



“GRAFISMOS EN LA MÚSICA: ORIGEN Y DESARROLLO DE LAS PARTITURAS GRÁFICAS”

Marina Buj Corral
Licenciada en Bellas Artes
Profesora Superior de Flauta

Resumen: Las partituras gráficas y los gráficos musicales constituyen una práctica artística llena de posibilidades sinestésicas. El presente artículo pretende analizar algunos de los factores que dieron lugar al desarrollo de la notación gráfica a partir de los años cincuenta del pasado siglo. Entre estos factores, se menciona: la proximidad entre la música experimental americana y las artes plásticas (expresionismo abstracto); una búsqueda de apertura, creatividad y libertad por parte de los compositores; la propia evolución del lenguaje musical, con la incorporación de nuevas corrientes, técnicas y materiales sonoros; la influencia del jazz o factores de orden filosófico y político. El artículo comenta también algunos ejemplos de partituras gráficas con las que se ilustran diferentes vertientes y categorías de este fenómeno.

Abstract: Graphic scores and musical graphics are an artistic practice full of synesthetic possibilities. This article analyzes some of the factors that led to the development of graphical notation from the fifties of the last century. Among these factors, it is mentioned: the proximity of American experimental music and visual arts (abstract expressionism), a search for openness, creativity and freedom by the composers, the evolution of musical language, with the addition of new techniques and sound materials, the influence of jazz or philosophical and political elements. The article also discusses some examples of graphic scores in order to illustrate some categories of this phenomenon.

Palabras clave: “partituras gráficas”, “notación gráfica”, sinestesia, “December 52”, “musicología”, “notación alternativa.”

Key words: “graphic scores”, “musical graphics”, synesthesia, “December 52”, “musicology”, “alternative notation”.

1. INTRODUCCIÓN

La historia del arte está llena de expresiones artísticas sinestésicas, de analogías e intercambios entre lo visual y lo sonoro. En el siglo XX se produce un fenómeno interesante: si a principios de siglo las vanguardias artísticas – Kandinsky y sus contemporáneos – se acercan y toman como modelo a la música, considerada desde el Romanticismo la más inmaterial y abstracta de las artes, a partir de la segunda mitad del siglo XX se advierte la tendencia inversa:

muchos compositores empiezan a promover una música “que aspira a la condición de la pintura¹”.

Se conciben obras musicales en las cuales el aspecto visual de la partitura es tan importante como la música en sí misma, piezas para ser vistas tanto como escuchadas. Se desarrolla una corriente musical y también artística que apuesta por la notación gráfica, un tipo de partitura musical en la que son los elementos gráficos los que sugieren nuevas propuestas sonoras. Los límites entre las artes se desdibujan, aparece un territorio fuente de sinestesias² entre lo visual y lo sonoro.

El objetivo de este artículo consiste en analizar algunos de los factores presentes en el origen y desarrollo de la notación gráfica, con el fin de profundizar y promover el conocimiento de este fenómeno musical y artístico.

2. INFLUENCIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN LOS COMPOSITORES

Muy relacionada con la aparición de la notación gráfica fue la enorme atracción que sintieron los compositores de vanguardia americanos – el círculo alrededor de John Cage – hacia las artes plásticas, especialmente hacia el expresionismo abstracto, corriente en boga en aquel momento. Por encima, incluso, de la obra de otros compositores, las artes plásticas influyeron en su pensamiento y concepto artístico.

Fruto de la proximidad entre música experimental y artes plásticas surgieron obras tan significativas como *4'33"*. Además del propio pensamiento y reflexiones de Cage sobre el sonido, para la creación de *4'33"*, éste se inspiró en las *White Paintings* de Robert Rauschenberg. De la contemplación de estas pinturas, en las que Rauschenberg dejaba un espacio en el que la tela en blanco pudiera expresarse por sí misma captando posibles reflejos, sombras, manchas de suciedad, etc., Cage obtuvo la idea de realizar una pieza musical basada en los sonidos que el público en silencio es capaz de escuchar, a través de la cual reivindicaba la consideración de la integridad del sonido, independiente de cualquier intención por parte del compositor.

¹ COX CH (2004), “Visual sounds. On graphic scores”, en CHRISTOPH COX AND DANIEL WARNER (2004), *Audio culture. Readings on modern music*, New York continuum, pp. 187-188.

² Es importante distinguir las diversas acepciones del término sinestesia y saber cuál se está empleando en cada momento. El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española define “sinestesia” como:
1. f. Biol. Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él. **2. f. Psicol.** Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. **3. f. Ret.** Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales. (DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA - *Real Academia Española*. Vigésima segunda edición). **El presente artículo utiliza el término “sinestesia” entendido como tropo o metáfora artística y no como fenómeno neurológico en este caso.**

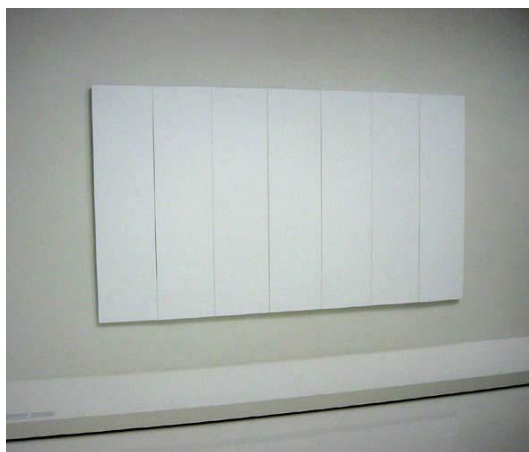


Figura 1. Robert Rauschenberg: *White paintings*.

Sus clases en la *New School for Social Research* de Nueva York, impartidas entre los años 1956 y 1960, en las que describía su propia música y filosofía, promovieron también la relación entre compositores y artistas plásticos y tuvieron una gran repercusión en el arte posterior. Cada semana, Cage encargaba la composición de una partitura a partir de unas instrucciones concretas, tales como “que utilice el cuadro abstracto de algún compañero de clase como partitura”. Estos ejercicios dieron lugar a la creación de los primeros happenings o events, para los que se utilizó un tipo especial de partitura gráfica: partituras verbales o de acción, de las cuales se hablará más adelante.

Por su parte, Feldman concebía sus obras como “entre categorías”, entre tiempo y espacio, entre pintura y música³. Además de contar con obras que llevaban el nombre de sus amigos artistas: *For Franz Kline*, *De Kooning* o *Philip Guston*, compuso la *Rothko Chapel*, obra musical que pretendía captar la imagen plástica de las pinturas que Rothko creó para ese templo. Su pensamiento artístico, que Feldman expuso en textos como *Pollock (Mondrian, Johns, Rothko, Guston)* o *Time canvass*, así como su obra, estuvieron marcados por las relaciones interdisciplinares.



Figura 2. Rothko Chapel.

³ BOUSSEUR J-Y. (2006), *Musique et arts plastiques: Interactions au XX e siècle*, Minerve, Paris. Pag.189.

Earle Brown, a su vez, reconoció en su actitud conceptual hacia el arte la influencia del expresionismo abstracto, principalmente de Jackson Pollock y Alexander Calder. Ejemplo de ello son sus obras *Available forms*, compuesta bajo la influencia de Pollock, o *Calder piece*. Brown relacionaba su utilización de la forma abierta – procedimiento utilizado para formas musicales móviles o polivalentes, donde el orden de las secciones es indeterminado o dejado a la elección del intérprete – con una combinación de las esculturas móviles de Calder y la toma de decisiones espontánea en la creación de las “action paintings” de Pollock. Casi al final de su vida continuaba afirmando que las más tempranas y aún predominantes influencias en su actitud conceptual hacia el arte fueron los trabajos de Alexander Calder y Jackson Pollock.

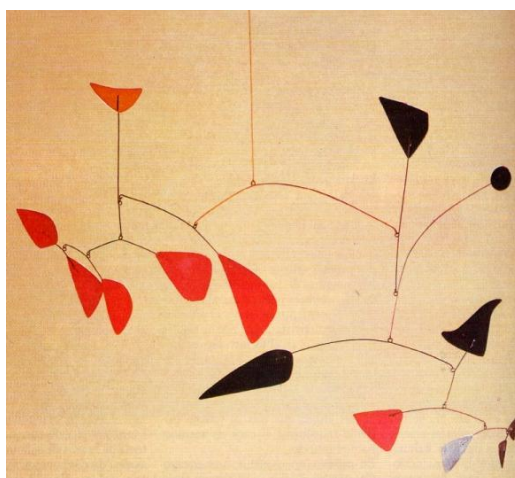


Figura 3. Alexander Calder: *Móvil*.

3. NOTACIONES GRÁFICAS Y GRÁFICOS MUSICALES

En el vasto campo de la notación gráfica, autores como Julia H. Schröder establecen una diferenciación entre dos categorías: las *notaciones gráficas* y los *gráficos musicales*, siguiendo al compositor polaco Roman Haubenstock-Ramati. Ramati se dedicó ampliamente al desarrollo de los grafismos en las partituras y quien acuñó el término “*musikalische Grafik*” o “gráfico musical”⁴.

Según esta distinción, el término notación gráfica hace alusión a un tipo de notación menudo indeterminada, ambigua y cuyos símbolos e interpretaciones están explicados en una leyenda o anotaciones, mientras que los gráficos musicales tienen su propio valor estético como arte visual y no se componen con la intención de producir música, aunque pueden ser traducidos a música⁵.

Las primeras notaciones gráficas y gráficos musicales fueron creados por compositores de la Escuela de Nueva York. *Projection I*, de Morton Feldman, está considerado el primer ejemplo de notación gráfica, así como *December 1952*, el primer gráfico musical⁶.

⁴ DAHLHAUS, C. “Notenschrift heute,” en *Notation Neuer Musik*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 9, ed. Ernst Thomas (Mainz: Schott, 1965). Pag.30.

⁵ SCHROEDER J., “Graphic Notation and Musical Graphics”, en <http://www.see-this-sound.at/print78>.

⁶ Ibidem.

Projection I es una obra de un solo movimiento de unos 3 ó 4 minutos de duración. La partitura está hecha de una serie de cajas y símbolos a través de los cuales se determina el timbre, el registro y las duraciones de las notas, junto al tempo básico. La altura exacta de los sonidos, así como las dinámicas, articulación de los sonidos, etc. se dejan a elección del intérprete.

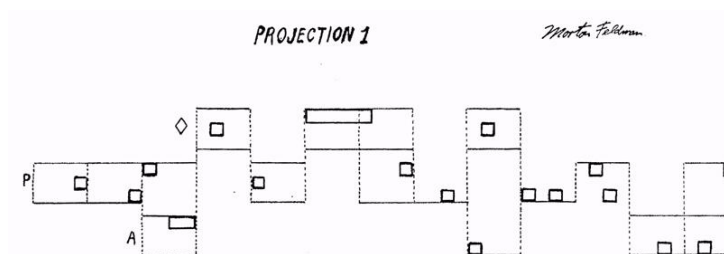


Figura 4. Morton Feldman: *Projection I*

Tanto las *Proyecciones* como la serie *Intersecciones* de Feldman constituyen un primer paso hacia notaciones radicalmente distintas a la tradicional. El nivel de apertura existente en ellas es ya mucho más amplio que en la notación convencional, aunque se siguen advirtiendo reminiscencias de la escritura convencional, como las líneas o bloques que se asemejan a pentagramas.

December 1952 – perteneciente a la serie de partituras gráficas *Folio* – marca un hito en la historia de la notación musical. Esta obra se distancia radicalmente de todos o casi todos los parámetros de la escritura convencional y de cualquier referencia a la forma tradicional de notación musical. El intérprete ha de traducir la información gráfica – líneas verticales y horizontales de diferentes grosores esparcidas por toda la página – a música. Es notable, y así ha sido comentado en muchas ocasiones, el parecido de esta partitura con las telas abstractas de Mondrian. En sus textos, Brown sugiere considerar la partitura en tres dimensiones e imaginar que uno se mueve a través de ella.

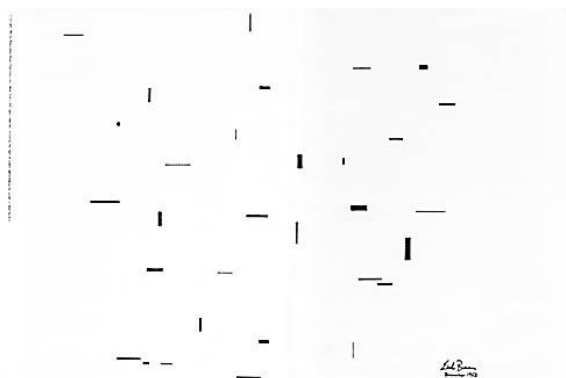


Figura 5. Earle Brown: *December 1952*.

Como hemos comentado, los gráficos musicales pueden llegar a concebirse como piezas para ser sólo contempladas o “leídas”. Esto ocurre en obra de Schnebel *Mo-No: music to be read*, de Schnebel, un libro de gráficos musicales

cuyo único objetivo es el sonido imaginado⁷. Sus cualidades expresivas derivan directamente del efecto visual de los grafismos y elementos plásticos y no es necesaria su interpretación.

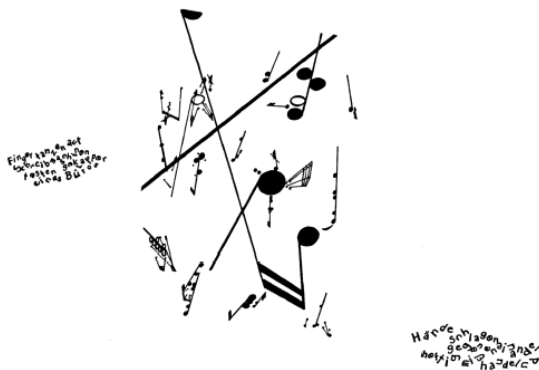


Figura 6. Dieter Schnebel: *Mo-No: music to be read*.

4. LIBERTAD, CREATIVIDAD Y APERTURA INTERPRETATIVA

El desarrollo de la notación gráfica responde también a un deseo de apertura, creatividad y libertad por parte de los compositores.

La búsqueda de *apertura* es una característica de la música del siglo XX que dio lugar al desarrollo de procedimientos compositivos como la aleatoriedad, las notaciones indeterminadas, las obras abiertas y formas móviles y también los gráficos⁸. Sobre ello reflexionó Umberto Eco en su libro *La obra abierta*. Si bien hay otras corrientes a través de las cuales se busca la apertura del lenguaje, en el caso de los gráficos esta búsqueda se lleva al extremo.

A través del alejamiento de la escritura musical convencional, en las partituras gráficas se pretende que la obra musical deje de ser un objeto totalmente acabado, cerrado, unívoco y definido para convertirse en un proceso abierto, en el que el margen de acción del intérprete es mucho más amplio de lo que ha sido hasta entonces. Así, el intérprete se convierte también en creador de la obra, reduciéndose la distancia y la jerarquía existentes en otro tipo de músicas entre compositor e intérprete.

Por otra parte, al alejarse total o parcialmente de la determinación exacta de los parámetros musicales, las partituras gráficas ofrecen al intérprete una enorme libertad interpretativa. A diferencia de la notación tradicional, aquí el intérprete no recibe órdenes, más bien es interrogado e invitado a participar en un juego musical a partir de las sugerencias que proponen los elementos gráficos.

December 52 es sin duda una de las obras más radicales en cuanto al grado de libertad que permite. Como sucede en otros gráficos musicales, es difícil asociar las diferentes interpretaciones de la obra a una misma partitura. La función de la partitura ya no es, como en la notación tradicional, la de conservar

⁷ Ibidem.

⁸ COPEs A., "Obras abiertas en los años 50 y 60: una clasificación posible" en <http://www.tallersonoro.com/antioresES/17/Articulo1.htm>

la composición y preservar su memoria sino estimular la creatividad y cuestionar al intérprete creando situaciones nuevas.

En nuestra opinión, el aspecto más interesante de las partituras gráficas es la enorme creatividad presente en ellas y el hecho de que esta creatividad surge no del desarrollo aislado de un único lenguaje artístico sino a partir de la interacción entre diferentes medios de expresión: el visual y el sonoro. Del crisol en que se funden sonidos y grafismos, del juego entre códigos y lenguajes distintos, de las sinestesias entre lo visual y lo sonoro surge toda una serie de propuestas artísticas extraordinarias.

En lo que respecta al contenido visual, el abanico de elementos gráficos y plásticos a través de los cuales el sonido se hace visible es enorme: formas geométricas, texturas, colores, transparencias, puntos, líneas,...También son múltiples las técnicas y materiales artísticos utilizados, que abarcan desde medios tradicionales como el dibujo hasta la incorporación de tecnologías (vídeo, etc.), pasando por la utilización de elementos como el collage, la fotografía o el cómic.

La manera en que se relacionan el material visual y el sonoro, las “traducciones” y relaciones que se crean entre elementos de distintos medios, es un tema fascinante mas de gran complejidad, un territorio en gran parte aún inexplorado.

La amplitud de vertientes que confluyen en la notación gráfica: el hecho de que ésta sea desarrollada por creadores pertenecientes a diferentes ámbitos (compositores, artistas visuales, performers, artistas sonoros, etc.); la enorme variedad y riqueza de propuestas y de situaciones; o la pluralidad de interpretaciones que permite una misma partitura son factores que pueden provocar que un primer acercamiento a este fenómeno pueda resultar desconcertante. Se hace necesario, pues, abrir nuestra mirada, nuestra escucha, nuestra percepción. Eliminar prejuicios sobre la idea de cómo debe ser una partitura o sobre su catalogación exacta dentro de una categoría y adentrarnos en esta expresión artística enriquecerá, sin duda, nuestra sensibilidad y nuestra percepción.

Desde nuestro punto de vista, la notación gráfica forma parte de una serie de intercambios entre lo visual y lo sonoro que se ha manifestado de diversas maneras a lo largo de la historia. Pues, a través de los siglos, las diferentes artes han dialogado entre sí. Especialmente, a partir del Romanticismo, el interés por la sinestesia y por el desarrollo de propuestas artísticas basadas en la interacción entre elementos visuales y sonoros se fue intensificando: la creación de teclados de luces, los experimentos de audición coloreada, la utilización de estructuras musicales en la pintura del siglo XX...son sólo algunos ejemplos. Sería muy extenso adentrarnos en este tema. Sirva este comentario para encuadrar el fenómeno del grafismo musical dentro de una “línea” de intercambios entre lo visual y lo sonoro que ha existido en otros momentos históricos y que se prolonga hasta el momento actual, en el cual nos movemos más que nunca entre elementos visuales y sonoros cada vez más inseparables.

5. CAMBIOS MUSICALES, EVOLUCIÓN DE LA NOTACIÓN

A lo largo del siglo XX, la propia evolución y transformaciones del lenguaje musical, con la incorporación de nuevas técnicas y materiales sonoros, nuevas

corrientes y formas de pensamiento musical, desembocaron en una crisis del sistema tradicional de notación.

Es preciso recordar aquí que, a través de la historia, los diferentes sistemas de notación musical han surgido y evolucionado en función de las características de la música que pretendían representar. Los cambios estilísticos de cada época han dado lugar a nuevas maneras de fijar la música. Existe, pues, una relación entre “los esquemas del pensamiento musical y los signos con que él mismo queda fijado de forma gráfica en el papel y que ejercen una especie de condicionamiento preventivo en el material mismo, influyendo en su formalización”⁹.

De entre las múltiples transformaciones del lenguaje musical que tienen lugar en el siglo XX, destacaremos, por su relación con el desarrollo de las partituras gráficas, dos fenómenos: la introducción de la *Indeterminación* en la música, y la aparición de las *músicas concreta, electrónica y electroacústica*.

John Cage fue uno de los primeros en incorporar el concepto de indeterminación – utilizado ya en ámbitos como la física, las matemáticas o la filosofía – a un contexto musical. A finales de los años 40 descubrió el budismo zen, que influyó profundamente en su visión estética del mundo y desembocó en un compromiso filosófico con la “no intención”, la afirmación de la vida tal como es más que el deseo de intervenir sobre ella o mejorarla¹⁰.

La indeterminación pretendía crear situaciones fuera del control del compositor. Cage lo explicaba así: “Provocar indeterminación es provocar una situación en la cual pueden pasar cosas que no están bajo mi control...Un ejemplo de indeterminación es cualquiera de las piezas de la serie *Variations*, que parecen cámaras que no te dicen qué foto hacer pero te permiten hacer una foto...”¹¹.

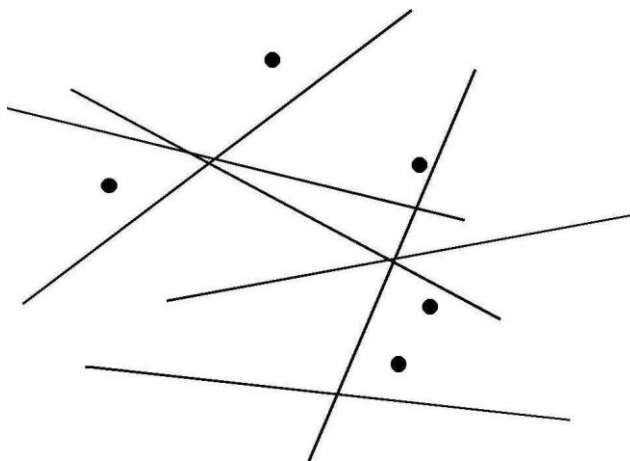


Figura 7. John Cage: *Variations II*. Posible configuración de puntos y líneas.

De su serie de ocho variaciones, la primera y la segunda son las que llevan el principio de la indeterminación a su estado más puro. Conviene recordar la diferencia entre música aleatoria e indeterminación, frecuentemente confundidas. La aleatoriedad se refiere al uso de algún tipo de operación de azar en el acto de la composición, mientras que la indeterminación se refiere a la

⁹ LANZA, A. (1986): El siglo XX. Historia de la Música, 12. Ediciones Turner. Madrid, p.133.

¹⁰ COX CH AND WARNER D (2004), *Audio culture. Readings on modern music*, New York continuum, p.176

¹¹ Citado en FEISST S. (2002) Losing control: Indeterminacy and Improvisation in Music since 1950, New Music Box. <http://www.newmusicbox.org/articles/Losing-Control-Indeterminacy-and-Improvisation-in-Music-Since-1950/8/>

capacidad de la pieza para ser interpretada de modos substancialmente diferentes.¹² *Variations II* es una obra para cualquier número de intérpretes y cualquier objeto productor de sonido. La partitura consiste en once hojas transparentes que pueden superponerse de formas diferentes. Cinco de ellas poseen puntos y las seis restantes, líneas. Los puntos hacen referencia al sonido, mientras que las líneas son ejes que representan diferentes parámetros musicales. Las características del sonido se obtienen dejando caer perpendiculares desde los puntos hasta las líneas y midiendo las distancias resultantes.

En el siglo XX tiene también lugar una ampliación del concepto de sonido. Las músicas concreta, electrónica y electroacústica aportan nuevos materiales sonoros. Ante la imposibilidad por parte de los compositores de reflejar los nuevos materiales sonoros a través del sistema tradicional de notación, los compositores optan, en muchos casos, por traducir los sonidos visualmente.¹³

Study II, de Karlheinz Stockhausen, constituye el primer ejemplo de partitura electrónica publicada, para la cual el compositor creó una notación gráfica específica.

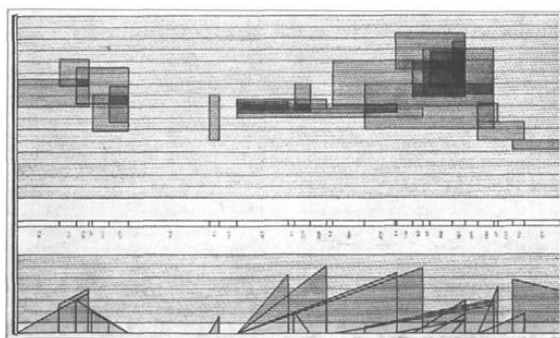


Figura 8. Karlheinz Stockhausen: *Study II*.

En la primera hoja de esta partitura, “lo que se expresa en la mitad superior mediante líneas horizontales son las duraciones en relación con la velocidad a la que pasa la cinta (76,2 cm/seg), mientras que las verticales responden a las frecuencias. Cada caja rectangular es un único hecho sonoro; la posición horizontal relativa de un rectángulo indica la colocación de cada nota, la amplitud de su duración y la altura de su estructura armónica. Las figuras geométricas que aparecen en la parte inferior de cada página, en un esquema complementario, son la traducción visual de los cambios de dinámicas en decibelios”¹⁴.

Ligadas a las músicas electrónica y electroacústica surgen también las llamadas partituras aurales, producidas a posteriori. Se trata de transcripciones que visualizan la música gráficamente y permiten una percepción analítica de ésta. La obra *Artikulation*, de Ligeti, cuenta con una partitura aural asociada a ella creada por Rainer Wehinger para lograr una lectura visual de la obra. La

¹² PRITCHETT, J.: *The music of John Cage*. P.119. Citado en MILLER, D.P. “The shapes of indeterminacy: John Cage’s Variations I and Variations II”.

¹³ COX CH (2004), “Visual sounds. On graphic scores”, en CHRISTOPH COX AND DANIEL WARNER (2004), *Audio culture. Readings on modern music*, New York continuum, pp. 187-188.

¹⁴ ZUGASTI A. (2007), “Dibujar el sonido”, en GÓMEZ MOLINA J.J. (coord.) (2007), *La representación de la representación. Danza, teatro, cine música*, Ediciones Cátedra, p.337-338.

finalidad de las partituras aurales no es dar una serie de instrucciones para su interpretación sino realizar un equivalente visual que permita una audición más completa de la pieza.

En el caso de las músicas mixtas para cinta magnética e intérprete, este tipo de partituras se realiza para facilitar la sincronización del intérprete con la cinta magnética.

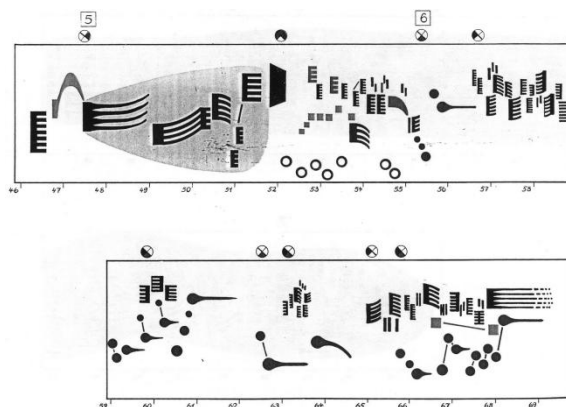


Figura 9. Rainer Wehinger: Partitura aural para *Artikulation* de Ligeti.

6. LA INFLUENCIA DEL JAZZ

El jazz, nacido en Estados Unidos de la fusión de la música europea y la africana, tuvo una gran repercusión en la obra de compositores y artistas plásticos. Esta repercusión es palpable en Brown, autor de *December 52*, quien creció escuchando e interpretando esta música, así como en toda una generación de artistas de los años cincuenta y sesenta.

El jazz influyó también en la aparición de la notación gráfica, sobre todo en lo que respecta a la disolución de barreras entre composición e interpretación. En el caso de las partituras gráficas, la estimulación de la imaginación del intérprete se buscó a través de los elementos gráficos de la partitura.

Es frecuente asociar el concepto de improvisación presente en el jazz con la interpretación “improvisada” de las partituras gráficas. Conviene aquí especificar que no todos los compositores estuvieron de acuerdo en utilizar el término “improvisación” para la interpretación de sus obras y partituras gráficas. Brown, interesado en el jazz, fue uno de los que sí motivaron a los intérpretes a la improvisación a través de la traducción espontánea de los elementos visuales de la partitura. Feldman o Cage, por el contrario, evitaron el término “improvisación” y pidieron a los intérpretes una planificación detallada de cada interpretación¹⁵.

Cage explicaba así su oposición a las técnicas improvisatorias: “La improvisación...es algo que quiero evitar. Muchas personas que improvisan vuelven a sus gustos y aversiones y a su memoria, y...no llegan a ninguna revelación de la cual fueran inconscientes”¹⁶. En lugar de improvisación, Cage

¹⁵ SCHROEDER J., “Graphic Notation and Musical Graphics”, en <http://www.see-this-sound.at/print78>.

¹⁶ Turner, S.S., “John Cage’s Practical Utopias,” *Musical Times*, 130, 1990, pag. 472. Citado en FEISST S. (2002) *Losing control: Indeterminacy and Improvisation in Music since 1950*, New Music Box. <http://www.newmusicbox.org/articles/Losing-Control-Indeterminacy-and-Improvisation-in-Music-Since-1950/8/>

pedía al intérprete responsabilidad, disciplina y decisiones compositivas dentro del marco y los parámetros que él había creado en cada obra.

7. ASPECTOS FILOSÓFICOS Y POLÍTICOS

Podemos mencionar, finalmente, dentro de los elementos que influyen en el desarrollo de la notación gráfica, algunos aspectos de orden filosófico y político, como sucede en el caso del que ha sido llamado “John Cage europeo”: Cornelius Cardew.

Para la realización de sus partituras gráficas, Cardew se basó en textos de Confucio y del líder comunista chino Mao Zedong. En ellas muestra una visión mucho más participativa de la composición y la interpretación, que surge de su profundo interés por la clase trabajadora. Cardew rechaza el elitismo en la composición y la jerarquía que normalmente se establece entre compositor e intérprete. Para que sus composiciones pudieran ser interpretadas por “no músicos”, creó también nuevos sistemas de notación. Destacan sus partituras verbales, como *The tiger’s mind*, que consisten en una serie de instrucciones, así como sus partituras gráficas *The Great Learning* o *Treatise*.

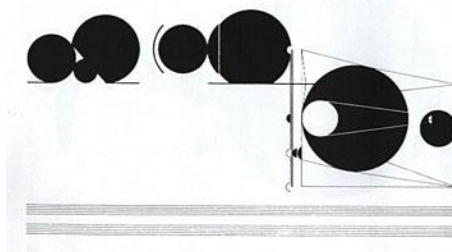


Figura 10. Cornelius Cardew: *Treatise*.

Además de sus obras gráficas, Cardew creó la “Scratch Orquesta”, integrada por profesionales y amateurs. Para este tipo de agrupaciones musicales, que incluían también a “no-músicos” y otros artistas, se crearon las llamadas partituras verbales, en las cuales la música y las instrucciones para su interpretación están escritas como texto ordinario.

Las partituras verbales fueron también muy utilizadas por el grupo de artistas Fluxus, como incitaciones a producir una acción musical generalmente en grupo.

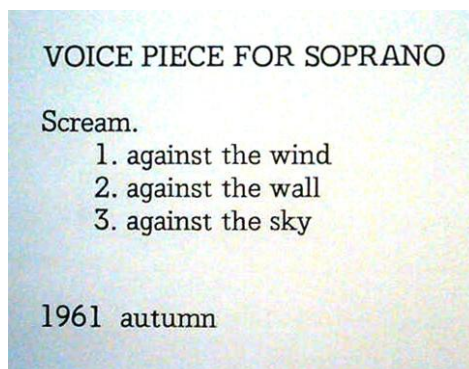


Figura 11 Yoko Ono: “Voice piece for soprano”.

8. CONCLUSIONES

La notación gráfica supone una nueva manera de entender el sonido: el “sonido visible”. En ella, se apela a los sentidos visual y auditivo por igual y se potencian aspectos sinestésicos del arte, fruto de la interacción entre artes visuales y música.

Relacionada con la creatividad que nace de la conjunción de elementos visuales y sonoros, en la notación gráfica se difumina la separación entre compositor e intérprete, así como entre artes visuales y música. En algunos casos, también la de intérprete profesional y amateur.

Hemos mencionado algunos de los factores que influyeron en el desarrollo de las partituras gráficas a partir de los años cincuenta del pasado siglo. La notación gráfica, sin embargo, no se agotó en el siglo XX. Actualmente, sigue siendo desarrollada por un gran número de creadores de distintos ámbitos. Testimonio de ello es la recopilación de partituras gráficas y gráficos musicales pertenecientes a artistas y compositores contemporáneos que en 2009 realizó Theresa Sauer, y que lleva por título *Notations 21*, emulando a la colección de partituras gráficas reunidas por John Cage cuarenta años antes en el libro *Notations*. Grupos instrumentales como el *New York Musical Ensemble* llevan a cabo la interpretación musical de gráficos. Todo ello nos da una idea de la enorme variedad de propuestas gráficas relacionadas con la música que existe en la actualidad, que impresiona tanto como la creatividad presente en ellas.

9. BIBLIOGRAFÍA

- BOUSSEUR J-Y. (2006), *Musique et arts plastiques: Interactions au XX e siècle*, Minerve, Paris.
- BUJ M. (2007), *Visiones Sonoras: La interrelación pintura-música*, Trabajo de investigación tutelada. Departamento de pintura. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada.
- COPES A., *Obras abiertas en los años 50 y 60: una clasificación posible* en www.tallersonoro.com/espaciosonoro/17/Articulo1.htm.
- COX CH (2004), *Visual sounds. On graphic scores*, en CHRISTOPH COX AND DANIEL WARNER (2004), *Audio culture. Readings on modern music*, New York continuum, New York. pp. 187-188.
- FEISST S. (2002) *Losing control: Indeterminacy and Improvisation in Music since 1950*, New Music Box.
- GAGE J. (1993), *Color y cultura*, Siruela, Madrid.
- LANZA, A. (1986), *La música en el siglo XX*, Historia de la Música, 12. Ediciones Turner, Madrid.
- MILLER, D.P. “The shapes of indeterminacy: John Cage’s Variations I and Variations II”.
- NYMAN M. (1999), *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University, Cambridge.
- SAUER TH. (2009), *Notations 21*, Mark Batty Publisher, New York.
- SCHROEDER J., “Graphic Notation and Musical Graphics”, en <http://www.see-this-sound.at/print78>.
- ZUGASTI A. (2007), “Dibujar el sonido”, en GÓMEZ MOLINA J.J. (coord.) (2007), *La representación de la representación. Danza, teatro, cine música*, Ediciones Cátedra, pp. 319-349.