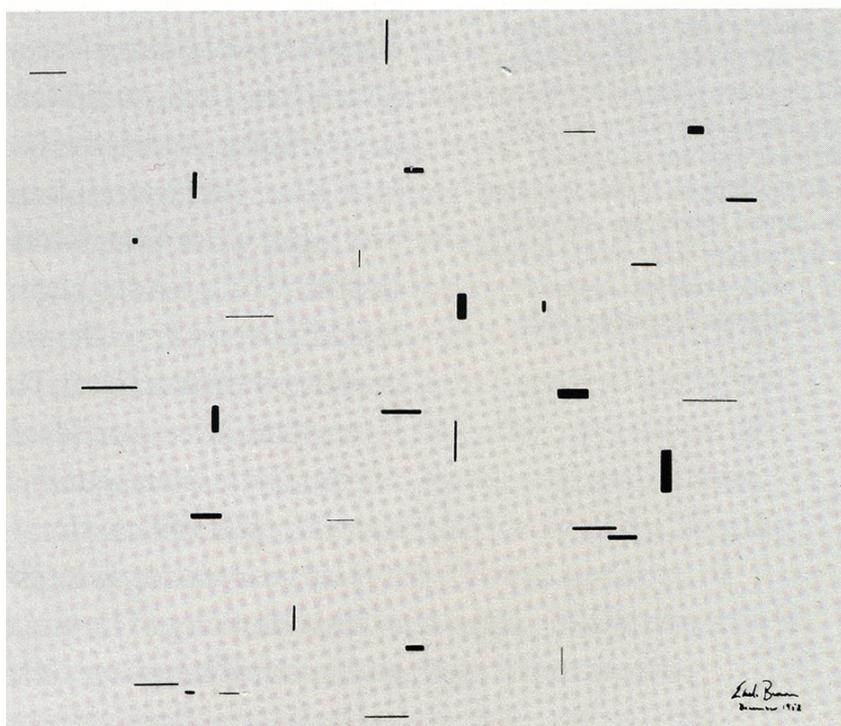
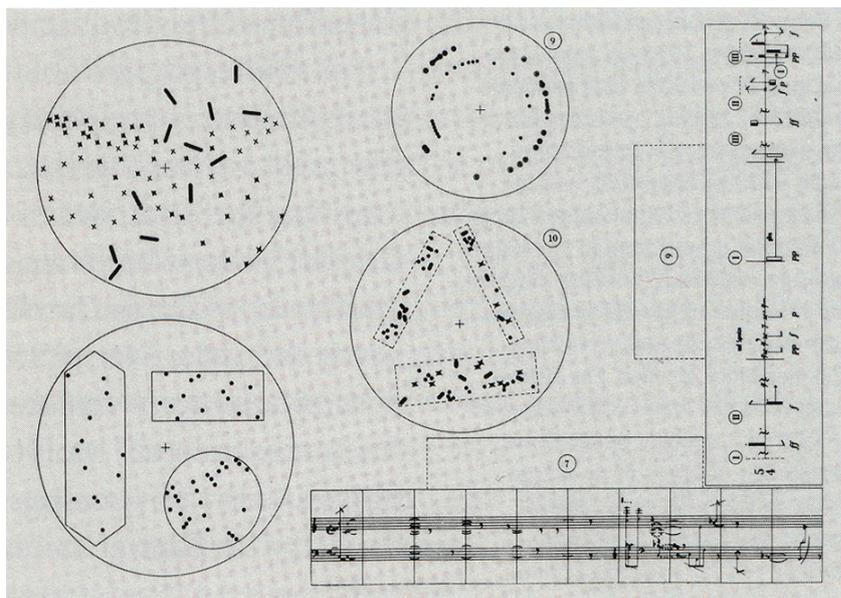
7. Página 38 del Concierto para piano y orquesta de John Cage (1958). Es una pieza que demanda enormes recursos creativos por parte del intérprete. Sus instrucciones comienzan con una alentadora ayuda: “debe entenderse el Todo como un cuerpo de materiales presentable en cualquier punto entre el mínimo (no se toca nada) el máximo (se toca todo) tanto en lo horizontal como en lo vertical”. Esta flexibilidad le permitió a The Brood, ejecutar este trabajo en el verano de 1997 en el London South Bank, a pesar de la ausencia de un piano en la escena. La virtuosa pianista Joanna MacGregor interpretó otra versión con la London Sinfonietta en la edición del Festival “Towards the millennium” del '96. La sección AU (en la parte superior de la imagen) muestra una especie de contrapunto, mientras que la AW muestra, en palabras de Cage, notas simples, intervalos, y tres grupos de notas, donde el pentagrama y los sistemas son ambiguos.

8. Babàì (1963) de Franco Donatoni. La cuidadosa numeración y el detalle en esta partitura gráfica la hacen parecer una versión decadente de December 1952 de Earle Brown.



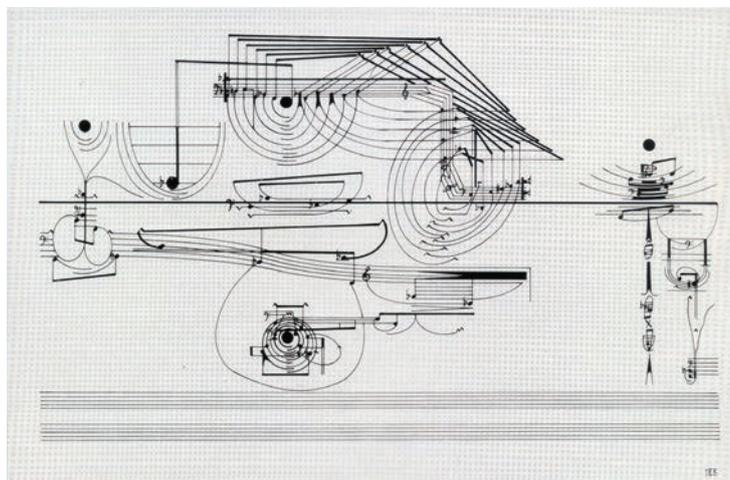
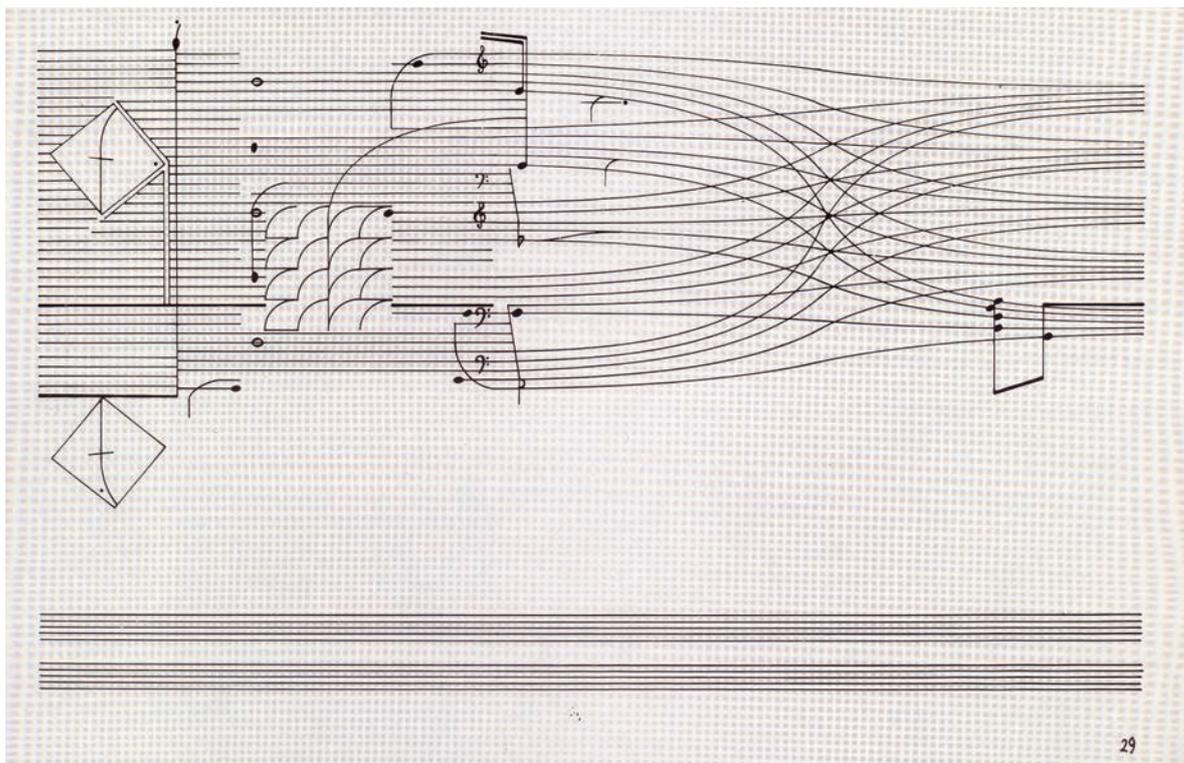
|        | II <sup>1</sup> |    | III <sup>1</sup> |   | IV <sup>1</sup> |     | V <sup>1</sup> |  | I <sup>2</sup> |  | II <sup>2</sup> |  |
|--------|-----------------|----|------------------|---|-----------------|-----|----------------|--|----------------|--|-----------------|--|
| FL.    | 7               | 5  | 5                |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| OB.    | 5               | 4  | 4                |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| E.H.   | 4               | 3  | 3                |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| CL.    | 1               | 5  | 7                |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| B.Cl.  | 4               | 4  | 4                |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| B.H.   | 6               | 3  |                  |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| I      | 4               | 5  | 2                |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| II     | 5               | 1  |                  |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| III    | 3               | 1  |                  |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| IV     | 4               | 1  |                  |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| TRP.   | 1               | 5  | 2                | 3 |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| B.TPT. | 7               | 5  | 2                |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| TBN.   | 7               | 4  | 4                |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| B.TBN. | 5               | 2  | 3                | 1 |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| GT.    | 5               |    | 7                |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| HR.    | 4               |    |                  |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| CEL.   |                 |    |                  |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| PIANO  | 11              | 6  | 9                |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| GLCK.  | 8               | 8  | 13               | 8 | 15              | 7   | 3              |  |                |  |                 |  |
| VIB.   | 7               |    | 11               |   |                 | 2   |                |  |                |  |                 |  |
| CH.    |                 |    |                  |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| C.A.   |                 |    |                  |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| Xyl.   |                 | 7  | 3                | 1 | 7               | III |                |  |                |  |                 |  |
| W.B.   |                 | 6  |                  | 5 | 3               |     |                |  |                |  |                 |  |
| T.B.   |                 | 7  |                  | 1 | 1               | II  |                |  |                |  |                 |  |
| T.D.   |                 | 10 |                  | 7 | 5               | II  |                |  |                |  |                 |  |
| B.O.   |                 |    |                  |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| Vc.    |                 | 7  | 5                |   |                 |     |                |  |                |  |                 |  |
| CB.    |                 | 6  | 4                | 3 |                 |     |                |  |                |  |                 |  |

9. Página 3 de Last pieces de Morton Feldman (1961) es un gráfico sencillo con 80 casillas por minuto. Los numerales indican el número de sonidos para ser ejecutados, en un tiempo igual o menor que la duración de cada caja y las líneas rotas indican sonidos sostenidos. En la pagina final, la parte de piano alcanza su plenitud con una convencional notación de acordes.

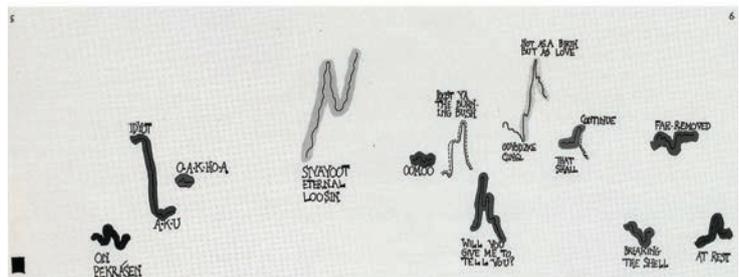
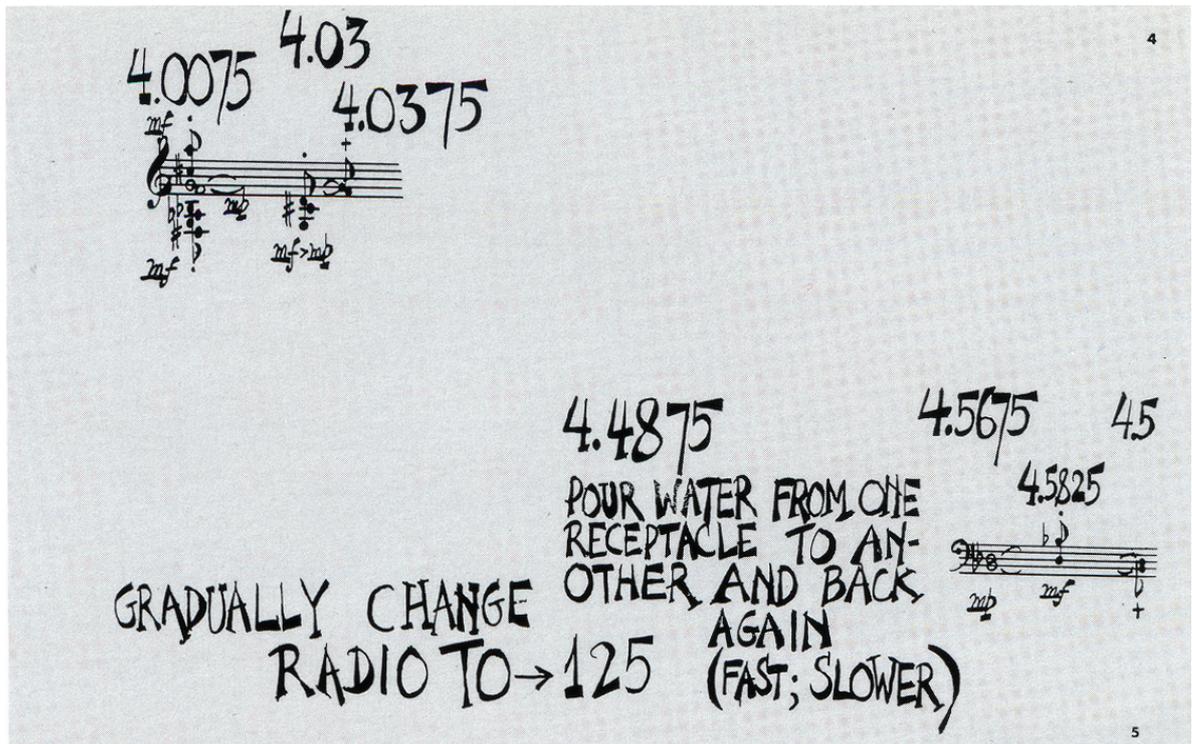


10 (arriba) Una página de Transición (1963) de Mauricio Kagel para piano, percusión y tres cintas grabadas. Se le indica al intérprete que recorte las formas y luego las adjunte a páginas específicas de la partitura con clips o pinzas. La idea es que las formas circulares roten durante la ejecución.

11 (abajo) December 1952 de Earle Brown, quien, junto a Cage, Wolff y Feldman formaron la Escuela de New York a comienzo de los '50.



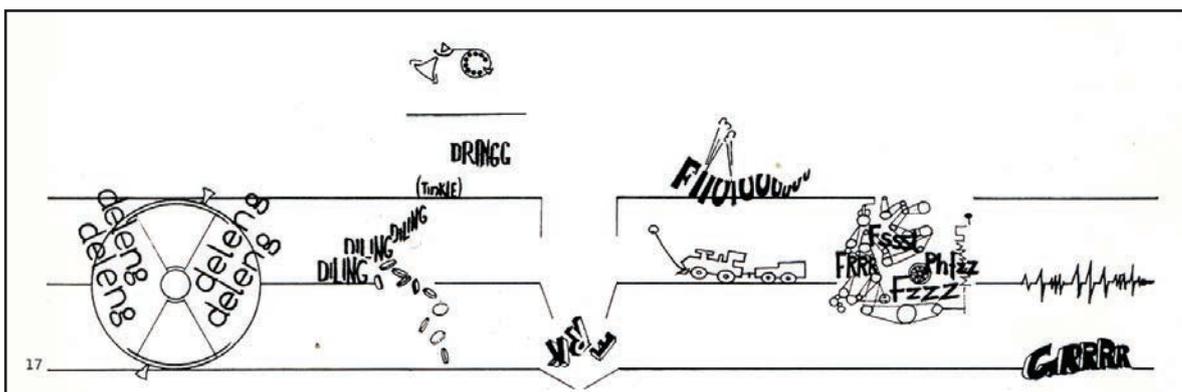
12 y 13. Páginas 29 y 183 de Treatise (1963 - 1967) del compositor británico Cornelius Cardew. “Un compositor que oye sonidos va a tratar de encontrar una notación para esos sonidos”, escribió Cardew en las notas de trabajo, publicado tardíamente en Treatise Handbook. “Quien tiene una idea buscará el modo de expresar esa idea, dejando que se interprete libremente, pero con la confianza de que que ellas han sido exactamente escritas”. Cardew pensaba que la partitura sería mejor ejecutada por inocentes musicales. “Matemáticos y artistas gráficos encuentran a la partitura más fácil de leer que los músicos: aquellos son los que puedan obtener más cosas de ellas”.



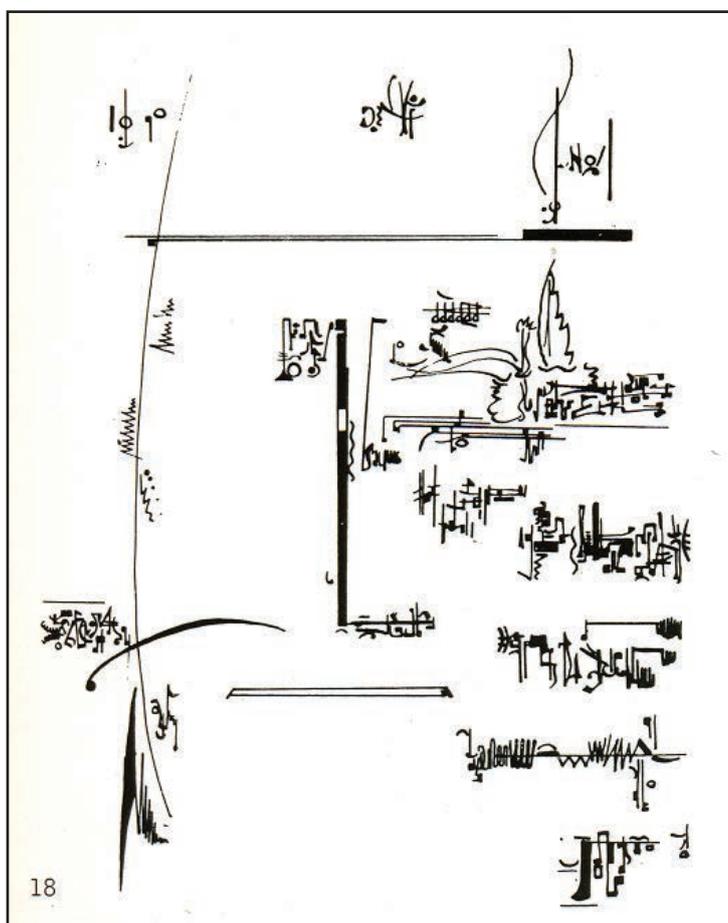
En los rasgos de estas partituras, uno puede reconocer inmediatamente la caligrafía de John Cage.

15. Una de las 10 páginas que conforman la partitura (en forma de póster) de *Water Music* (1960) para un pianista “que utiliza también una radio, un silbato, contenedores de agua, un mazo de cartas, un palo de madera y objetos para preparar el piano”. Las marcas temporales son imposiblemente precisas, por ejemplo 4.5825 minutos, marcas que son características en las partituras de Cage.

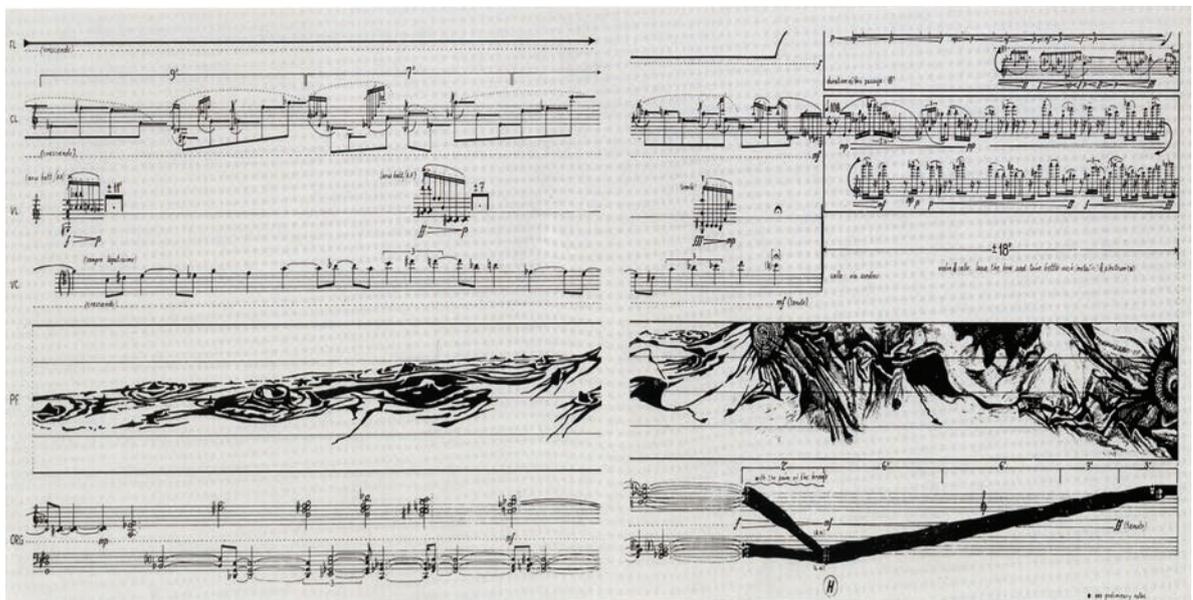
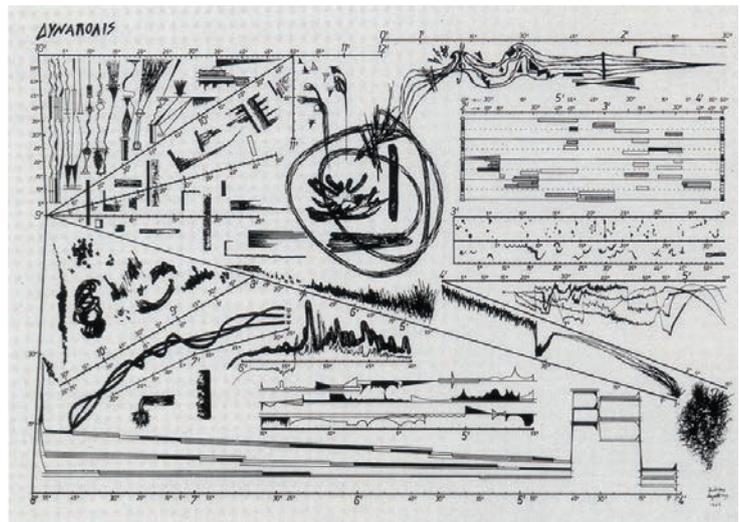
16. *Aria* (1960) para voz solo (de cualquier rango), puede ser ejecutada sola, o acompañada por Fontana Mix o partes del *Concierto para piano y orquesta*. El texto usa palabras en ruso, armenio, italiano, francés e inglés. Las pinceladas gruesas que indican el tipo de altura y duración de las frases escritas están en color: Cage invita a que cada intérprete equipare un color con un diferente estilo de canto. La versión de Cathy Berberian, en su primer ejecución, eligió el azul oscuro: jazz; el verde: folk y el púrpura: al estilo de Marlene Dietrich.



17. Stripsody (1966) de la cantante Cathy Berberian, a quien John Cage le dedicara Aria. Las caricaturas fueron hechas por el ilustrador Roberto Zamarin. Esta partitura presenta un contraste posmodernista a la obra del marido de Berberian, Luciano Berio, uno de los compositores más ferozmente modernistas. La pieza ha sido muy estimada por otros tantos cantantes desde la muerte de Berberian en 1983.



18. Paintings (1961) para flauta y piano del compositor danés Louis Andriessen.



19. Dynapolis (1963) de Anestis Logothetis. Es una pieza de 12 minutos para gran ensamble, en la que los minutos son dibujados en la dirección de las manecillas del reloj. Logothetis, un compositor de origen búlgaro y griego, compuso muchas partituras gráficas de notable complejidad con títulos como Labyrinthos, Agglomeration y Klangagglomeration la cual fue interpretada sobre una escultura por el artista vienés Ludwig Grise.

20. Una página de Scattertime (1971) para ensamble de cámara (flauta, clarinete, violín, cello, órgano y piano) de Enrique Raxach. A medida que la pieza se acerca al clímax, los tecladistas tienen sus manos escritas con intensidad gráfica, mientras que los otros instrumentistas tocan notas escritas tradicionalmente.

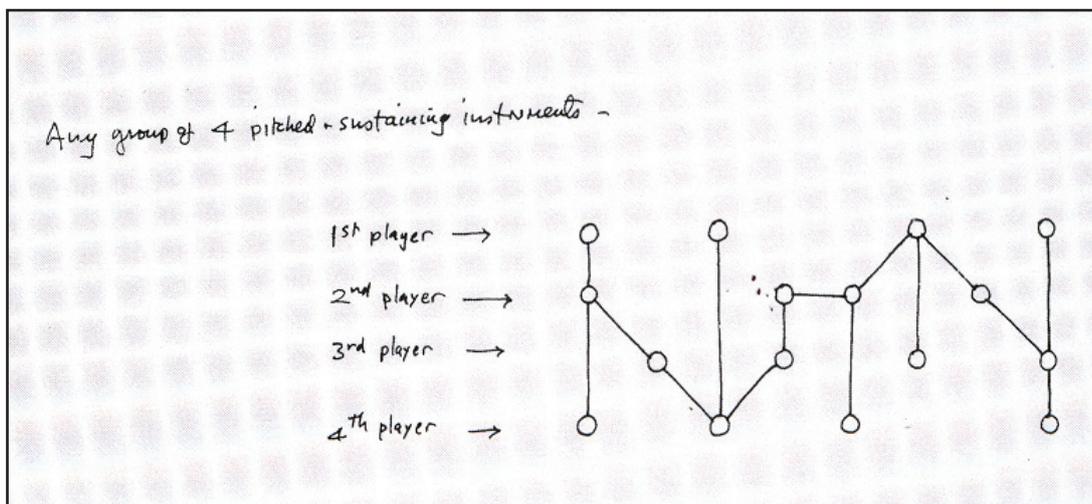
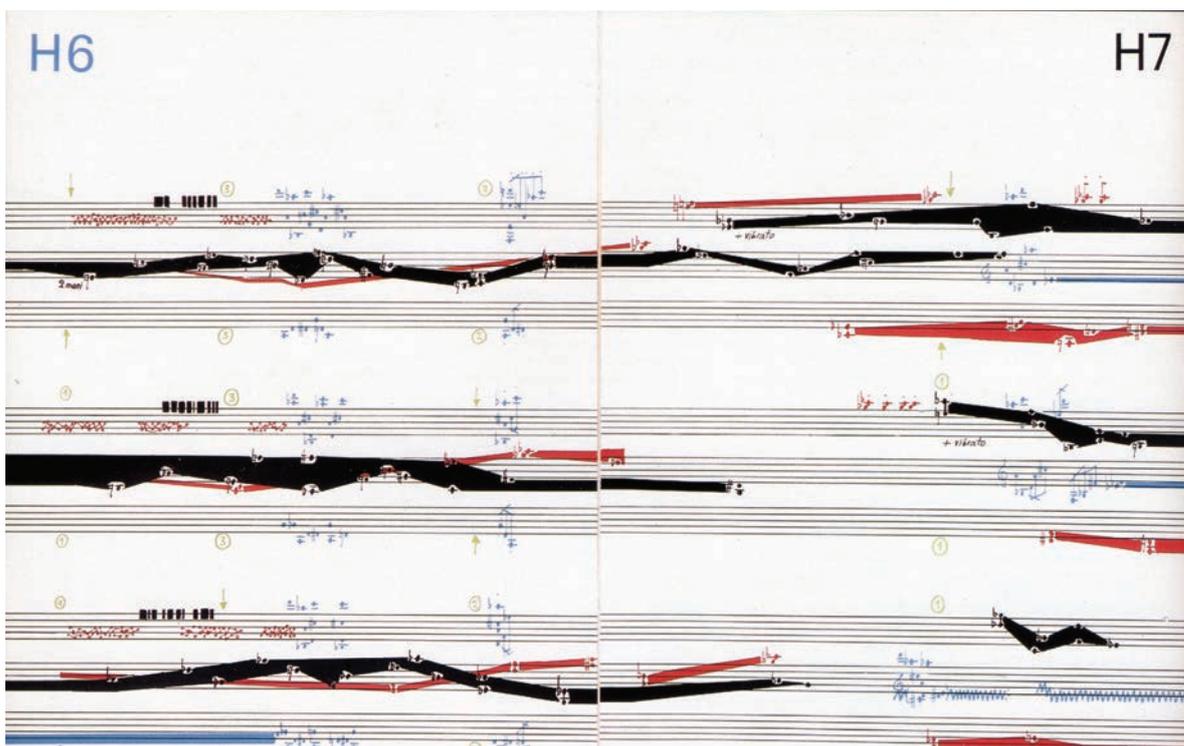


21

21. Belle, bonne (ca. 1400) de Baude Cordier, una canción de amor en forma de corazón, proveniente de la corte de Avignon.





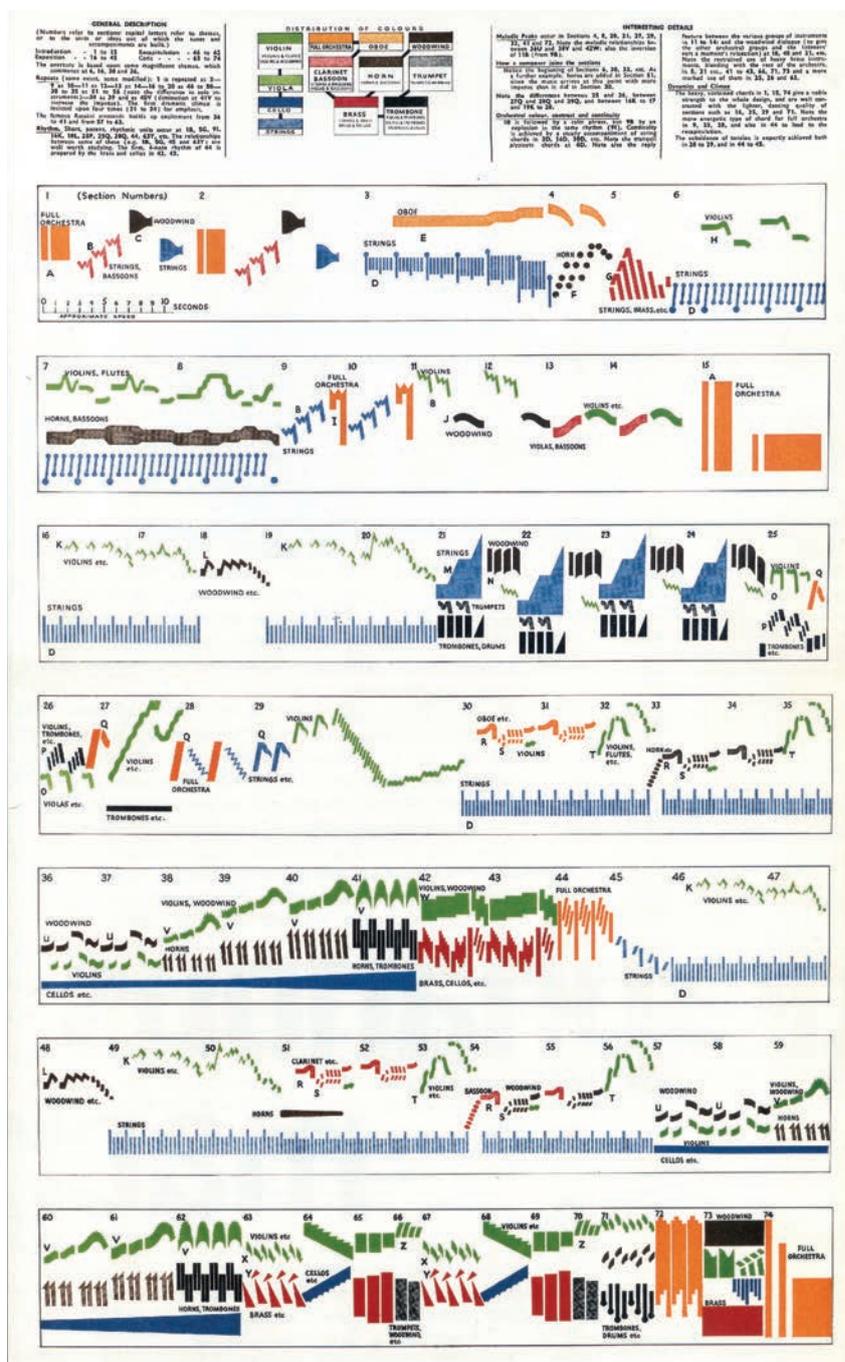


25. La partitura a color *The Garden of Ryoan-Gi* (1967) para tres órganos electrónicos. Una obra del compositor Louis Andriessen y el diseñador gráfico Dick Elffers.

26. Una pieza de taller del compositor Michael Parson que utiliza un tipo de notación desarrollada por Christian Wolff. Las alturas son libremente escogidas y las duraciones son escogidas por los intérpretes a lo largo de la pieza.

27. La parte I de Six of Hearts (1991) de Tom Phillips. Las palabras (o fragmentos de palabras) son tomadas de su libro A Humument. Las líneas decorativas y las bandas de colores contrastan las simples melodías de Phillips.

28. La partitura difusiva de Vox V (1979 - 1986) de Trevor Wishart, no es tanto una receta sino más bien una serie de instrucciones de cómo servirse. Esta partitura es más bien una guía para la persona responsable en reproducir las grabaciones en cinta de Wishart en un sistema de salida múltiple.



29. La obertura de El barbero de Sevilla de Rossini ilustrada en Tonescript, un sistema cuidadosamente pensado por Kenneth Payne en 1960, para ayudar a la apreciación musical. Payne señala que no se puede apreciar la eficacia del Tonescript si no se escucha una ejecución de la obra mientras se sigue la partitura. “Habiendo establecido los principios en los que se basa el dibujo de un Tonescript, escribió Payne en un artículo para la revista Composer, “cualquiera tiene la libertad de bosquejar para sí, los trabajos de los grandes maestros y después, para bosquejar su propia música”.