



# Músicas de hoy y pedagogía

Fernando Palacios

Premio Fin de Carrera de Pedagogía Musical  
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1984

# Músicas de hoy y pedagogía

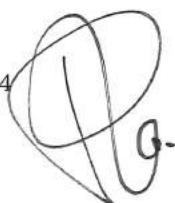
1. Nuevos planteamientos musicales
2. Acercamiento a otras culturas
3. Nuevas técnicas de la música de este siglo
4. Técnicas aleatorias e improvisación
5. Nuevos instrumentos. Nuevos sonidos
6. Minimalismo y electrónica
7. Música popular y de otras culturas
8. Textos y números
  - a. Poesía fonética
  - b. Música hablada
  - c. Textos que generan música
  - d. Números
9. Juegos
  - a. El juego y la estructura
  - b. El juego como creador de todos los parámetros
10. Música gráfica
  - a. Precedentes
  - b. Tablaturas, solmización y otros
  - c. Formas gráficas
  - d. Otros sistemas paralelos
    - i. Modificación del pentagrama
    - ii. Desaparición de la partitura
  - e. Estudio de las músicas gráficas
    - i. Trayectoria
    - ii. Itinerario
    - iii. Soporte
    - iv. Contenido
    - v. Nuevos signos
    - vi. Carácteres literarios
    - vii. Elementos científicos
    - viii. Sinestesia
    - ix. Música de acción
    - x. Grafismos estructurales
  - f. Algunas aclaraciones sobre la Música Gráfica
  - g. La Música Gráfica y la Pedagogía
11. Bibliografía
12. Índice
13. ANEXO: Colección de 26 Piezas Gráficas
  - a. Introducción
  - b. Preludio a la colección
  - c. Breve explicación de las piezas de esta colección
  - d. PIEZAS GRÁFICAS PARA LA EDUCACIÓN MUSICAL

«Hacer música es aplicar la sensibilidad a la ordenación de los ruidos.»

# músicas de hoy y pedagogía

FERNANDO PALACIOS JORGE

Madrid - Mayo - 1984



Los hallazgos pedagógicos producidos en este siglo y conformados por Orff, Kodaly, Dalcroze, Martenot, etc... no sólo abrieron en su día una vía por la que empezar a prender una nueva enseñanza musical. La visión de futuro, en muchos casos, sumada a la posibilidad de transformación, ampliación y complementación de estos principios (que en ningún caso han sido círculos cerrados) han hecho que el interesado de hoy por la Pedagogía Musical deba estudiar y utilizar estos métodos como base en la que fundamentar unos principios abiertos de educación musical.

Estos principios (parece ser que bastante asumidos por todo tipo de escuelas, tendencias y países) deben ser aderezados con la incorporación de:

- la psicología como factor a tener muy en cuenta en el proceso de evolución del niño
- la creación, no solo entendida como extroversión de la capacidad de crear nuevas situaciones sonoras, sino también, y muy importante, como la de saber buscar y encontrar planteamientos interesantes en la escucha de discursos sonoros desconocidos
- y las enseñanzas que se desprenden de las músicas que vivimos hoy y que, por su vertiginosa evolución y facilidad de comunicación, nos han llevado a una interesantísima y nueva situación sonora.

En este trabajo voy a intentar un análisis de este último punto.

M U S I C A S      D E      H O Y  
 E N      L A  
 P E D A G O G I A      M U S I C A L

¿Como no perseguir, incluso con el  
 escrupulo de la impiedad, una inquietud de  
 aprendiz de brujo?

Pierre Schaeffer

NUEVOS PLANTEAMIENTOS MUSICALES

Junto a la aceptada evidencia de que la música no solamente consiste en escribir o interpretar una partitura más o menos complicada, o en cantar con convicción una canción, aparecen algunas definiciones que dan al traste con especulaciones musicales necias y obsoletas. Son la punta de la lanza de toda una manera de pensar, entender y vivir la música.

- Si como dice L. de Pablo "La música es la ordenación por el hombre del universo sonoro", es indiscutible que esa ordenación y ese sonido pueden ser múltiples y variados. Puede hacerse una magnífica música con cinco ceníceros y tres pitos, y otra impresentable con toda una orquesta sinfónica (al fin y al cabo, una sinfonía es un caso extraordinariamente especializado del universo sonoro). Un caso límite propone P. Schaeffer al decir: "Repetid dos veces el mismo fragmento sonoro: ya no hay acontecimiento, sino música".
- En "Todo cuanto vibra hace música" "Hay música en todas partes" (J. Joyce) ya no hay acto de ordenación por el hombre, sino que el orden nos viene dado por el mismo cosmos. En este caso, el acto creativo del hombre está en buscar esa música que está en todas partes, o simplemente, en pararse y escuchar y, si es oportuno, mostrar. ¿Qué es sonar bien y qué mal?
- "No quiero ningún NEO, ninguna REPETICION, ninguna VARIACION, ningún DESARROLLO" (K. Stockhausen). Si alguien hace 30 años era capaz de semejante grito, sus consecuencias habría que buscarlas en unas tremendas ganas de mirar fuera de su ombligo y acercarse a otros campos musicales cuyos procesos de ordenación no fueran los acostumbrados.
- "El compositor debe elaborar la situación en la cual los sonidos puedan ser libres". !Que gran propuesta para meditar! (J. Cage)
- "Quiero ser intérprete de MI cuerpo, de MI energía personal que es lo yo evidencio en MI música" (C. Santos). Hacer una música con respecto a mis posibilidades y que interpreto yo, es decir, establecer una rela--

#### ción directa COMPOSITOR - INTERPRETE.

Una sociedad que cada vez administra más parcelas de la existencia humana, un mundo cada vez más saturado de música standard, empuja hacia ese mimo por lo privado, ese vuelo al interior de uno mismo, creando así un espacio ideal para la subversión de la experiencia, para la aparición de otro universo.

- Para que la mirada sea profunda es necesario que se fije en un sólo punto. Esto nos conduce directamente al minimalismo sonoro, del que hablaremos más adelante.

#### ACERCAMIENTO A OTRAS CULTURAS

Las Músicas de tradición no europea son incorporadas a las "Músicas de hoy", amén de por encontrarse absolutamente vivas (sometidas a un régimen de evolución-involución muy particular), porque su conocimiento para nosotros ha sido muy reciente, relacionado muy directamente con la explosión de los medios de comunicación. Su descubrimiento por la cultura accidental ha influido de manera decisiva tanto en las vanguardias, como en muchas de las modalidades del rock.

Han producido un cambio "Copernicano" (el mundo no da vueltas a nuestro alrededor) de entender la música en su totalidad: "No somos los únicos, ni en muchos casos los mejores"

- Aunque todavía es imposible que ciertos sectores dejen de observar a muchas de estas músicas desde un punto de vista paternal, lo que sí ha sorprendido a todos desde un principio es la gran complejidad de algunas de sus técnicas, el gran alcance expresivo de sus interpretaciones y el desarrollo virtuosístico de ciertos instrumentos, alguno de ellos casi mágico (sharangi hindú, ney iraní, kora senegalesa, pipa china, tambores centroafricanos, etc....).
- Muchas de estas músicas han desarrollado a lo largo de su historia aspectos musicales que han estado hasta ahora aletargados en nuestra música occidental: nuestro compás más complicado es un juego de niños para un turco acostumbrado a medir compases de hasta 48 partes; el Pansori (teatro musical coreano) requiere de una única intérprete, sin más apoyo que un abanico y su voz, una permanencia ininterrumpida en escena de un mínimo de 6 horas; la música de la tribu de los Shona (Rodesia) es la admiración de los más ilustres compositores repetitivos americanos; etc.
- De la escucha y estudio de muchas de estas músicas exóticas, se pueden extraer enseñanzas muy interesantes para completar una formación musical uniforme y sin fisuras: actitudes musicales diametralmente opuestas a la nuestra, instrumentos variadísimos, música que no necesita de la escritura, resolución de problemas de una manera muy ingeniosa,....
- Aunque algunas de estas culturas desarrollan parcelas musicales inaccesibles para el hombre occidental, el observar que tal o cual maravilla son el hecho cotidiano de una civilización, puede producir un ejemplo de humildad muy deseable.

### NUEVAS TECNICAS DE LA MUSICA DE ESTE SIGLO

La evolución lógica producida por nuestra música europea, acelerada en este siglo por el hachazo propinado por la Escuela de Viena, Varese, Ives y más tarde las vanguardias, condujo a unos principios y técnicas musicales muy distintos a los anteriores.

Aparecen entonces el serialismo integral, la aleatoriedad, la electroacústica y sus nuevos instrumentos, el happening, la nueva grafía, el minimal y otras mil denominaciones más que no son más que el fiel reflejo de una dis-tensión y ampliación de la estética musical.

- Se modifican las relaciones entre el compositor, el intérprete y el público, con el fin de lograr una cierta reciprocidad entre sus funciones.
- Se establece una nueva valoración del SILENCIO y el RUIDO y lo que es lo mismo: La intensidad y el timbre.
- Se recupera la IMPROVISACIÓN y el sentido lúdico de la música.
- La relación sinestésica de las artes pasa a ser un pilar firme en el que se apoyan muchos procedimientos compositivos.
- Ante una "nueva música" (desconocida) se requiere una nueva manera de escuchar, una nueva actitud ante el hecho sonoro y un desprejuicioamiento ante una nueva ordenación.

000000

El conocimiento, la educación de una "nueva sensibilidad", la práctica y la apertura ante esta otra manera de entender la música (desde un punto de vista más cercano al total), hará que podamos poner en práctica con más convicción y soltura, una enseñanza más apropiada a los tiempos que corren.

La música del mañana, al proceder por una estructuración inédita, particular del espacio y el tiempo, podría convertirse en una herramienta de transformación del hombre, al influir sobre su estructura mental.

I. Xenakis

Todo lo anteriormente expuesto nos conduce a pensar en la incorporación a la pedagogía musical de otras áreas (materias) para su estudio, asimilación y práctica, derivadas de planteamientos musicales actuales que, además de cumplir sus objetivos específicos, faciliten el estudio y la práctica de la música tradicional y contribuyan a la formación sonoro-total del educando.

-La forma más apropiada de verter todos estos conceptos en un método pedagógico asimilable y practicable, es sin duda la de "ELEMENTIZAR" sus formas y procedimientos para así, desde la práctica, observar estos mundos sonoros, no como algo extraño e ininteligible que nos viene de afuera, sino como consustanciales con nosotros mismos y divertidos de manipular.

Esta elementización (principio firme de las ideas de Orff), que se viene practicando con piezas clásicas y ejercicios rítmicos, tiene igual razón de ser con las músicas de hoy. Quedémonos pues con lo fundamental, concreto, representativo e integrante de una obra y articulémoslo en pequeñas piezas y ejercicios accesibles para todos. Conseguiremos con ello una fácil captación y ejercitación de los elementos constitutivos más importantes de una música así como de su esencia.

El gran paso para el entendimiento total ya está dado.

- Estas áreas musicales complementarias quedan divididas de la siguiente manera:

- Técnicas aleatorias e improvisación
- Nuevos instrumentos, nuevos sonidos
- Minimalismo y electrónica
- Música popular y de otras culturas
- Textos y números
- Juegos
- Gráficos

Como decíamos antes, no debe entenderse, pues, que hay dos maneras diferentes de acometer la pedagogía musical; no son dos compartimentos estancos sin vías de comunicación, sino totalmente complementarios en sus enseñanzas y prácticas. Estas materias antes expuestas -que se practican conjuntamente en muchos casos- pueden y deben potenciar las otras enseñanzas, y viceversa.

Pasemos a un somero análisis de estos apartados, sin que por ello este trabajo llegue a ser "El manualito del músico de hoy" o, mucho menos, "El compositorín de la Sta. Pepis"

T  
E  
C  
N  
I  
C  
A  
SA  
L  
E  
A  
T  
O  
R  
I  
A  
S

E

I  
M  
P  
R  
O  
V  
I  
S  
A  
C  
I  
O  
N

## TECNICAS ALEATORIAS E IMPROVISACION

"La utilización del azar como principio constructivo". El proceso de una obra es, cada vez más, el objeto de la composición. El hecho de exponer, escribir o experimentar procesos de la representación musical es el tema de la composición y no el objeto cristalizado.

Tenemos que partir de la base de que estos métodos aleatorios generan infinidad de versiones de la misma obra, dependiendo del grado de intervención del azar en la misma: pueden llegar desde el azar ciego al muy dirigido.

Podemos contemplar utilizaciones diferentes de la aleatoriedad:

- ① Se dejan de fijar ciertos parámetros (altura, duración, ataque, intensidad, o todo a la vez).

"ESTROFAS"

E. Rasach

"SUPERPOSICIONES VARIABLES"

Bernaola

(elementización)

"CANCION DESESPERADA"

F. Otero

LEGATO

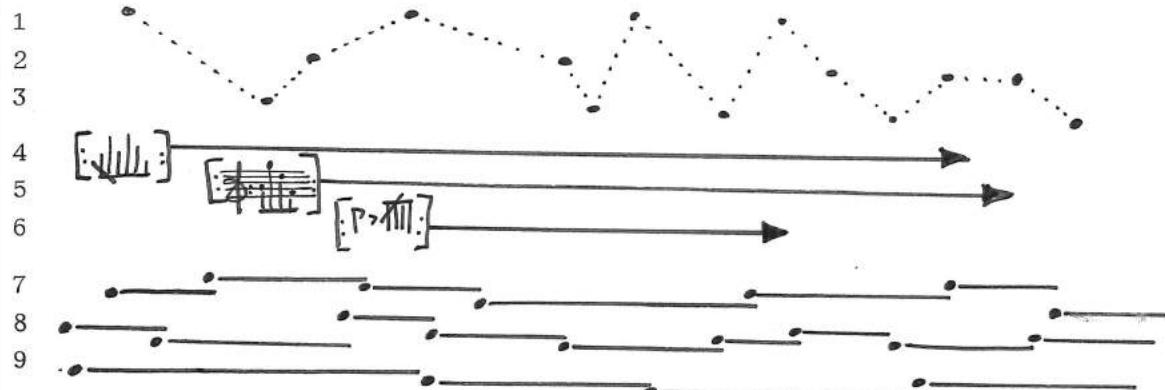
"REFLEJOS" C. Pietro

IL PIU PRESTO POSSIBILE

LEGATO

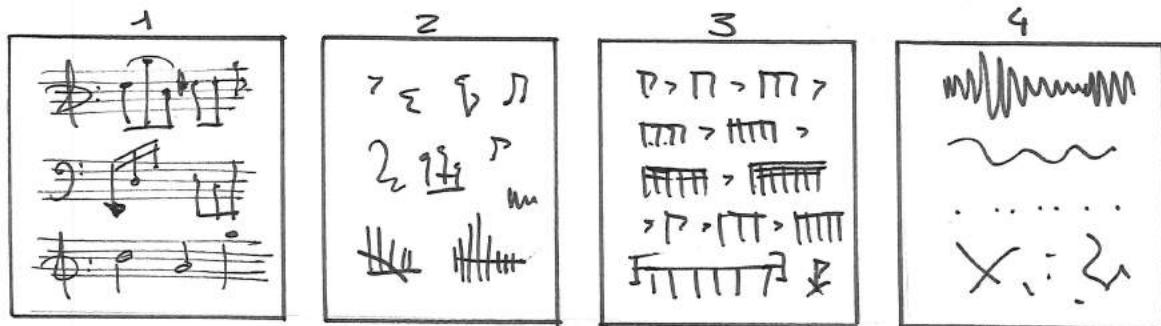
mf (ARMONICI)

(elementización)



## - ② Estructura cambiante (forma móvil)

## (elementización)



Otro caso muy típico es el que propone Stockhausen en su obra para piano Klavierstück XI.

El intérprete debe mirar al azar el pliego de música e interpretar el primer grupo, el primero que buenamente vea. Este lo tocará eligiendo él mismo el tempo (a excepción siempre de las notas pequeñas), el nivel dinámico y tipo de ataque. Al final del primer grupo, debe leer las indicaciones de tempo, nivel dinámico y tipo de ataque que siguen y elegir al azar otro grupo cualquiera que tocará según las indicaciones... Todo grupo puede unirse a cada uno de los otros 18 y cada uno puede así tocarse en cualquiera de los seis tempos, niveles dinámicos y tiempos de ataque...

Esta *Pieza para piano*, a ser posible, debe interpretarse dos o más veces dentro de un mismo programa.

- 3) Fragmientos confiados a la improvisación

La IMPROVISACION (considerada ya -afortunadamente- como parcela fundamental dentro de la pedagogía moderna) no sólo debe entenderse como la glosa, variación o desarrollo de un tema o aspecto musical asimilado. Considerada desde otro punto de vista, puede relacionarse con otros campos que le dan un aire nuevo y vital:

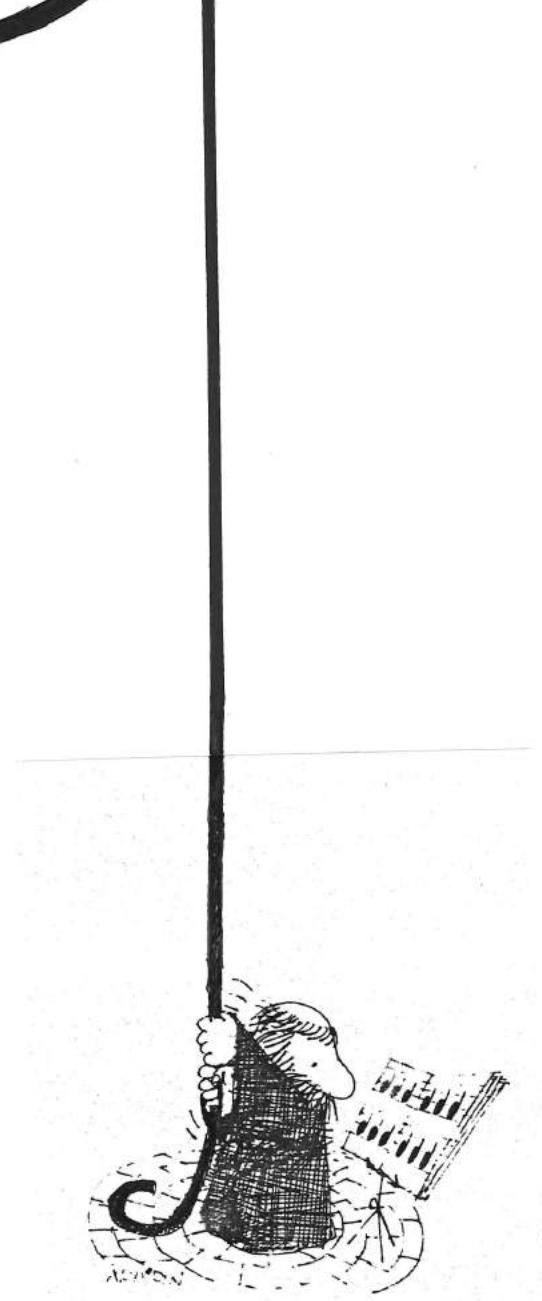
- La narración fabulativa: lo NARRATIVO (contar una historia sobre algo que se produce) se opone a lo PERFORMATIVO (es preciso darse cuenta de todo lo que se dice de un modo riguroso y calculado). Es la vía de tomarse la ciencia como puro juego, sin necesidad de justificación.

- Formas básicas de exploración: Se pueden practicar diferentes tipos de INTEGRACION y DESINTEGRACION sonora (partículas, diseños en espejo, etc...)

- El elemento CONTRASTE - NO CONTRASTE: Configurador tradicional de la forma musical.

- La música en LIBERTAD: !No a la "partitortura"! En el mejor de los casos que quede reducida a un simple guión. !La partiturocracia ha muerto, viva la música...!

- 4) Juegos: (se estudian en su apartado especial)- 5) Gráficos: (se estudian en su apartado especial)



## NUEVOS INSTRUMENTOS – NUEVOS SONIDOS

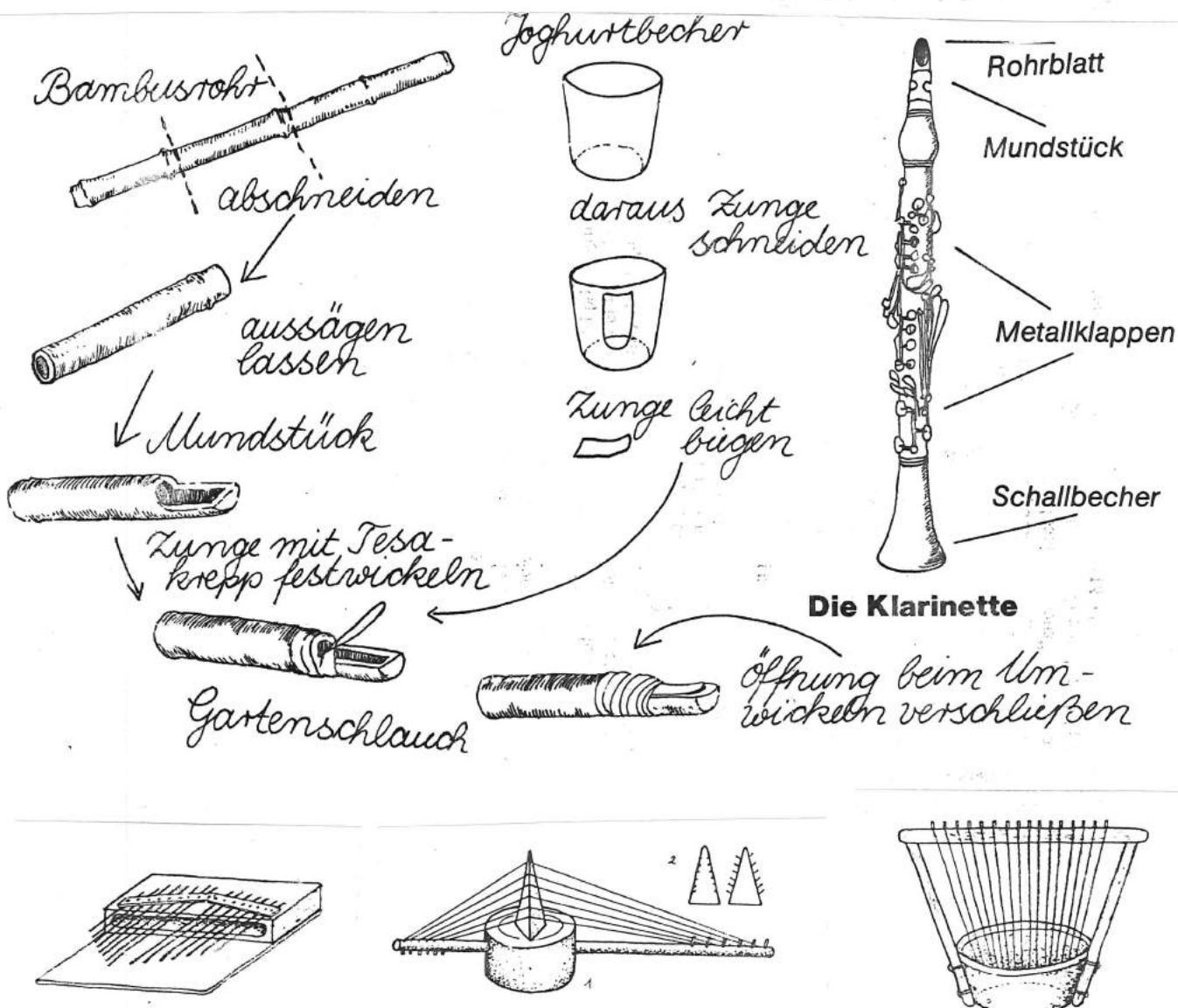
"Una obra musical empieza con la construcción de su propio material"

### - ① Construcción de instrumentos

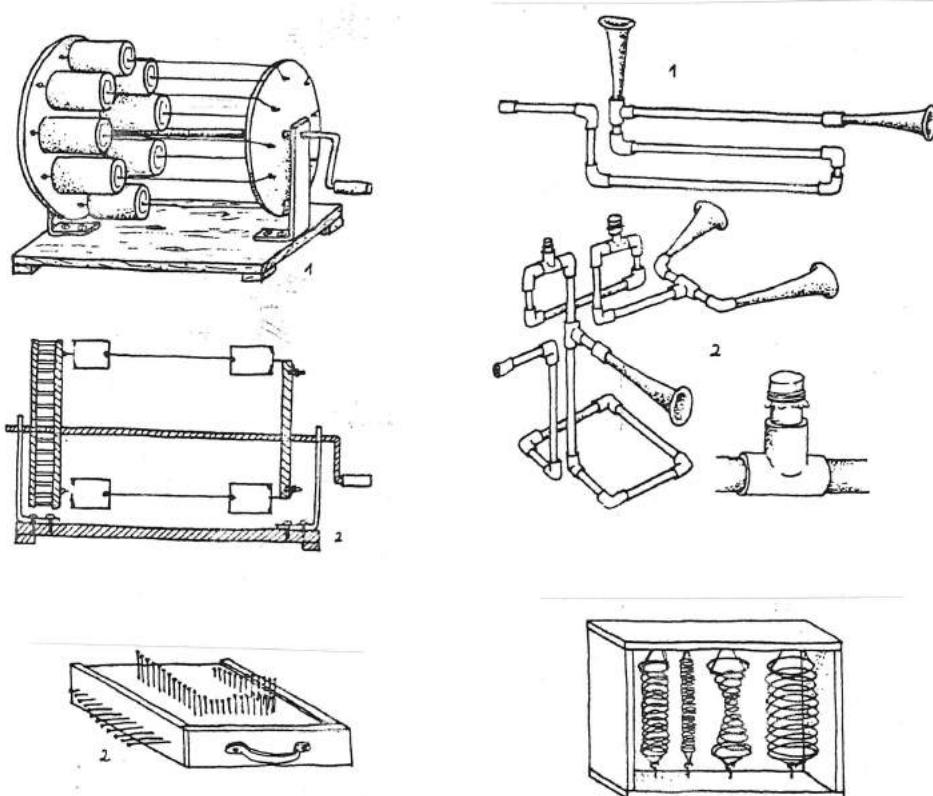
1.1. – A semejanza de los ordinarios : La construcción de instrumentos no solo desvela el intríngulis sobre la formación del sonido, sino que el simple hecho de fabricar el artilugio sonoro aclara sus posibilidades técnicas y de manejo, además de posibilitar la formación de un instrumental creativo, amplio y económico con el que poder interpretar todo tipo de partituras, especialmente las gráficas y los juegos sonoros.

Hay innumerables tratados pedagógicos alemanes que hablan de este asunto: U. Martini: - "Musikinstrumente, erfinden, bauen, spielen" (Klett), N. Buzasi - "Musik-Instrumente aus Krimskram", D. Kreusch-Jacob - "Instrumenten Spielbuch für kinder", G. Noll - "Musikunterricht" (Schott), etc.etc.....

Veamos unos ejemplos:

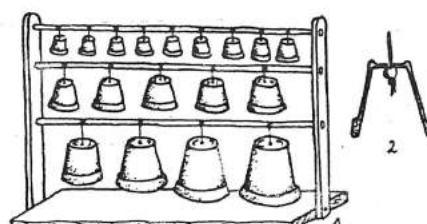


1.2 - Instrumentos y artilugios de nuevo cuño : La inventiva, la búsqueda y el ingenio se ponen a prueba a la hora de idear instrumentos nuevos cuya novedad puede estar en el procedimiento de emisión sonora, en el material empleado, etc...

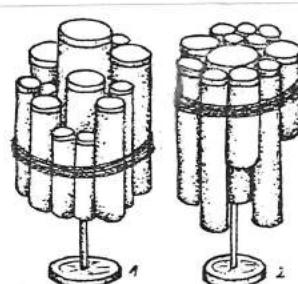


- ② Recuperación de otros materiales y cacharros como instrumentos

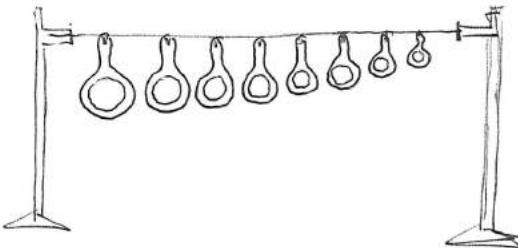
2.1 - "Me paro cuando suena": El título del disco de la Orquesta de las Nubes se fundamenta en el hecho de que multitud de cacharrería doméstica, tiene unas posibilidades sonoras de primer orden. Su caso es semejante al de los collages pictóricos y algunas esculturas, donde se descontextualiza un objeto pasando a ejercer una función para la que no fué creado :



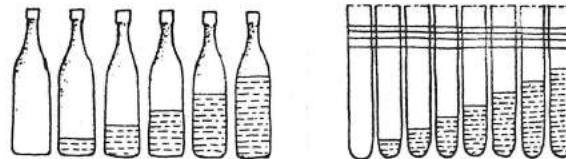
Con macetas puede construirse un gamelán sólo comparable a un auténtico balinés.



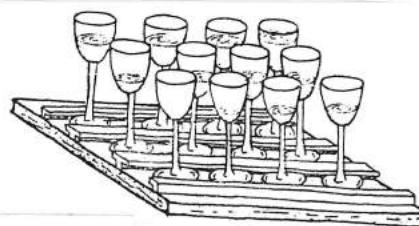
Los tubos de planos (cartón) se convierten, por arte de magia, en tambores africanos de pequeña sonoridad.



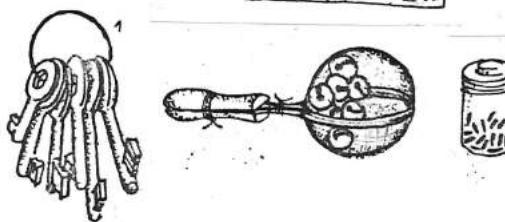
Las sartenes (ordenadas por alturas) constituyen unos metalófonos de afinación casi perfecta.



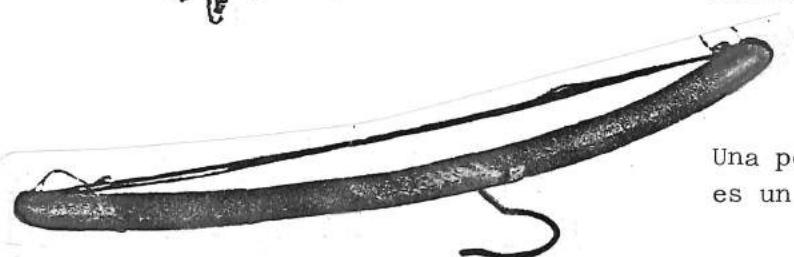
De todos es conocido el típico xilofón de botellas afinadas con agua. O la flauta de pan a base de tubos de ensayo.



Con un juego de copas afinadas tendremos una maravillosa armónica de cristal.

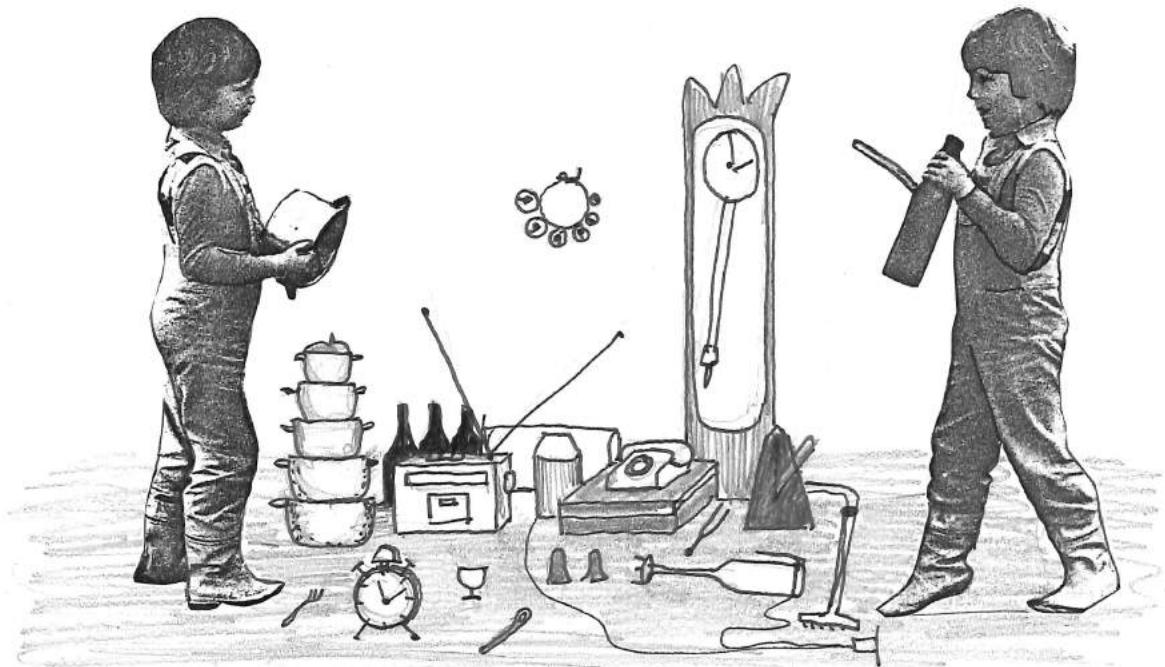


Un juego de llaves es un chalco y una caja de cierillas o de chinches maracas.

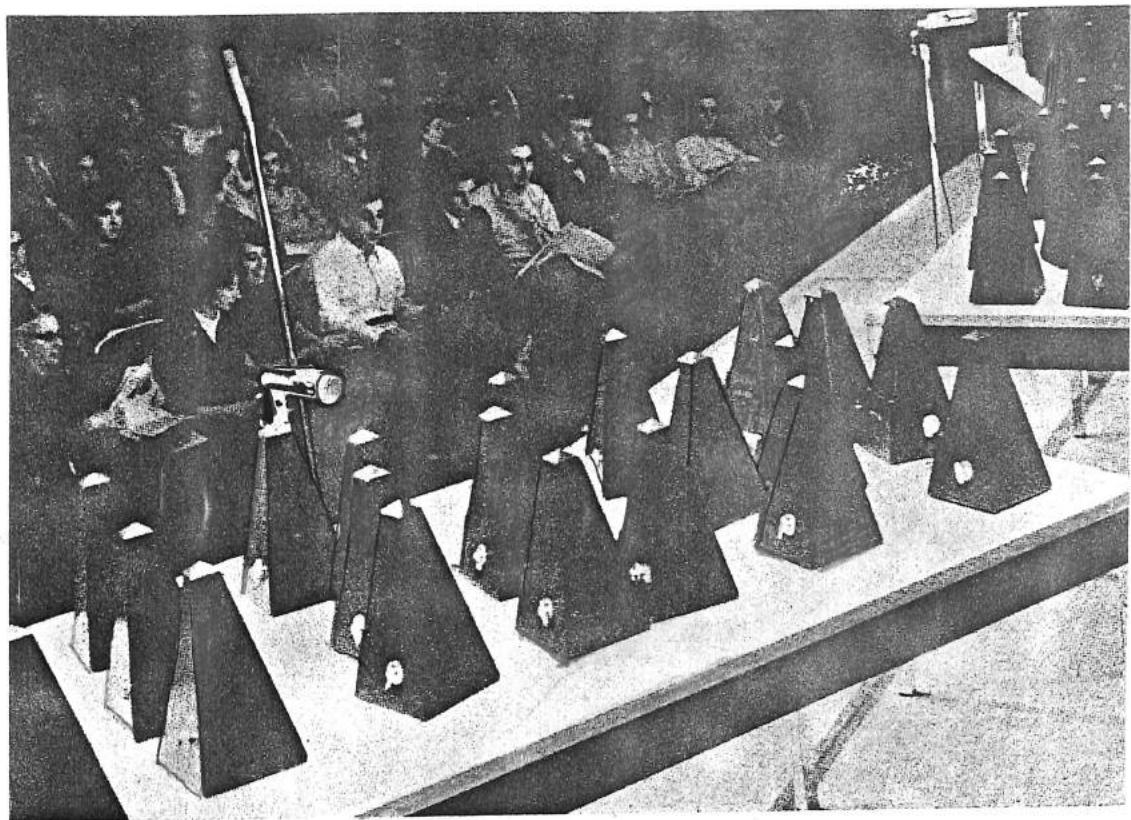


Una percha con una cuerda es un espléndido arco.

En cualquier casa tenemos: cacerolas, campanillas, cascabeles, timbres, relojes, teléfono, cajas de música, aspiradoras, molinillo, batidoras, transistor, metrónomo, diapasón,.... con los que interpretar verdaderas sinfonías domésticas.



G. Ligeti con su "Poema sinfónico para 100 metrónomos"; J. Cage con "Paisaje Imaginario" para 12 aparatos de radio; C. Cruz de Castro con "Menaje" para cacharrería de cocina, etc.etc... atestiguan la gran posibilidad que abren estos "instrumentos" a la composición.



Audición del *Poème symphonique* de Ligeti en el Festival of the Arts Today (Buffalo, 1963).

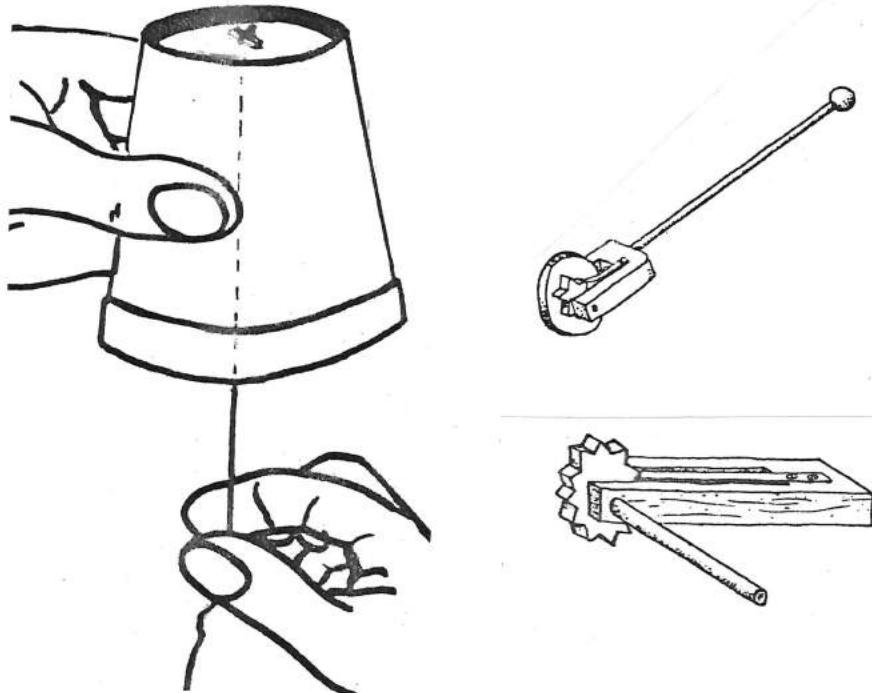
2.2 - Los instrumentos de juguete : El instrumental de plástico es múltiple y variado (conozco más de 100 inst. distintos). Por su económico precio y su gran variedad de timbres, pueden completar un instrumental rico y variopinto.

- De la trompetilla de plástico adjunto al final de este trabajo un anexo en el que, además de 5 estudios de virtuosismo compuestos especialmente para este instrumento, hay una introducción a su manejo.
- Los globos pueden utilizarse de múltiples maneras :



interrumpiendo la salida de aire, como vejiga de aire a presión, frotándolos con las manos, pinchándolos, etc...

- Además tenemos un inmenso repertorio de : maracas, sonajeros, tentetiesos, juguetes móviles, mecánicos, flautas, ocarinas, tubos para girar, tubos para soplar, tambores, Xilomátic, etc.etc...



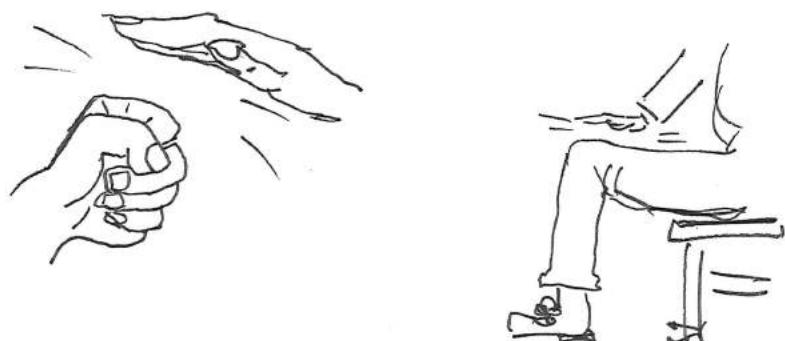
- 3) Nuestro propio cuerpo

3.1 - Posibilidades de la voz: Desde un principio es conveniente ir mostrando las muchas posibilidades tímbricas que se pueden conseguir con la voz. Ya no sólo nos interesará la voz afinada y de emisión limpia, sino que aprovecharemos los carraspeos, armónicos, gárgaras, aliento, juegos lingüales, bisbiseos, sollozos y demás como características tímbricas muy aprovechables.

3.2 - El silbido: En sus múltiples variedades puede y debe enseñarse a utilizarlo como un instrumento más de viento con derecho y lugar propio, ya que su infinidad de matices supera con mucho al más sofisticado aerófono.



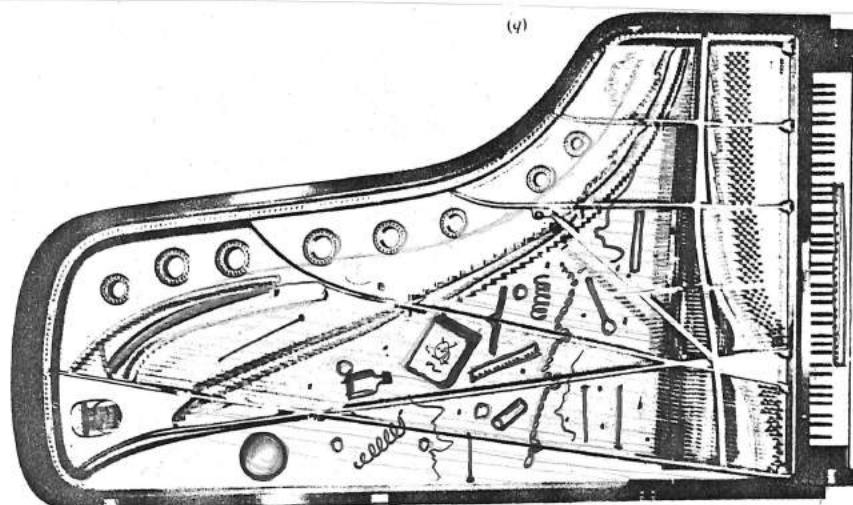
3.3 - El cuerpo como percusión: Esto implica una pequeña investigación personal y exploración de las posibilidades acústicas de sus miembros, quedadas, resonadores,....



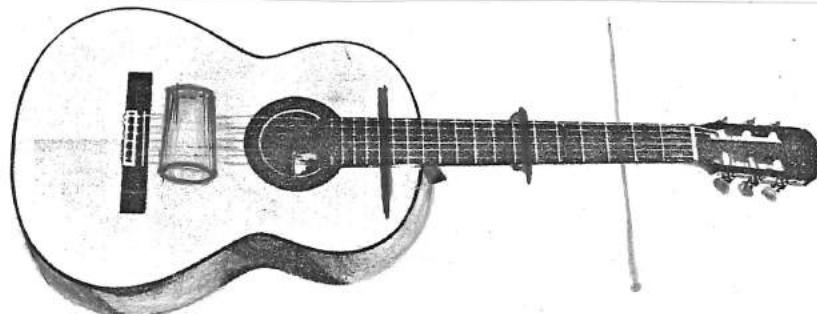
#### - 4) Modificación de los instrumentos clásicos

Estos procedimientos, tan socorridos en la Música Contemporánea, arrojan una nueva luz en la utilización de instrumentos de nuevo timbre.

Sin llegar a la sofisticación del Piano Preparado de J. Cage (no es en absoluto casual que Cage sea el compositor más nombrado de este trabajo) conseguiremos convertir el piano en un instrumento nuevo, manipulando en su arpa con diferentes utensilios (mazas, plectros, baquetas,...) o echándole encima todo tipo de materiales (pelotas de ping-pong, libros, agujas de punto, cadenas, hilos, cuerdas,...).



Los instrumentos de cuerda frotada no tienen forzosamente que ser tocados con un arco: también hay lijas, palos, cuerdas, vasos, etc.... Con los de cuerda punteada ocurre prácticamente lo mismo pudiéndose además levantarse sus cuerdas por medio de cejillas, lapiceros,...

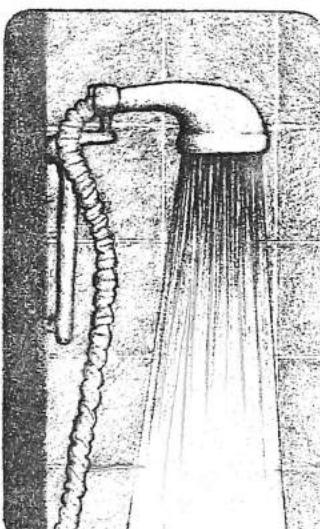
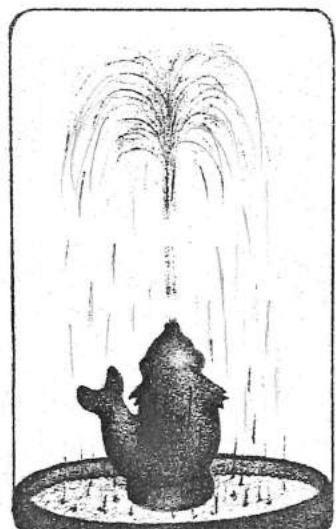
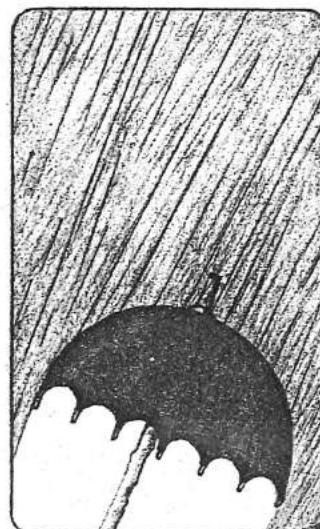
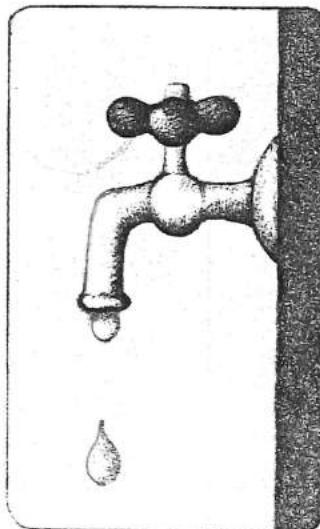


Las llaves de los inst. de viento tienen sonido propio que puede utilizarse con gran efecto.

Y un sinfín de manipulaciones que nadie puede impedirnos que hagamos, siempre que no vaya en perjuicio del instrumento.



M  
I  
N  
I  
M  
A  
L  
I  
S  
M  
O  
Y  
E  
L  
E  
C  
T  
R  
O  
N  
I  
C  
A



## MINIMALISMO Y ELECTRONICA

El minimalismo conjuga una serie de ideas complejas que van desde la recreación de los sonidos de la naturaleza, hasta la simplificación más extrema de los conceptos. Con el minimalismo nos llegan las pequeñas partículas sonoras, la síntesis a ultranza, acumulaciones musicales, fusiones, etc..; y con la electrónica, la posibilidad de jugar con los aparatos caseros con resultados muchas veces sorprendentes.

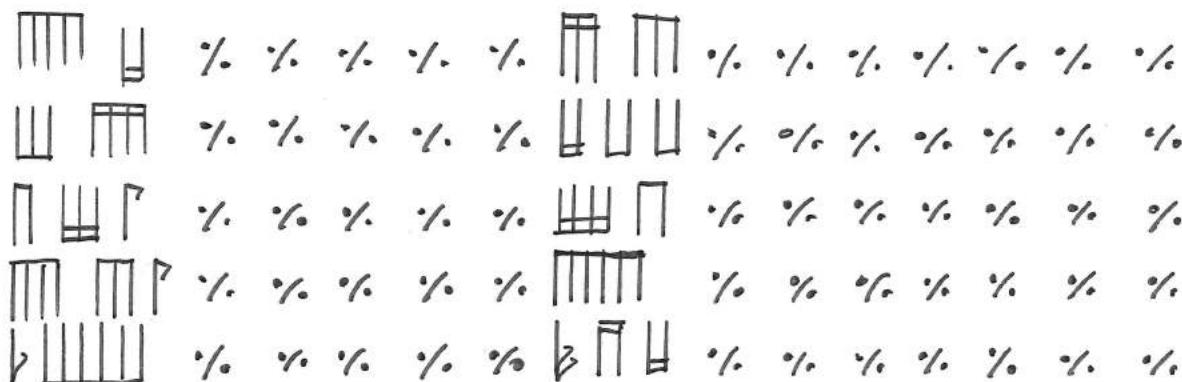
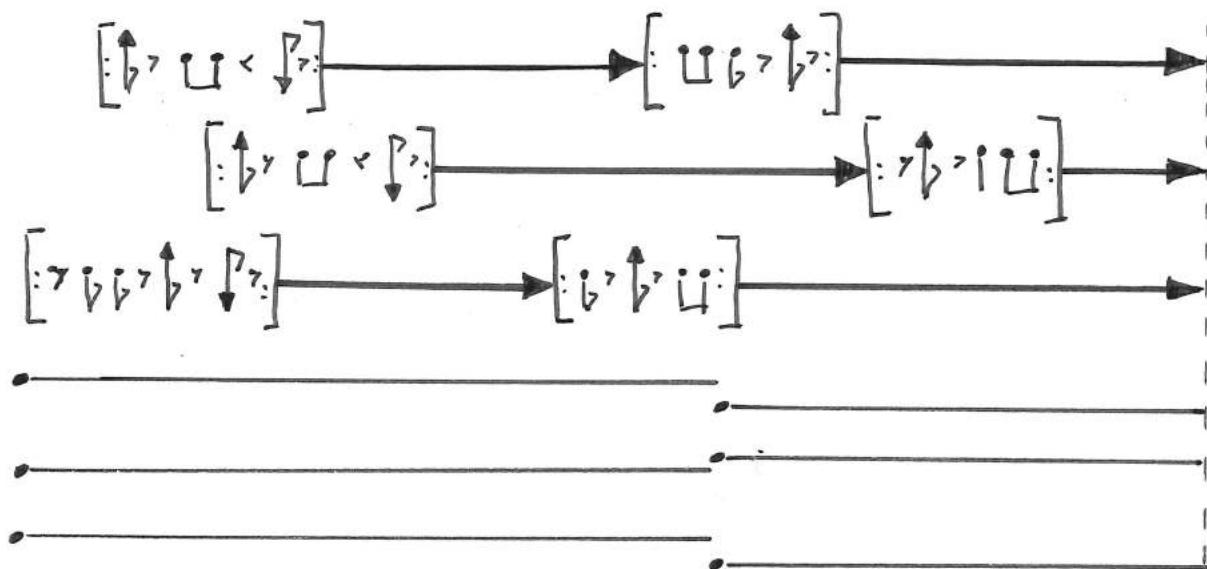
Vamos a ver algunos enfoques de la música desde el punto de vista minimalista que, aunque puedan ser poco concretos en lo pedagógico, sin duda abrirán caminos desde los que intentar un acercamiento más directo del niño hacia el hecho musical.

### - Músicas Repetitivas -

Están construidas a base de pequeñas partículas sonoras articuladas conjuntamente conformando una malla sonora que poco a poco va cambiando. Nos encontramos, pues, ante una forma musical sin contrastes grandes, discursiva, donde lo más importante no es el acontecimiento, sino el discurso homogéneo. Este concepto de la proporción espacio-tiempo es nuevo para nosotros, por lo que es  necesario ejercitarse a los sentidos y ponerlos a punto para recibir esta música que puede proporcionarnos goces y enseñanzas extraordinarios. Por otra parte, hay que tener en cuenta que los procedimientos repetitivos son utilizados por el hombre, en casi todas las partes del planeta, desde tiempos inmemoriales (especialmente en África del Centro y del Sur, Indonesia, toda Oceanía y América del Sur).

Veamos un ejemplo : el final de "Octet" de Steve Reich y, en la pag. siguiente, una fácil elementización de dos formas repetitivas.

The image shows a musical score for Steve Reich's 'Octet' at measure 180. The score is for eight instruments: Piccolo, Flute, Piano 1, Piano 2, Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The score displays repetitive patterns of notes and rests. The Piccolo, Flute, and Piano 1 parts are primarily composed of eighth-note patterns. The Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello parts feature sustained notes with grace marks, creating a rhythmic pattern of eighth-note pulses. The overall effect is a minimalist, repetitive soundscape.



#### - La síntesis como principio

Cultura del sonido por el sonido: Un sólo intérprete, un sólo instrumento, un sólo método, un discurso uniforme, un sólo punto, una sola mirada, una sola actitud.

El ruido es vivido como valor, no hay distinciones entre sonido y ruido; todo es utilizable.

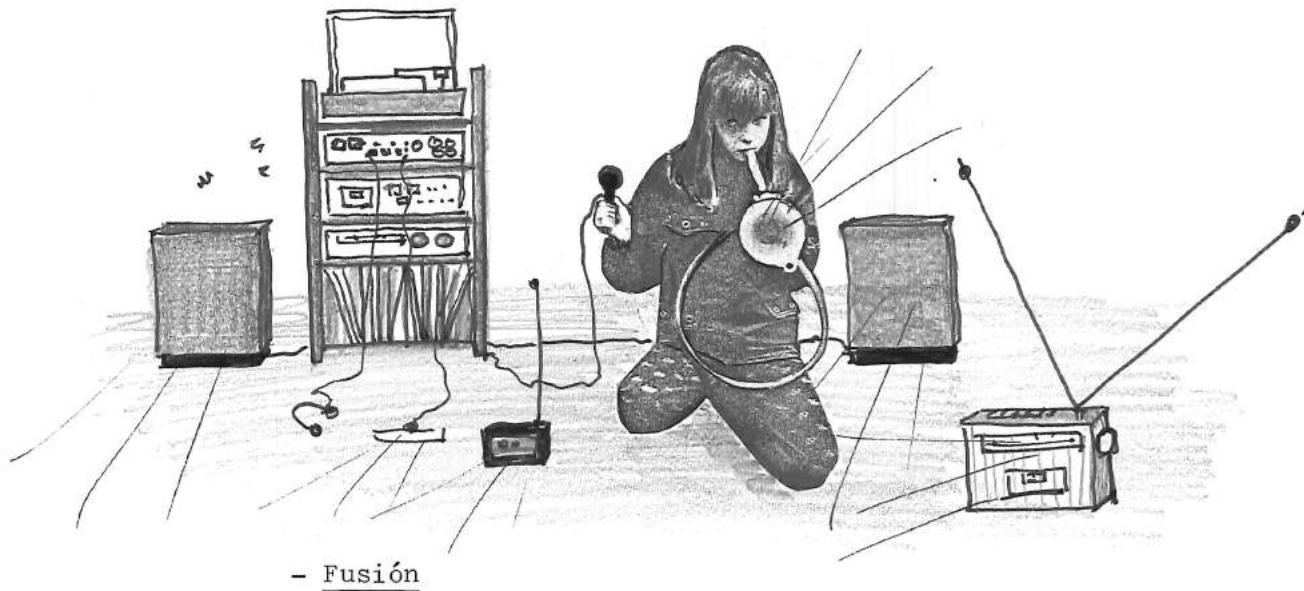
Este manifiesto futurista que aparece en una carta dirigida por el pintor Russolo<sup>4</sup> al músico Balilla Pratella, es del año 1913. Fue editada con el título de *Art des Bruits*, «Arte de los ruidos». Su autor declara sin titubeos, y reconozcámolo, con gran claridad: «Hay que remplazar la variedad restringida de los timbres de los instrumentos que posee la orquesta por la variedad infinita de los timbres de los ruidos obtenidos por medio de mecanismos especiales... La variedad de los ruidos es infinita. Es cierto que poseemos hoy más de mil máquinas distintas en las cuales podríamos distinguir mil ruidos diferentes. Con la multiplicación incesante de las máquinas nuevas podremos distinguir un día diez, veinte o treinta mil ruidos distintos. Serán ruidos que tendremos no solamente que imitar, sino que combinar al gusto de nuestra fantasía artística»<sup>5</sup>, y propone una división de los ruidos en seis categorías:

- Etruendos, estallidos...;
- murmullos, glugluteos...;
- percusiones...;
- silbidos, ronquidos...;
- estridencias, zumbidos...;
- voces de hombres y de animales.

La revolución futurista fue intensa. Hubo, sin embargo, esta frase profética de Russolo: «El arte de los ruidos no debe limitarse a una simple reproducción imitativa.» Hubo también un concierto memorable que reunió en Milán, en torno a Russolo, una orquesta de «ruidosos» constituida de esta forma: tres zumbadores, dos instrumentistas para estallidos, un tronador, tres silbadores, dos ruidos, dos glugluteadores, un estridente, un resoplador.

### -- Mezclas de música grabada

Por procedimientos muy sencillos de grabación, mezcla, superposición y ordenación de fragmentos musicales optamos a la intervención en las obras de los grandes maestros, que automáticamente pasan a ser material de trabajo nuestro. Todo este material a su vez es susceptible, todavía, de ser mezcla do y manipulado con músicas en vivo.



¿Porqué no explotar todo lo que se conoce? Una vez adquirido un conocimiento y criterio de mundos sonoros distintos, es interesante vivir la experiencia de fusionarlos en una práctica donde el resultado no es ni una cosa ni otra, "sino todo lo contrario".

Ej. Una pedal de música hindú nos acompaña una disertación improvisada en un instrumento de nuestra creación, mientras un coro teje una malla repetitiva, etc....

### - Electrónica incipiente

No debemos olvidar que un simple equipo de HI-FI es un elemental laboratorio de música electrónica manejable hasta por el más torpe, con la pequeña contribución de un micrófono de contacto.

Fuentes y modificaciones sencillas:

- La onda corta es "casi" un sintetizador de juguete. Cambiando la orientación de la antena podemos variar alturas, ruidos, ecos, etc...
- Colocando un dedo en el plato del tocadiscos variamos la velocidad de la música y por lo tanto la altura (concreta)
- Con un micrófono enchufado al amplificador del equipo, podemos amplificar y grabar todo tipo de ruiditos a "simple oido", imperceptibles.
- Una cinta de cassette puede ser sometida a todo tipo de perrerías: cortar, empalmar, perforar, borrar a medias...
- Una pequeña pastilla de guitarra, los electrodomésticos, un tocadiscos viejo, etc... son fuentes de sonido muy apropiadas para jugar sin ningún peligro con la electrónica.





M U S I C A      P O P U L A R      Y      D E      O T R A S      C U L T U R A S



## MUSICA POPULAR Y DE OTRAS CULTURAS

"!Malos tiempos para la lírica!" el grupo pop español Golpes Bajos, con esta magnífica canción (emblema?), pone el dedo en la llaga del más árido problema musical de los últimos tiempos.

Los medios de comunicación social martillean a diestro y siniestro con su música comercial de calidad muy variable. Es evidente que este problema no va a resolverse pronto que digamos; la escalada fulgurante de una música cada vez más uniforme, que nos acomete por todos lados, debe inducir al educador a preparar al niño para encajar y tamizar la increíble propuesta sonora que le rodea.

- Como todos sabemos "la mejor manera de combatir al enemigo es empezar por conocerlo". Con un análisis de la situación sonora de la actualidad y de sus casos más típicos, podremos desmenuzar y mostrar progresivamente ante los alumnos el producto sonoro que se le impone, y que sólo con el conocimiento del mismo se puede llegar a una libre elección del material sonoro más interesante para cada cual.

- Los músicos provenientes de la música popular no tienen, la mayoría, una formación de conservatorio. Sin embargo, han sabido desarrollar parcelas musicales que en los académicos se muestran sin explotar, como son:

- La enorme facilidad para acompañar canciones al momento empleando como único recurso el oido.
- Incorporar melodías sencillas a letras instantáneamente.
- Hacer duos, coros, variaciones e improvisaciones de la manera más natural del mundo.....

- La música folklórica y de otras culturas debe ir incorporándose poco a poco a las audiciones y ejemplos musicales que se vayan haciendo. La selección y el momento oportuno serán alternativas que el profesor deberá estudiar en cada ocasión, así como la elementización de alguna de sus formas y su posterior puesta en práctica. Ej.:

- Despues de escuchar un pedacito de una raga hindú, pueden hacerse unos ejercicios con pedales constantes en el estilo oído y pequeños motivos melódicos por encima, según una de las múltiples escalas de la música india.
- Idem. idem... con música del teatro japonés. Se pasa después a imitar algunas partículas sonoras entre grandes silencios.
- Como contraste, hacemos lo mismo con canciones de pigmeos y parodiamos después sus pegadizos estribillos a coro. Componemos inmediatamente después otros en el mismo estilo.

- El estudio de las diferentes maneras de enfocar la enseñanza de la música en otras culturas de tradición no europea puede ayudar y dar una luz nueva a nuestra pedagogía. (No sé que tipo de enseñanza se practicará en Bali, pero los resultados son muy claros: absolutamente toda la población de la isla es una experta tañedora de gamelán).



Alain Danielou consideró desde hace mucho tiempo una de las mejores conquistas de nuestra época, la de una conciencia musical múltiple. "Progresamos", escribe, "hacia un polilingüismo musical que nos lleva a apreciar igualmente una obra serial, romántica, clásica, barroca o renacentista sin buscar en cada caso una relación de progreso con respecto al anterior. La deseable y mejor asimilación del arte extraeuropeo sólo puede alcanzarse a través de su más hondo conocimiento y más asidua programación".

# EL PAÍS ARTES

La imposible ingenuidad del aduanero / 4 y 5

Bernstein, datos para un concierto / 1

Retrato personal de Truffaut y Doinel / 6

AÑO VI, NÚMERO 259 / SÁBADO 27 DE OCTUBRE DE 1984

La escultura de siete metros que preside la entrada del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York puede provocar sorpresa al visitante inadvertido que acuda allí pensando en admirar las obras

maestras de este siglo. No es que el visitante se haya equivocado de museo o que el MOMA remeta de ahora al Museo del Hombre de París. Se trata de la exposición *Primitivismo en el arte del siglo XX*.

*Afinidad entre lo tribal y lo moderno*, en la que se intenta mostrar la crucial influencia que las artes tribales de África, Oceanía y Norteamérica han ejercido sobre los artistas de este siglo.

Una muestra sobre el primitivismo en el arte del siglo XX en el MOMA de Nueva York

## La afinidad entre lo tribal y lo moderno

SOLEDAD ÁLVAREZ-COTO

### PRIMITIVISMO EN EL ARTE DEL SIGLO XX

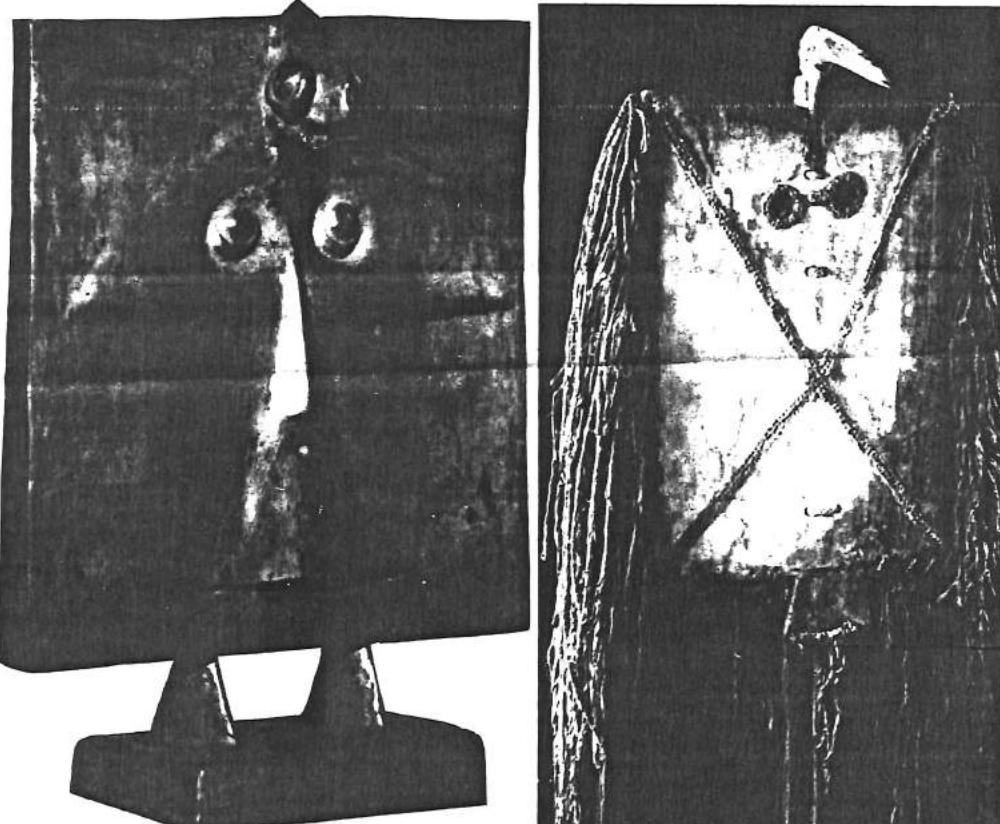
Museum of Modern Art.  
11 West 53 Street, Nueva York.  
Del 27 de septiembre de 1984 al 15 de enero de 1985.

Los organizadores de la exposición, William Ubin, director del departamento de pintura y escultura del MOMA y responsable de la última retrospectiva de Picasso, en 1980, y Kirk Varnedoe, profesor de arte de la Universidad de Nueva York, han intentado responder al interrogante que pesa desde hace años sobre los primeros orígenes e influencias del arte moderno. Lo han hecho yuxtaponiendo por primera vez objetos tribales y modernos, mostrándolos al público con amplias explicaciones sobre su relación y posibles influencias.

Se trata, por tanto, de una exposición didáctica, magníficamente montada, en la que las obras reposan bajo una tenue luz, invitando a un respeto por el carácter ritual y sagrado que tienen para sus pueblos muchos de los objetos presentados. La sorpresa surge desde la primera obra expuesta: una escultura en bronce de Max Ernst, *Cabeza de pájaro*, situada junto a una máscara en madera y fibra de la tribu Nusyan, de Alto Volta (África). La similitud entre ambas es extraordinaria (véase foto). Pero la sorpresa se acrecienta cuando se nos explica que Max Ernst realizó su escultura en 1934, y por aquella época no había llegado a Europa, ni siquiera en reproducciones, muestra alguna del arte de las tribus africanas de Alto Volta. La exposición, que contiene 218 objetos tribales y 128 obras de arte moderno, está dividida en cuatro secciones:

1. Conceptos. Establece aspectos fundamentales de la respuesta del arte moderno a los objetos tribales. En ella se comparan obras de gran similitud, como la ya citada de Max Ernst, o esculturas de Giacometti, junto a efigies de madera, igualmente estilizadas, procedentes de la tribu Nyamwezi, de Tanzania.

2. Historia. Revisa las influencias del arte primitivo en los pintores y escultores modernos, desde Gauguin, a principios de siglo, hasta los expresionistas abstractos de los años cincuenta. En la mayoría de los casos se yuxtapo-



Una obra de Max Ernst (izquierda) y una máscara de Alto Volta. Obsérvese la similitud entre ambas.

MOMA

nen los trabajos de éstos con los objetos que los propios artistas poseían. Es significativo, a este respecto, la cantidad de obras pertenecientes a la colección privada de Picasso, un gran admirador y coleccionista de estos objetos.

3. Afinidades. Presenta una serie de objetos tribales, que, en concepto y realización, parecen obras de arte moderno.

4. Exploraciones contemporáneas. Se exponen obras de artistas posteriores a 1970, en las que se incluyen videos y performances que teóricamente están inspirados en las culturas primitivas, pero que en realidad no tienen nada que ver

con lo exhibido en las otras salas, y cuesta creer que exista una continuidad entre los trabajos de Picasso, Matisse y sus contemporáneos y las obras que se exponen de Joseph Beuys, Nancy Graves, Robert Mithson y Richard Ong, entre otros.

Una bien seleccionada muestra de la obra de los más importantes artistas de la época moderna, incluidos Picasso, Matisse, Braque, Gauguin, Brancusi, Klee, Ernst, Giacometti y Moore está presente en la exposición codo a codo con aquellos objetos y obras de arte primitivos que, o bien tuvieron alguna influencia en su obra o bien

pertenecieron a sus colecciones privadas.

Gracias a esta exposición y al libro publicado en dos tomos que la acompaña, en el que se recogen ensayos de los más prestigiosos estudiosos del tema, las respuestas sobre la influencia del *primitivismo* en el arte moderno se ofrecen ahora por primera vez en 75 años. Se puede estar o no de acuerdo con ellas, y algunas parecerán más convincentes que otras, pero para el visitante, observar, por ejemplo, las *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, sin duda una de las obras más significativas del arte del siglo XX, junto a las más-

caras de las tribus africanas del Congo, y comprobar las afinidades de volúmenes, líneas y colores, es, cuando menos, intrigante, máxime cuando se sabe que Picasso realizó esta pintura en 1907, y por entonces no habían llegado a Europa ni siquiera reproducciones de estos objetos. ¿Casualidad? Más bien universalidad del arte.

La exposición, patrocinada por la firma de tabacos Philip Morris, permanecerá en el MOMA hasta el 15 de enero de 1985, y posteriormente viajará a los museos de Detroit (de febrero a mayo) y de Dallas (de junio a septiembre).

1 . . . . . . .  
2 . . . . . . .  
3 . . . . . . .  
4 . . . . . . .  
5 . . . . . . .  
6 . . . . . . .  
7 . . . . . . .  
7 1 . . . . . .  
7 2 . . . . . .  
7 3 . . . . . .  
7 4 . . . . . .  
7 5 . . . . . .  
7 6 . . . . . .  
7 7 . . . . . .  
7 7 1 . . . . .  
7 7 2 . . . . .  
7 7 3 . . . . .  
7 7 4 . . . . .  
7 7 5 . . . . .  
7 7 6 . . . . .  
7 7 7 . . . . .  
7 7 7 1 . . . .  
7 7 7 2 . . . .  
7 7 7 3 . . . .  
7 7 7 4 . . . .  
7 7 7 5 . . . .  
7 7 7 6 . . . .  
7 7 7 7 . . . .  
7 7 7 7 1 . . .  
7 7 7 7 2 . . .  
7 7 7 7 3 . . .  
7 7 7 7 4 . . .  
7 7 7 7 5 . . .  
7 7 7 7 6 . . .  
7 7 7 7 7 . . .  
7 7 7 7 7 1 . .  
7 7 7 7 7 2 . .  
7 7 7 7 7 3 . .  
7 7 7 7 7 4 . .  
7 7 7 7 7 5 . .  
7 7 7 7 7 6 . .  
7 7 7 7 7 7 . .  
7 7 7 7 7 7 1 .  
7 7 7 7 7 7 2 .  
7 7 7 7 7 7 3 .  
7 7 7 7 7 7 4 .  
7 7 7 7 7 7 5 .  
7 7 7 7 7 7 6 .  
7 7 7 7 7 7 7 .  
7 7 7 7 7 7 7 1  
7 7 7 7 7 7 7 2  
7 7 7 7 7 7 7 3  
7 7 7 7 7 7 7 4  
7 7 7 7 7 7 7 5  
7 7 7 7 7 7 7 6  
7 7 7 7 7 7 7 7

T E X T O S      Y      N U M E R O S



## TEXTOS Y NUMEROS

"Consumar la síntesis de las artes, de la música, de la pintura y de la literatura" (Apollinaire).

¿La poesía disuelta en la vida o vivir en el ritmo de las palabras? Tanto da; ésto conducirá a LAS PALABRAS EN LIBERTAD (calígrafo) y a la POESIA FONETICA.

Las *palabras en libertad* que empieza a escribir a partir de 1912, si no justifican la tremenda afirmación marinettiana de que «parten en dos» la literatura universal desde Homero, constituyen una aportación técnica que puede contarse entre las fundamentales del siglo. «Las palabras en libertad orquestan los colores, los ruidos y los sonidos; combinan los materiales de la lengua y los de los dialectos, las fórmulas aritméticas y las geométricas, los signos musicales, las palabras antiguas, deformadas o nuevas, los gritos de los animales, los de las fieras, los de los motores». Ruptura del ordenamiento tipográfico tradicional, ruptura de la sintaxis lógica, libres asociaciones, estarán en la base de composiciones creadas según este esquema,

!Que perfecta conjunción de poesía, ritmo, dibujo, símbolo, concepto e idea! Han pasado 65 años y sigue siendo una fundamental piedra de toque, no sólo para plasmar una impronta creadora, sino para ser utilizada en el esclarecimiento de los múltiples significados que pueden alcanzar las artes intermedias.

Las implicaciones musicales de todos estos movimientos poéticos no se nos escapan.

Veamos algunos ejemplos característicos de poemas que visualizan su contenido:

### - Palabras en libertad



16

*creyendo*  
que el re  
bajo de la  
luna era  
una taza  
de blanco  
jude y aí  
res vino  
por cogerla  
y beberla  
una noche  
bogando  
por el  
rio se  
ahogo  
tri-Bo

### LA CAPILLA ALDEANA

A ve  
canta  
suave  
que tu canto encanta  
sobre el campo inerte  
sueña  
vientre  
y ora-  
ciones  
llora.  
Desde  
la cruz santa  
el trueno del sol canta  
y bajo el palomar del cielo  
desbuja tus cantares sobre el suelo.  
Une tus notas a las de la campana  
Que ya se desperge erbia de mañana  
Evangelizando la gran quietud alemana.  
Es un amanecer en que una bandurria brilla  
La capilla está ante la paz de la montaña.  
Como una linternera está ante una capilla.  
Se espacie en el paisaje el aire de una extraña  
Santidad, algo hermosa, de piel de cisne.  
Ago como un rocio lleno de bendiciones  
Coal si el campo recara una bíblica queja  
Llena de sus caricias y de sus emociones.  
La capilla es como una virgen acurrucada  
Y al pie de la montaña parece un cuento de hadas.  
Junto a ella como una bandada de mendigos  
Se agrupan y se acercan unos cuantos campesinos  
Que se amontonan sobre el suelo, los pocos que  
Creen en la magdalena de los viejos miedos.  
Y en el cuadro lleno de ambiente y de frescura  
En el paisaje alegre con castidad de lino  
Pinta un brechazo negro la noticia del cura.  
Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino  
Parece que se metiera al fondo de la capilla  
Y la luz de la gran lámpara con su bulle mortecino  
Pinta en la muralla blanca, como una rosa amarilla.  
Las tablas van remeciendo, cuando el viento obliga a rosas  
Romane triste en un campanario el eco santo del rosario.  
La oscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas  
Y vuela un "Ángelus" lloroso con lentitud del campanario.

Vicente Huidobro

S  
wie sich  
aber füh  
fanden früher jemals?  
Sie sind es nicht!  
Reisegestalt  
findet Glück;  
alle verloren/  
alle gesucht.  
Deutsche Reich  
ist nicht gleich  
sonst ist mehr.  
Gott erlöse!  
und beschütze  
uns den Frieden ganz!  
Deine Gnade, du über uns aufwachet!  
uns der treue und uns Eintracht schenke!  
Komm auf dem Landesfesteschen Wege gebet!  
Ach! dein los erjagt! und sich deine Rache erfreu!  
Wiederholen wir den Gott, der uns Schenkt!  
Ihr der Friede, Ihr Friede sind der Ort  
Gott der Gnade und der Friede gebe!  
und er möge uns und sich verneinte  
die dem Elendheit!  
Gott der Friede ist der Friede.

### - Poesía Fonética

Al igual que el cine se sirve de la literatura en sus guiones, del teatro en su escenificación, de la fotografía en su técnica y estética, de la pintura en la composición de sus encuadres, no quedándose en ninguna de estas artes, sino que adquiere carta de naturaleza propia, el "Arte Fonético" se ha servido de la poesía, de la palabra, de lo gráfico, de lo pictórico, de lo teatral y lo MUSICAL sin quedarse en ser un apéndice de ninguno de estos géneros.

Esta poesía es, más que ninguna otra, para ser oída. Se presta a todo tipo de incorporación musical. Sus elementos (frases, palabras, fonemas, onomatopeyas, cacofonías,...) son ritmo puro. Sus implicaciones pedagógicas obvias.

A continuación, unos ejemplos muy sencillos de poesía fonética clásica, perfectamente aplicables a un primer acercamiento en cualquier nivel educativo:

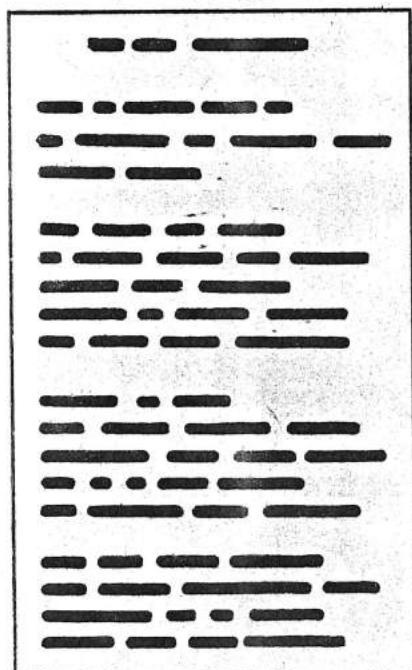
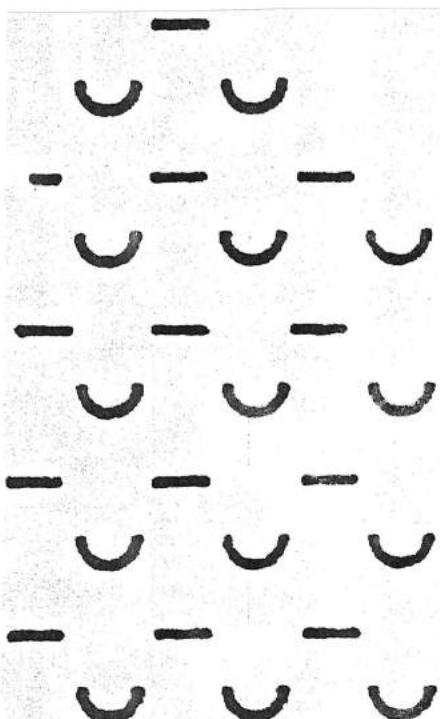
*Tionou, tionou tionou tionou*  
*Shpe tioi tokoua*  
*Tio, tio, tio, tio*  
*Kououtio, leououtiou, komoutiou, komoutiou*  
*Tskouo, tskouo, tskouo, tskouo*  
*Tsii, tsii, tsii, tsii, tsii, tsii, tsii, tsii, tsii*  
*Kouorror tiou. Tskoua pipitskouisi*  
*Tso, tso, tso, tso, tso, tso, tso, tso, tso, tso, tso,*  
*tso tsirrhading!*  
*Tsi si si tosi si si si si si si si*  
*Tsorre tsorre tsorre tsorrehi*  
*Tsatn, tsatn tsatn tsatn tsatn tsatn tsatn tsi*  
*Dlo dlo dlo dla dlo dlo dlo dlo dlo*  
*Kouioo trrrrrrrrrrtgt*  
*Lu lu lu ly ly ly li li li li*  
*Kouio didi li lousyli*

**BESHTEIN: Notación del canto del ruiseñor (Fragmento).**

## KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla  
 grossiga m'pfa habla horem  
**égiga goramen**  
 higo bloiko russula huju  
 hollaka hollala  
**anlogo bung**  
**blago bung**  
 blago bung  
**bosso fataka**  
**g g g**  
 schampa wulla wussa ólobo  
 hej tatta górem  
 eschige zunhada  
**wolubu ssabudo wlobo ssabudo**  
 tumba ba- umf  
 kusagauma  
**ba - umf**

(1917)  
Hugo Ball



MAN RAY: *Poems sonnets* (1924).

fö	bö
füö	böö
fümmsbö	böwö

- Música hablada

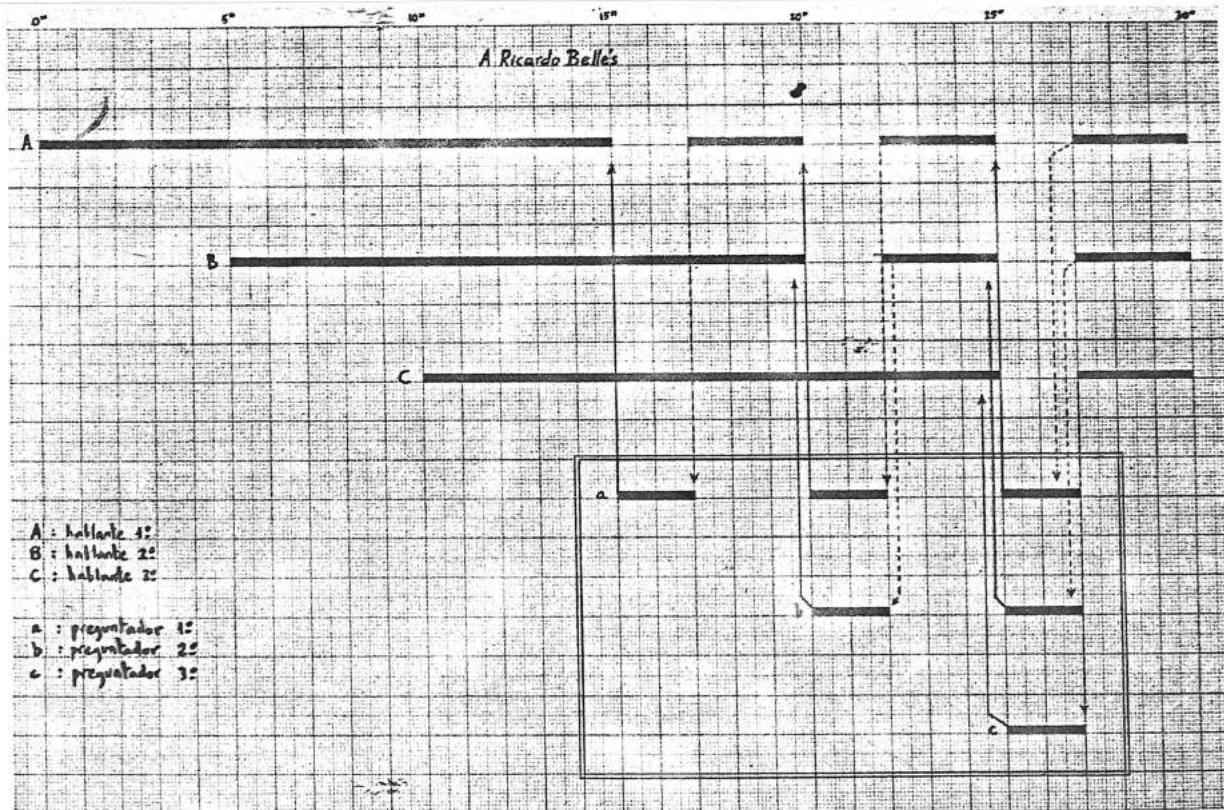
La línea divisoria entre «canto» y «habla» es una convención de la música occidental a partir del Renacimiento. Tanto en la música medieval europea como en la música de todas las culturas no europeas, esta divisoria nunca ha sido rígida, y en su lugar encontramos una matización abundante de diversos grados entre la expresión cantada y la expresión hablada. Curt Sachs nos habla del empobrecimiento que esta artificial imposición de límites ha traído a la música occidental, en la que desde el Barroco hasta el siglo XX no se ha admitido prácticamente más que un tipo de canto, que podemos llamar «instrumental», y que ha sido el soporte de la polifonía. Desde hace algunos años comienzan a reintroducirse formas intermedias de expresión, e incluso la palabra hablada dentro de contextos vocales o instrumentales afinados. Con Debussy, Ravel, Strawinsky y Schoenberg se inicia esta recuperación de la variedad expresiva hablada, y actualmente, con la incorporación a la música de elementos no afinados, la palabra hablada no encuentra ninguna dificultad teórica en insertarse en un contexto musical.

De todas maneras, hay algo en la palabra hablada que repugna a lo musical específico. No es, por supuesto, su timbre, ni su escaso juego de alturas, ni su ritmica, ni nada referente a su materia fónica. Es, simplemente, su carácter de portadora de información.

Para que lo estrictamente acústico llegase a predominar en nuestra escucha necesitaríamos primero: que no supiéramos a quién se dirige el hablante; segundo: que no captáramos su tono emotivo; y tercero: que no comprendiéramos ni una sola palabra del discurso

Es decir: Dentro de una forma más o menos musical (clásica o no), se suprime la notación tradicional por la textual. Estos textos pueden escribirse a propósito de la obra, o elegirse al azar.

Un ejemplo característico es este "Coral hablado" de R. Barce, donde se puede leer cualquier texto a coro siguiendo la estructura que se ve aquí, con unas anotaciones al margen de índole interpretativo.



Esquema de las entradas y direccionalidad de las voces del Coral *hablado* de Ramón Barce.

- Textos que generan música

La ordenación de las letras, sílabas o palabras pueden proporcionarnos modos de lectura o musicalización muy interesantes. Veamos:

Este poema cacofónico francés genera toda una estructura rítmica

Par plusieurs points peut Paris précellence  
 Partout porter, pour puissance prouvée  
 Premièrement P présente prudence,  
 Parfaite paix, prouesse préférée...<sup>2</sup>

La structure rythmique est la suivante :

11	occurrences des P
— 5 —      — 6 —	6
♪ ♪      ♪ ♪	5
♪ ♪      ♪ ♪	4
— 4 —      — 7 —	4

Un caso más directamente aplicable a la pedagogía es éste que viene a continuación. No es más que un texto cuya única vocal es la A. Podemos utilizarlo de muchas maneras: leer las consonantes continuadamente y cada vez que aparezca una A dar una palmada; cambiar las As por silencios y las consonantes por negras; etc...

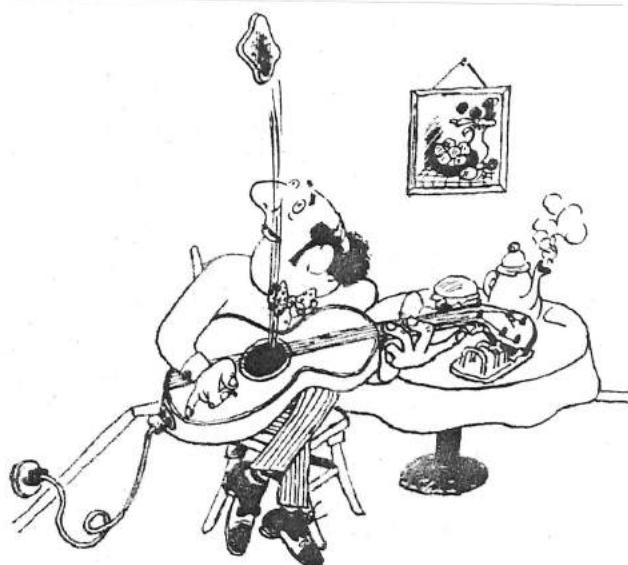
PAPA GARLAND HAD A HAT AND A JAZZ BAND AND A MAT  
 AND A BLACK FAT CAT (RAG) -

Acá va la aclamada banda grabada para agasajar al jazz. Banda para pasarla hasta gastar la placa, hará cantar, danzar, saltar, hasta a las almas más apagadas. Va a atrapar a las masas, hará ganar plata a carradas, alcanzará la fama, agradará MUCHO.

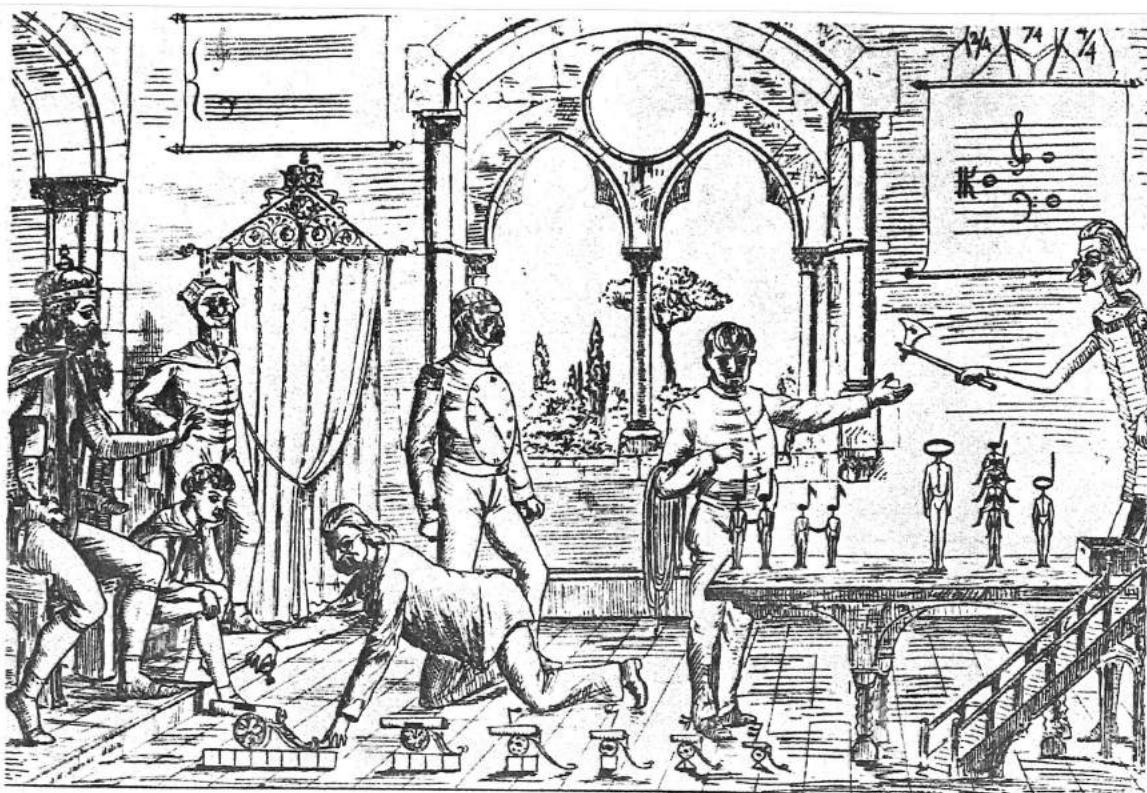
Según Nacha Guevara, no tiene objeto el sumir en el silencio todos los signos que aparecen en la escritura: punto, coma, punto y coma, admiración, interrogación, comillas, etc... por lo que proponedel dar un sonido diferente a cada uno de ellos y después leer los textos en alto. Sea.

- Números

Con los números ocurre algo parecido a todo lo visto con los textos; jugar con distintas ordenaciones, cada una con un código particular, ofrece unas posibilidades rítmicas muy ricas. Los demás parámetros pueden añadirse según se vea conveniente.



JUEGOS



## JUEGOS

Inspiración Cómica : Intuir una estructura musical que presente caracteres de juego.

"Si el arte se vuelve hacia sí mismo y decide retorcer y transformar sus propios materiales en una mueca o pируeta lúdica y humorística: ahí está el juego. El "contenido" de la obra, sin que haya desaparecido esa materia humana elemental, este nuevo elemento, viene a insertarse en la creación artística, no sólo para poner de relieve la forma como tal, sino para mostrar el libre carácter de juego del arte. De esta manera, a través de la intrascendencia (arte como juego), se llega de nuevo a la trascendencia (el juego es lo específico humanamente), a la libertad, a una nueva expansión de posibilidades humanas totales" (R. Barce).

En una civilización lúdica como la nuestra, el juego debe pasar a ser, en todos los niveles educativos, un método primordial para la formación y desarrollo de las capacidades de diversión.

Los juegos pueden simplificarse o complicarse según la conveniencia del momento, atendiendo siempre a los objetivos que se pretendan cubrir: desde componer melodías eligiendo notas al azar, hasta resolver cánones enigmáticos al estilo barroco.

Sin afán de ser exaustivo, voy a efectuar un pequeño muestreo ordenado de algunos juegos típicos y su aplicación más sencilla. Hay tantas variantes como juegos; la mejor enseñanza que podemos sacar de ellos es que nos den pie para crear otros nuevos y para buscar distintas aplicaciones de los mismos.

Los englobaremos en dos grupos:

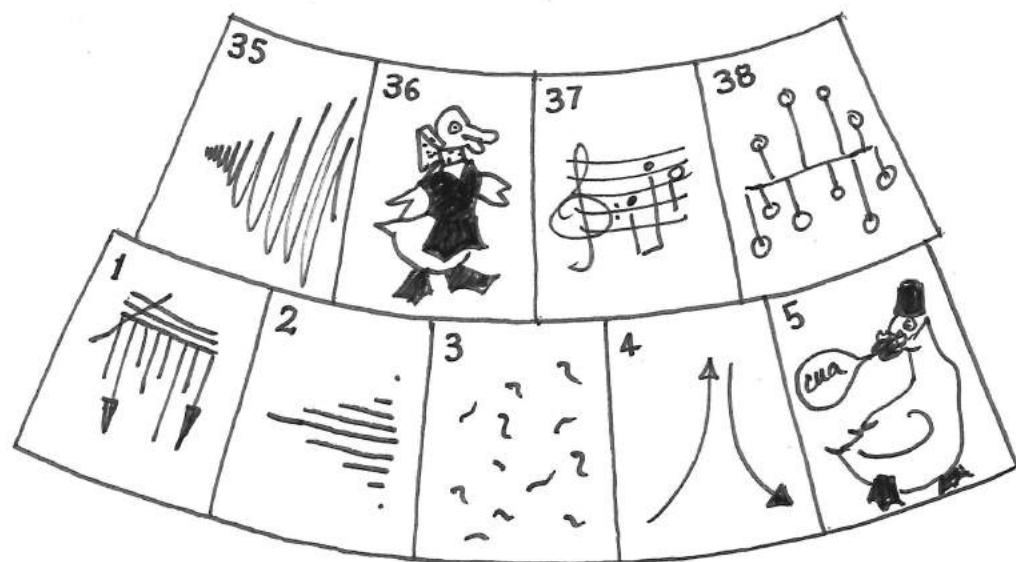
- A) - El juego como determinante de la estructura de una partitura.
- B) - El juego como creador de todos los parámetros.

### A) El Juego y la estructura

- Mozart, en una de sus obras, proponía jugar con el orden de los compases de una partitura por medio de los dados.

Con o sin ellos, lo cierto es que podremos confeccionar partituras en las que poder ordenar en cada momento los fragmentos que la componen a nuestro gusto o interpretar una obra cualquiera, sometiendo un orden aleatorio a sus compases.

Un ejercicio muy apropiado e ilustrativo de esta manera de jugar con el azar y la música, lo obtenemos componiendo un "Juego de la Oca" Musical" en el que pueden jugar 2, 3 y hasta una clase entera.



Podemos seguir hasta acabar con los "Juegos Reunidos Geyper" donde encontraremos una fuente inagotable de sugerencias musicales.

Sergio Aschero en su "Teoria desprejuiciada de la música" propone un juego musical de similares características.

## LABERINTO (Juego musical) (1972-1974)

## INSTRUCCIONES DE JUEGO

Como final de este pequeño apartado veamos, en la pag. siguiente, un ejemplo muy típico del siglo pasado: una obra de tres hojas en la que se pueden interpretar "millones de polkas" eligiendo los compases que se quieran tocar.

# MILLONES DE POLKAS PARA PIANO

por 8 Rvn.



## JUEGO MUSICAL DE PACIENCIA

por G. Gettazi.

### Manera de componer las polkas.

Todas las que se forman con este juego están en tono de Si b. y compás de  $\frac{2}{4}$ , y constan de 4 partes, de 8 compases cada una. — Para componerlas es preciso valerse de los 4 cuadros que figuran al pie. Los números que contienen estos Cuadros se refieren a los que van encima de cada uno de los compases que hay en las páginas de música.

Se toma una hoja de papel blanco y se van escribiendo en ella, un número que se escoge a capricho entre los 6 que forman la columna A del Cuadro I, otro escogido a voluntad también en la columna B del mismo Cuadro, otro escogido de la columna C, otro de la D, otro de la E, otro de la F, otro de la G y en fin otro de la H.

#### CUADRO I.

A	B	C	D	E	F	G	H
11	105	478	84	117	24	34	489
79	160	41	155	98	112	57	145
192	90	116	136	140	8	167	4
53	122	1	47	164	186	46	21
151	172	154	130	10	55	156	68
125	146	18	83	151	99	109	19

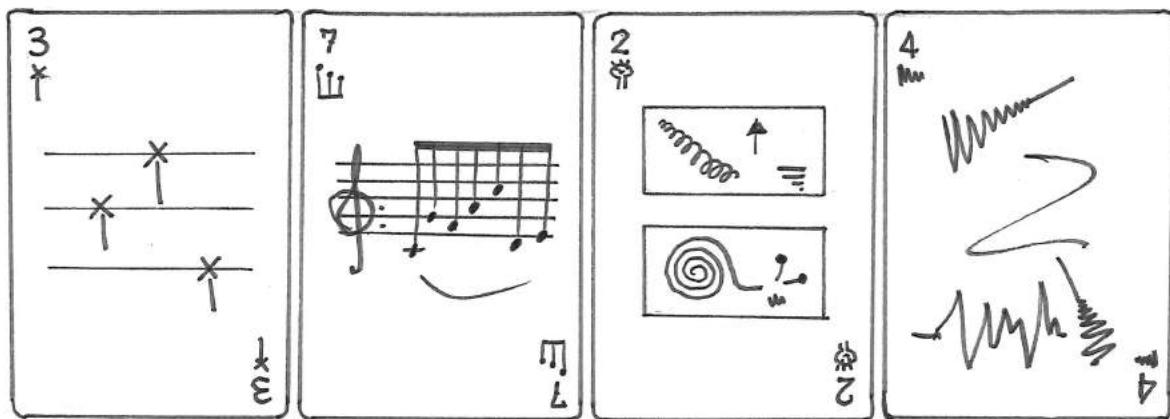
#### CUADRO II.

A	B	C	D	E	F	G	H
6	50	105	458	33	42	88	25
62	50	97	188	5	94	177	78
127	108	66	52	70	153	51	86
162	449	158	466	115	95	42	447
43	72	190	58	170	37	111	128
155	75	26	174	145	182	65	7

### MILLONES DE POLKAS.

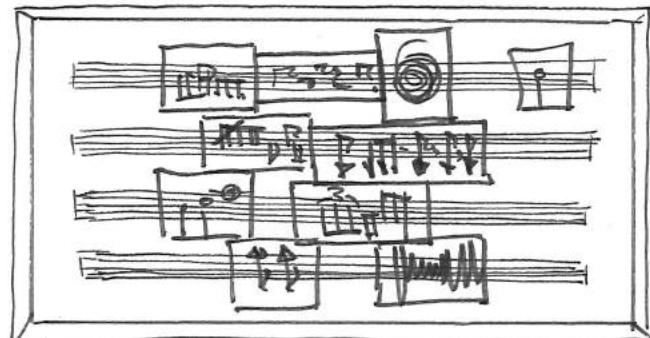
The musical score consists of two staves of piano music. The top staff begins with measure 1 and ends at measure 8. The bottom staff begins at measure 9 and ends at measure 52. Measures 1 through 8 are in common time, while measures 9 through 52 are in 2/4 time. The music is composed of eighth and sixteenth note patterns, primarily in the treble clef. Measure numbers are placed above the staves at the beginning of each measure.

- Los Naipes, juego por excelencia, se prestan sobremanera a una interpretación musical. Hay que tener en cuenta que el resultado nos puede venir condicionado por el juego que elijamos en cada momento: tute, guñote, mís, subastao, ...) Los palos de la baraja (oros, copas, espadas y bastos) pueden reconvertirse en: golpes, coplas, gráficos y ruidos, o también en: puntos, rayas, glissandis y cantos, etc... Las reglas de juego se acordarán antes de la ejecución de cada obra.

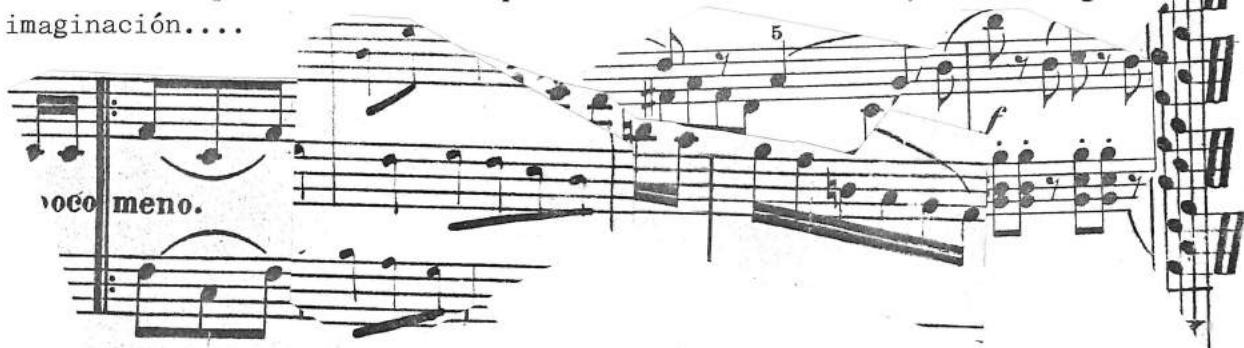


Una variante muy simple de este juego sería el que cada alumno componga una pequeña micropieza, se mezclen y se interpreten.

- Los juegos de puntería: dardos, canicas, tiro con tiza, enceste.... también pueden emplearse con muy buenos resultados a la hora de determinar la estructura móvil de una pieza musical, siempre que el soporte de la partitura sea del tamaño adecuado.



- La recomposición de música impresa, una vez que se ha dividido en pedacitos por múltiples procedimientos, es un juego didáctico donde entran a formar parte otras áreas para-musicales: artesanía, estética gráfica, imaginación....



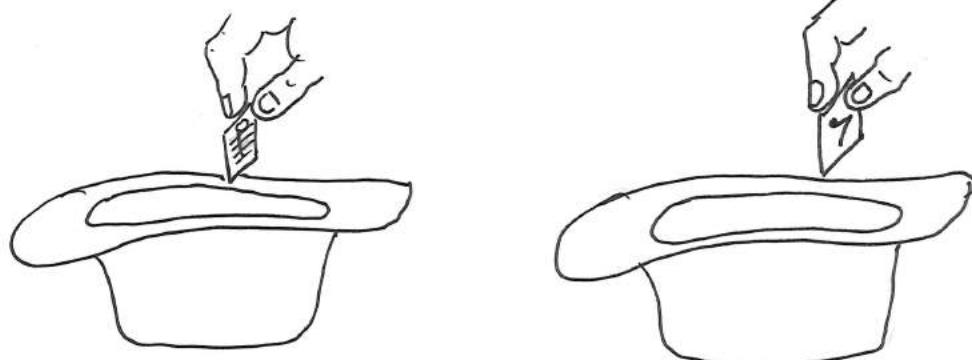
M. Kagel, en su obra "Ludwig van", fotografió la habitación de Beethoven estando toda ella recubierta con partituras del mismo Beethoven (desde el suelo hasta la vela). La obra consistía en interpretar dichas fotografías. tomemos nota de ello.

- Ya en el Renacimiento, una melodía conocida (Ej. la folía) se sometía a todo tipo de variación: pregunta-respuesta, por un grupo de cantores aficionados (ahí está el asunto) divididos en tres secciones: una de 1 o 2 personas, otra de 3 o 4 y una tercera, grande, con el resto. Iban glosando e inventando rimas, siempre dentro de la estructura de la copla, preguntándose unos a otros y volviendo al principio todos juntos (eran capaces de estar horas y horas con estos juegos) Esta tradición amateur, que sólo se ha conservado en los troberos y versolaris en su faceta exclusiva de versos rimados, sería magnífico que fue se rescatada como extraordinario juego pedagógico pudiéndose con ello desarrollarse claramente: la facultad creativa, el placer por la variación, el ejercicio de formas variables y el gozo por practicar la música en grupo.

#### B) - El juego como creador de todos los parámetros

- M. Duchamp ya en 1913, escribía melodías para sus hermanas sacando al azar notas de su sombrero.

Este juego puede aplicarse directamente a cualquier nivel educativo, siendo de un resultado sorprendente como iniciación al azar más puro. Si además en otro sombrero introducimos duraciones distintas, silencios y notas comodines tendremos un juego de una riqueza inagotable y nos servirá a las mil maravillas a la hora de explicar qué es el serialismo integral

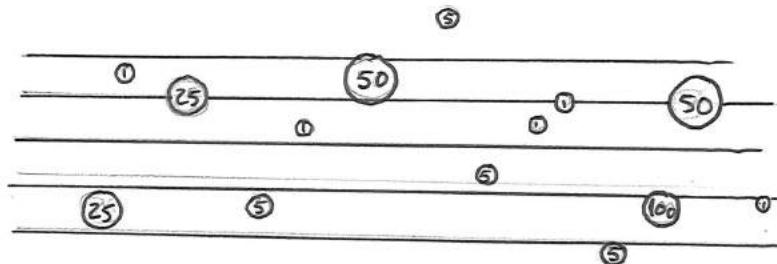


Otras modalidades de escribir melodías al azar:

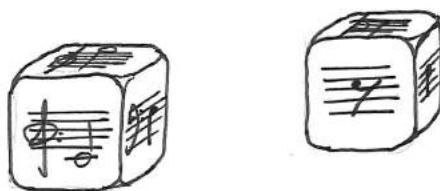
PUEDE «COMPORSE» MUSICA ALEATORIA salpicando tinta, con ayuda de un pincel, sobre un papel pautado (arriba). Cuando las manchas son transcritas (abajo), la dis-

tancia horizontal entre ellas define su duración. Los metros se obtienen extrayendo cartas de una baraja.

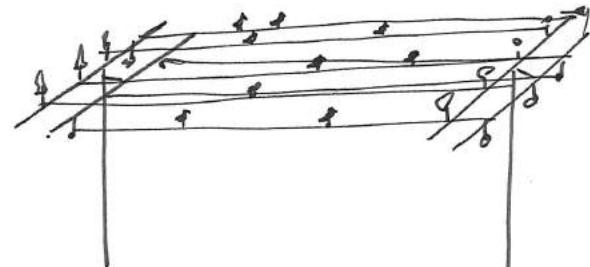
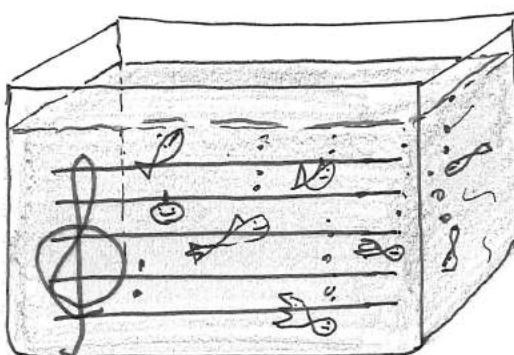
Tirando monedas sobre un gran pentagrama en el suelo y dando a cada moneda un valor: 1 pta.= 1 corchea, 5 ptas.= 1 negra , 25 ptas.= 1 blanca, etc...



Construyendo dados musicales

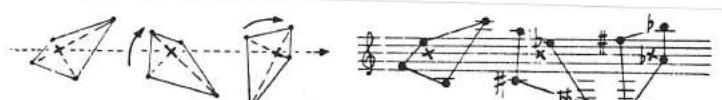
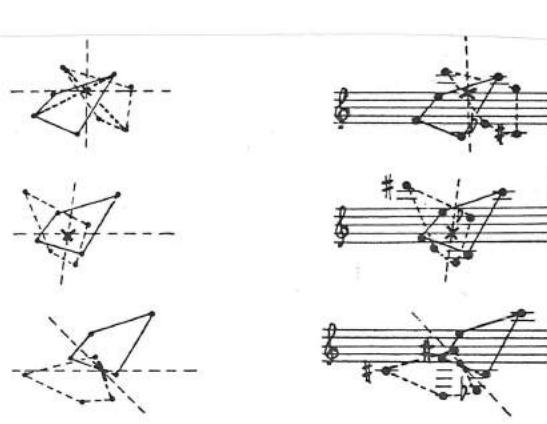


- Los juegos y movimientos de animales pueden convertirse en notas musicales que se menean o en melodías que están listas para cantar.



Hay muchos pájaros (periquitos, cardelinas, jilgueros, canarios, etc..) que se prestan estupendamente a dialogar con nuestros silbidos. Los duos o trios resultantes van variando según la voluntad del animalito. El hacerlo con ballenas cantarinas o con "sapos de la noche" es algo más complicado.

- La geometría es una perfecta aliada para el juguetón. Siempre tendremos figuras que al girar sus vértices y lados nos indiquen puntos, notas, intervalos y glissandos de todo tipo.

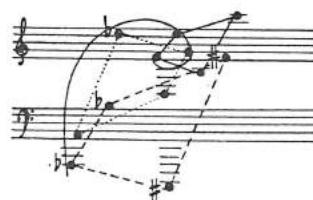
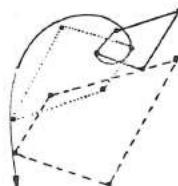


Rotation develops really as a changed principle of screwing—when one represents time as a (straight-line) sliding axis. If one hears successively the basic shape and a shape derived from it, this has the effect, temporally, of a turning in a certain direction.

Rotation and mirroring as a turning of the basic shape around one turning point and one mirror-axis.

The difference between this and the usual sort of rotation is that here the derived shape turns on top of the basic shape.

Rotation and spreading as a circular and centripetal shift (with regular or irregular growth of the basic shape) around a spiral axis.



Siempre es conveniente tener a mano un pentagrama dibujado sobre un papel transparente para superponerlo a cualquier figura, constelación estelar o dibujo que nos atraiga y por arte de magia convertirlo inmediatamente en notación musical.

- Hay distintos procedimientos de numerar y de letrear las notas musicales o sus intervalos:

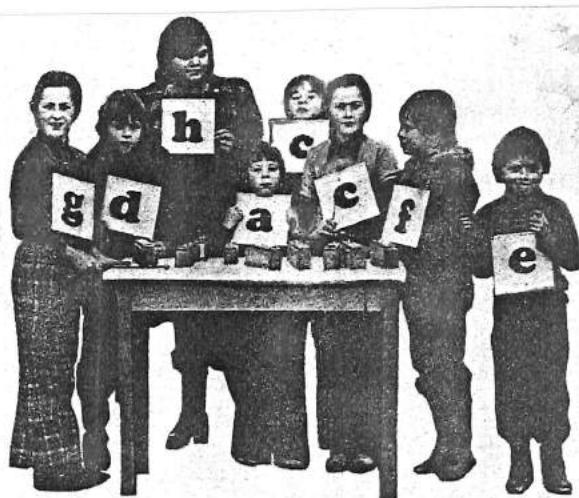
ut	ut	fa	sol	mi	re
sol	Q	R	S	T	U
sol	W	X	Y	Z	-
fa	A	B	C	D	E
mi	L	M	N	O	P
re	F	G	H	I	K

Ex.11

 ALBERT ROUSSEL



Así podemos musicalizar todo tipo de palabras, frases, versos e incluso mandar mensajes criptográfico-musicales



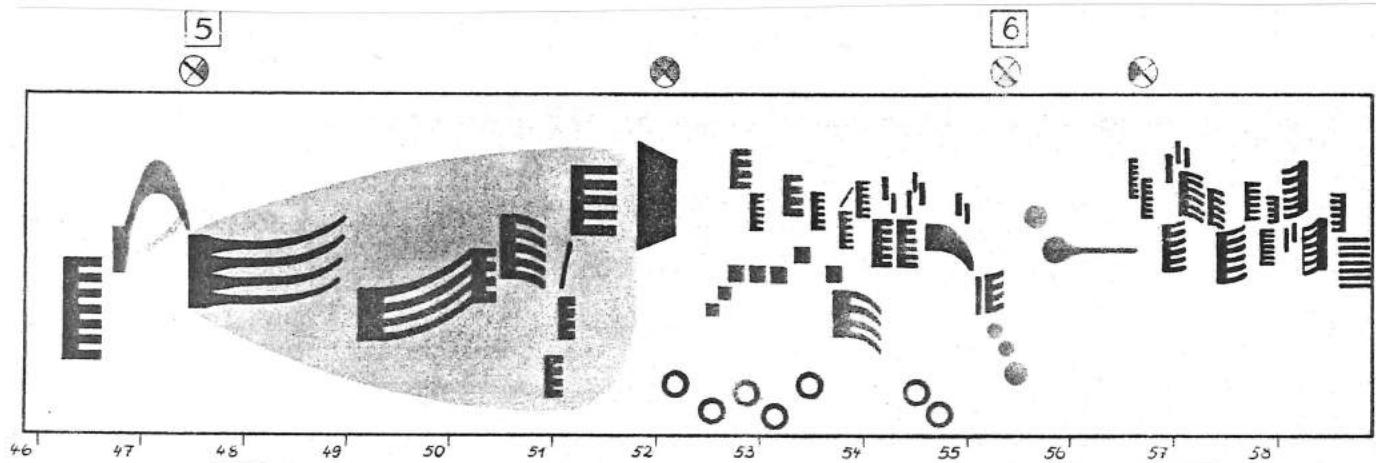
- Como veremos más adelante, al hablar de las músicas gráficas, la sinestesia (transposición de los sentidos) puede proporcionar juegos muy curiosos.

Veamos un ejemplo de una rueda sinestésica:

- Se interpreta una música cualquiera y se graba
- Se oye repetidas veces. Una vez bien asimilada, se traduce en una historia literaria.
- Ese cuento, a su vez, se transcribe a un gráfico o dibujo.
- Se interpreta y se vuelve a repetir la rueda.

Podemos ir analizando los cambios que se van produciendo en cada vuelta y razonar las causas que los producen y, si es necesario, potenciar esas causas para acabar, al final de cada vuelta, en resultados sonoros diferentes.



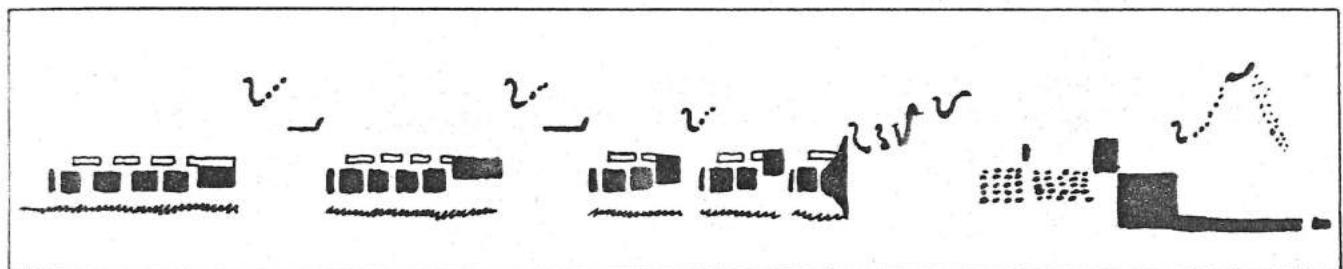


46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58



M U S I C A

G R A F I C A



## MUSICA GRAFICA

### - Precedentes -

#### ① - Notación europea tradicional ( ver ejemplos de las págs. siguientes)

- Breve historia - Notaciones todavía por descubrir: oriental y egipcia
- Semiografías del Mediterraneo y Babilonia
- Neumas in campo aperto del S. IX : - St. Gall - Aquitana, etc...
- S. XII y XIII se transforma en el tetragrama con notación cuadrada
- S. XIII Aparece la plica, claves y duraciones
- Standardización-
- S. XV Se substituyen las notas negras por las blancas
- S. XVI Buril y Notas redondas

#### - Signos indicativos (no sonidos)

-    - Lugares de encuentro
- S. XV -    - Calderones
- S. XVI -     - Reguladores y matices
- S. XVII -     - Es un paso gigante en simplificar notas por medio de signos.

Poco a poco aparecen simbolos de todo tipo



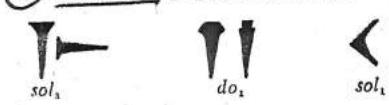
#### - Palabras y números

- para el matiz : pp , mp, etc...
- para el aire : presto, allegro, etc.
- para el carácter : con fuoco, molto, etc...
- 3/4 , 12/16 , etc...      3      7

#### - Lineas



## 1. Cuneiformes (según Galpin). Ej.:



## Mar Muerto

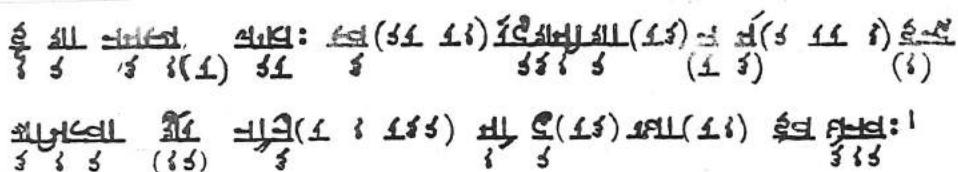
Q F B P Z A

## Bizantinos

† Q B P Z A

## c) Eslavones o bizantinos (según Castro, Methodus..., 1881). Ej.:

Z C = = w = I =  
C A A B A T E E E ...

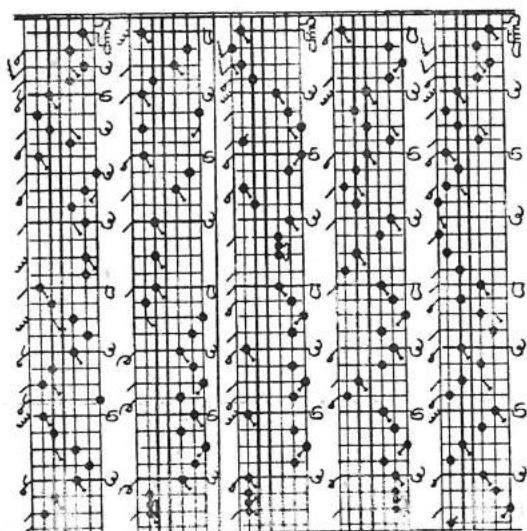


## Etiopia.

- Γ (He) - 1 semitono ascendente  
Δ (Se) - 1 semitono descendente  
Λ (Ka) - 1 tono ascendente  
Ψ (Wu) - 1 tono ascendente  
Φ (Ga) - 1 tono descendente  
Φ (Qa) - 1 tercera mayor ascendente

7 7 7 7 P P / F 7 7 7 7  
(sol-la-si-do) re-mi-fa-sol - (la-si-do-do)  
(?) Finales de los  
4 tonos auténticos

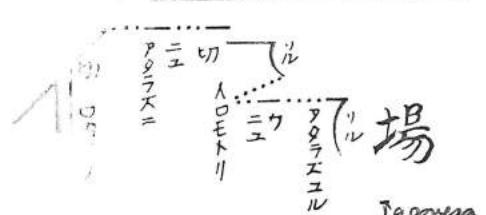
E E X E 3 3  
(mi-fa-sol-la) (si-do)  
(?) (?)



dundung  
bém (ritardando)  
hém (stringendo)  
tepak  
kétek and kempyang

na na-ga wa

## Balinesa



(a) 文 方 大 裸 裸 武  
mun pang tae kwa sang chung kwa woe chung mu  
'civil' 'play' 'big' 'clear, above the frets' 'clear, outside the frets' 'military'

(b) L = t } = a O = ng

(c) outward stroke  
'big' string kung



depressing finger (left hand)

hui number

fén number

string number

plucking finger (right hand)

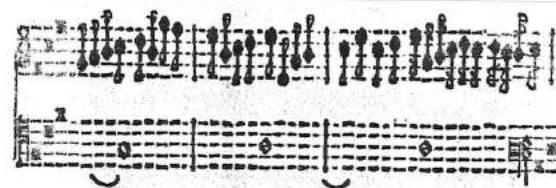
technical detail

## China

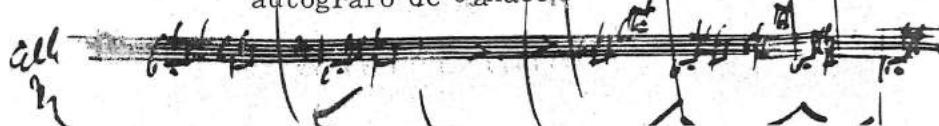


	punctum/ tractulus	virga	pes	clivis	tarculus	porrectus	scandicus	/ climacus	/ axis	pressus	oriscus	quadrivium
square form	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Palaeo-Frankish (hypothetical archetype)	---	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
St Gall	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Old German	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
English	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
French	---	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Palaeo-Frankish (surviving form)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Breton	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lorraine	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Aquitanian	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Catalan	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Visigothic	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Beneventan	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
North-central Italian	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

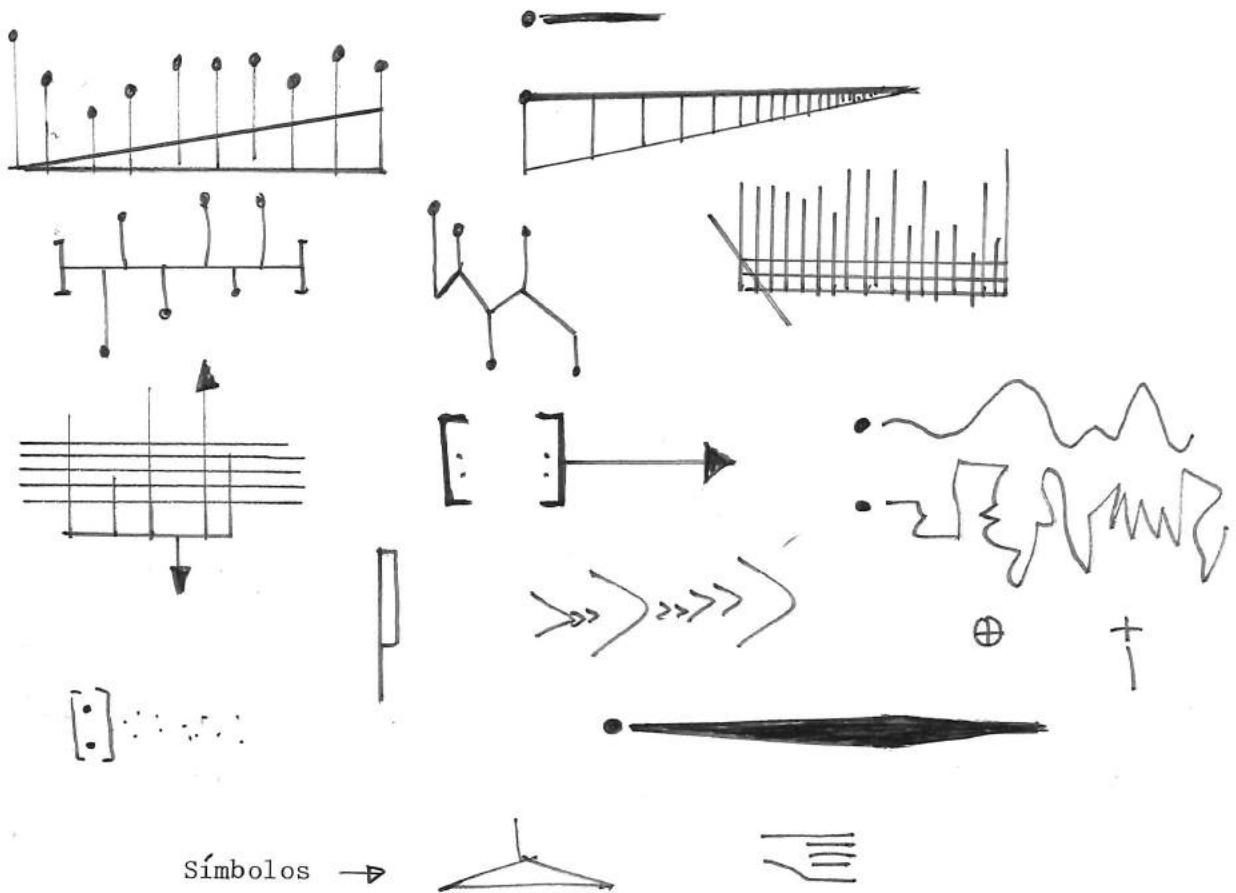
Coro Primo à v. e si replica al fine d'ogni stanza. Al canto al ballo.



autógrafo de Janáček



A partir del serialismo aparecen nuevos signos, algunos derivados de los tradicionales (con alguna variación) y otros totalmente nuevos. A todo esto favoreció mucho la introducción de la percusión (más de un centenar de instrumentos)

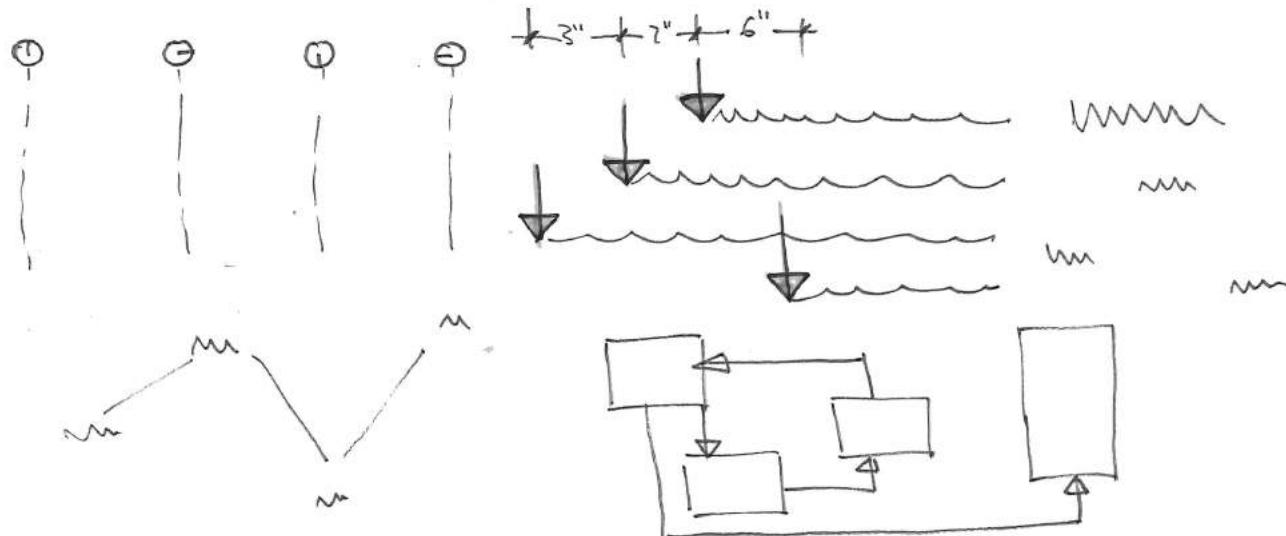


Se utilizan mucho en pedagogía.

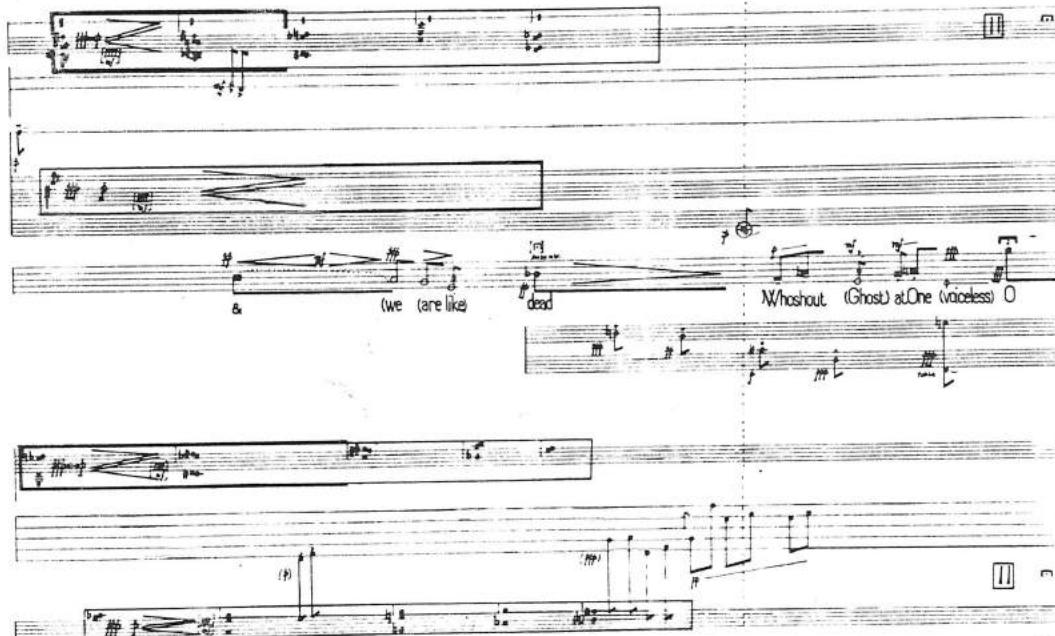
se utilizan mucho en pedagogía.

Se utilizan mucho en pedagogía.

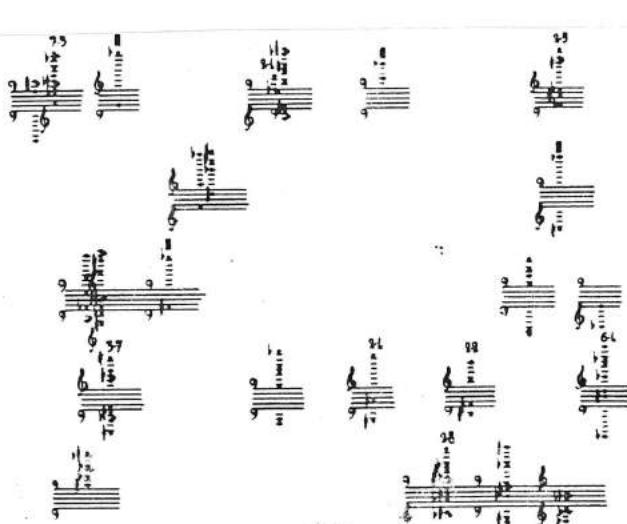
Se reemplaza el compás, en muchos casos, por otras proporciones:



Algunos de estos signos y distribuciones espaciales han pasado a ser utilizados por muchos compositores, mientras que otros son creados para una sola obra, por lo que se suele introducir una hoja de explicaciones de los nuevos signos en la partitura. Ejem:



135. 'Frame' notation: the temporal position of each frame is fixed, but the performers may choose the grouping of the musical material within each frame; the thickness of the boundary depends on the 'intensity' of the 'action' (Berio, 'Circles'; London: Universal, 1960) (see also Karkoschka, 'Schriftbild', Eng. trans., 1972)



Winter Music, one of twenty unnumbered pages

Haubenstock-Ramati's Credentials:

5'				7'		3'
				4'		2'

## 2 - Tablaturas, Solmización y otros

- La tablatura es un procedimiento de notación propio de instrumentos como el laud, el organo, arpa, guitarra,.... en que se utilizan ciertas particularidades técnicas:

Adieu mes oiseaux et ces yeux	soi4 oi oiseau	9d 9pe	pn+i e 5e eyso
ameurs.	v	o n	4 o
		2 m	g 2
Adieu mes oiseaux et ces yeux	soi4 oi oiseau	9d 9pe	pn+i e 5e eyso
ameurs.	v	o n	4 o
		2 m	g 2
Adieu mes oiseaux et ces yeux	soi4 oi oiseau	9d 9pe	pn+i e 5e eyso
ameurs.	v	o n	4 o
		2 m	g 2

116. *German lute tablature, with regular bar-lines and rhythm signs*

Spanish abbreviated notation for guitar chords. the numerals, letters etc stand for chords

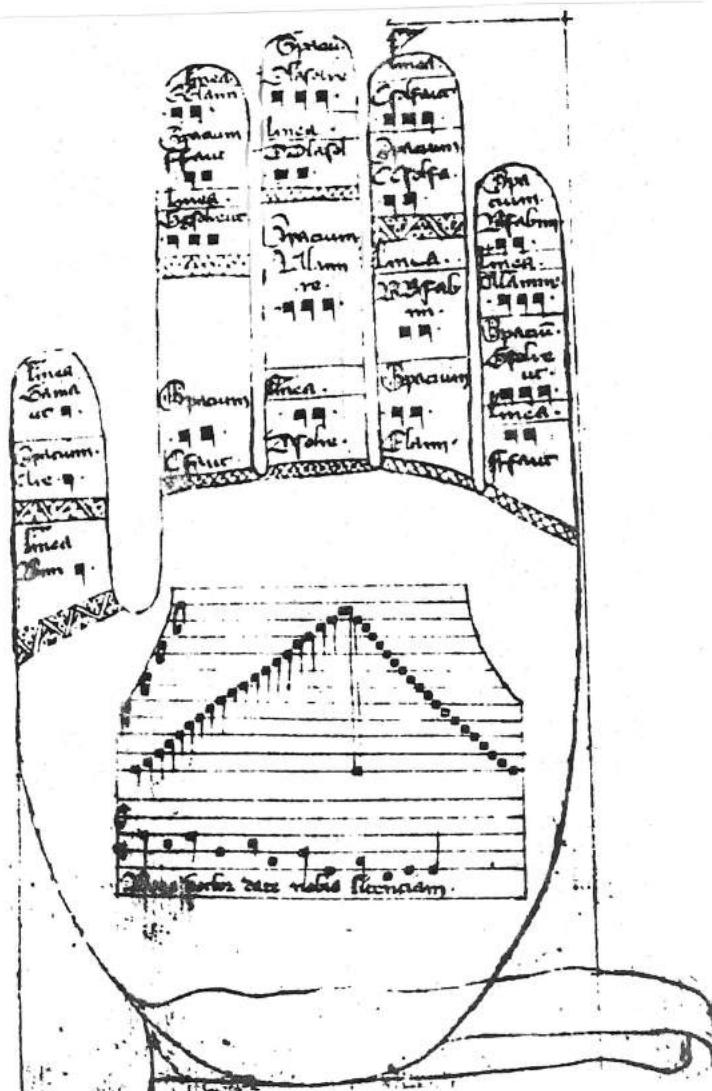
108. *Old German organ tablature:*

### III. New German organ tablature:

121. Welsh harp tablature:

- La Solmización es el método de indicar notas e intervalos de la escala mediante sílabas mnemotécnicas. En la pag. siguiente tenemos un ejemplo de la mano ideada por Guido d'Arezzo (S. XI)

- La Música Enchiriadis utilizaba una grafía muy particular: a los espacios que dejan una líneas horizontales se les atribuye una nota. El texto se va colocando según sea la melodía. Ej. en la pag. siguiente.



**A Organum de quintas paralelas, simple y duplicado (Musica enchinadis, s. IX)**

**B Sistema tonal de la Musica enchiriadis**

T	A	B	c	d	e	f	g	a	h	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	fis <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	cis <sup>1</sup>			
7	3	N	7	F	1	F	7	J	J	N	d	7	7	L	L	X	L	→	→	
graves																		superiores	excellentes	residui

**C Organum de cuartas no paralelas, secuencia «Rex coeli» (comienzo), Musica enchiriadis, original y transcripción**

**D Ambitos hexatónicos en la Musica enchiriadis**

**E Tropario de Winchester, Aleluya de Pascua (s. XI)**

**F El organum hacia 1100, a) Tratado de Milán b) J. Cotto**

Legend:

- vox principalis (canto gregoriano)
- vox organalis (organum)
- tono entero
- semitono
- ámbito grave
- ámbito final
- coral
- organum

### 3) - Formas gráficas

A veces se ha utilizado el espacio de una manera no convencional.



Caso típico de ordenación de los pentagramas formando dibujos:

Canción de amor  
de la corte de Avignón.  
(S. XIV)

Cánones enigmáticos de J. del Vado  
(s. XVII)

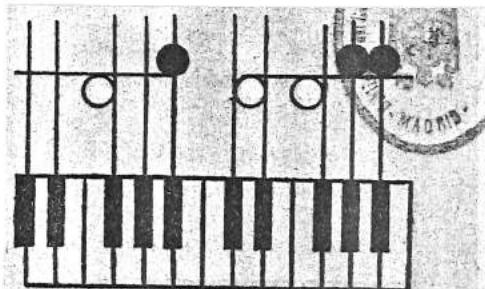
#### 4) - Otros sistemas paralelos

A partir del siglo XIX y durante todo el XX van apareciendo sistemas de notación paralelos al tradicional que intentan solucionar distintos problemas: las alteraciones, el compás, las claves, etc...

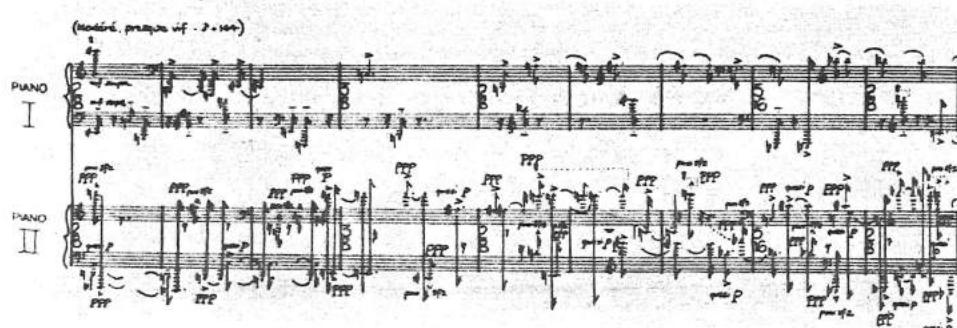
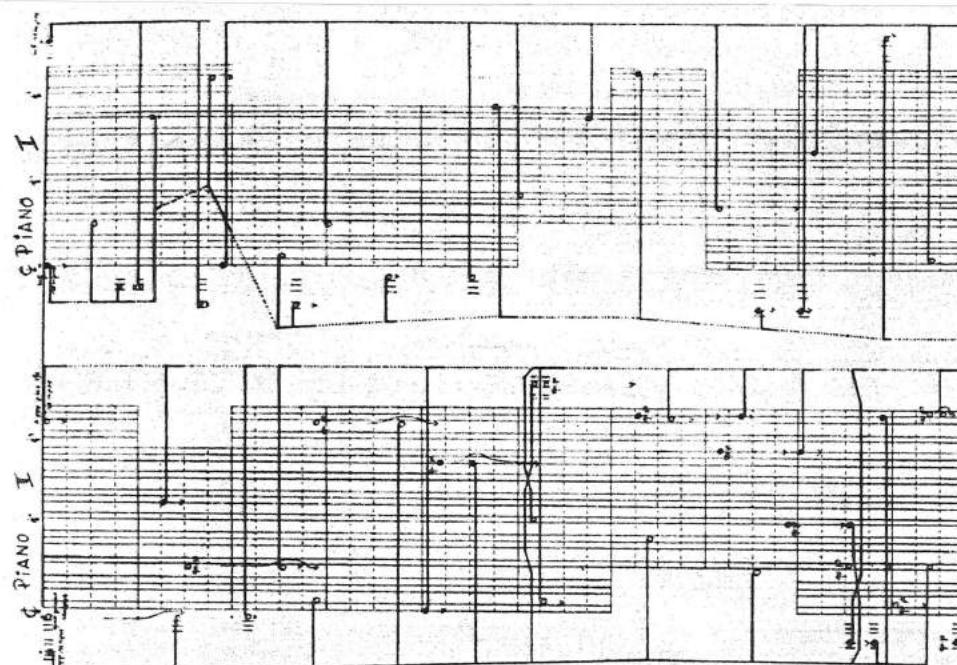
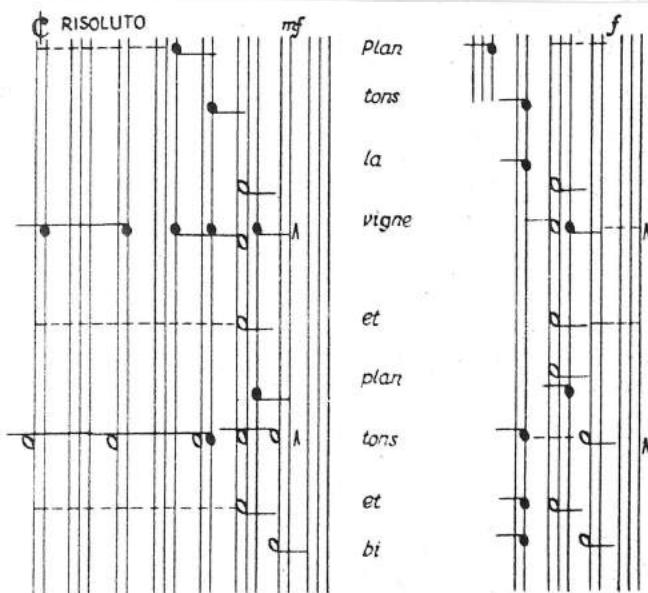
- Braille - Famoso sistema de notación y escritura musical para ciegos a base de pequeños puntitos que se agrupan en el papel.

#### A - Modificación del pentagrama:

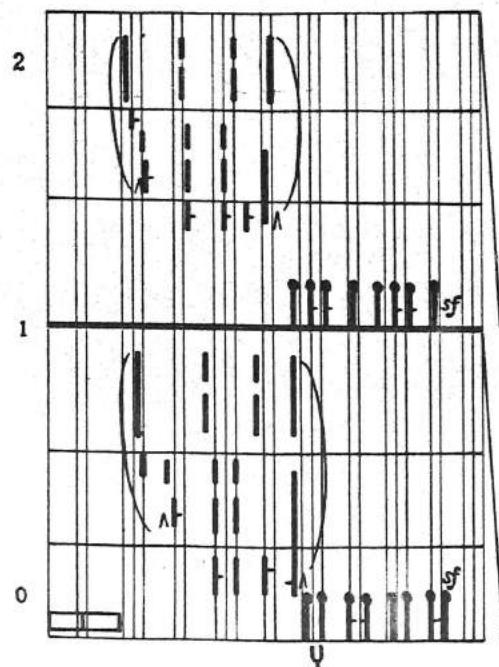
- Klavarscribo (H. Wagner, 1888) -



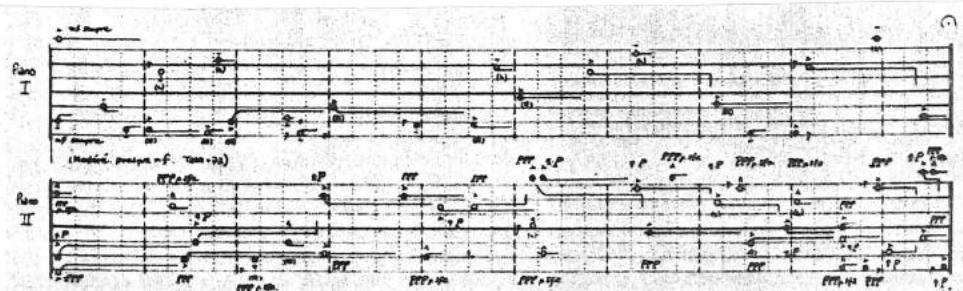
El «Klavarscribo» basa su sistema en la posición de las teclas de un piano.



- Systeme Musical Marcel Leyat (1928) - Está inspirado en los rollos para piano u órgano mecánicos. Es escritura vertical, se lee de abajo arriba e imita las perforaciones de los rollos.



- Equitone - Notas blancas y negras se colocan entre líneas muy espaciadas.



- Notagraph (Constance Virtue) - Con este sistema desaparecen las alteraciones



- Cambio de la forma de la nota (William Litte)



- Notation Musicale Autonome (Jean Haustont, 1907)

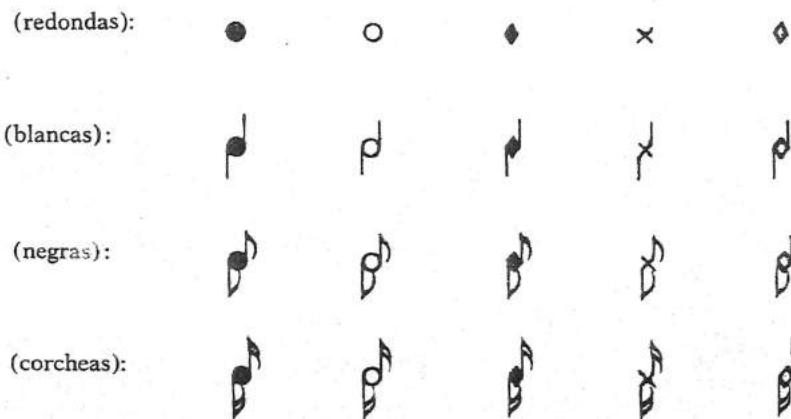
cuádruple doble unidad medio cuarto octavo

Notas:  $\bullet$   $\circ$   $\circ$   $\circ$   $\circ$   $\circ$

Pausas:  $\sim$   $\gamma$   $\sim$   $\gamma$   $\gamma$   $\gamma$

Valores: 4 2 1 1/2 1/4 1/8

- Notenschrift (Walter Howard, 1920)



- Galin -Paris- Cheve (1818)- Es una notación cifrada cuyos valores rítmicos están representados por la nota, el punto, barras, ceros, etc.

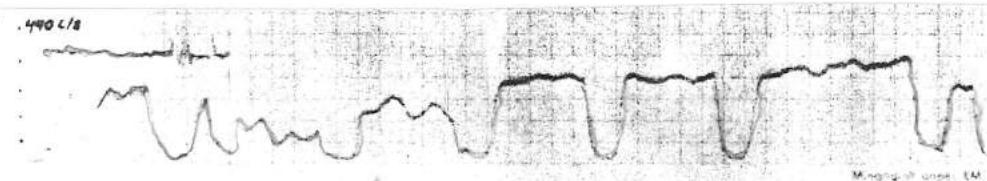
Compás de dos tiempos = , a tres = , a cuatro = .

A 6/8 = , etc.

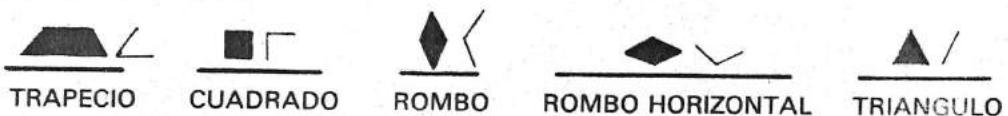
1... | 3.4. | 5 176  
===== | 4.3.03 | 20 30 1.

### B-Desaparición de la partitura

- Melograph (CH. Seeger, 1950)- Aparato para transcribir la música en gráficos.



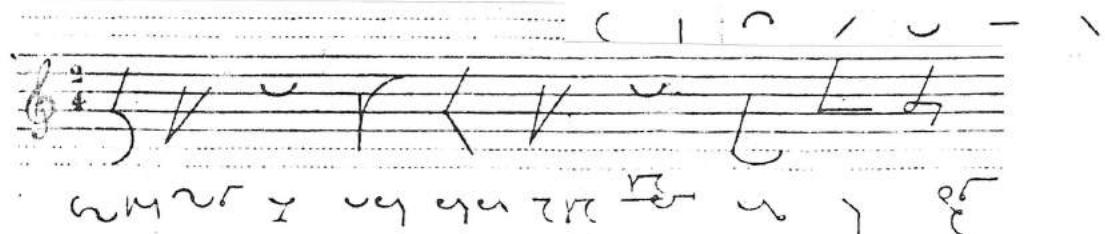
- Sistema C.E.S. (J.P. Fdez. Escudero)-



- Sistema Prevost (H. Prevost, 1833)

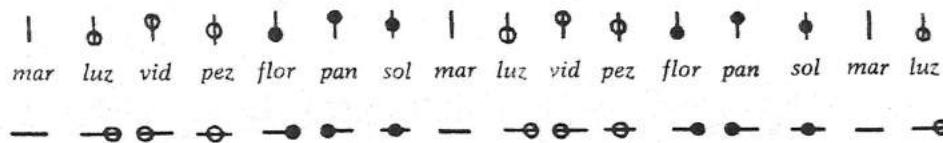
Signes des Notes.

Ut Ré Mi Fa Sol La Si.



- Teoría de prejuiciada de la música (Sergio Aschero, 1965-72)

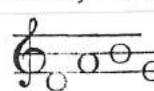
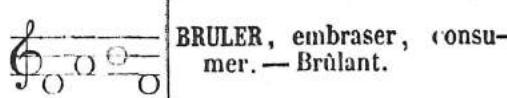
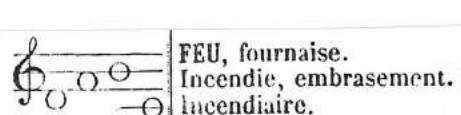
Redonda	•	Semicircunferencia	○	Silencios de:	Redonda	—	Semicircunferencia	—
Blanca	○	Vertical	○	Redonda	—	—	Vertical	—
Negra	○	Horizontal	—	Blanca	—	—	Horizontal	—
Corchea	○	Diagonal	—	Negra	—	—	Diagonal	—
Semicorchea	○	Barra	—	Corchea	—	—	Barra	—
Fusa	○	Curva	○	Semicorchea	—	—	Curva	—
				Fusa	—	—		
				Semifusa	—	—	Inversa	—



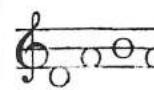
- Sistema pedagógico de la B.B.C. (Jeremy Johnsons)



- Langue musicale universelle (F. Sudre, 1866)



SCINTILLER, flamber, étinceler, flamboyer. — Scintillation, étincelle, flamme. — Flambant, flamboyant.



PACIFIER, pacification, paix, entente cordiale, bonne intelligence. — Pacificateur. — Pacifique. — Pacifiquement.

DEDICADA Á S. A. R. LA SERENÍSIMA SEÑORA INFANTA DOÑA ISABEL DE BORBÓN.

MÉTODO TEÓRICO-PRÁCTICO

D E

Academia del Real Conservatorio  
de Madrid

**TAQUIGRAFÍA MUSICAL**

Inventado y escrito para los compositores

Y

enseñanza en los Conservatorios y Escuelas de Música

por

**DON SERAFÍN RAMÓN GUAS Y EZCURDIA**

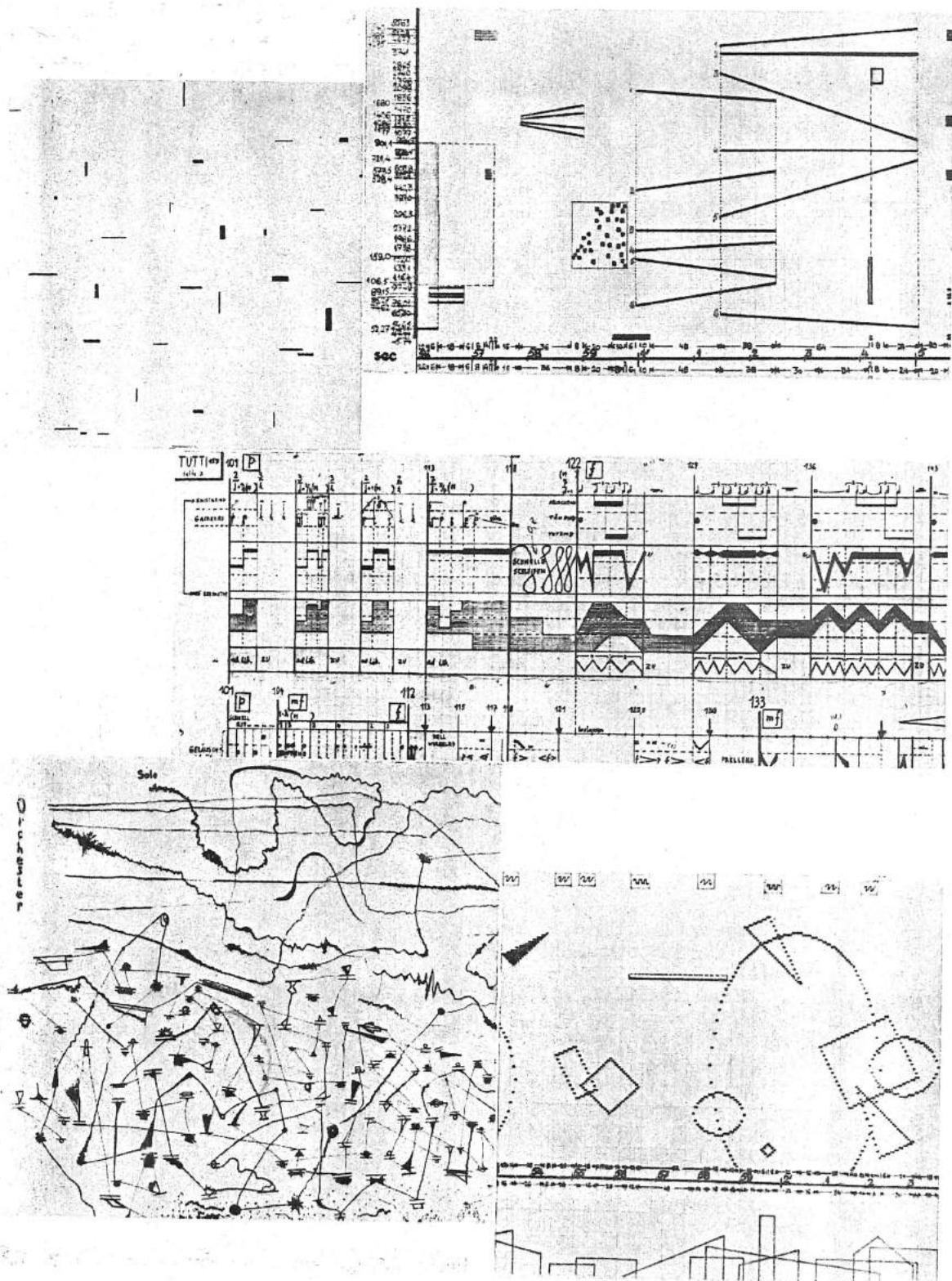
PROFESOR DE MÚSICA Y DISCÍPULO QUE FUÉ DEL CONSERVATORIO DE MADRID

**PRIMERA EDICIÓN**

MADRID: 1895

IMPRENTA DE A. MENÁRGUEZ, A CARGO DE CELESTINO NOVOA  
Calle de la Princesa, núm. 33.—Teléfono 3.056.

— Estudio de las músicas gráficas —



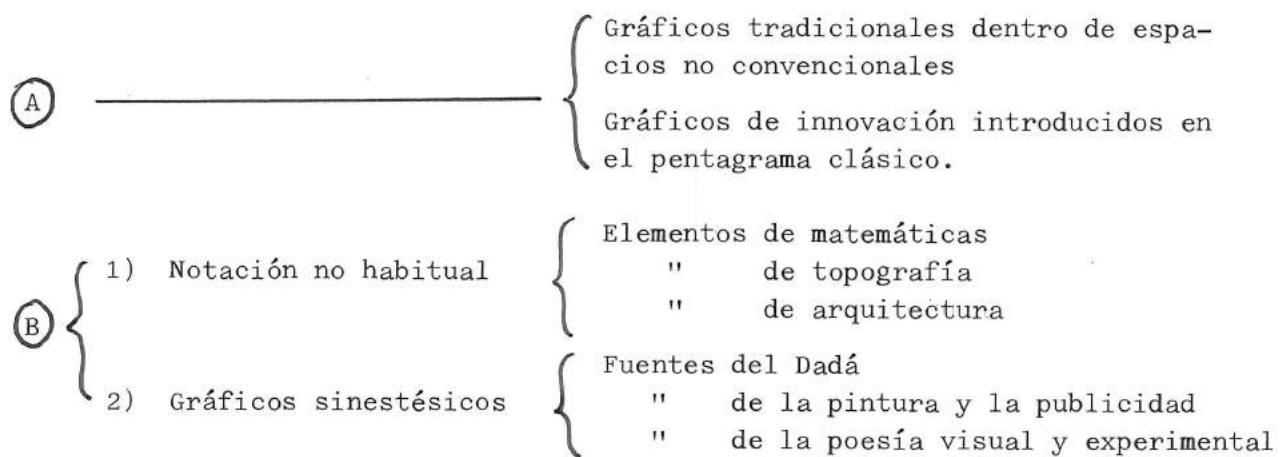
La Música Gráfica aparece por dos crisis sufridas en el sistema de notación musical de la tradición:

- 1) - El serialismo Integral - Este sistema compositivo llega a un extremo tal de complejidad de escritura, que se empieza a notar la insuficiencia del sistema tradicional de notación.
- 2) - La Electroacústica - Para escribir una música nueva es necesario una notación nueva.

Surgen, pues, muchos intentos de encontrar la grafía apropiada en cada caso. Se encuentran multitud de soluciones por lo que no se llega a un código universal de escritura ya que hay muchos parámetros que son muy subjetivos.

Dentro de la música gráfica confluyen varias disciplinas, pudiéndola entroncar dentro de las Artes Intermedias o de Fusión.

- Establecemos dos clasificaciones distintas:

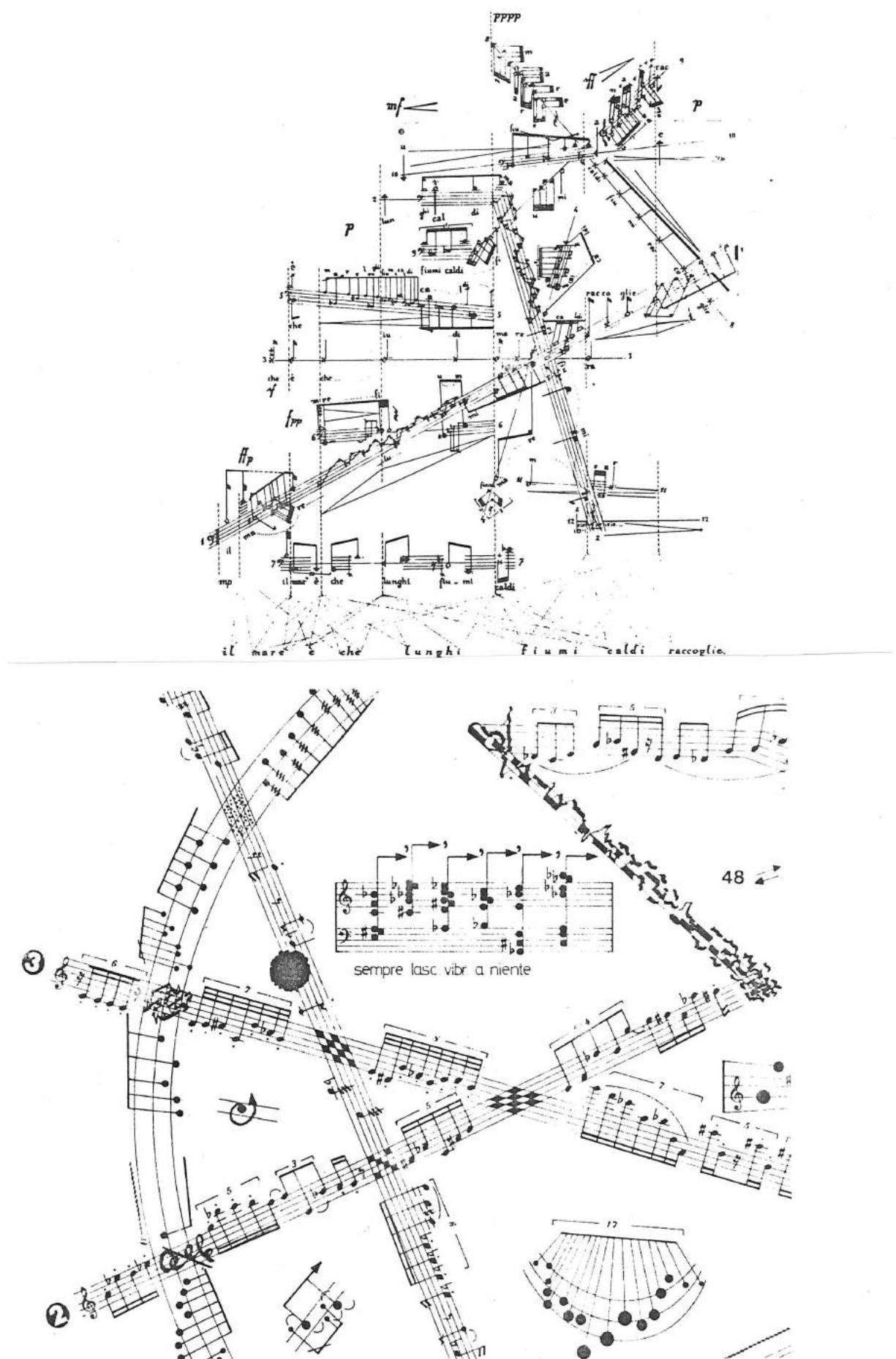


- Características :

- 1) - Trayectoria
- 2) - Itinerario
- 3) - Soporte
- 4) - Contenido
- 5) - Nuevos signos
- 6) - Carácteres literarios
- 7) - Elementos científicos
- 8) - Sinestesia
- 9) - Música de acción
- 10) - Grafismo estructural

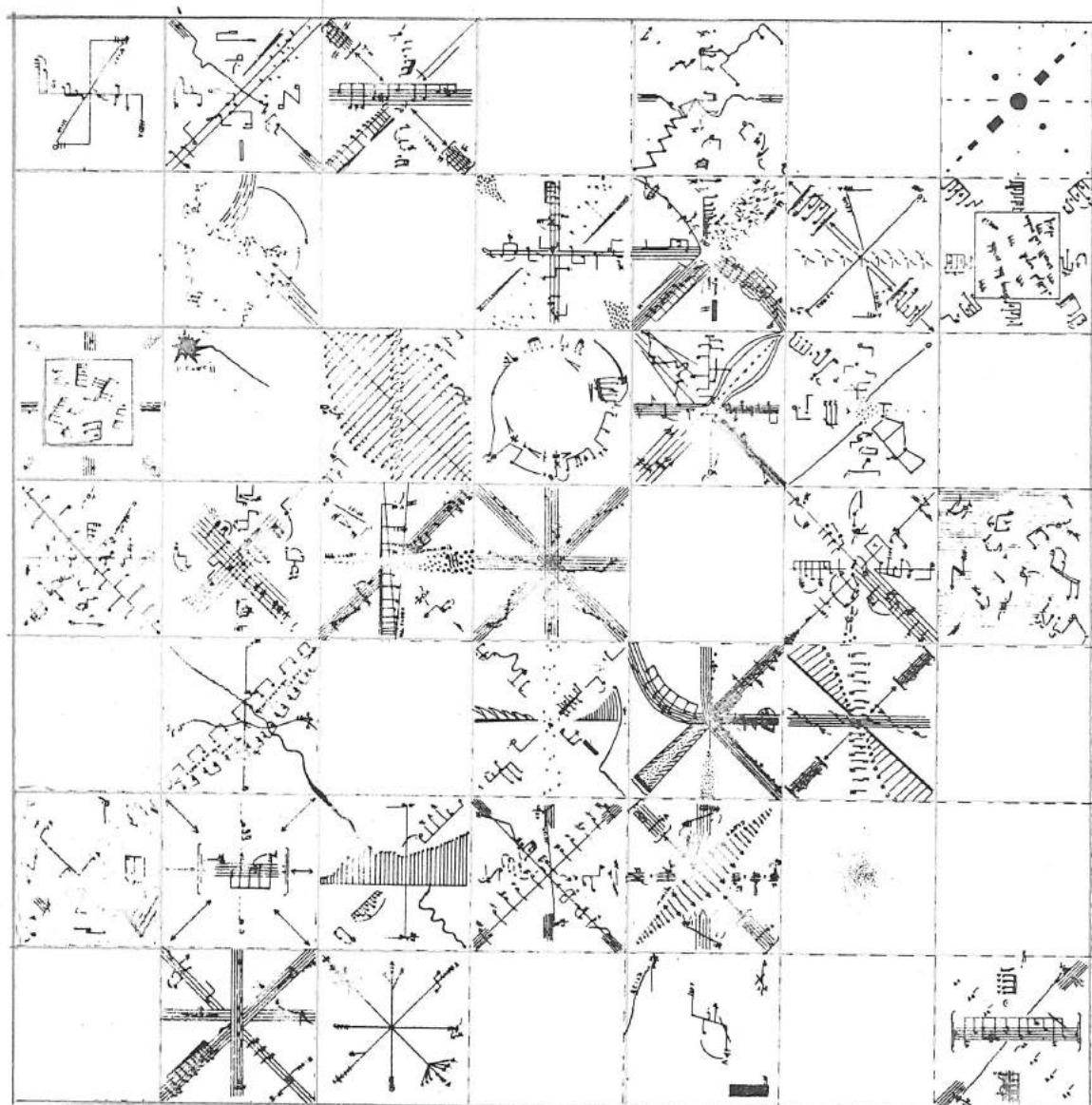
- Trayectoria - No tiene por que ser ni horizontal, ni lineal, ni marcado su principio y su fin.

Sylvano Bussotti: Siciliano



133. Mensural notation combined with graphic notation, which itself is here frequently placed on a 'staff' (B. Rands, '... as all get out ...', London: Universal, 1975)

- Itinerario - Así como un cuadro no se lee de izquierda a derecha, el gráfico puede ser pluridireccional y con múltiples lecturas.



LOVE STORY FOR YOU  
María Escribano y Llorenç Barber

- Soporte - No al pentagrama. No al compás. Ahora serán figuras y minutajes.

↓

**15"**      **20"**

**PP [ mf ]**

**S**

o-ou louro vé-ti nou lu-pate  
gidek beli aue i-au patekapi dilekili tie ya-ne-o  
mi-lé-au ro-e-ni-ou a au i takéna  
bigeli belo pake le vau lo e-neu tipate nou-me-ri  
o-e-a-i digelibelé ni-ou-va-lé bilo digéde leu

**PP [ mf ]**

**a**

gabéle cilo vé-i-lu no-lai va-li-a yidekba bille  
a-lai vi-eu ou-e oue tatekine ni-e-ou  
di bille gelo o-i-neu a-i-a-i katepa  
topé na-e au ai dobelibé no-vé-  
o-ou take nou meeu date bideli a-no-lai

**PP [ mf ]**

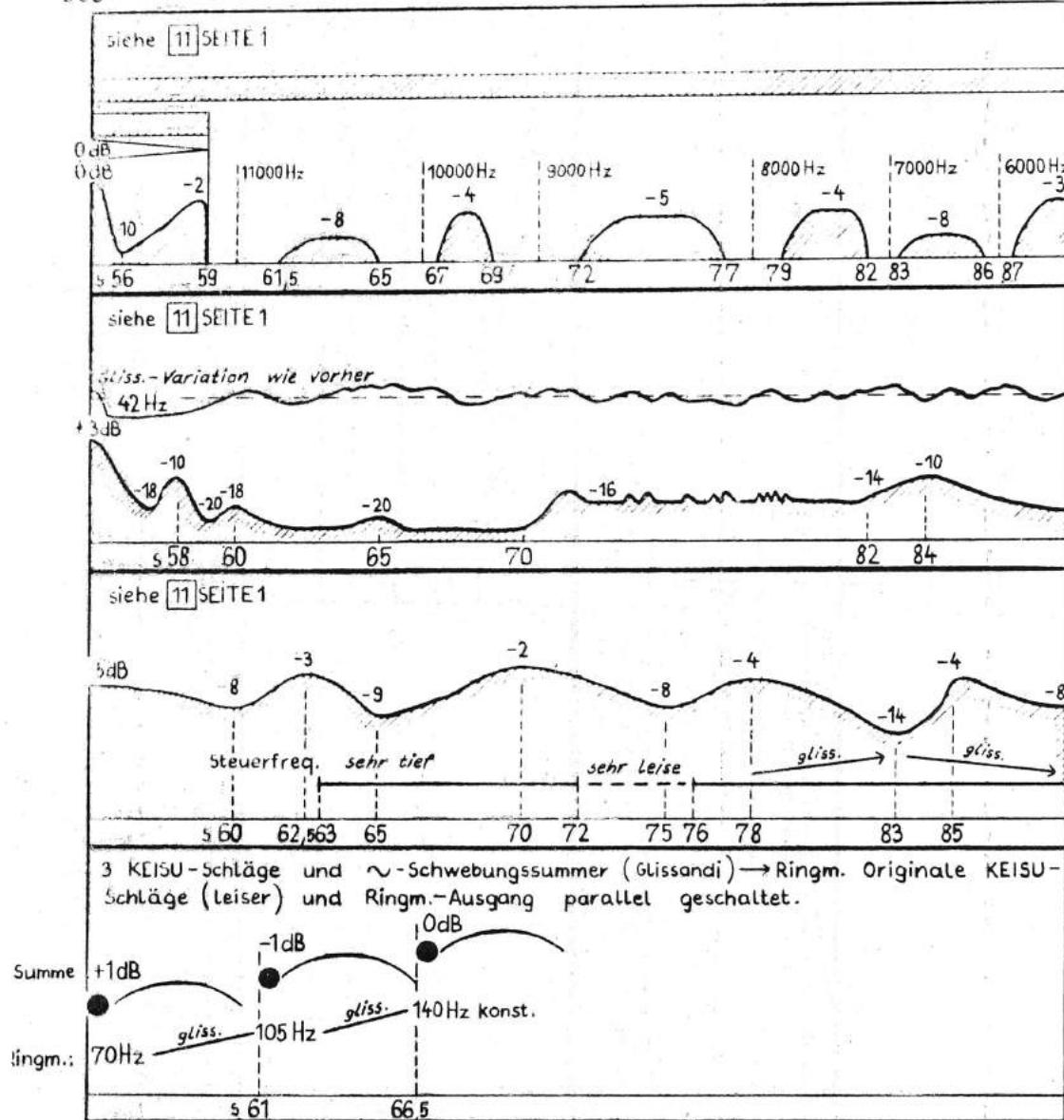
**t**

dogebilá a-o-é-ou taki gadelidelo va-li  
no ve gidebili dilu o-e piketo  
e-i o-e mo-neu tapekati lo-au ni-mai  
hou li-e vau me-o bigek dobeli ma-ne vi-ou  
la-ni-mau bidelible ou-ou ke va-ou-ne

- Contenido - A veces, el gráfico expresa el contenido sonoro de la obra como un mapa (en la electrónica se suelen indicar las operaciones que se deben realizar para conseguir el contenido, a la manera de un plano).

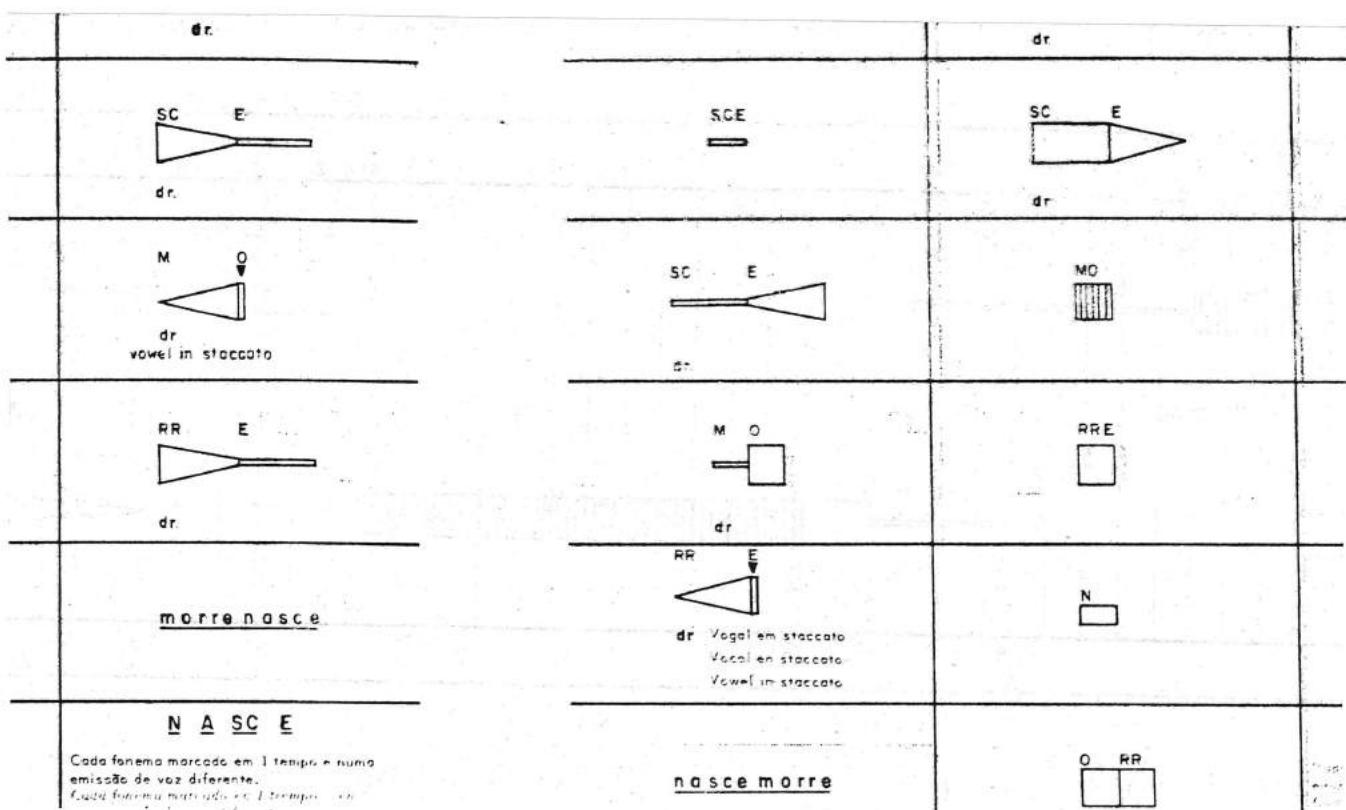
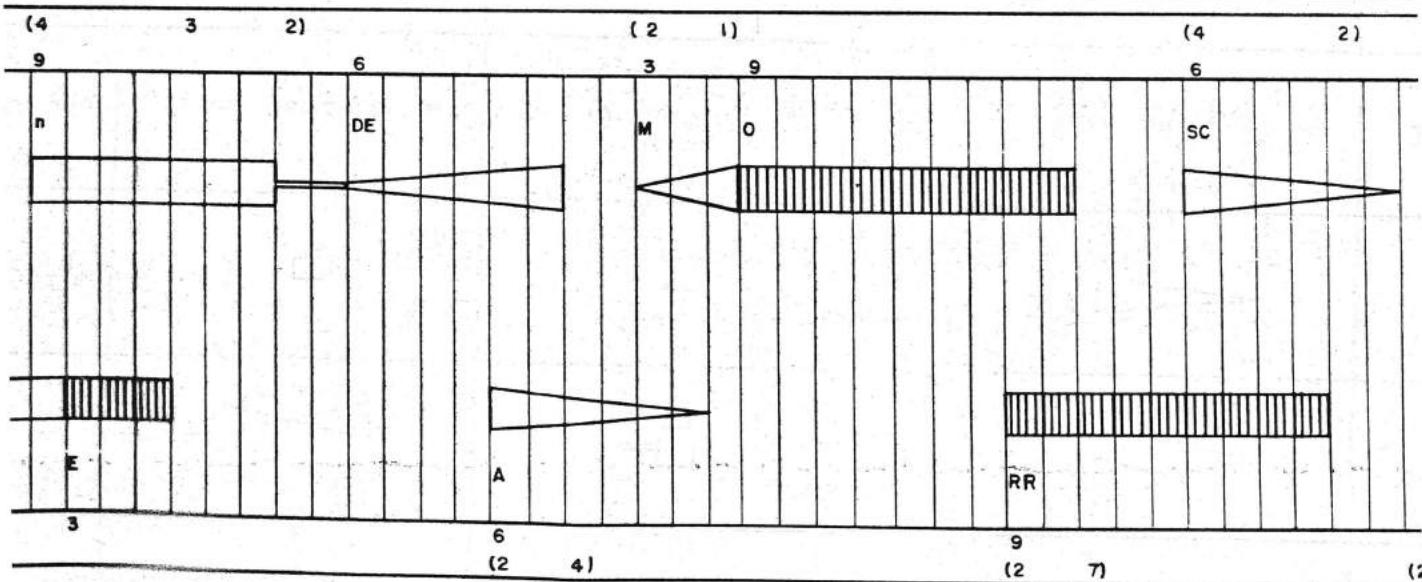
s 55

89

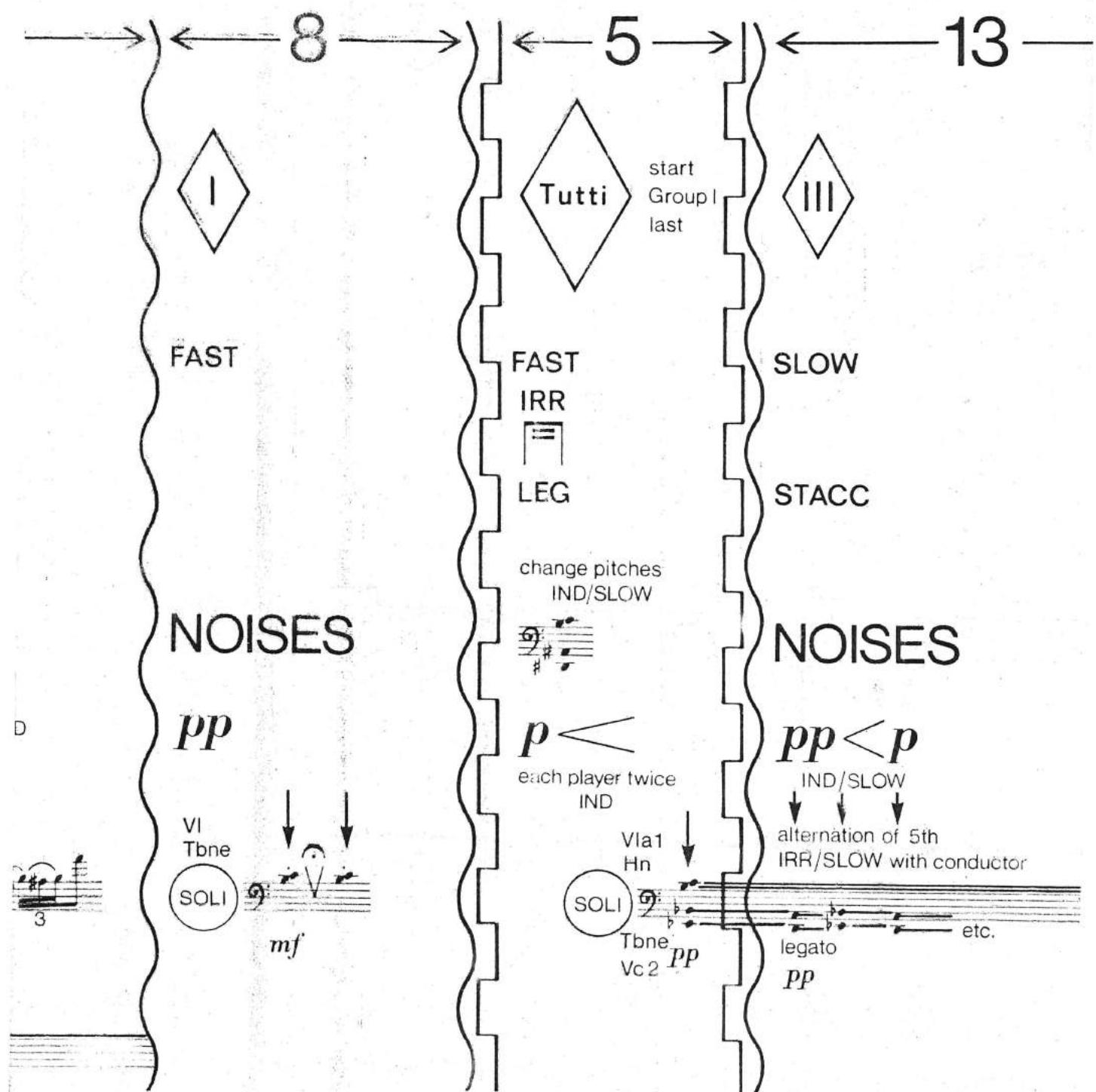


K. Stockhausen : "TELEMUSIC" (1969)

- Nuevos signos - Si un signo tradicional está descolocado se convierte en mancha o trazo. El intérprete debe interpretar el signo según un código establecido de antemano o por la capacidad de sugerencia del mismo.



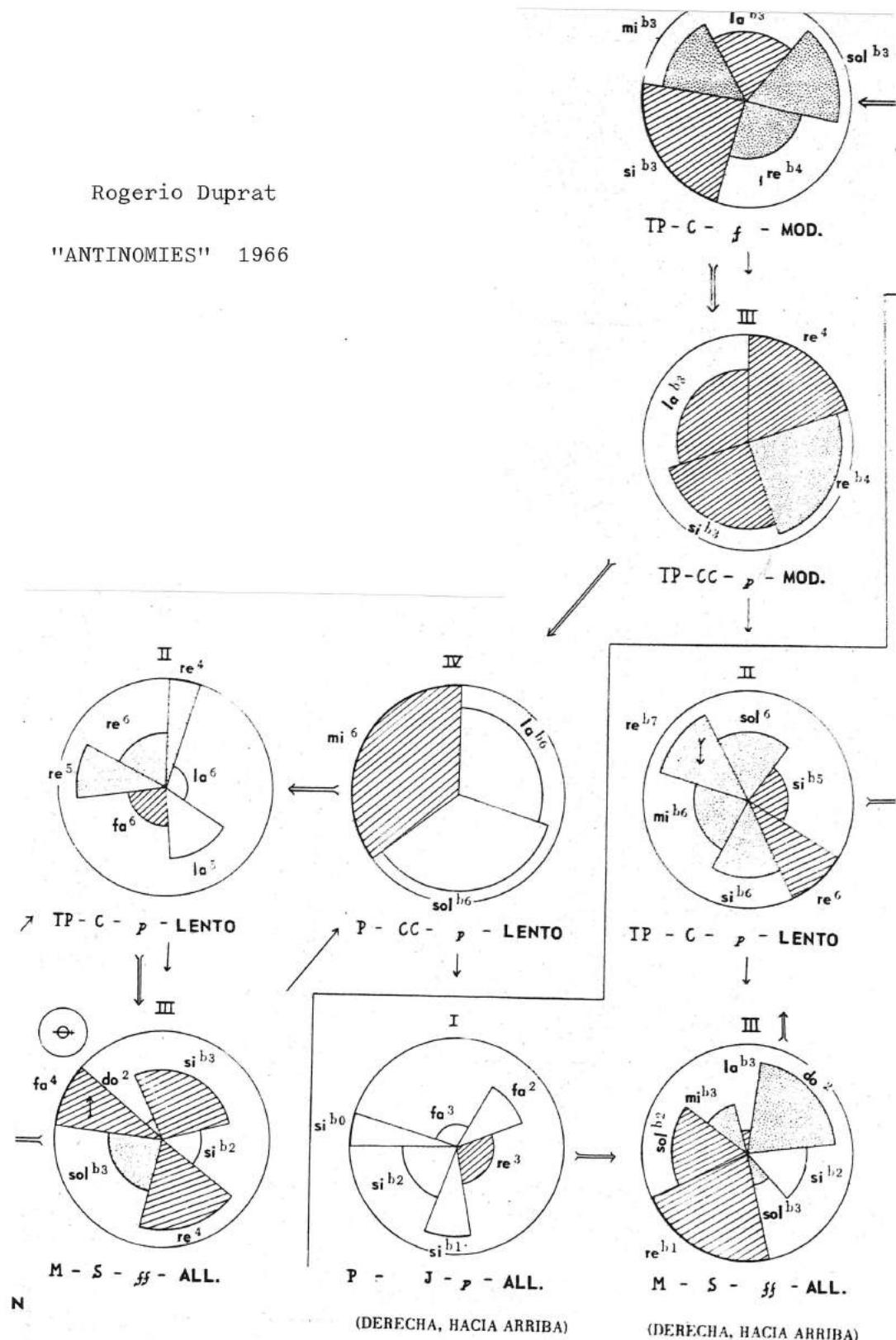
- Carácteres literarios - Muchas veces se introducen multitud de textos con objeto de enriquecer y complementar la notación, llegando hasta el punto de estar constituidas muchas obras exclusivamente por textos (músicas textuales). También es necesario considerar la explicación que se hace al comienzo de cada partitura en la que se aclaran conceptos nuevos y que algunas veces llega a ocupar más espacio que la propia partitura.



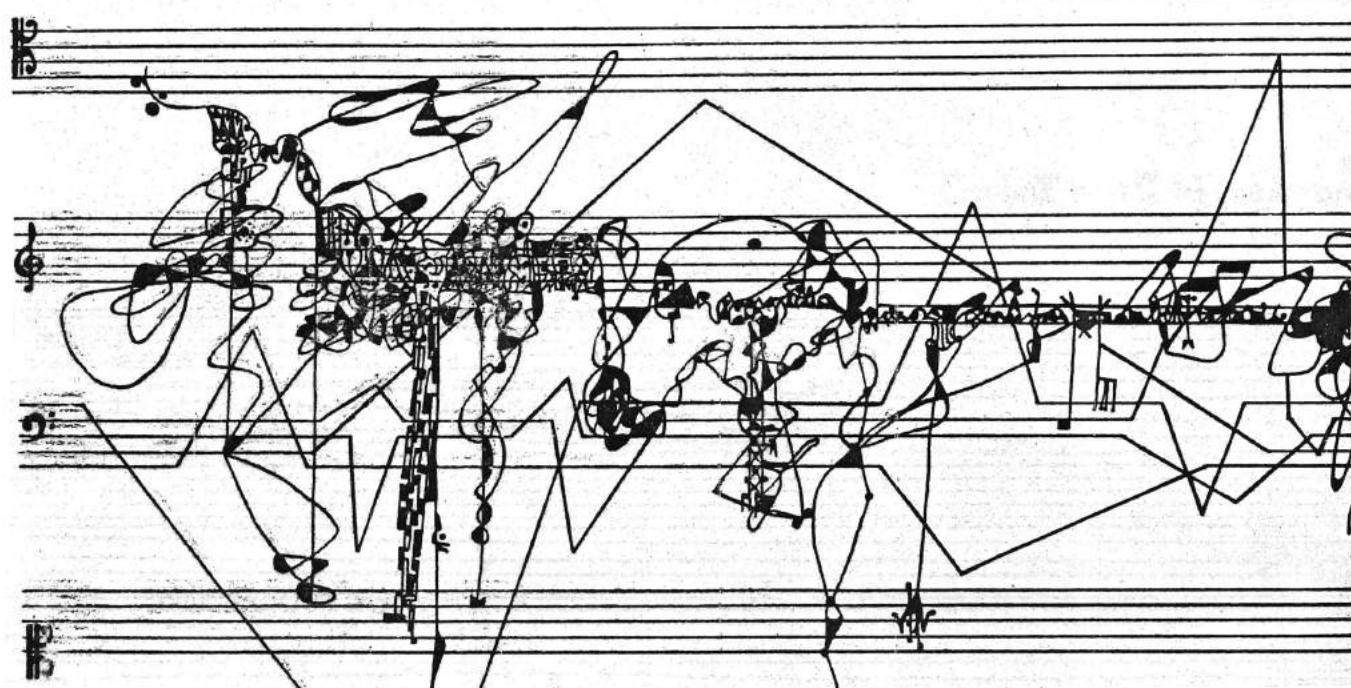
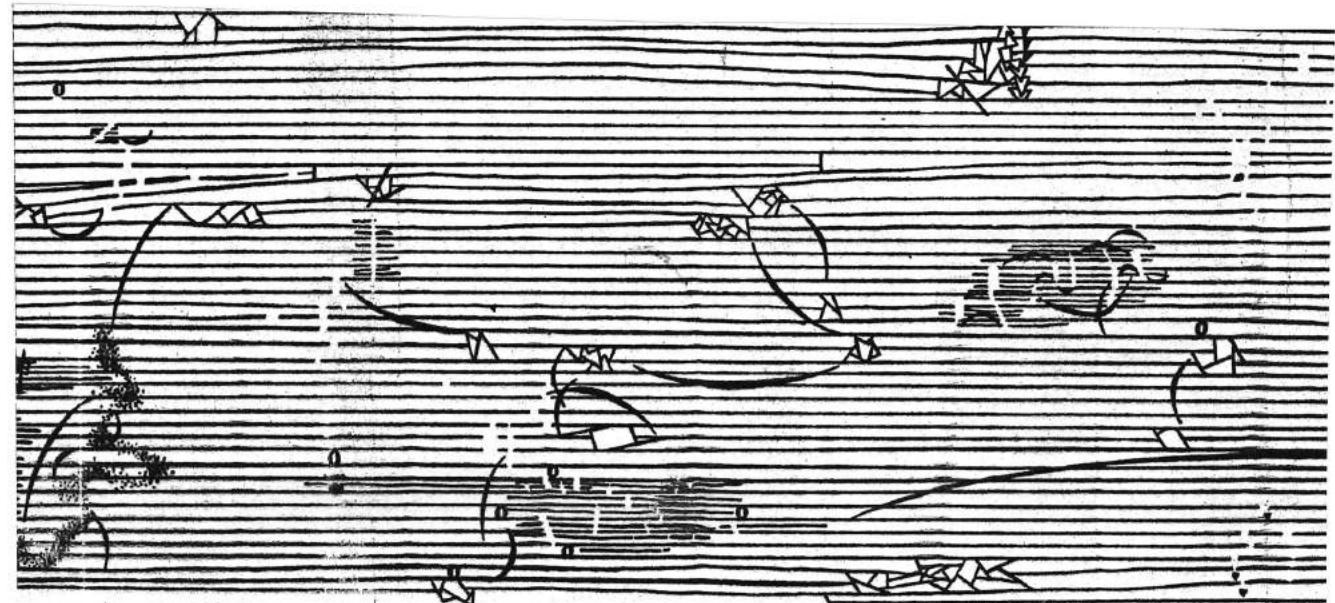
- Elementos científicos - En el caso de las partituras de música electrónica, estocástica, geométrica,... hace falta tener conocimientos especializados para "descubrir" el sentido de la obra.

Rogerio Duprat

"ANTINOMIES" 1966



- Sinestesia - Transposición de los sentidos.  
Imagen propia de un sentido formada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.  
Estímulos visuales más o menos ambiguos que motivan en el intérprete sensaciones traducibles en sonido.



Silvano Bussotti: "Piezas para D. Tudor"  
para piano. 1959

- Musica de acción - Aparecen dibujos explicando la acción, el gesto o la situación.

	Al sonar los dos aparatos de radio diríjase al piano tocando unos cascabeles.
	(Cesa el sonido de cascabeles.)
	Haga sonar el silbato y la carraca situados en el armazón de acero lo más fuerte posible durante 15". Vuelva al teclado.
	Con semblante de tensión mueva las manos sobre el teclado sin producir sonido, bruscamente diríjase al silbato y hágalo sonar 5". Vuelva al teclado.

	1- Teclado 	2- Madera 	3- Madera debajo teclado 
	Pedal 		
	accelerando 		
	Se oyen cascabeles detrás del escenario, salga por la derecha, coja los cascabeles y sin que cesen de sonar entre por la izquierda. Sitúese delante del teclado, los cascabeles paran. Pase una baqueta por las clavijas, pedal forte.		
	Salga subitamente del escenario. Cesan los dos aparatos de radio.		

- Grafismo estructural - Hay partituras, con escritura tradicional, donde la estructura general está condicionada a un gráfico.



Friedrich Cerha: "SPIEGEL II"

### ALGUNAS ACLARACIONES SOBRE LA MUSICA GRAFICA

Una de las primeras preguntas que surgen : El que compone una obra gráfica es **compositor, pintor o poeta?**

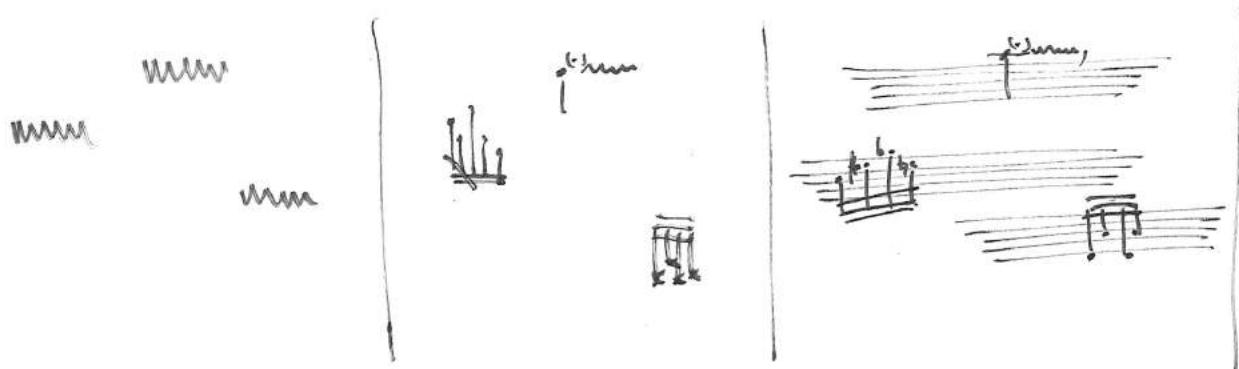
- El intérprete se encuentra ante un problema que resolver:

- Debe transformar acústica + sensorialmente la partitura gráfica.
- Los gráficos estimulan a crear una imagen sonora.
- Hay que dejarse llevar por su poder gráfico-sugestivo.
- La música no es gráfica, lo que es gráfica es la partitura.
- La aportación nueva de este tipo de música no está muchas veces en el resultado sonoro, sino en la notación.
- El grafismo deja de representar y se convierte en protagonista, es decir, en un objeto autónomo.

- Las obras gráficas pueden ser más o menos abiertas, según sea el control que el compositor deja sobre la obra. Es decir :

Cuanto más nos alejamos de la notación tradicional, menos control, más aportación del intérprete, que muchas veces se convierte en coautor de la obra.

Consecuencia de ésto es — : las obras abiertas tienen **INFINITAS VERSIONES**.



El resultado sonoro no se diferencia en gran medida de otras músicas totalmente escritas, o sea, si no estamos en antecedentes, no sabemos que se trata de un gráfico.

- Al dibujar la música { - la realización es plástica  
- el efecto es musical

El gráfico procede de una sugerencia plástica derivada de la notación musical.

- Un gráfico es susceptible de convertirse en una versión de notación corriente.

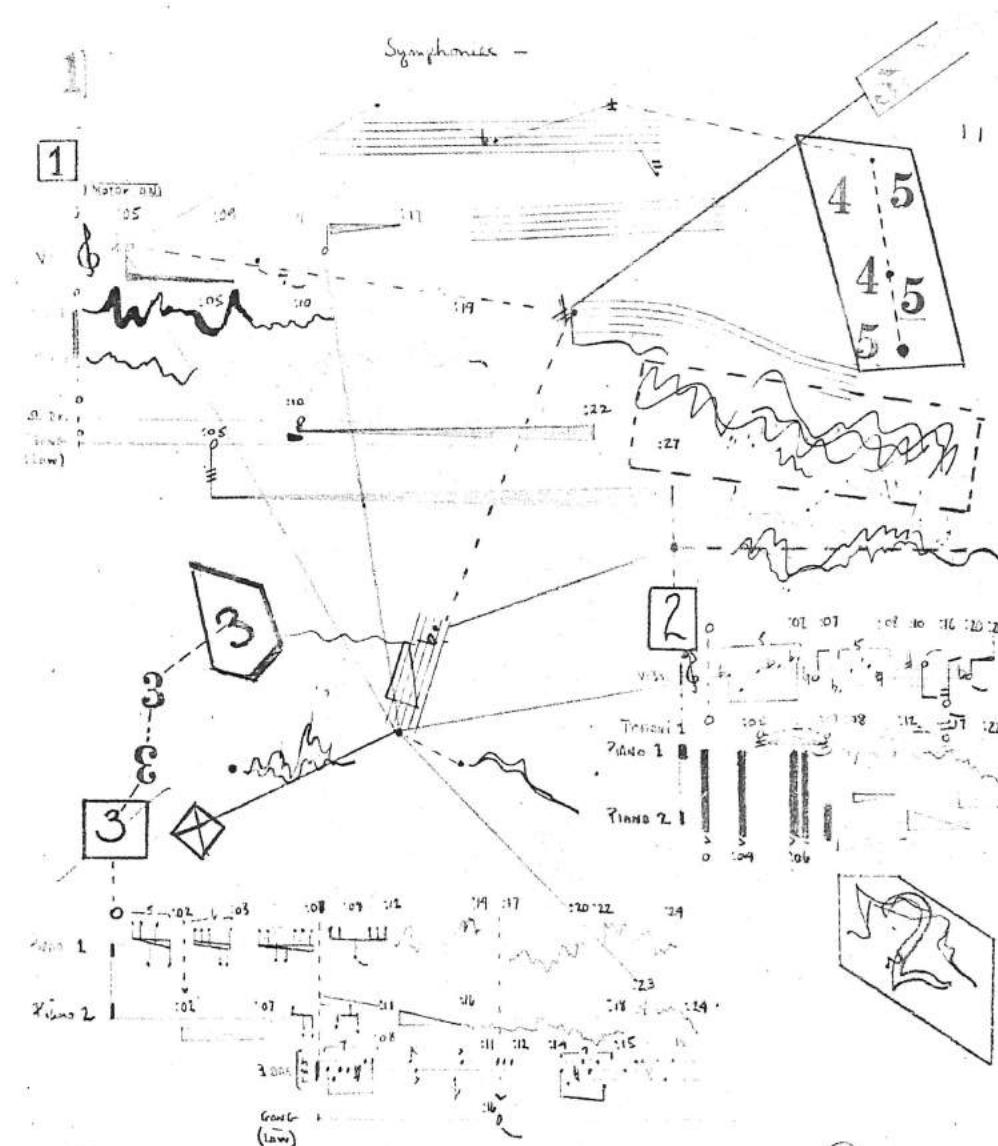
Si el autor o el intérprete lo desean, pueden escribir una realización en notación corriente de la obra gráfica.

El gráfico se ha convertido en signos acústicos. Pero claro, esa será una de las infinitas versiones que se puedan hacer.

Puede ser también el proceso empleado por muchos compositores como trabajo previo a la materialización de la partitura.

Ej. L. de Pablo en "Iniciativas"

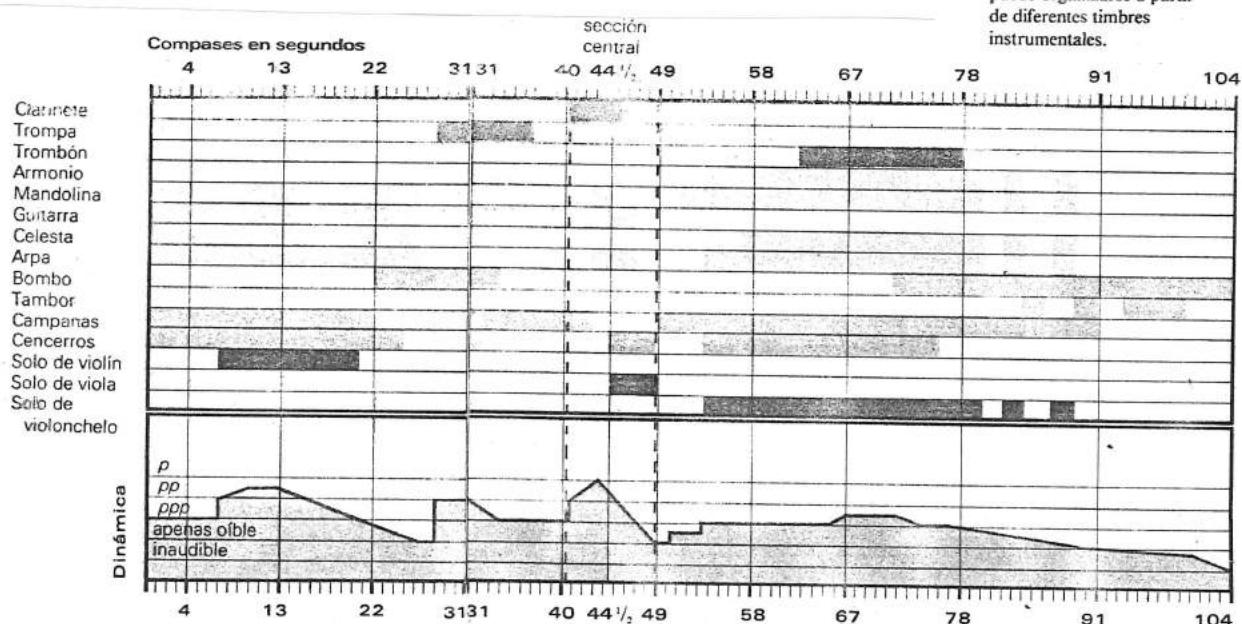
M. Drew en "Sinfonías" (ver página siguiente)



Boceto preliminar para las *Sinfonías* de Drew.

James Truus

“Rückkehr”: la tercera  
Pieza para Orquesta Op. 10  
de Webern analizada por  
agrupaciones instrumentales  
para demostrar que la  
música de *Klangfarben*  
puede organizarse a partir  
de diferentes timbres  
instrumentales.



- Por supuesto, También puede ocurrir el caso contrario:

Todo partitura en notación corriente es una posible versión de un Gráfico.

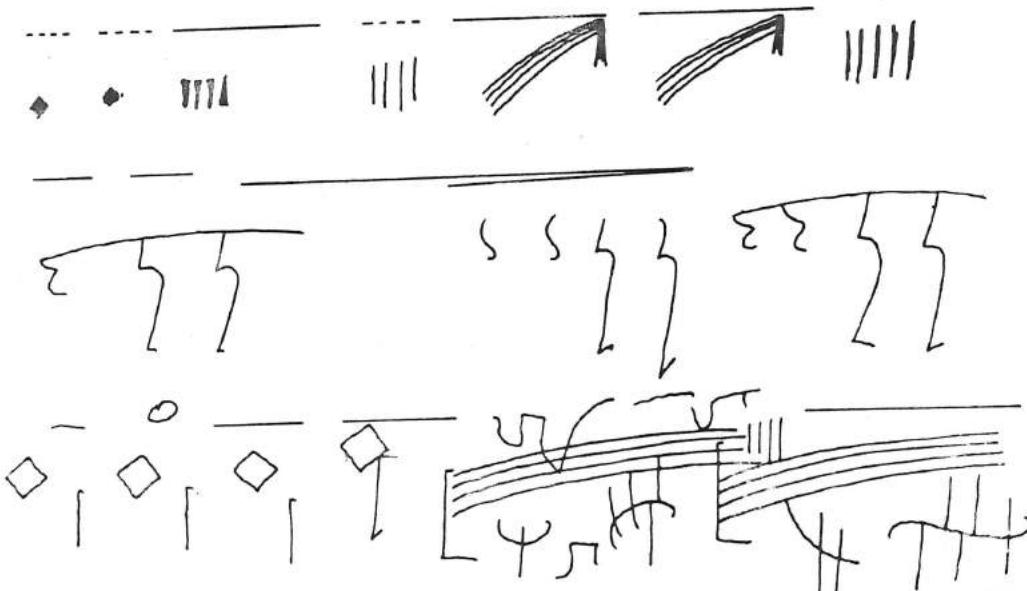
A ésto se llama : GRAFIZACIÓN. Ver R. Barce en "Siala"

Pueden seguirse varios procedimientos, entre ellos :

- Elegir las páginas más características 1<sup>a</sup> Síntesis  
Se sueldan eliminando los elementos secundarios
- Suprimir pentagramas 2<sup>o</sup> Síntesis  
Superponer pasajes
- Transformar en trazos los valores largos 3<sup>o</sup> Síntesis  
Más superposiciones
- ⋮
- Etc..Etc...
- Todavía existe la lectura horizontal 8<sup>a</sup> Síntesis
- Se dislocan 9<sup>a</sup> Síntesis

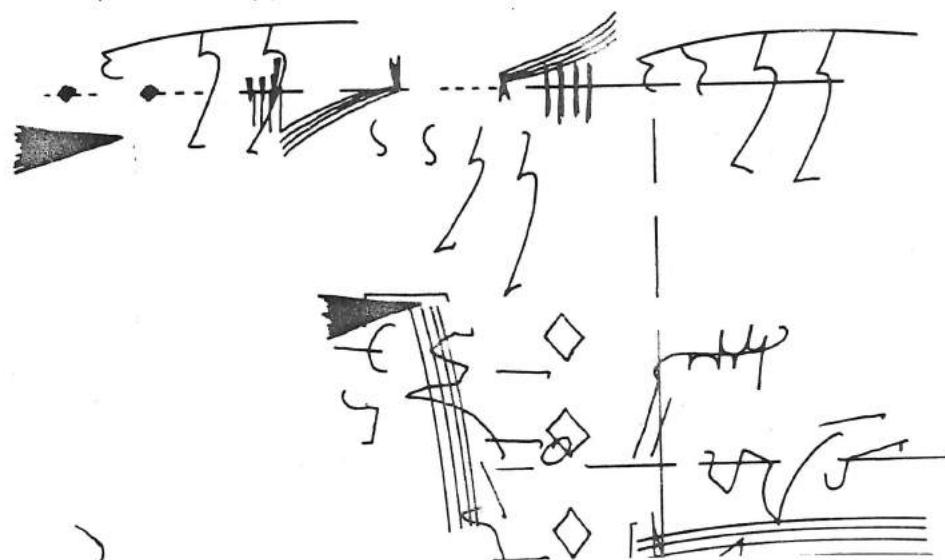
### OCTAVA SÍNTESIS DE SIALA (1965)

(para clarinete y piano)



### NOVENA SÍNTESIS DE SIALA (1965)

(para clarinete y piano)

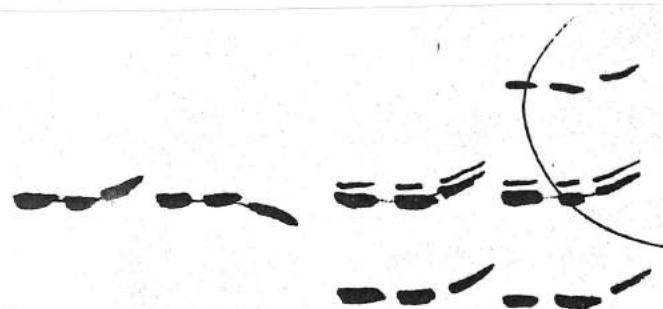
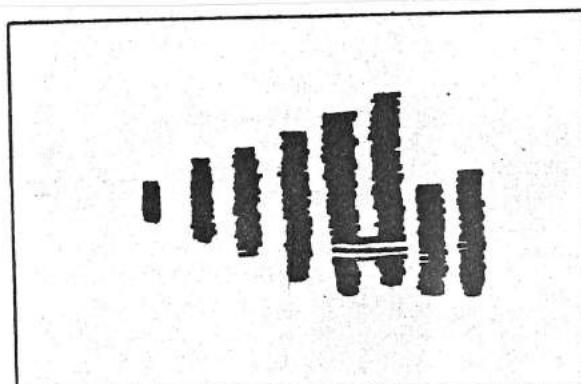
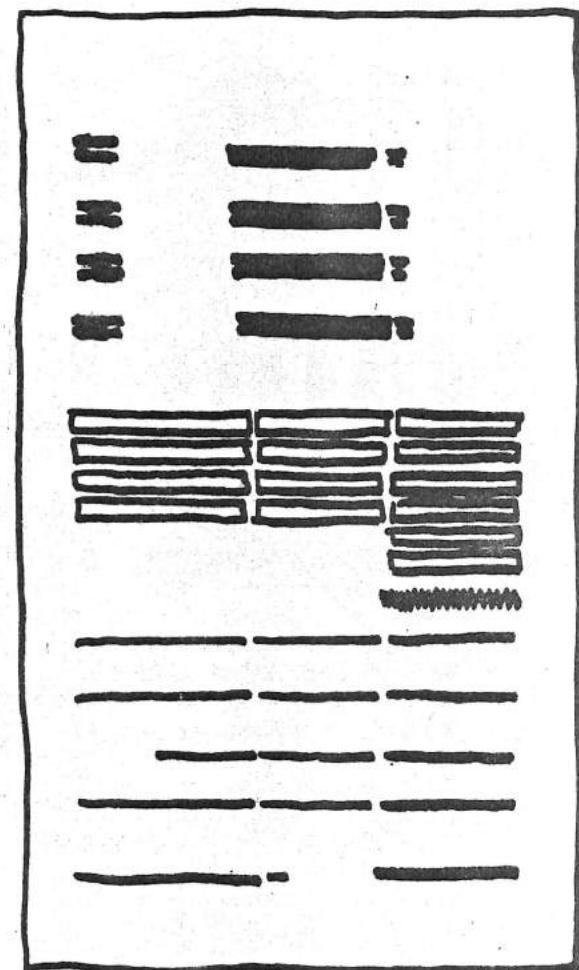


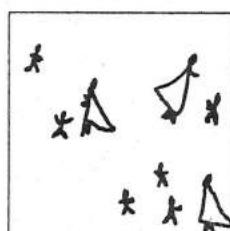
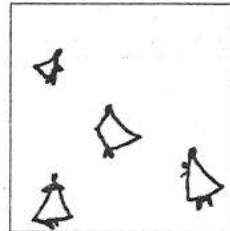
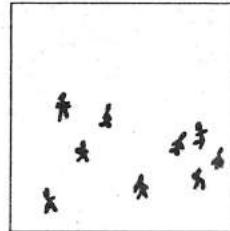
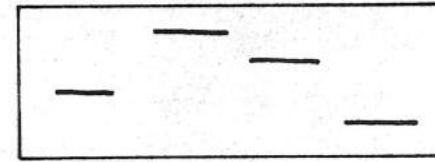
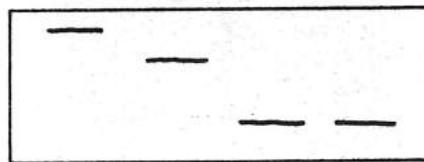
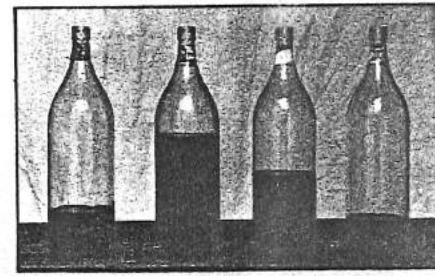
# Modelos visuales para un análisis racional de las obras musicales

## EL EJEMPLO DE LA IV SINFONIA DE BRAHMS

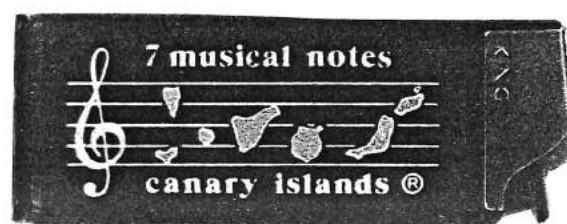
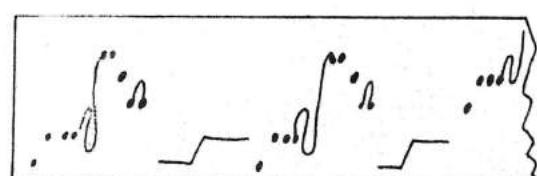
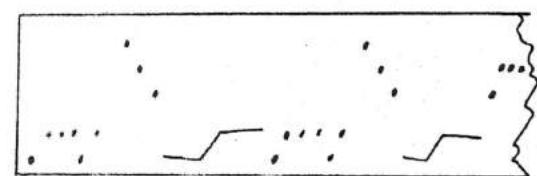
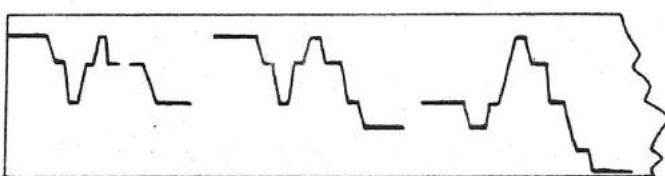
Por JUAN MALUMBRES

III mov. Compases 187 - 189



Ein „Abend auf dem Lande“ von Béla Bartók



Podemos entender varias aproximaciones graduales a la M. Gráfica:

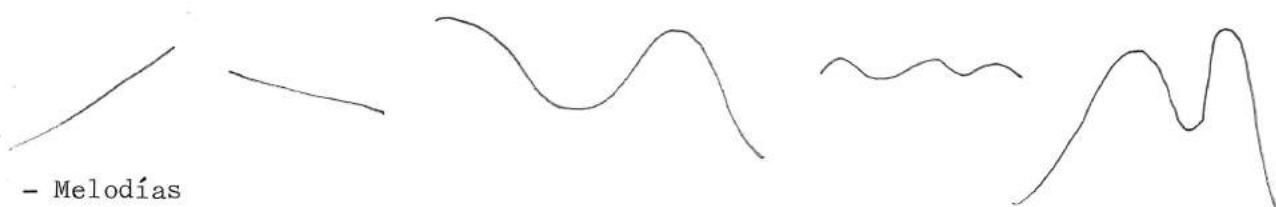
- 1a Aproximación -

→ Aunque, como hemos dicho, muchos parámetros y signos gráficos son muy subjetivos, hay otros, sin embargo, derivados de la lógica, la geometría, la lectura y de la evolución de la notación musical que están muy generalizados, como son las líneas, puntos, curvas y la intensidad con que éstas se puedan escribir.

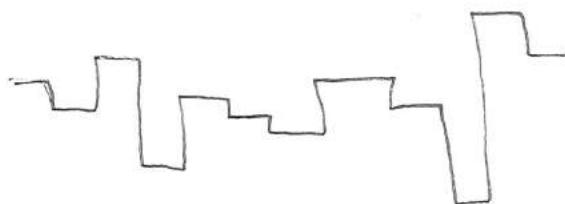
- Líneas y puntos



- Líneas inclinadas y curvas



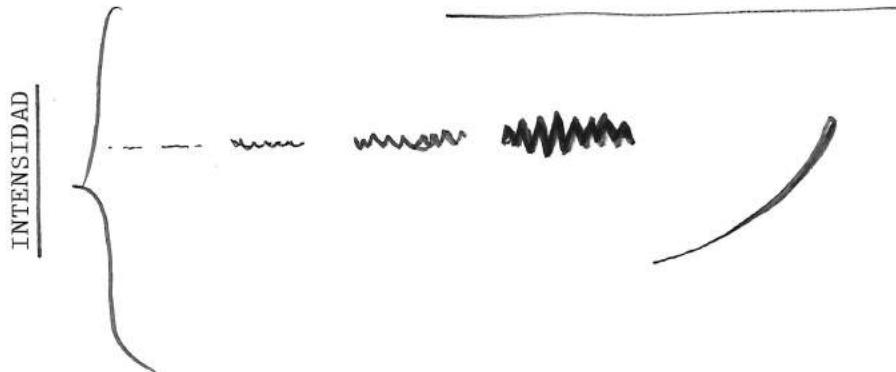
- Melodías



- Trinos y stacatos



INTENSIDAD



TIPO DE SONIDO Y FRASES

- Sonido seco
  - Sonido con resonancia



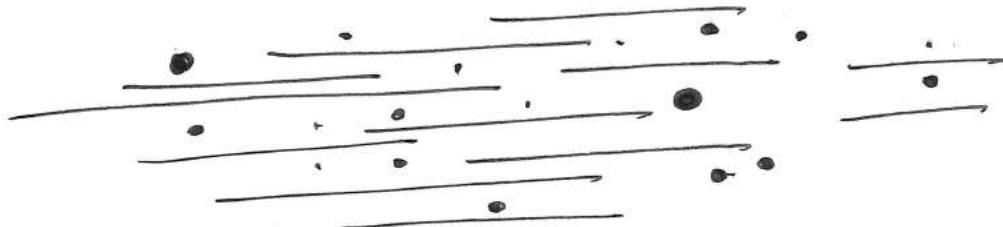
- Sonido con resonancia



- ### - Frase musical

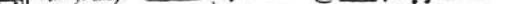
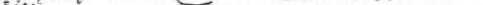


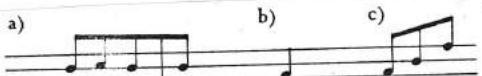
- ### - Polifonía



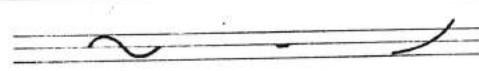
- ### - Acercamiento inicial

	Sharpe Tellergräfe	8	—	—	—
	Schneibladen- Gänse	■■■	✓	✓	✓
	EL-HEZ	■■■	✓	✓	✓
	Ketakiaphion	■■■	✓	✓	✓
	W. und Z. zweiter mit Zugspitze	■■■	✓	✓	✓

	Querfläche		Flugzeit lang kurz	
	Gläsernspiel			
	Tischkante			
	Waggonen			



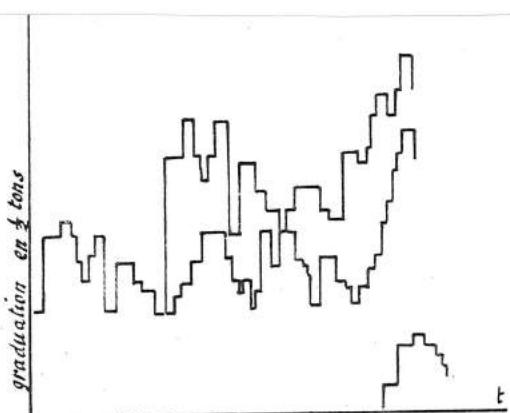
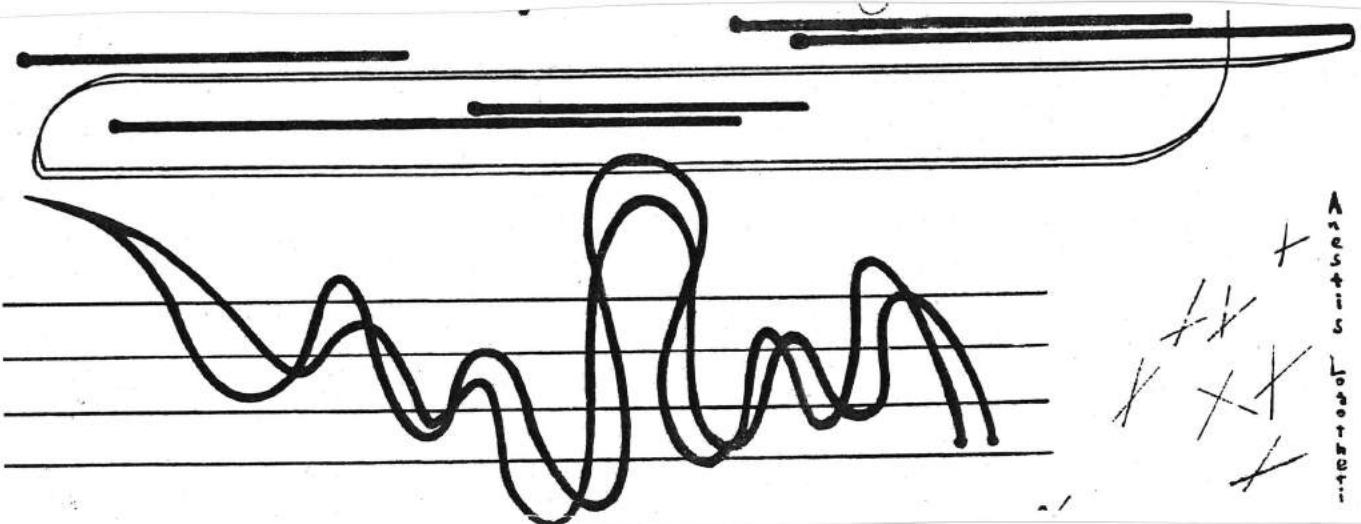
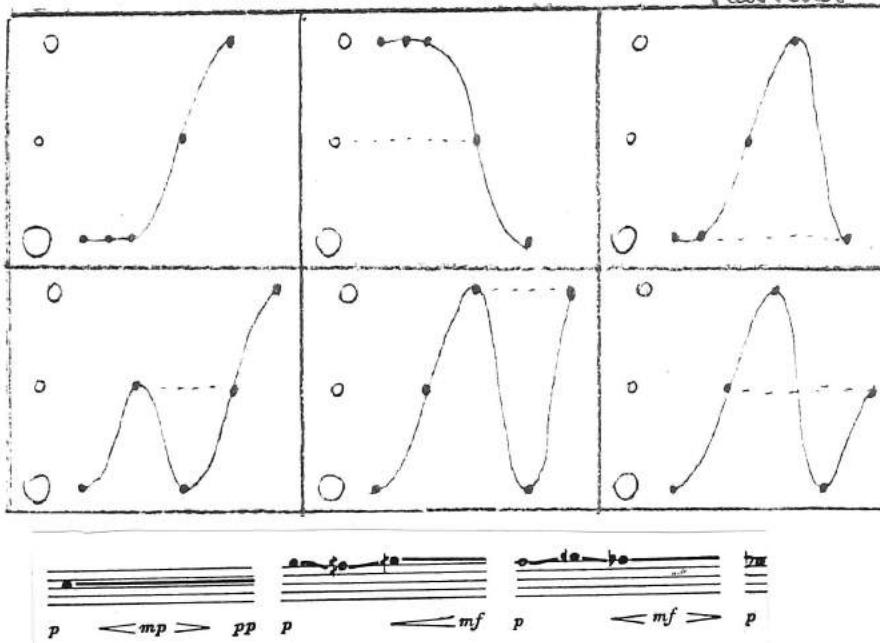
Yes ..... Yes Yes?



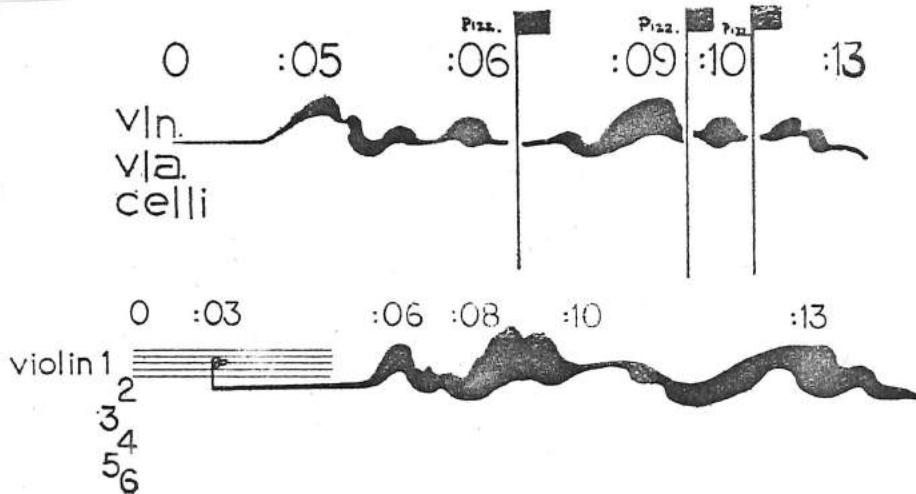
Yes ..... Yes. Yes?



Yes ..... Yes. Yes?



8<sup>e</sup> fugue du clavecin bien tempéré de J.-S. Bach  
F. Souriau



Dos notaciones de *Sinfonías* de James Drew  
(Pioneer Editions Inc., Nueva York).

gc 12.



● = ff   ● = f   ● = mf   ● = mp   ● = p   ● = pp

- Utilización -

- 1) - El profesor pone un gráfico en la pizarra y propone un instrumental.
- 2) - Utilizamos los parámetros geométricos (o sea, los propios de la lectura)
- 3) - Interpreta un alumno el gráfico y los otros oyen y se comenta.
- 4) - Interpretan todos lo mismo dirigidos por uno de ellos.
- 5) - " " " cada uno con su tempo y según su criterio...
- 6) - Se añade a esa partitura otras voces. Primero para 2, 3, etc... y se procede de la misma manera.
- 7) - Se cambia de instrumental, se pasa a las voces a solo y se va limitando al máximo los instrumentos para mayor búsqueda en el gráfico.
- 8) - Un alumno a solo busca otra trayectoria y la interpreta.
- 9) - Lo mismo con 2, 3, etc...
- 10) - Busca cada uno de los alumnos su trayectoria y procede.
- 11) - Se modifica ligeramente la partitura, se borran las líneas de separación y se hacen múltiples trayectorias.
- 12) - Composición de una partitura general en clase por todos, etc..etc...
- 13) - Ejercicios, dictados, etc...

- 2<sup>a</sup> Aproximación -

- Se incorporan textos : poesía fonética y visual  
Textos en la partitura para leer, cantar, etc...

- Se incorporan colores : A cada color se le atribuye un instrumento  
" " " " " una intensidad  
" " " " " un estado de ánimo  
" " " " " lo que sea.

- Signos de repetición



- Golpes



- Resonancias



- Giros rápidos



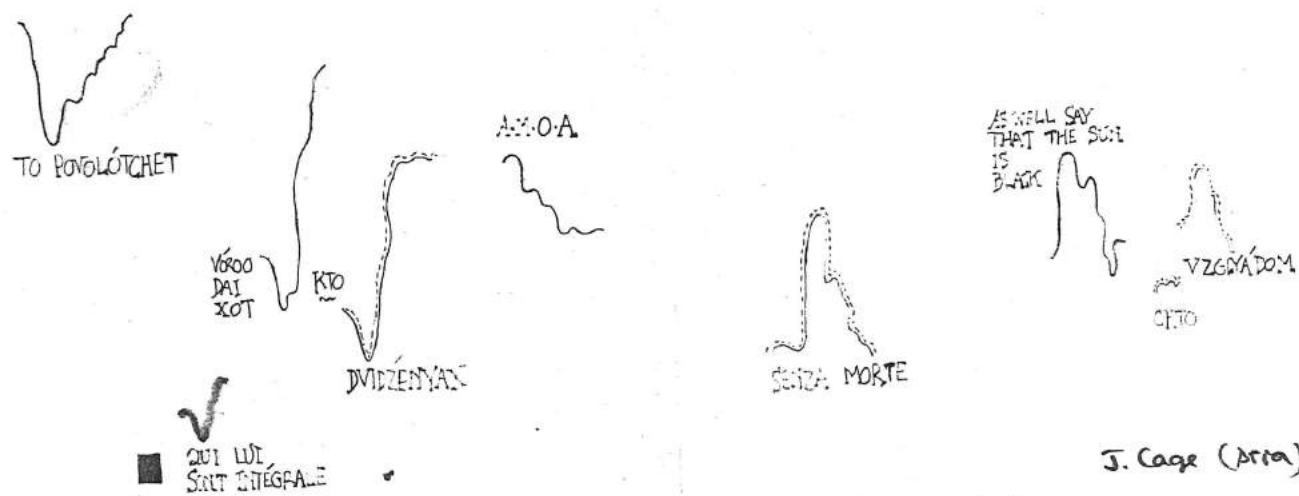
- Melodías



- Integración y desintegración sonora de varios tipos



- Estructura móvil en forma de juego : Ej. J.L. Berenguer "Comic"



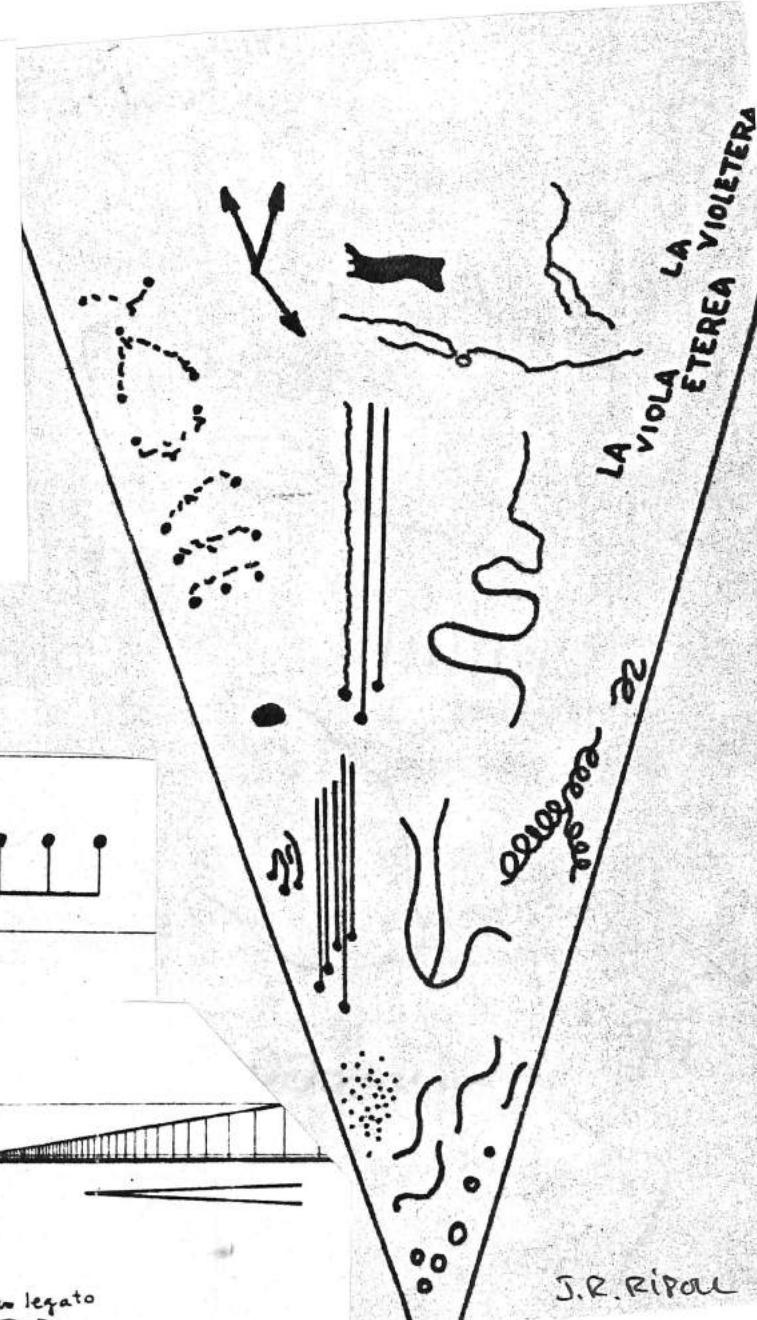
Earle Brown: Available forms II

HARP (MUTED SOUNDS AND SOUNDS ABOVE TURNING NUTS)

PIANO (MUTED SOUNDS AND SOUNDS ABOVE TURNING NUTS)

VIB. (VERY SOFT HALL)

XYL. (VERY SOFT HALL)



Pizz.

f

P

pp

Rit.

Arco legato

Prestiss.

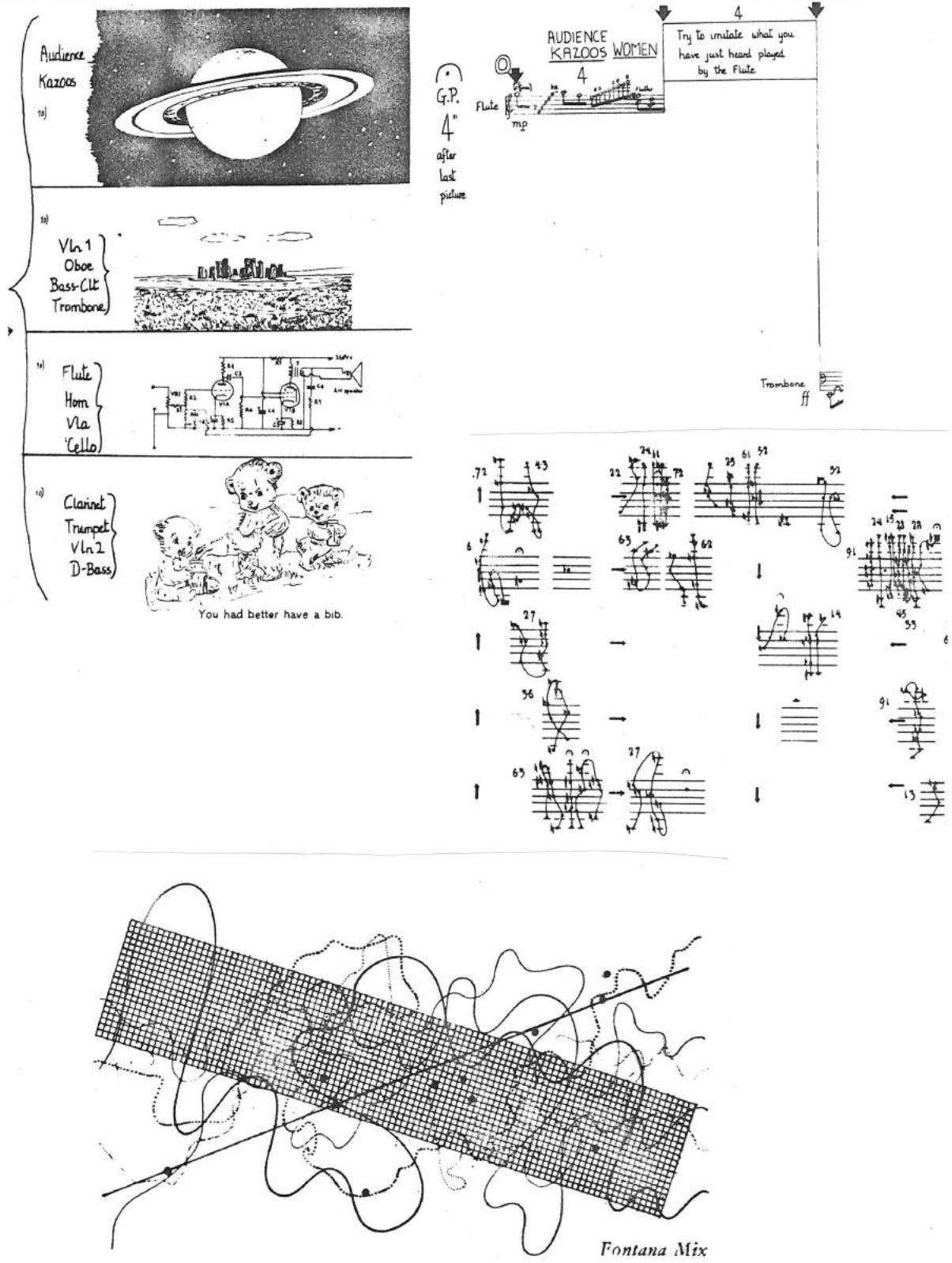
mp

f

T. Marce "Drachas"

### - 3<sup>a</sup> Aproximación -

- Se utilizan ya estructuras abiertas totales y se discute la manera de abordarlas.
  - Interpretación de obras de repertorio.
  - " " de cuadros abstractos con posibilidades de traducción musical.

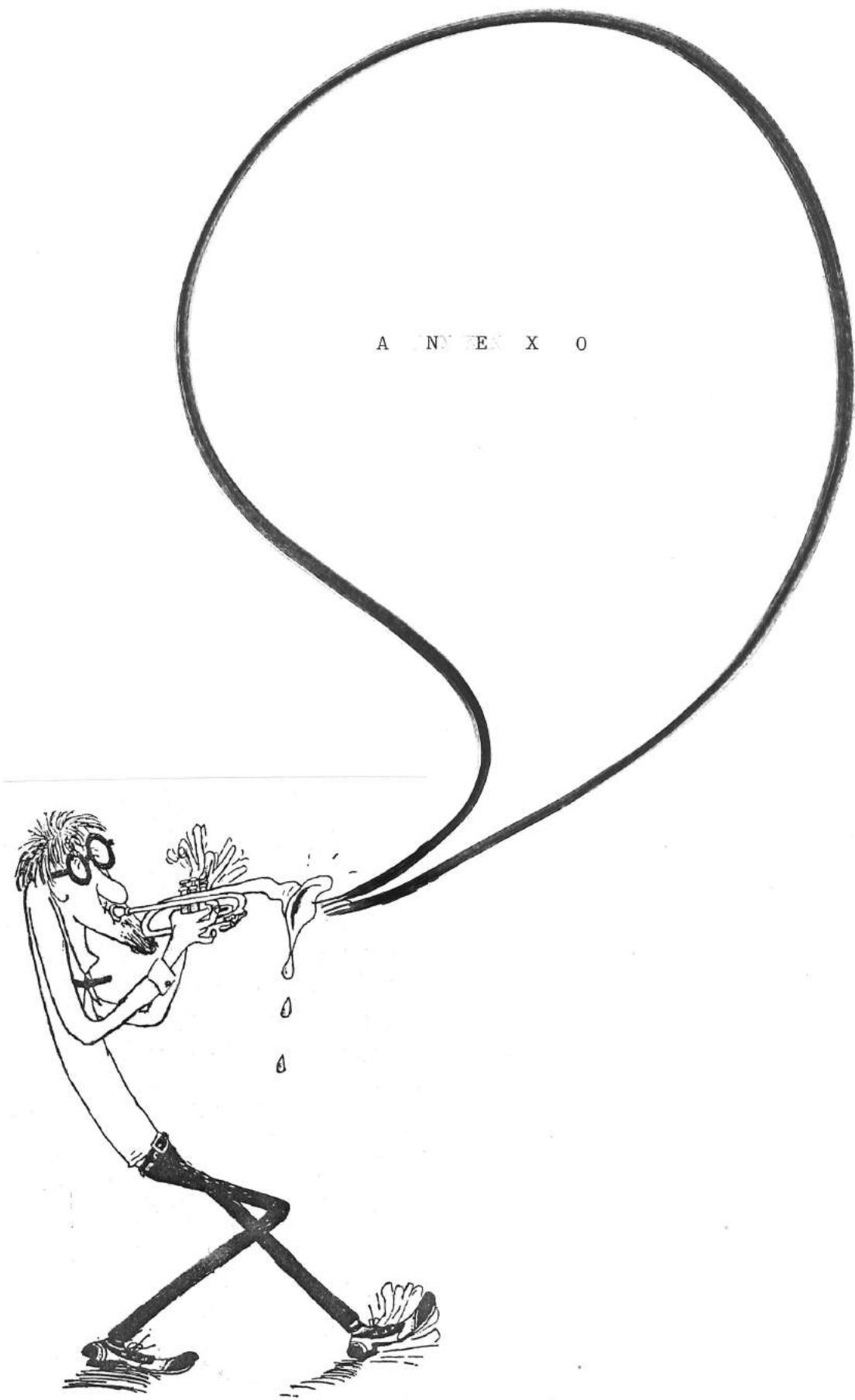


B I B L I O G R A F I A

- ALBERT, Monserrat - La música del S. XX. Salvat, 1974
- "Arte e Informática" . Madrid, Fund. Citema, 1977 y 1980
- ASCHERO, Sergio - Teoría desprejuiciada de la Música. Madrid, Alpuerto, 1977
- BARBER, Lorenzo - 14 Compositores españoles de hoy. Oviedo, Ethos, 1982
- BUZASI, Nikolaus - Musik-instrumente aus Krimskrams. Frech-Verlag, Stuttgart, 1978
- CARREIRA, Xoan Ma - Nuevos sistemas de notación. En "Los grandes temas de la Música". Salvat, 1984
- COLE, Hugo - Sounds & Sings. Aspects of Musical Notation. London, Oxford, 1974
- CHARLES, David - Música y posmodernidad. Boletín Fono. Uni. Compl. 1983
- ETIENNE MARIE, Jean - L'homme musical. Paris, Arthaud, 1976
- FERNANDEZ, Juan Pablo - A la música por el C.E.S. Edi. del autor
- "Groves Dictionary of Music & Musicians". London, Stanley Sadie, 1980.
- IGES, José - Grupos minimalistas españoles. En "Ritmo", Abril, 1983
- KREUSCH-JACOB, Dorotée - Instrumenten Spielbuch für Kinder, Verlag, 1981
- MADERUELO, Javier - Una música para los ochenta. Madrid, Metáfora, 1981
- MALUMBRES, Juán - Modelos visuales para una interpretación racional de las obras musicales. Juana Mordo.
- MARTINI, Ulrich - Musikinstrumente-erfinden, bauen, spielen. Klett, 1980
- "Metáphora. Literatura, arte, intermedia". Madrid, 1981
- MICHELS, Ulrich - Atlas de música I. Madrid, Alianza, 1982
- "Musique en jeu". nos. 15 y 13. Ed. du Seuil, 1973 y 1974. Paris
- PABLO, Luis de - Aproximación a una estética de la música contemporanea. Madrid, Ed. Ciencia Nueva, 1968
- "Poesía. Revista ilustrada de información poética". Vol. 3 y 17. 1983
- RAUHE, Hermann y NOLL, Günther - Musikunterricht, Schott, 1977
- SAMUEL, Claude - Panorama de la música contemporanea. Madrid, Guadarrama, 1965
- "Sonda! Problema y panorama de la música contemporanea". Nos. 2, 5 y 6. Madrid, Sonda, 1968, 1969 y 1973
- STUCKENSCHMIDT, H.H. - La música del Siglo XX. Madrid, Guadarrama, 1960
- "The World of Music". Barenreiter, 1968

I N D I C E

PREFACIO.....	Pag.	2
INTRODUCCION .....	"	3
TECNICAS ALEATORIAS E IMPROVISACION .....	"	7
NUEVOS INSTRUMENTOS, NUEVOS SONIDOS .....	"	11
MINIMALISMO Y ELECTRONICA .....	"	18
MUSICA POPULAR Y DE OTRAS CULTURAS .....	"	22
TEXTOS Y NUMEROS .....	"	24
JUEGOS .....	"	29
MUSICA GRAFICA -precedentes- .....	"	37
-estudio- .....	"	50
-aclaraciones- .....	"	62
-la músi. gráfica y la pedag.- "	"	66
BIBLIOGRAFIA .....	"	74
INDICE .....	"	75
ANEXO .....	"	76



C O L E C C I O N        D E  
V E I N T I S E I S :  
P I E Z A S        G R A F I C A S

I n d i c e

- Introducción
- Preludio a la Colección
- Colección de 26 piezas gráficas
- Breve explicación de cada una de ellas
- Cuadro

## I N T R O D U C C I O N

Son muchas las posibilidades que un compositor tiene de "escribir" una obra musical. Evidentemente, el tipo de sistema de escritura que escoge para plasmar la pieza en un papel condiciona de manera definitiva el resultado final de la obra. Si seguimos apurando, llegamos a pensar que la elección del procedimiento gráfico mediatiza todos y cada uno de los parámetros musicales: unos por estar presentes y otros por ausentes. En resumen:

"La elección de la grafía musical con la que escribir una obra es un acto tan importante -y a veces de tanta fuerza inspiradora- como la delimitación de la estructura, de la forma, de la plantilla instrumental o de la armonía y el contrapunto (si los hubiere)!".

La Música Gráfica surje como fenómeno de contraposición al serialismo integral y su complicadísima escritura. Desde mediados de este siglo, estas escrituras musicales vienen conformándose y definiéndose de una manera definitiva con arreglo a estas características:

- Música Abierta: - No está perfectamente especificado el resultado, sino que éste es múltiple.
- Música Improvisativa - El intérprete tiene que recrear y componer parte de la obra, que queda a su entera libertad.
- Sinestésia - La sonoridad que sugiere un dibujo. El transvase de los sentidos.
- Nuevas Formas - Trayectorias de lecturas, nuevos soportes, gran contenido en signos, literatura, ciencia, acción, dibujos, símbolos que sugieren sonoridades, etc..

(Para mayor información ver mi trabajo "Músicas de Hoy y Pedagogía" cuyo capítulo de Música Gráfica trata más a fondo este asunto. Al final del trabajo hay una pequeña bibliografía, única que sobre este tema hay en castellano).

Es importante reseñar que cada obra gráfica es un mundo sonoro y gráfico muy determinado, casi siempre con muy poco que ver con otras obras. Por lo tanto es propio de la música gráfica el que cada pieza, por pequeña que fuese, debe ser estudiada de una forma totalmente subjetiva, aprovechando la experiencia que otras obras nos hayan dado, pero no por ello separándonos del valor intrínseco que posean.

El tratamiento que la Música Gráfica da a los parámetros musicales es muy dispar: Hay composiciones en las que éstos están muy claramente especificados y otras en las que no lo están en absoluto. De su mayor o menor concrección dependerá la dispersión en las ejecuciones: cuanto más abierta es la composición, menor es la posibilidad de ajustarse a un único criterio y mayor la creatividad que se pone en juego en los intérpretes.

El timbre, el tiempo, la altura, la intensidad, la distribución instrumental, el ritmo y el sentido melódico son introducidos en el mundo gráfico por medio de las texturas, tramas, espacio longitudinal, anchura, altura, espesor, grosor, curvatura, inclinación, etc... siendo en cada composición representado un parámetro (o no) de una forma determinada, que, por supuesto, no tiene por que ser en todas las obras igual.

Por regla general, el timbre suele venir determinado por el color, el tipo de textura del material gráfico; las alturas por su colocación en el espacio, siendo normalmente los graves abajo, los medios hacia el centro y los agudos en la zona superior; la intensidad por el grosor del trazo o, al igual que con las alturas, por su ubicación en el espacio vertical; el ritmo suele estar indicado por la cadencia y repetición del gráfico así como por el espacio que queda entre ellos; las melodías por líneas, curvas, puntos, onduladas, etc...; la armonía y el contrapunto es materialmente imposible que sea reflejado con exactitud en la escritura gráfica, pues ésta acomete otros campos que le son propios.

De todos modos, donde la música gráfica toma verdadera carta de naturaleza es en las obras abiertas. Ahí podrá el intérprete inmiscuirse en el fantástico mundo de las labores sinestésicas, en la sugerencia sonora del dibujo sin más y donde el estudiante aprenderá a utilizar su libertad en construir algo con una naturaleza lógica, discursiva, atento siempre a la labor camerística en pro de un resultado satisfactorio.

Desde hace algún tiempo, se viene empleando la escritura gráfica en el campo de la Pedagogía Musical por la inagotable fuente de posibilidades pedagógicas que ésta música aporta. Enumeremos algunas:

- Como introducción al sistema de representación de la música sobre el espacio.
- Posibilidad inmediata de ponerse todo el mundo a componer piezas y a dirigirlas desde el inicio de la educación musical.
- El sentido justo que da de proporción entre el espacio y el tiempo. (Importantísima aportación en el estudio de la percepción espacial y temporal)
- La claridad con que quedan reflejadas las estructuras de las obras cuando se ven en el espacio.
- La facilitación en la dirección (ejercicio de imitar un signo con los brazos y las manos) siguiendo los trazos del papel ~~en la~~ manera de los neumas gregorianos-.
- La improvisación sobre los aspectos musicales que la representación gráfica deja para ese menester; improvisación que suele estar condicionada a la representación de los otros parámetros en la partitura.
- La gran posibilidad de poder utilizar de una manera creativa un enorme material: periódicos, pegatinas, máquinas de escribir, ordenadores, etc...
- Las interesantes comparaciones que podemos establecer entre distintas versiones de una misma obra.
- La gran imaginación sonora que ponemos en funcionamiento en el momento en que una forma gráfica sugiere un timbre determinado.
- La integración de diferentes artes para un fin común. Las tareas interdisciplinarias que tan importantes son hoy día en la nueva enseñanza.
- La grafización: pasar de una notación corriente a una versión gráfica; o también, aclarar estructuras de obras musicales por medio del color, figuras, signos, gráficos, etc...
- La ruptura que la M.G. impone en la direccionalidad de la lectura, la descomposición del pentagrama (erigido desde siglos atrás como único sistema de representación musical por nuestra civilización), etc...
- Y por último, la facilidad que nos proporciona de "enganchar" con las obras maestras de la Música Contemporánea, importantísimo fin.

PRELUDIO A LA

COLECCION DE VEINTISEIS PIEZAS GRAFICAS

Como explicación práctica y con intención de crear un pequeño repertorio de música de estas características, he compuesto esta pequeña colección de pequeñas piezas (cada una de ellas ocupa exactamente una página) atendiendo siempre a un carácter pedagógico, de sencilla utilización y procurando dar un muestreo general de las muchas vertientes que esta música tiene y ha tenido a lo largo de su no corta vida.

Estas piezas proponen el estudio minucioso de sus partes como ejercicios indispensables para:

- entender su funcionamiento y llegar con ello a un disfrute de este tipo de ordenación sonora por medio del dibujo.
- esta práctica de fragmentar una pieza y estudiar a fondo el funcionamiento de sus partes, es un trabajo en sí mismo, es una unidad didáctica.
- es un estímulo para la creación.
- aclaran sobre las formas elementales de composición que, como ejercicios, pueden ir sirviéndonos para el <sup>posterior</sup> análisis somero de partituras más complicadas.

Esta colección trata de diversas maneras los diferentes parámetros musicales. Han sido realizadas según unos procedimientos técnicos muy sencillos y variados. Es importante reseñar que estos procedimientos están al alcance de la mano de cualquier niño, alumno y, por supuesto, de todo compositor o pedagogo.

Las técnicas que he utilizado son cinco que a su vez me han servido para clasificar y ordenar las piezas :

- 9 han sido realizadas con recortes de periódicos, revistas, tebeos, etc... tanto en lo que concierne a tramas y dibujos, como a símbolos, puntos, rayas, etc... Han sido meticulosamente elegidos y posteriormente pegados, componiendo unas obras con estructuras propias y con cometidos pedagógicos bien claros.
- 5 piezas realizadas con Letrasset: el famoso sistema de adhesivos de facilísima utilización. Tanto la marca Letrasset como otras muchas tienen un extenso catálogo de letras, tramas, símbolos, puntos, etc....

- 3 piezas han sido compuestas por medio de un ordenador. He elegido el McIntosh por su enorme facilidad de manejo (en E.E.U.U. los niños lo utilizan en las escuelas primarias). He utilizado dos programas: el "Cairo", de símbolos muy infantiles, y el programa especial de dibujo.
- 5 obras con rotuladores, es decir, con lo que más a mano se suele tener para dibujar. Aquí el único condicionamiento es el papel blanco. La imaginación tiene que ponerse a funcionar.
- 4 últimas hechas con la máquina de escribir: 2 con letras, una con símbolos y otra con palabras. Es evidente que, ante una máquina de escribir, el compositor confeccione música para cantar y leer. Los espacios perfectos entre letras son ritmo puro. Se pueden hacer piezas de gran precisión rítmica y altura precisa.

Cada una de las obritas que componen esta colección tiene una estructura clara y precisa, precisamente para dejar bien patente las enormes posibilidades que esta escritura musical tiene en el campo de la ordenación sonora:

- Tenemos obras basadas en estructuras clásicas: un canón (6), una sonatina (10), una bagatela de Webern (11).
- Piezas con estructuras sacadas de lo natural: paisaje (7), pasatiempos (8), árboles y hojas (21).
- De estructura matemática: agrupación de acontecimientos según el nº3 (5), las series (8)<sup>{26}</sup>(13), la geometría (14), la música repetitiva (24).
- Estructuras de creación (1) (2) (3) etc....
- Totalmente abiertas: (9) (17) (22)
- Y las que siguen un itinerario marcado (25)

Muchas de estas piezas han sido concebidas como verdaderos estudios de los diferentes parámetros musicales.

- La intensidad (el volumen) está marcadamente presente en las obras (1) (10) donde funciona como el principal elemento estructural. En otras como las (13) (23) y (14) hay un matiz constante invatiable. En la mayoría, es el grosor del trazo o el tamaño el que regula la intensidad en cada momento. Hay, por último, unas cuantas en las

que este parámetro no está presente, por lo que el intérprete buscará el matiz más conveniente para cada nota o pasaje.

- El timbre es, entre todas las cualidades del sonido, la que está siempre más patente en las músicas gráficas. Los símbolos que sugieren un tipo de sonoridad (5) (13) (15), la textura del contenido (1) (10), la emisión de diferentes letras (23) (24), los textos (4) (26), etc...
- La altura del sonido y sus melodías resultantes son servidas por medio de líneas y puntos (2) (3) (7), símbolos colocados en distintas alturas, (11) (12) o letras y palabras cuidadosamente ubicadas en el espacio (23) (24) (26).
- Ritmo: la distancia de los acontecimientos (11) (12), la mayor o menor proximidad entre puntos y líneas (15) (16) (18), la medida matemática (24) (8).

Las veintiseis piezas que a continuación siguen, no tienen ninguna relación entre ellas, por tanto, son partituras autónomas susceptibles de ser interpretadas individualmente.

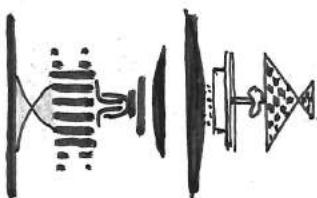
Creo que con este trabajo se cubre uno de los muchos huecos que tenemos en nuestro país en lo concerniente a la pedagogía musical. La posibilidad de que el alumno disponga de todo tipo de literatura musical, no sólamente facilita la labor de la enseñanza, sino que sirve de acicate y de muestra a la hora de poner en marcha los mecanismos creadores que, en mayor o menor medida, todos llevamos dentro.

-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-

Dentro de la Música Contemporánea hay numerosas obras maestras de la música gráfica que pondremos como ejemplo y pasaremos a su práctica, una vez que el estudiante se haya "curtido" con el estudio de estas piezas. Aquí pongo una pequeña relación de algunas de ellas que se pueden localizar con facilidad en disco y en partitura: L. de Pablo "Visto de Cerca", J. Cage "Messostic", Lutos lawsky "Juegos Venecianos", S. Bussotti "5 Piezas D. Tudor", Stockhausen "Tele music", etc...

## BREVE EXPLICACION DE LAS PIEZAS DE ESTA COLECCIÓN

### 1 - "ESTUDIO DE TIMBRES E INTENSIDADES"

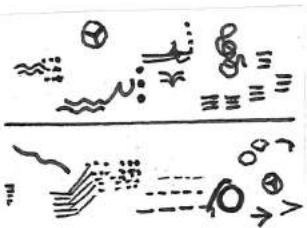


Esta pieza sólamente delimita los parámetros de intensidad (en el sentido vertical), timbre (textura de las pegatinas) y el tiempo (en sentido horizontal). Se debe leer de izquierda a derecha pero no es ningún disparate hacerlo al revés.

Su estructura es muy sencilla y para su realización se han utilizado tramas recortadas de periódicos y revistas y pegadas posteriormente.

Se recomienda que sea interpretada por un conjunto instrumental variado para resaltar las diferencias tímbricas.

### 2 - "CON PRITT"

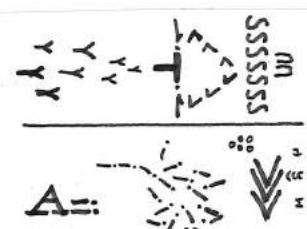


Las alturas, en este caso, se miden en el sentido vertical (más agudo será más arriba), la intensidad por el grosor del trazo (más fino = más piano, etc..) y el tiempo será, como casi siempre, la horizontalidad (en este caso la página está dividida en dos partes, comenzando por la superior y pasando después a la inferior).

Para su realización se han utilizado recortes de anuncios periodísticos.

Es muy recomendable para un grupo de voces por su facilidad de entonación y las enormes posibilidades que estas tienen para el glissandi.

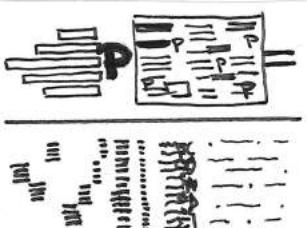
### 3 - "EL MELOS DE LAS LETRAS"



En esta pieza se utilizan las letras recortadas de los periódicos no por su significado ni sonoridad, sino por su forma. Resulta entonces que una "Y", colocada horizontalmente, es una voz que se bifurca, un "i" es una línea + un punto, etc...

Al igual que la pieza anterior, la intensidad se mide por el grosor de la letra (esta práctica veremos que es muy frecuente a lo largo de este trabajo). Evidentemente es para ser cantada.

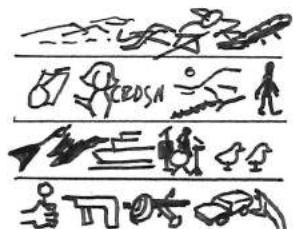
### 4 - "CARTELERA"



Su contenido es lecturas cuyo volumen está regido por su tamaño. La verticalidad no implica necesariamente la altura ya que los intérpretes simplemente leeran de la manera más natural.

Es importante reseñar la "P", nexo de unión estructural importante.

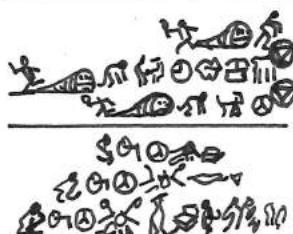
## 5 - "DIECIOCHO RECORTABLES"



Los símbolos que están recortados y pegados en esta pieza sugieren sonoridades que se interpretarán lo más aproximativamente que se pueda con instrumental variado.

Su lectura será de izquierda a derecha y de arriba a abajo. La estructura es extraordinariamente sencilla: seis pequeños bloquecitos de tres símbolos cada uno, de los cuales el 1º es tranquilo, el 2º es rítmico y el 3º ruidoso.

## 6 - "CANON PUBLICITARIO"



Esta pieza, cuasi "naïve", nos intruce en el inevitable mundo de la repetición alternada.

Necesita poca explicación su trama.

Se interpretará con cualquier material que suene que se tenga a mano.

## 7 - "CUATRO PIEZAS - PAISAJE"

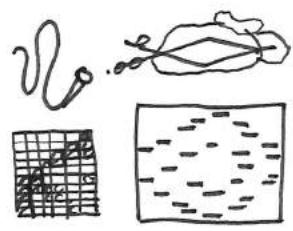


Las formas de la naturaleza no deben pasar desapercibidas para nosotros: las líneas de un paisaje, de un artefacto o de un dibujo, pueden convertirse rápidamente en melodías, timbres y ordenaciones muy interesantes.

Por otra parte, la sinestesia (el transvase de sentidos) nos apoya y sugiere aspectos muy interesantes a la hora de traducir en música un dibujo.

El sentido de la lectura debe ser a elección de los ejecutantes.

## 8 - "CUATRO PIEZAS - PASATIEMPOS"



Lo cotidiano como partitura, o dicho de otra manera, partituras que se esconden bajo falsas apariencias de crucigramas, juegos, anuncios.

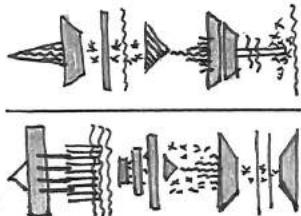
Las separaciones en un crucigrama son notas para un coro a dieciseis voces, cada voz con su orden de intervención. Un cable es una sinuosa melodía para voz solista. Un hoyo de Golf son líneas que atraviesan distintas texturas musicales, etc....

## 9 - "NUEVAS FRONTERAS"



La música abierta. La libertad absoluta. La muerte de la partitura como tal. La sinestesia "for president". No hay dirección. No hay tiempo. Haz lo que quieras con ella. Música para ver. Dibujo para oír. ¿?

## 10 - "SONATINA"

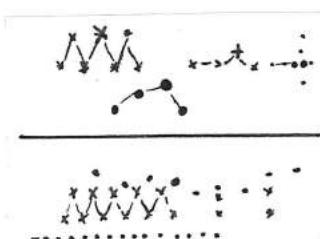


Bajo la apariencia de una forma clásica -una estructura que no nos sorprende-, sólo delimitamos (como en pieza nº1) el timbre por medio de las tramas, y el volumen (intensidad) que leeremos según el sentido vertical. Las alturas y el ritmo serán problemas a resolver por el intérprete o por el estudiioso.

La ejecución de esta partitura ha sido a base de tramas de "letrasset".

Aunque es susceptible de ser interpretada por cualquier formación instrumental, recomendamos que se toque con instrumentos contruidos en clase, pues la enorme simpleza de sus formas es muy adecuada para sugerir sonoridades en instrumentos primarios.

## 11 - "PEZ VOLADOR"



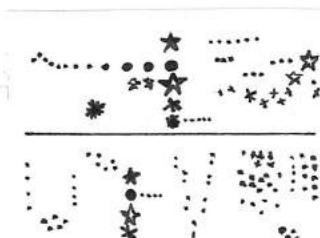
La Bagatela nº4 de A. Webern ha sido cambiada de representación gráfica, siguiendo este criterio:

- Cada instrumento tiene una forma de representación diferente (estrella de cinco puntas, punto, etc....)
- Las verticales son las alturas y las horizontales, el tiempo.
- El tamaño de la estrella es el volumen.
- las frases se unen por rallas y las notas largas por ligaduras.
- Los compases vienen señalados por sus respectivos números.

Aunque la altura y el ritmo quedan diluidos en la nueva representación, su esencia se mantiene y la facilidad interpretativa y de juego aumenta considerablemente.

Se debe tocar con cuatro xilofones de distintos tamaños.

## 12 - "QUINTETO ESTELAR"

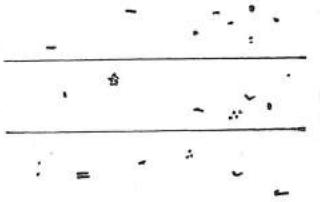


Seguimos el criterio anterior en esta pieza de creación para cinco metalofones: graves, medios y agudos.

Estudia todos los parámetros: timbre, alturas, intensidad, ritmo, silencio, sentido melódico, etc...

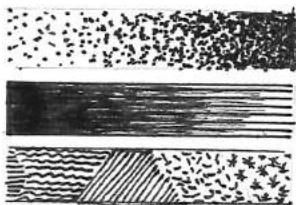
La pieza ha sido compuesta con las posibilidades que da "letrasset".

## 13 - "ESTUDIO DE SILENCIO"



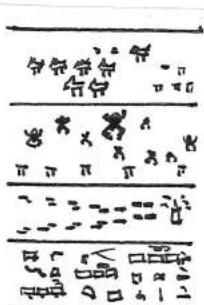
En esta pieza casi nada ocurre. Breves sonidos pianísimos entre silencios grandes estructurados matemáticamente. El timbre y la altura son los únicos parámetros presentes.

14 - "DE ACÁ PARA ALLÁ"



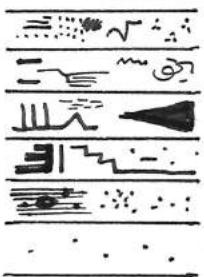
Esta obra es una trama que sufre una metamorfosis a lo largo de su andadura por el espacio (tiempo). No importa ni la altura ni el ritmo. Sólo hay dos cosas presentes: intensidad invariable y timbre que cambia muy poco a poco. Se recomienda que sea interpretada con instrumental de desecho para recalcar más el aspecto minimalista que la pieza tiene.

15 - "PIEZAS MINIMAS - McIntosh I"



Un aspecto de la utilización de un ordenador como máquina de dibujar o escribir en estas piezas. El ordenador es el célebre McIntosh con el programa de símbolos llamado "Cairo". La rapidez de su trabajo unido a la limpieza del mismo y a su facilidad de archivo y multiplicación, hacen de los ordenadores un instrumento de trabajo imprescindible hoy día. Cuatro piececillas infantiles donde el tamaño, la oración y el valor sonoro del símbolo lo es todo.

16 - "ODISEA - McIntosh II"



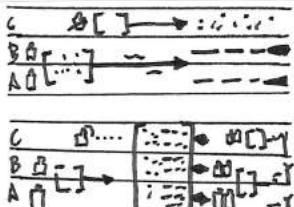
El mismo ordenador con un popular programa de dibujo. Sus posibilidades son infinitas. En esta obra se han utilizado algunas de las muchas posibilidades puestas al servicio de la música gráfica "tradicional". Es una pieza de estructura evolutiva (sin repeticiones ni variaciones) con los parámetros ordenados de forma habitual.

17 - "DIBUJAR ES SANO - McIntosh"



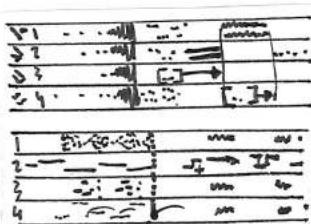
La explosión del dibujo por encima de todo lo demás. Obra totalmente abierta a infinitos resultados sonoros. Es un caso límite en la música gráfica donde es difícil saber hasta donde llegan las posibilidades sonoras de traducir el espacio dibujado. Hay mucho de elucubración y poco de concreción, pero de vez en cuando está muy bien el ponerse en un caso extremo.

18 - "BRINDIS"



Cinco posibilidades de tocar con botellas: soplar, tañerlas con un palito o baqueta, meter el dedo, golpear con la mano y brindar. Se divide al grupo en tres secciones y se aplica un sencillo ritmo. Ya está.

19 - "BREVE ESTUDIO DE CONCIERTO"



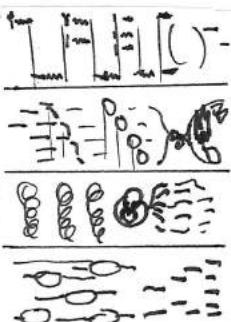
Se divide al grupo de instrumentistas en cuatro secciones: cordófonos, flautas, clarinetes y percusión.

Todos los instrumentos (como indica el dibujo) serán de fabricación casera.

Se utilizan grafías sencillas: líneas, puntos, crescendos, repeticiones, solos, etc....

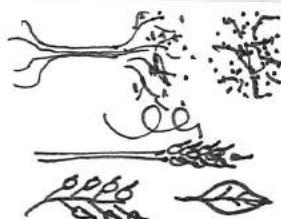
Es una pieza idónea para ejercitarse al alumnado en la dirección de grupos instrumentales sencillos.

20 - "CON CIERTO DESCONCIERTO"



Es una obra concebida para instrumentos de plástico: trompetillas, turutas, sonajeros, flautas, globos, etc.. El símbolo del instrumento indica cuando tiene que intervenir y a continuación el gráfico de lo que tiene que hacer: líneas, ritmo de baile, barullo, imitar a un niño llorando, etc...

21 - "ESTRUCTURAS VEGETALES"

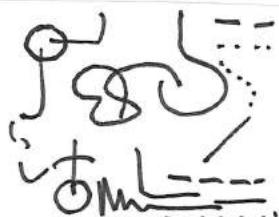


La naturaleza nos proporciona formas que son perfectas y sencillas formas de ordenar el sonido.

Una pequeña muestra son estas estructuras vegetales:

- Un árbol que atravesamos desde la raíz hasta las últimas hojas.
- Un árbol a vista de pájaro donde las hojitas son puntos y las ramas melodías más o menos extrañas.
- Un pámpano de vid para un solista de cuerda.
- Una espiga: pieza de dos partes clarísimas.
- Una hoja o muchas hojitas.

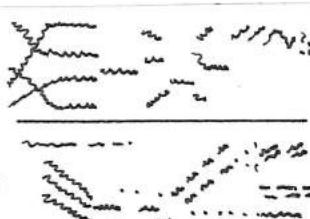
22 - "KANDISKIANA"



El intérprete pone el orden.

El dibujo sólo es una sugerencia. Empléala como quieras. Tócalo con lo que quieras, pero aprende a elegir bien.

23 - "PIANÍSIMO CONSONANTE"



Las consonantes nos dan el timbre. Su colocación la polifonía y una ordenación lógica de esa polifonía, una pieza elemental para trabajar las voces en el mínimo de su sonoridad pero en el máximo de su sujeción tímbrica.

Está escrita a cuatro voces como bien se puede ver y se mantiene durante toda la pieza un dinámica de pianísimo. Como la pieza nº13 (Estudio de Silencio), puede considerarse a ésta como un trabajo sobre la mínima sonoridad.

5

24 - "VOCALES REPETIDORAS"

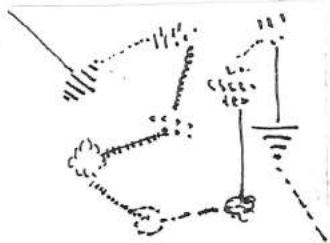


Es una pieza-modelo de música repetitiva, donde se utilizan los procedimientos básicos de composición de este tipo de música: cambio progresivo de figuración, en caje en un compás de distintas fórmulas rítmicas que se desvanecen poco a poco, etc...

Se utilizan sólo las cinco vocales.

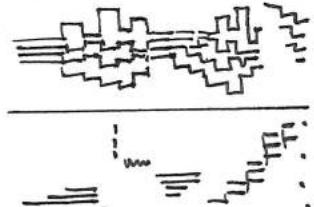
Las alturas, la forma y el ritmo están especificadas en la escritura. No es así con la dinámica (busca la que más te guste) ni con el timbre (pronunciación de las le tras).

25 - "SIGUE EL CAMINO"



Está realizada con símbolos de una máquina de escribir. Es una "Pieza-Viaje" con acontecimientos que van surgiendo en el camino. Este camino cambia después de cada etapa donde la sonoridad se detiene en traducir cada suceso. El sentido y la velocidad es lógicamente libre.

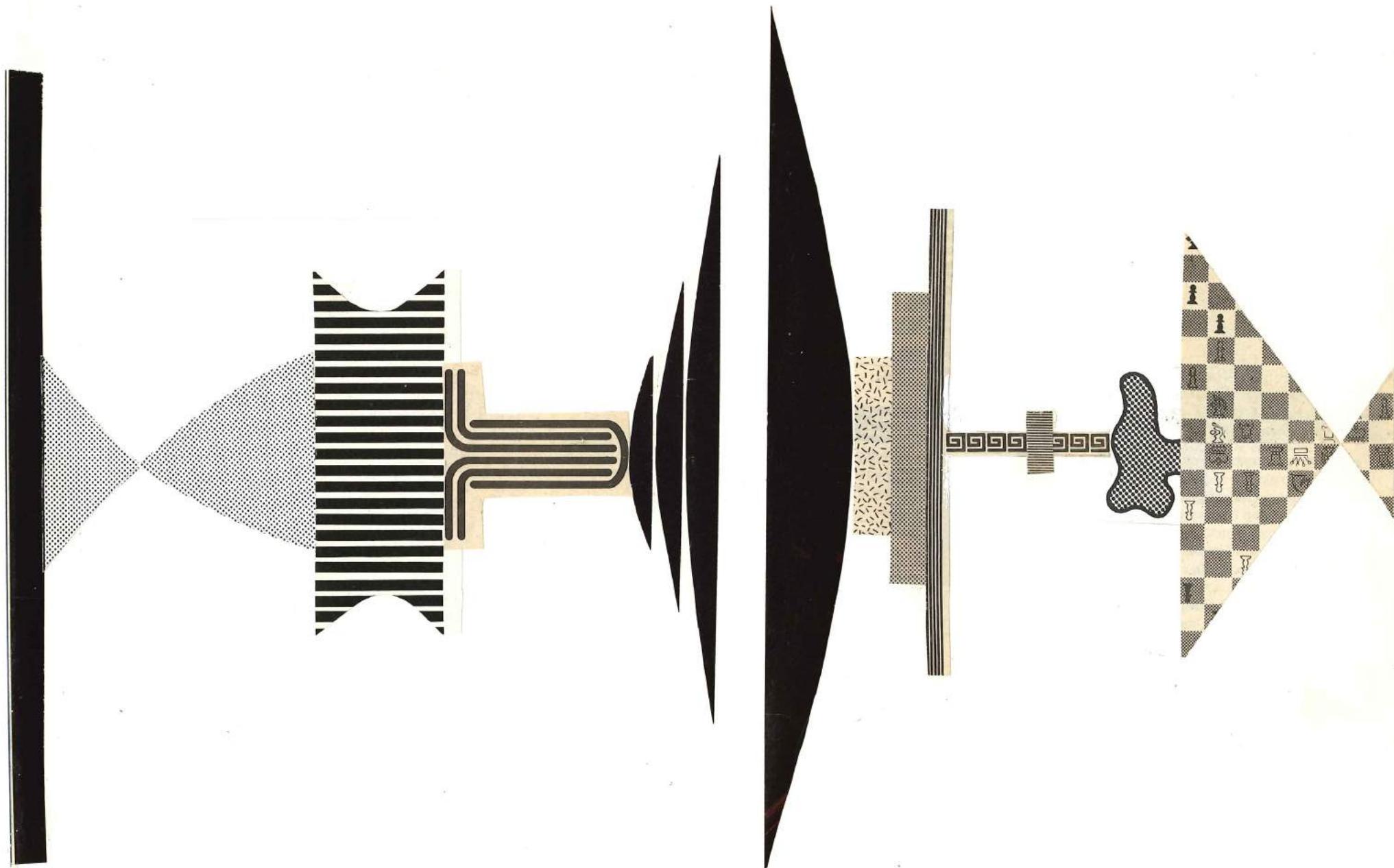
26 - "CORALITO"



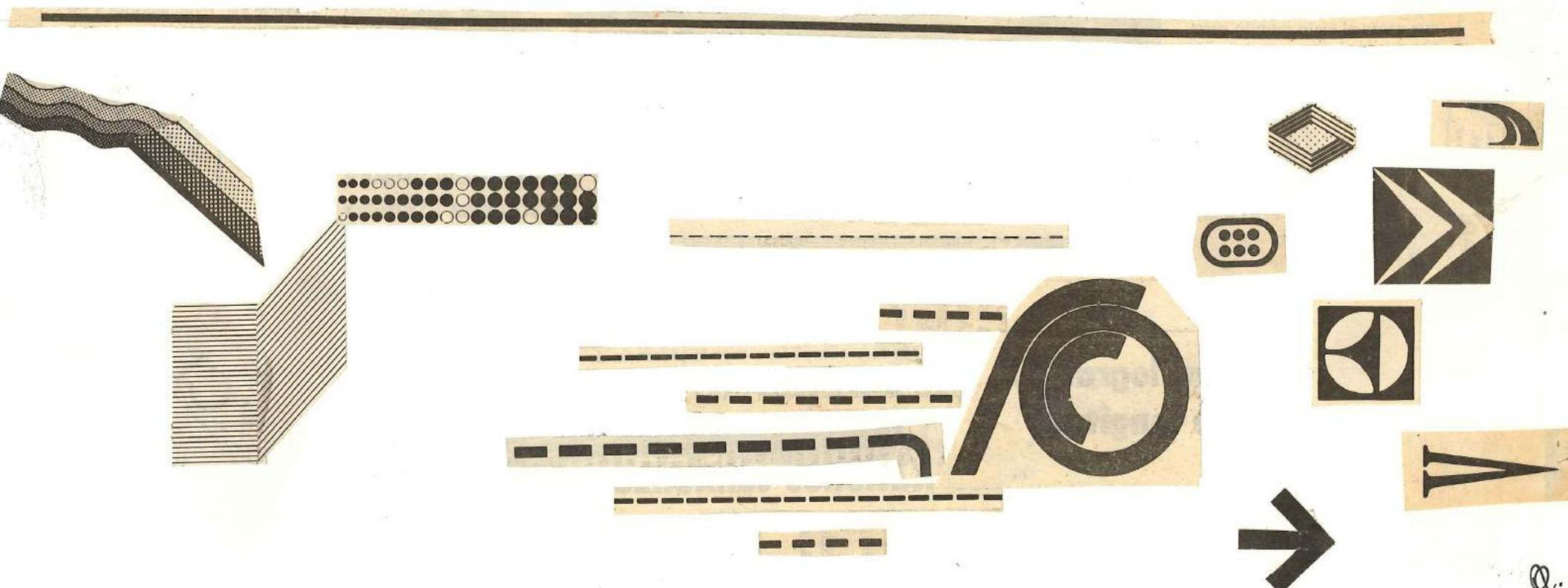
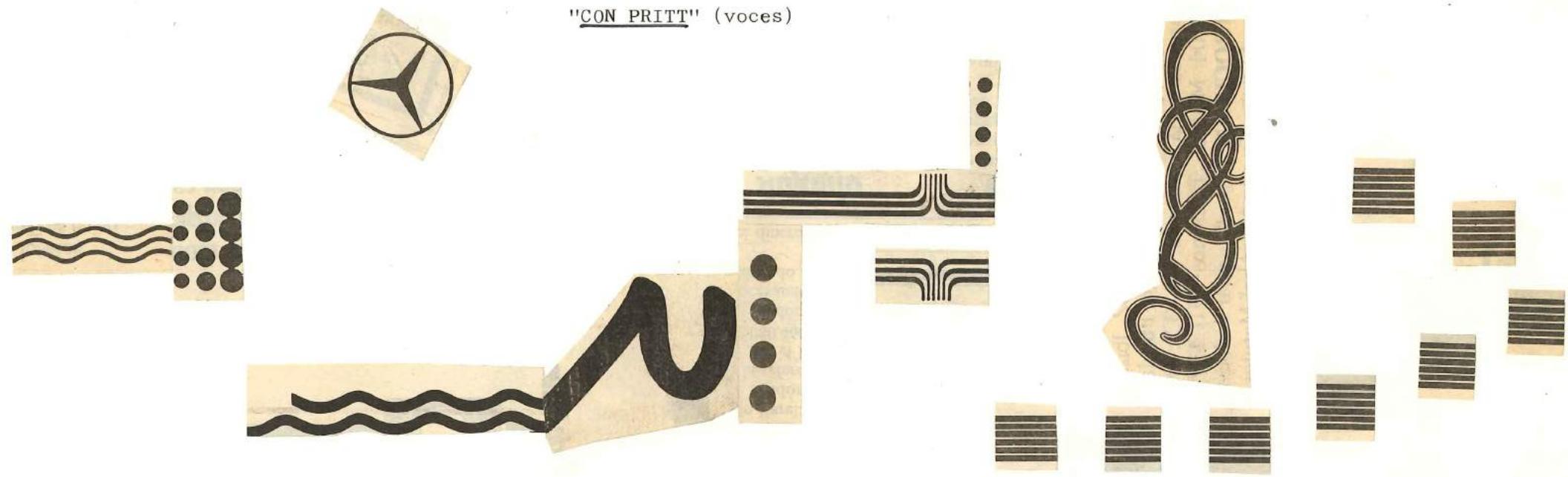
Cerramos esta serie de piececitas con una pequeña obra coral con el texto POCA COSA, que a su vez indica el aspecto simplísimo de esta colección, que no cumpliría su objetivo si no fuera de esta manera.

- o - o - o - o - o - o - o - o -

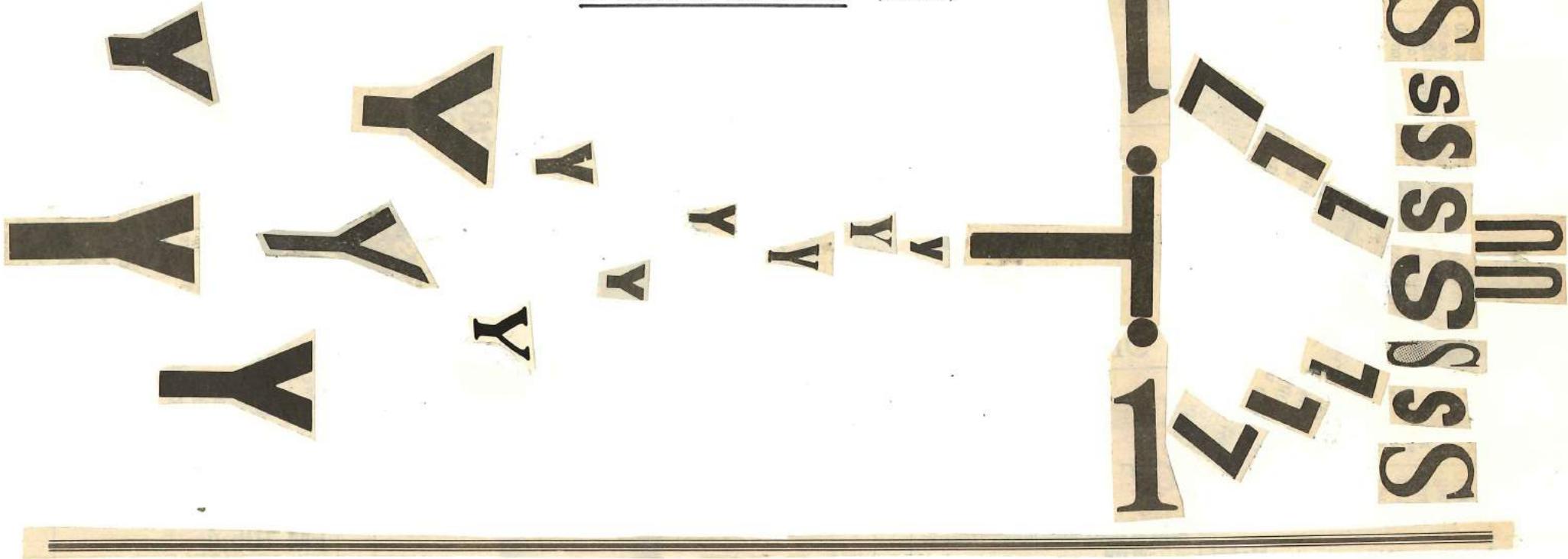
①



"ESTUDIO DE TIMBRES E INTENSIDADES" (conj. instr.)

"CON PRITT" (voces)

"EL MELOS DE LAS LETRAS" (voces)



## "CARTELERA" (voces).

iles, Alarma y Orquesta La Imposible. Dentro de los actos que se celebran de los actos que se celebran con motivo de las Jornadas Culturales de las Fiestas de la Comunidad de Madrid. Salón de actos del C

para dos pianos: Katia y Mireille Lebeque del extraordinario y célebre tenor, en único Brahms, *Varaciones Haydn*; Gershwin, *Unrecital de ópera*, acompañado al piano por americano en París; Béla Bartók, *Sonatenueto* gran maestro. Teatro Real, miércoles

cenografía: Amadeo Sans. Dirección: Ángel Autorizada para todos los públicos. Precio ga. En su tercera temporada! El gran éxito García Moreno. "Excelente la dirección y especial a colegios y grupos. Venta anticipa-cómico del año! Todos los públicos. 12 horas. Admirable la interpretación de Pedro Civera, da. Domingos y festivos, 5 y 7.45 tarde. En de risa, 21! La compañía que más hace reír

mayo. Muestra sobre la vida y la obra de Sa-Cataluña. Día 11, 19.30, Murcia; día 11an con motivo los actos muel Beckett. Mesas redondas, video, expo-22.30, Cantabria. Día 12, 19.30, Navarra. *Guinea Ecu Fiestas* sición, TV y representaciones de: Precios: 300, 200, 100, y 50, estudiantes Colegio Maytel Ayunt

frentadas en un duelo inolvidable! Cuatro teléfono 446 05 43. Nota: Las local premios a la mejor interpretación y a la mejor fueron adquiridas para la actual dirección! Noveno mes. Localidades a la de febrero son válidas para e

s recient  
er y que  
l joven  
ente por  
con apla  
das des

El cine esp  
que se inau  
zar, el certa  
Prensa, pri  
español es  
12 películas

año má  
guró aye  
amen del  
ncialme  
recibido  
, realiza

a en l  
el día  
ha ten  
ace al  
tía en  
ta hoy  
se presen  
durará hasta  
cine español  
que desde h  
auso y simpa  
de 1983 has

paradoja  
es en un  
exponen  
ican tres  
ro de tex  
obra, úni  
ta y La  
o el lunc  
máximos  
ora desti  
en numér  
indante d  
La iron  
años, y será  
ris. Era uno  
temporánea.  
a la que dedi  
y la moral. I  
ducidos al c  
enterrado  
de los  
En su o  
có un bu  
De su ab  
astellan

cia Loi entr La FSta Lc Ypa  
Berta toro gistr  
Magúl ojea, con visiti  
Ojea, con visiti  
Ramo: tum pres  
Lunes: todos jo el ciert  
nes, dneo venti  
17 a 2 best terio  
llé-Inc best terio  
vile y llega comi  
Lluís er  
Théât reun tiem  
terver Am libro  
Carullera ia de  
nuel / a losel dí  
de Bemorón el  
te, Vi Cuiblen  
José I Enric da fäs qua  
Fuent centiesta  
centa Pepe Vía as con  
gui, Cciar ón onro  
Cuad mult de la  
cia-O illo Pe "tor  
8 tar locur  
tadas anto  
para ría 1 carta  
vente su ac Sin  
funci cato pr  
junio oreja iniza  
dició Ar que to

tercera edad, y viernes, P

todos los años!

Traspaso bar funcionando, glorieta Atocha. Llamar tardes, 6 a 9: 239 02 23.

Gimnasio completamente montado, por no poder atender, centro Fuenlabrada, traspaso. 1.500.000, 55.000 mes. 690 65 99.

Traspaso restaurante nuevo. 445 19 74.

OTRAS  
SECCIONES

AGENCIAS  
MATRIMONIALES

BAR-RESTAURANTE  
se traspasa. Avilés-Asturias. 985 / 56 48 97 (9-10.30)

ENSEÑANZA  
Centro Relaciones  
cia Matrimonial.  
Gran Vía, 86 (Edificio  
España).  
Mundo Nuevo. 248 35 05.

Traspaso papelería. Barrio P. Amanecer. Matrimonios.  
448 18 83.

Atractiva viuda. 448 18 63.  
Economista, 34. 448 18 63.

Traspaso local comercial. 40 metros. Aún no ha encontrado su pareja, totalmente instalado. Pidanos información. Génimis, 120.000. Parque Ondarreta (Al- Agencia Matrimonial. Gran Vía, 66, de 10 noche. 247 48 55.

Tradiciones. Avenida 26. 247 50 86.

Ocasión. Particular de Chinchón mesón restaurante. Pleno funcionamiento. Agencia 891 47 75, 891 84 11.

MENSAJERÍA  
necesita motoristas moto  
pia. Mayores 18 años. 457 80 00.

RELAX  
són, cervecería Horizonte. 10 años.  
ro Huelva.  
1. Señor Cañabate. Nuevo Horizonte.  
endas alimentación actividades:  
por no poder aten- Cena espectáculo (25 P).

CHALÉS

Todos los públicos:  
¡Dos horas de  
P

Grandioso éxito. ¡¡Divertidísima come  
dia!! ¡¡Grandes  
carcajadas!!

Humor  
del año!  
P

amable..  
Entretenida y digna...  
Celebrada  
P

en mutis, escenas que fueron fuertemente  
Jo y buen trabajo...  
dirigido....

P

tercera temporal!  
P

El gran éxito cómico  
muy bien

P

risa, dos! La compañía que más hace reír

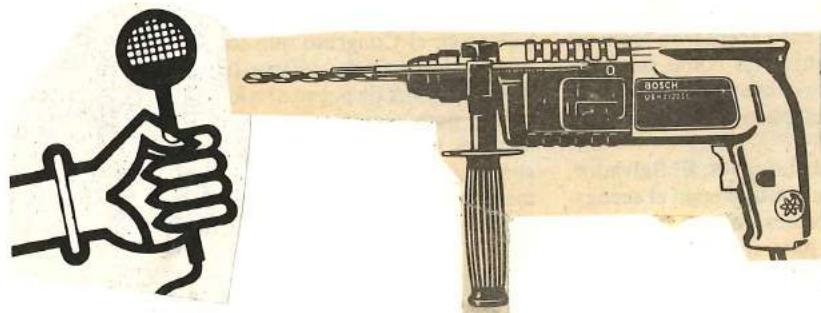
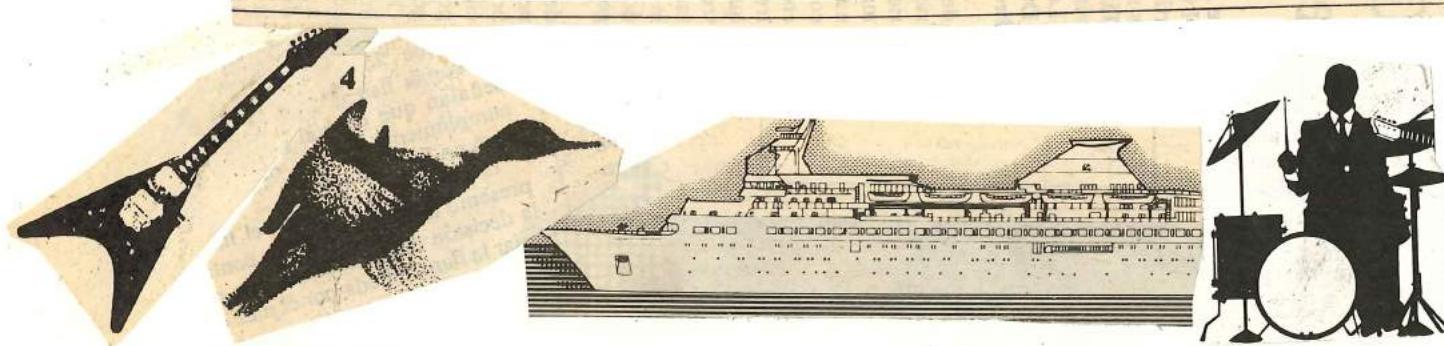
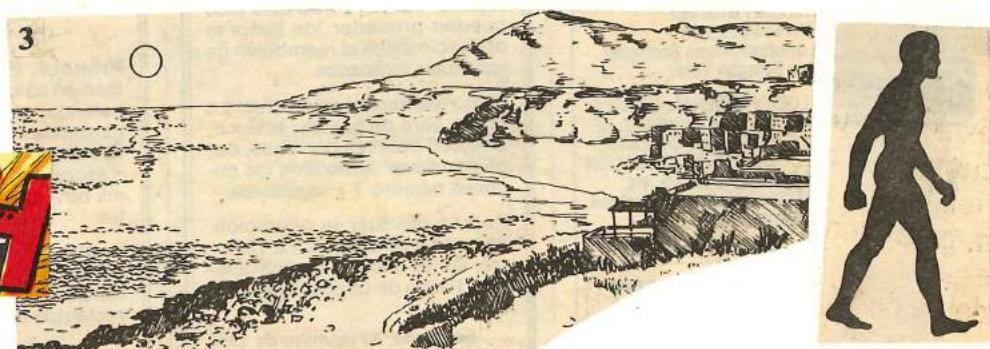
P

tercera edad, y viernes, P

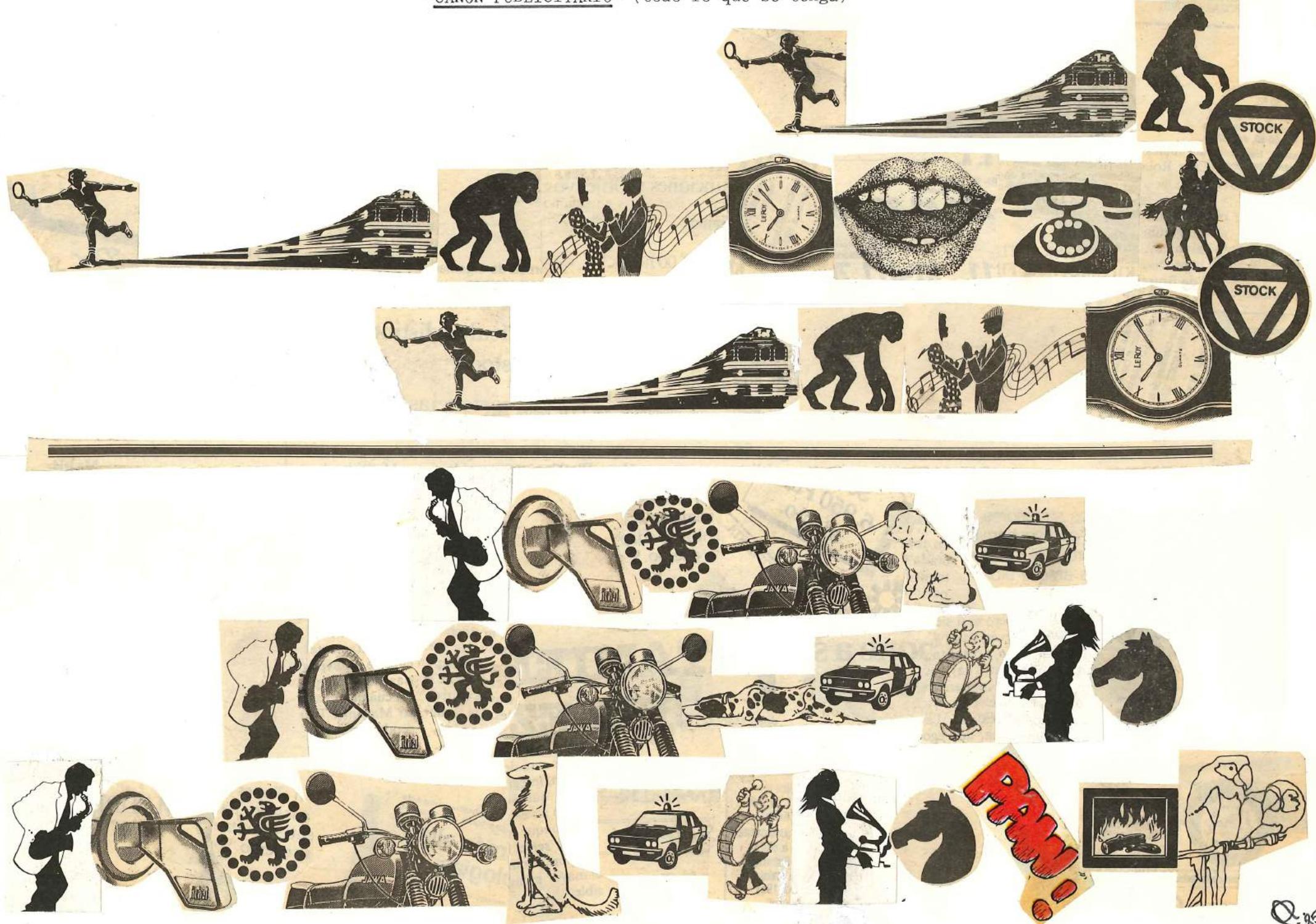
día de la juventud,

P

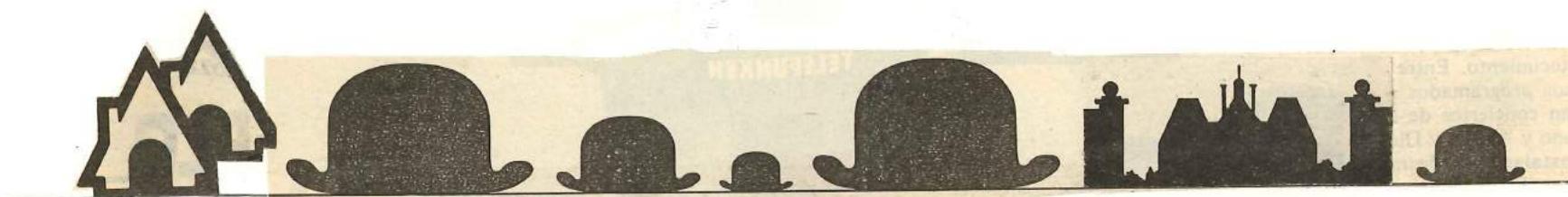
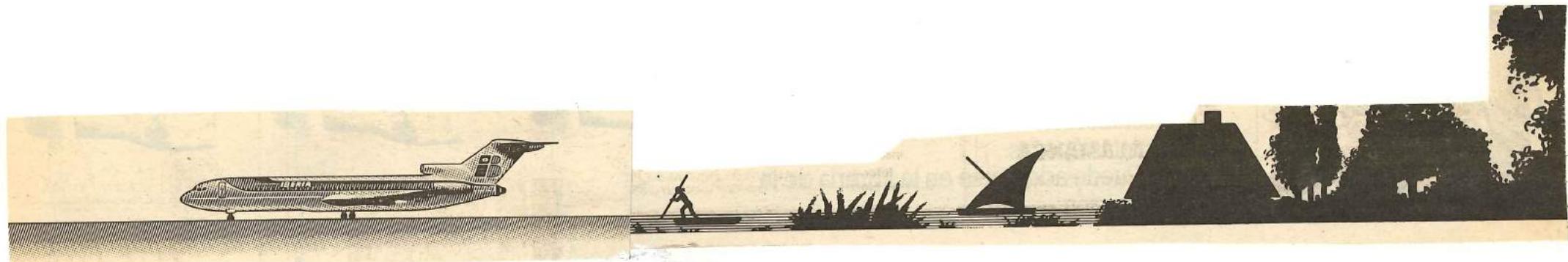
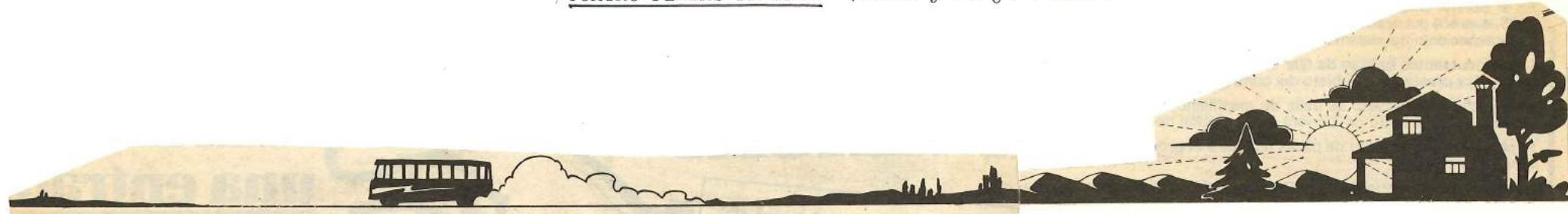
comedia de enredo, suavemente erótica y



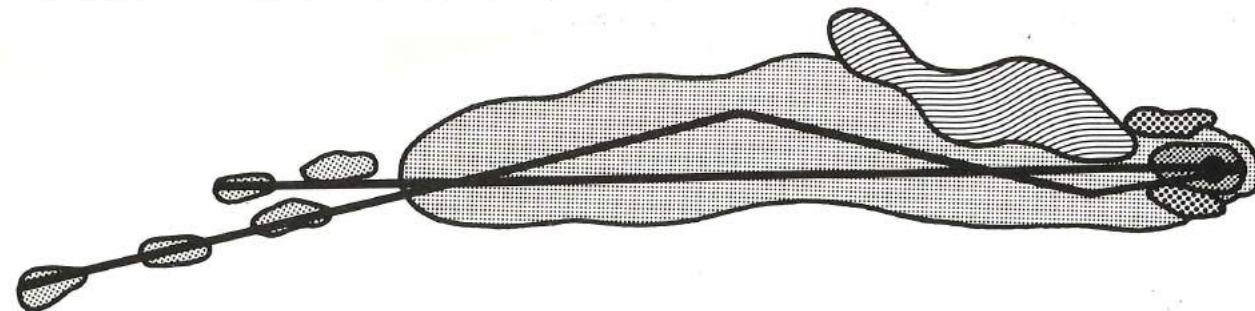
"CANON PUBLICITARIO" (todo lo que se tenga)



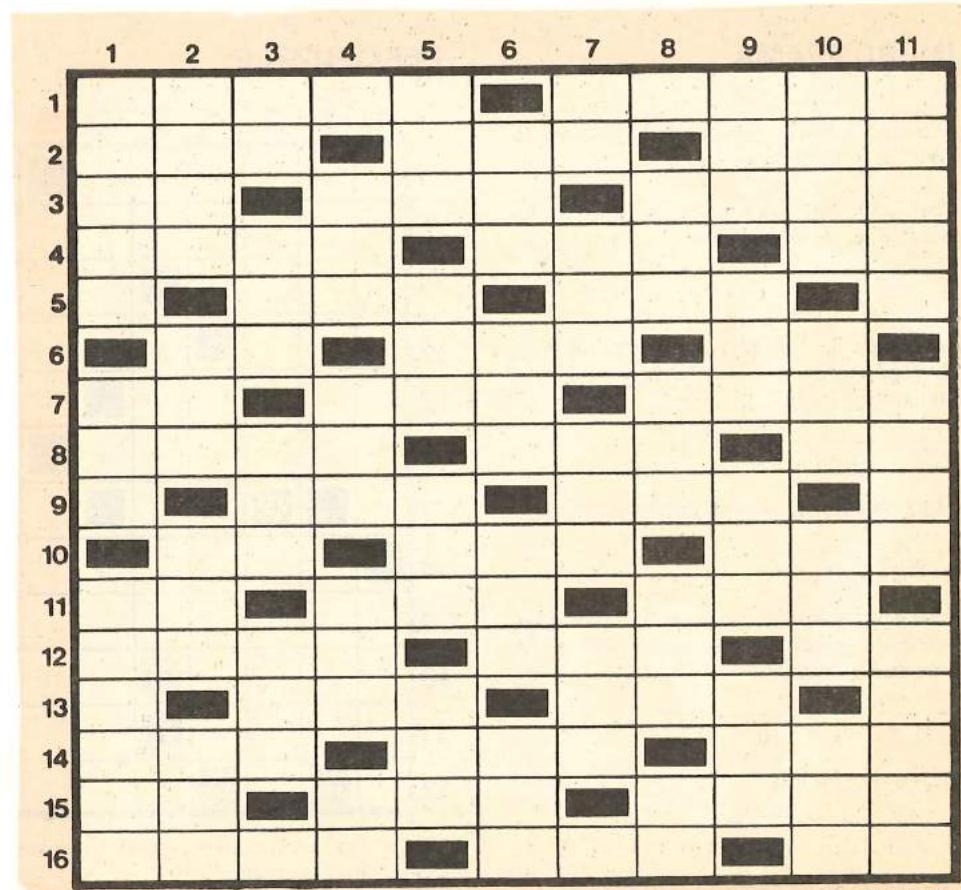
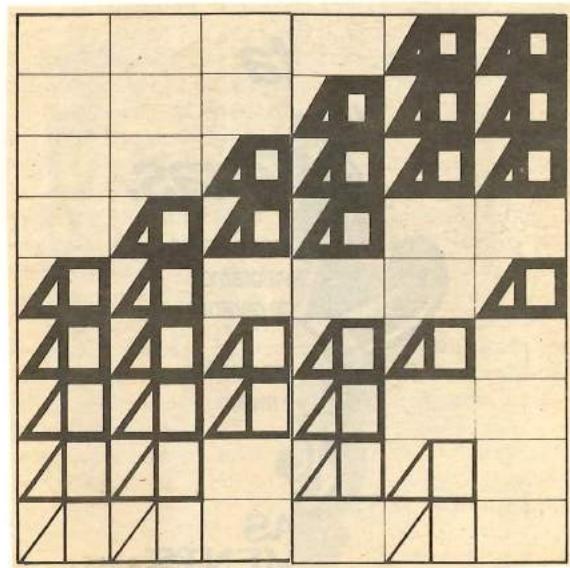
"CUATRO PIEZAS-PAISAJE" (voces y conj. instr.)



"CUATRO PIEZAS-PASATIEMPOS" (conj. inst.)



Hoyo n° 18 Par 4 de 444 metros.

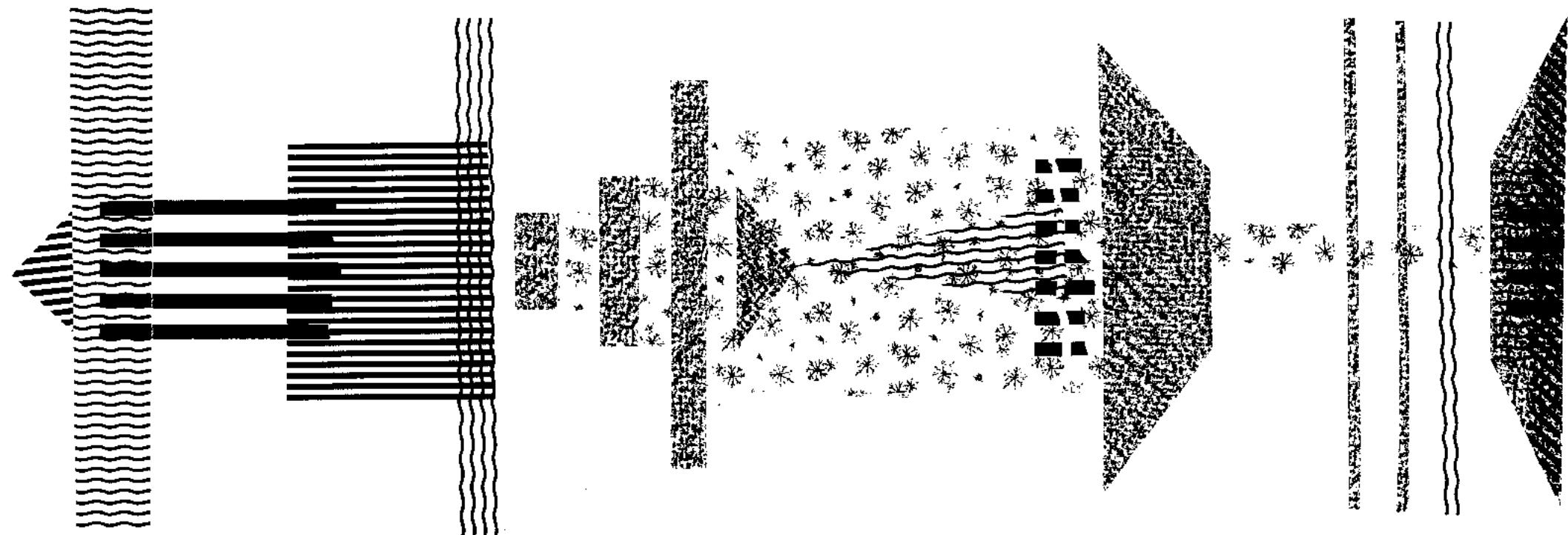
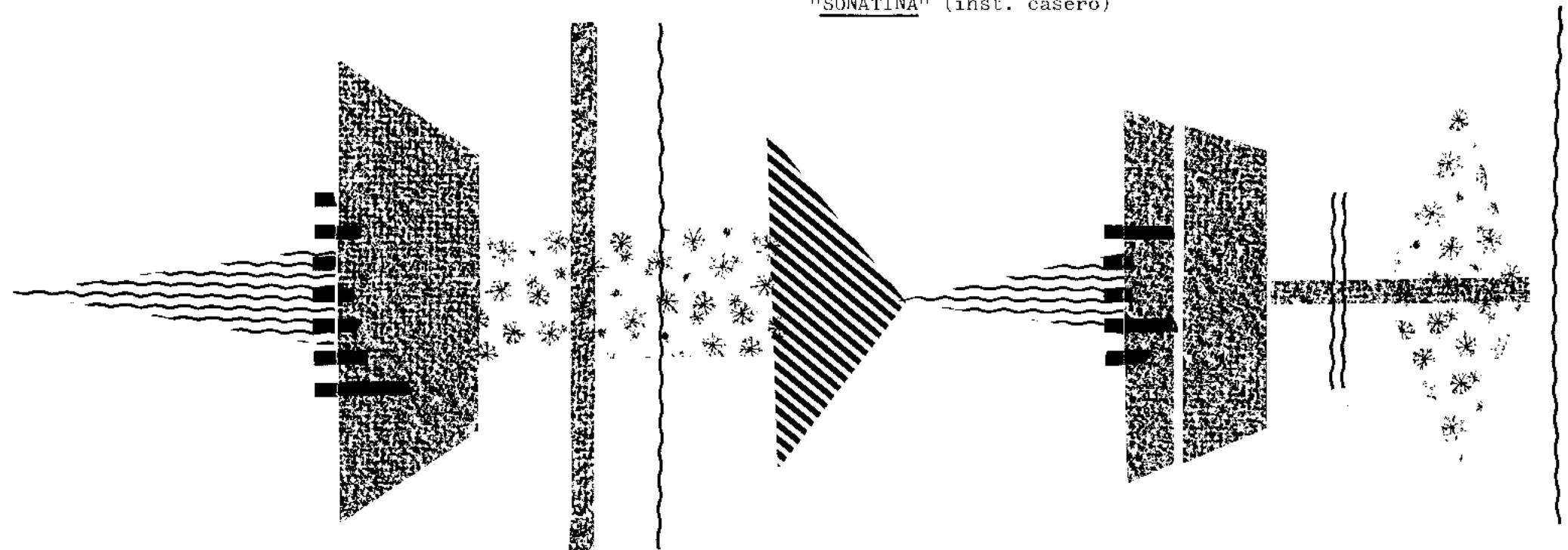


FLAMENCO

Q  
1986

"NUEVAS FRONTERAS" (todo lo que se tenga)



"SONATINA" (inst. casero)

PHILHARMONIA  
PARTITUREN - SCORES - PARTITIONS

# ANTON WEBERN

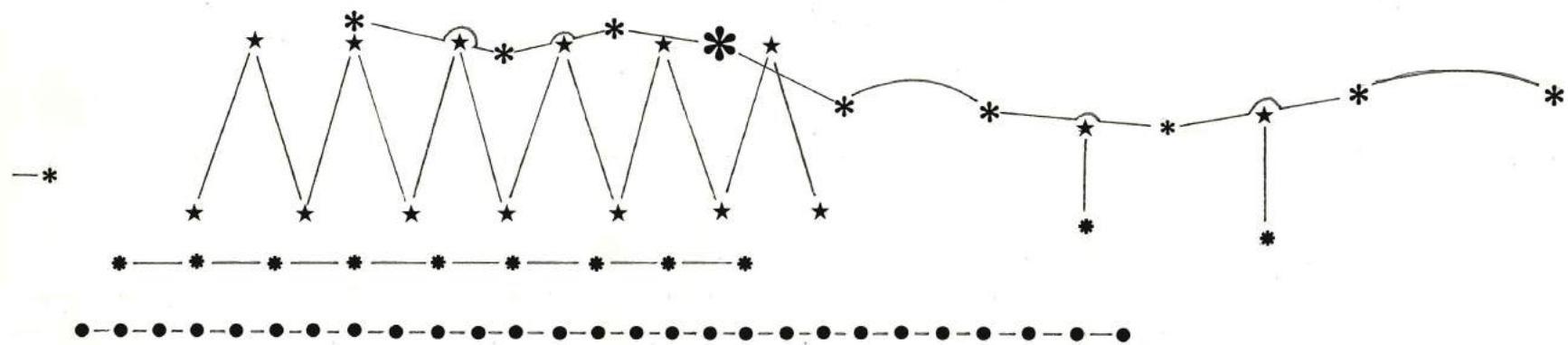
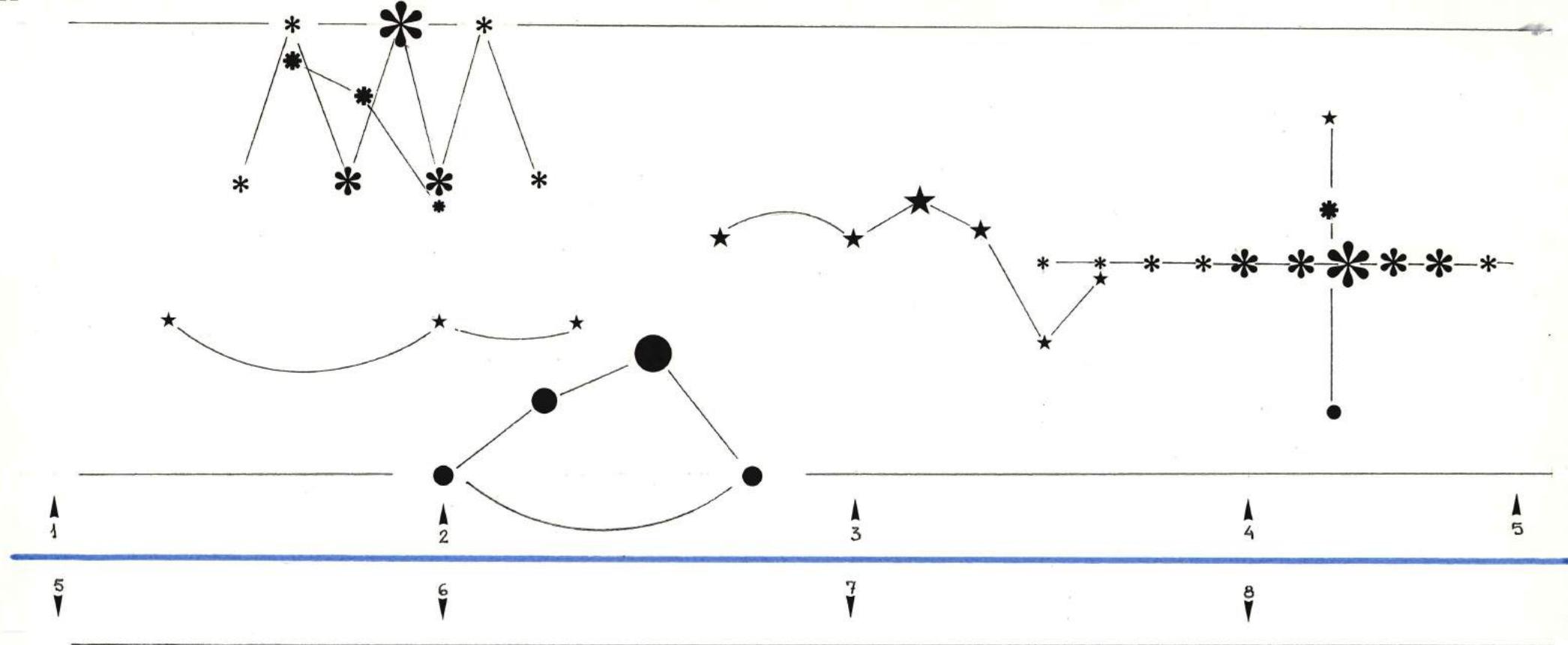
## 6 BAGATELLEN FÜR STREICHQUARTETT

op. 9

Philharmonia No. 420

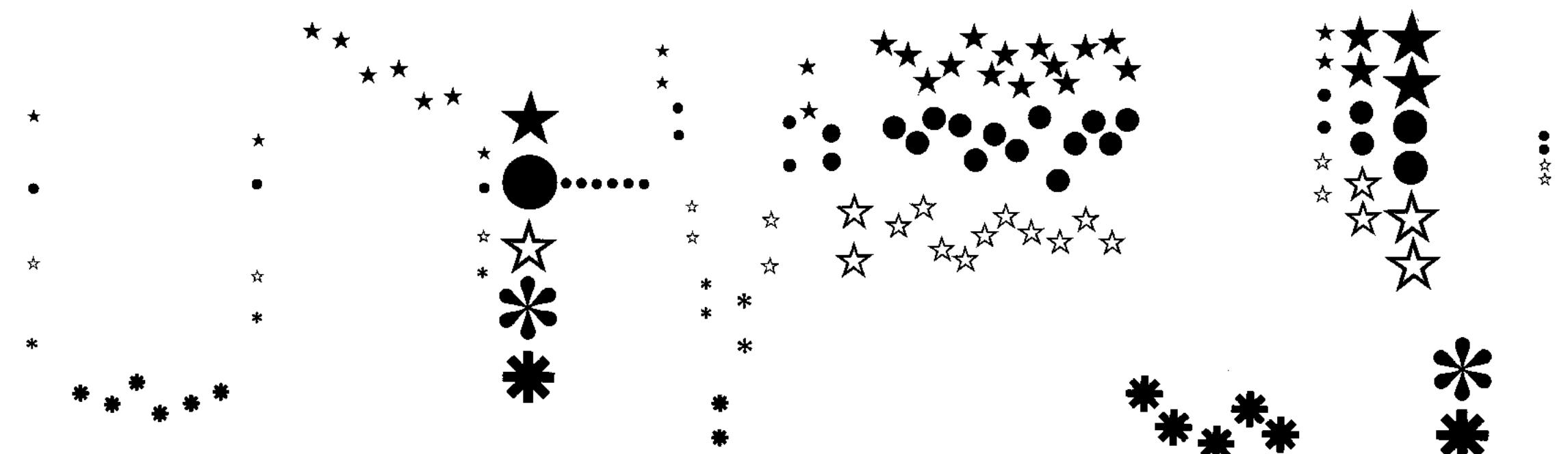
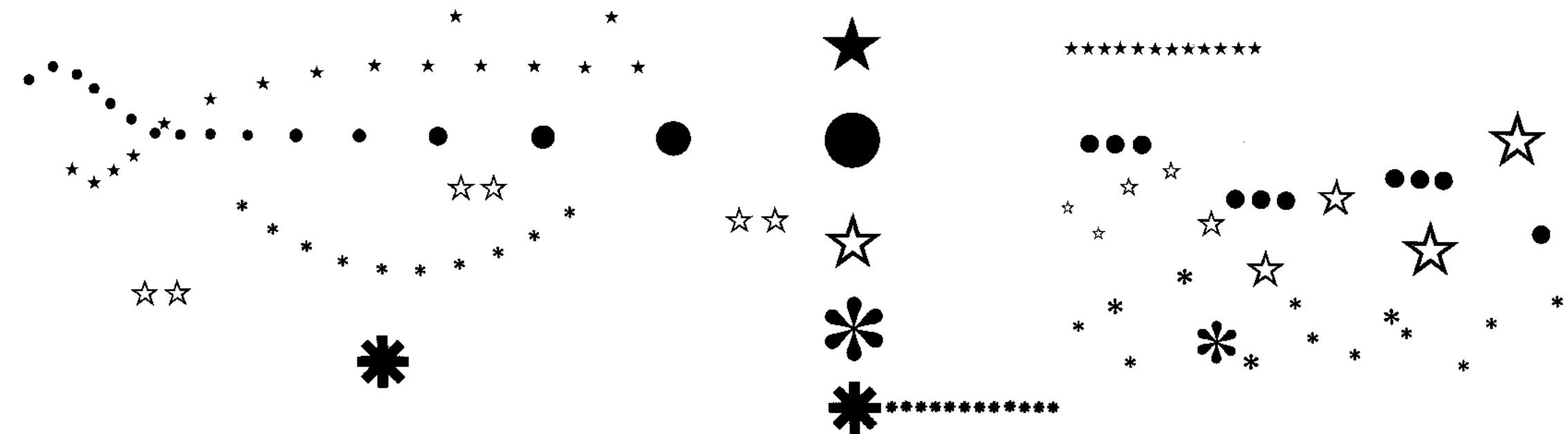
PHILHARMONIA PARTITUREN  
in der  
UNIVERSAL EDITION, WIEN—LONDON



"PEZ VOLADOR" (cuatro xilófonos)

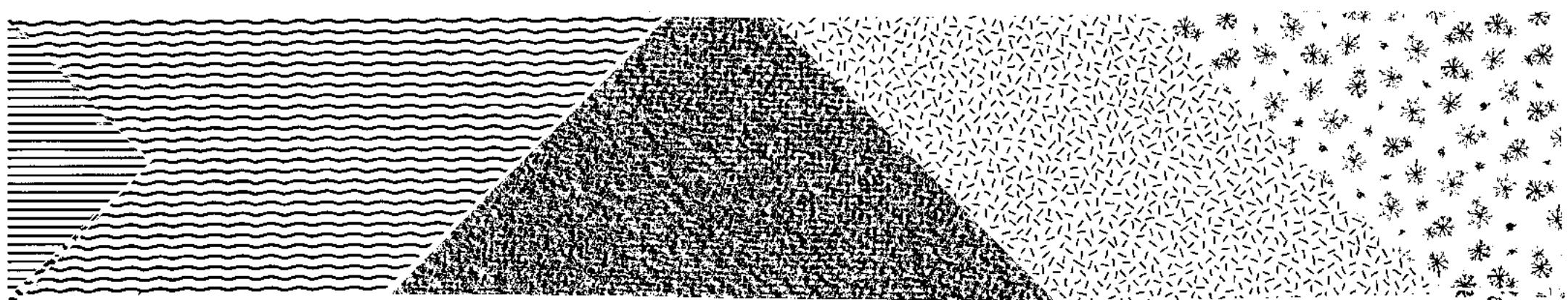
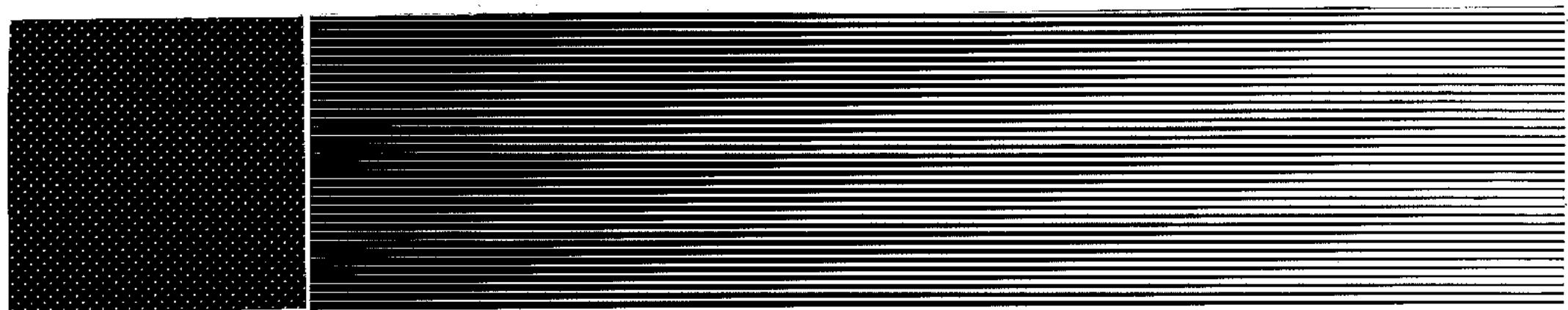
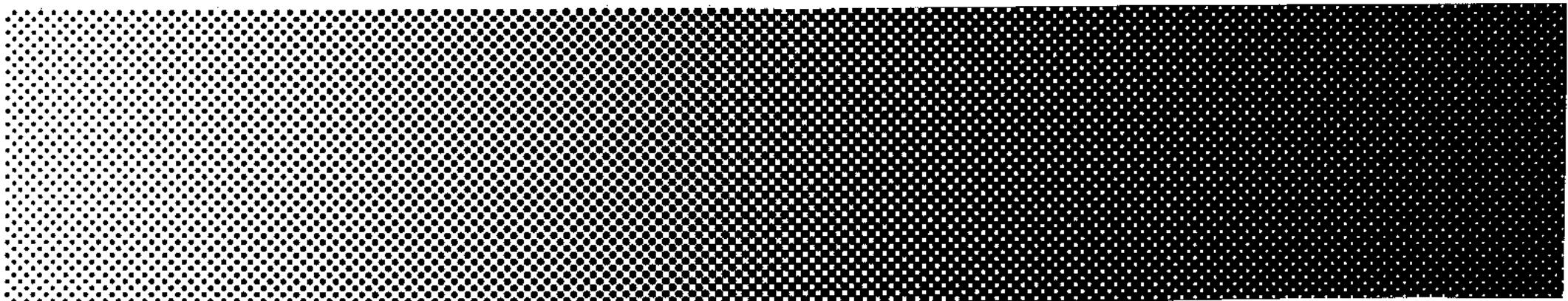
"QUINTETO ESTELAR" (cinco metalófonos)

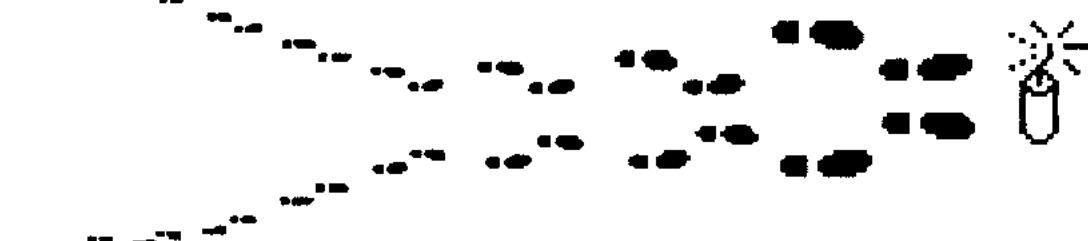
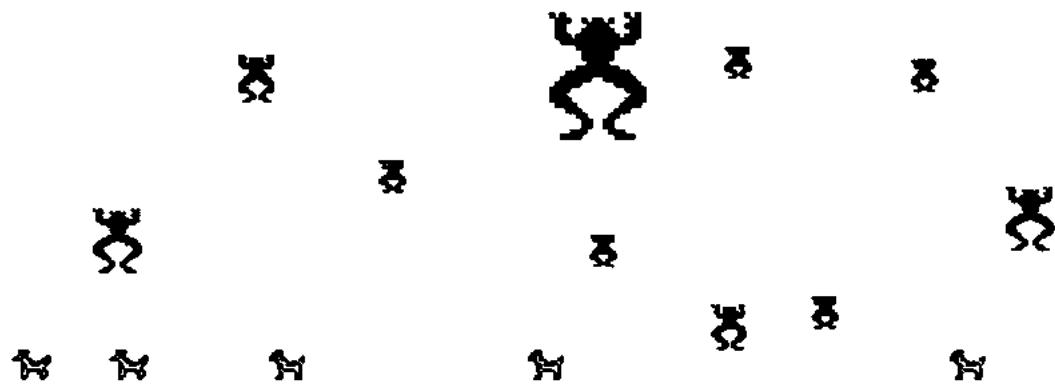
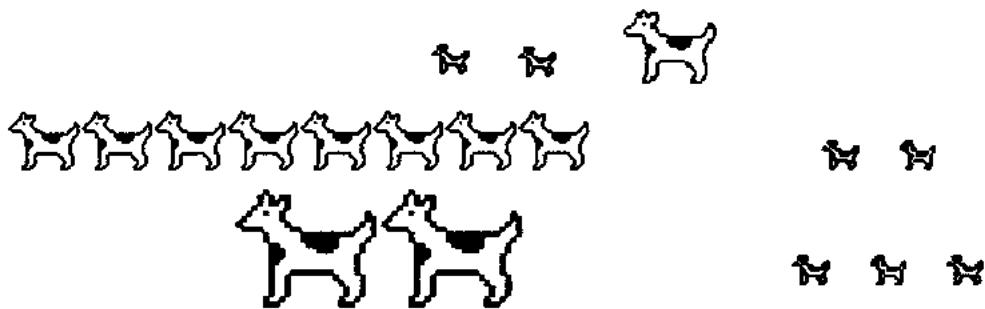
12

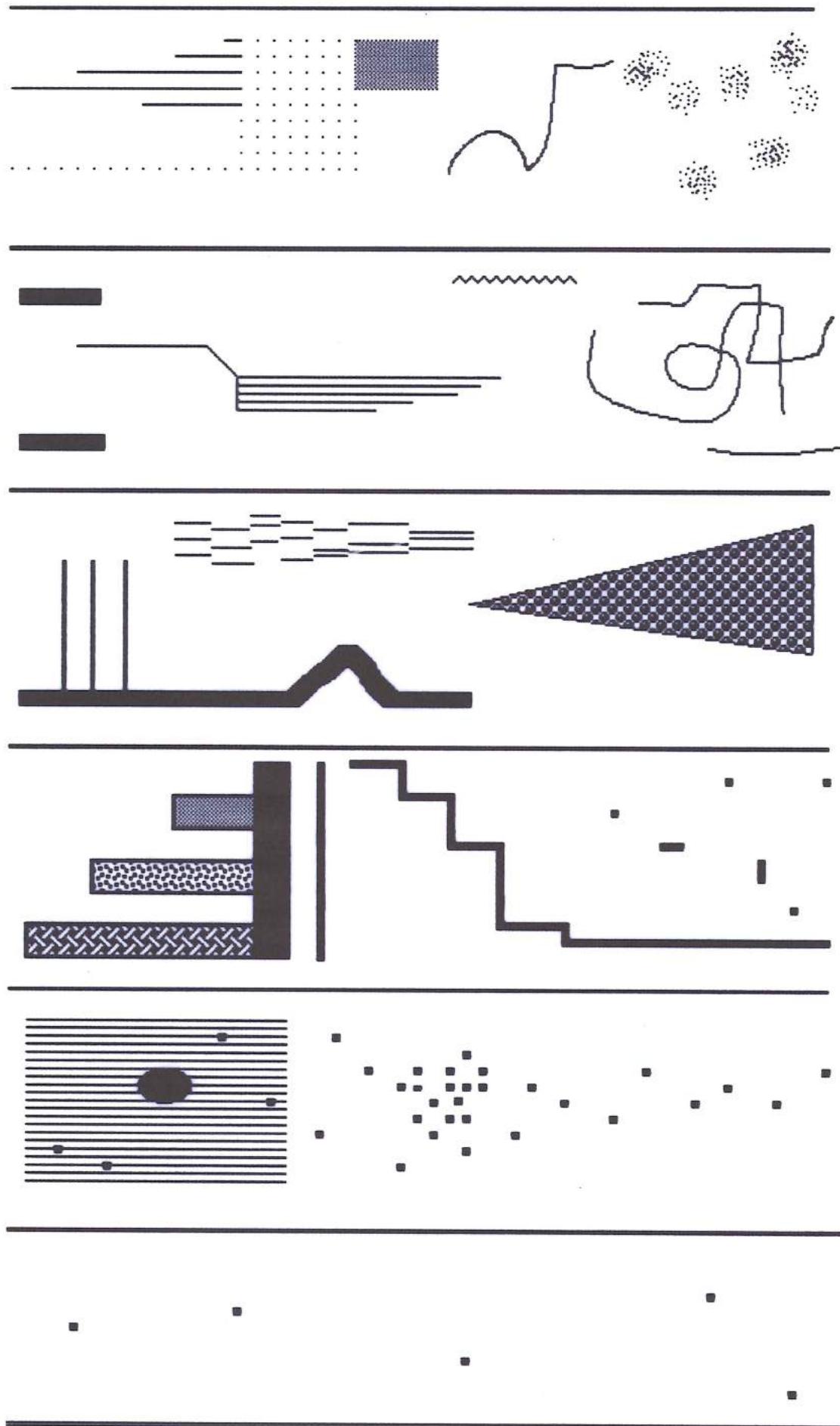


"ESTUDIO DE SILENCIO" (para casi nada)

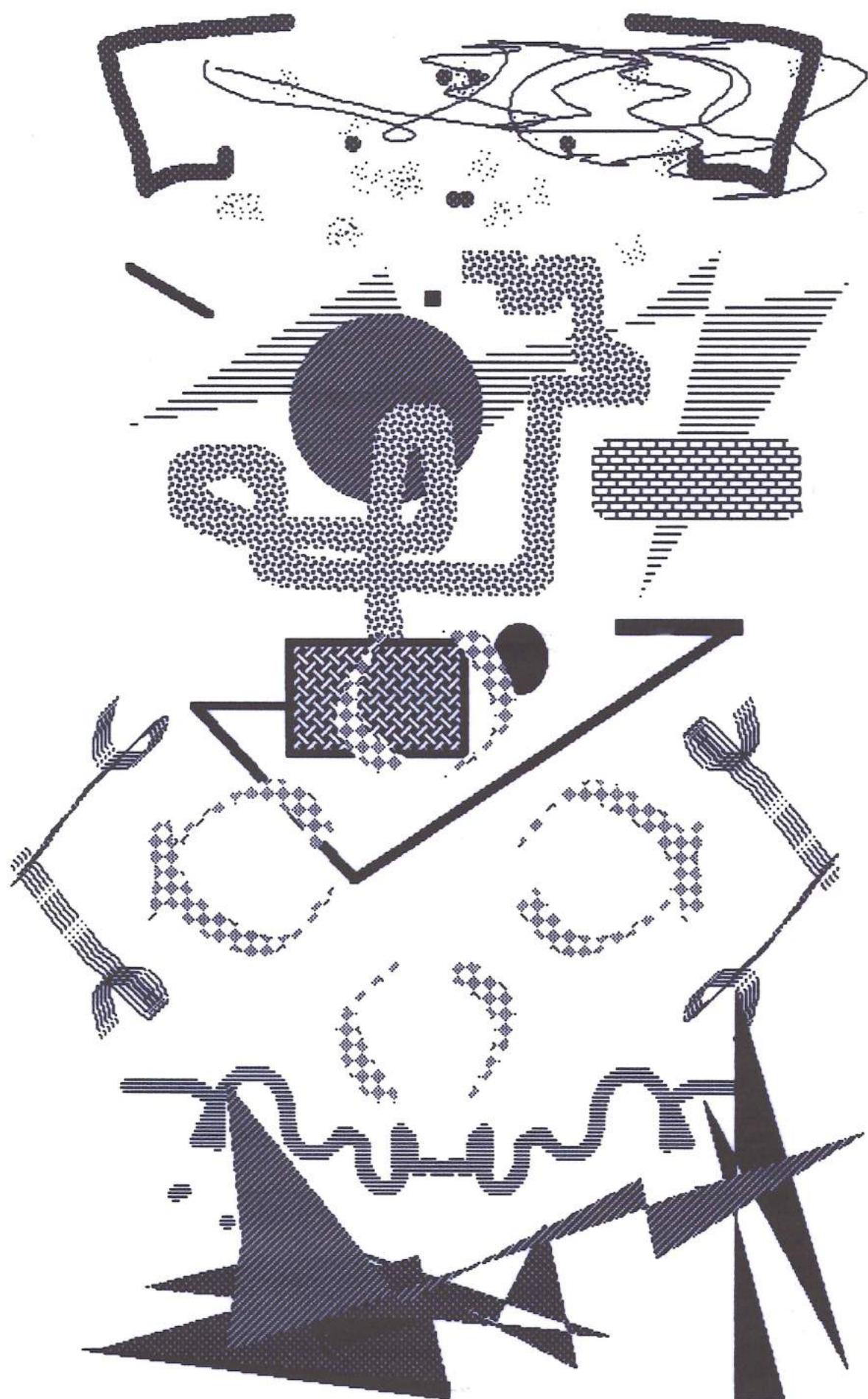
"DE ACÁ PARA ALLÁ" (instru. cascro)



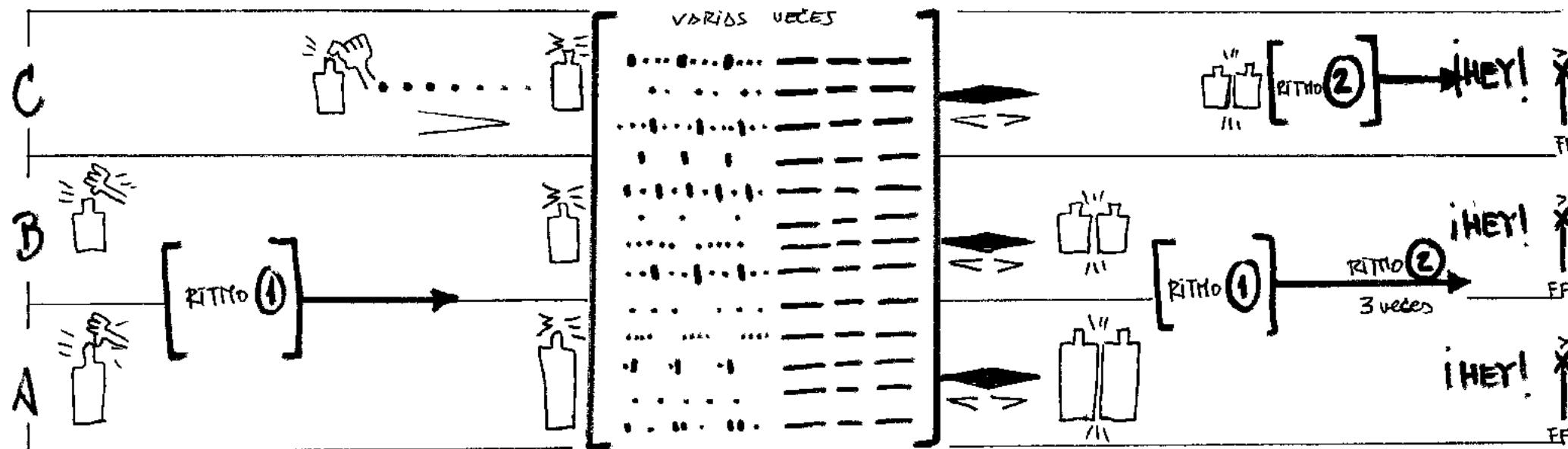
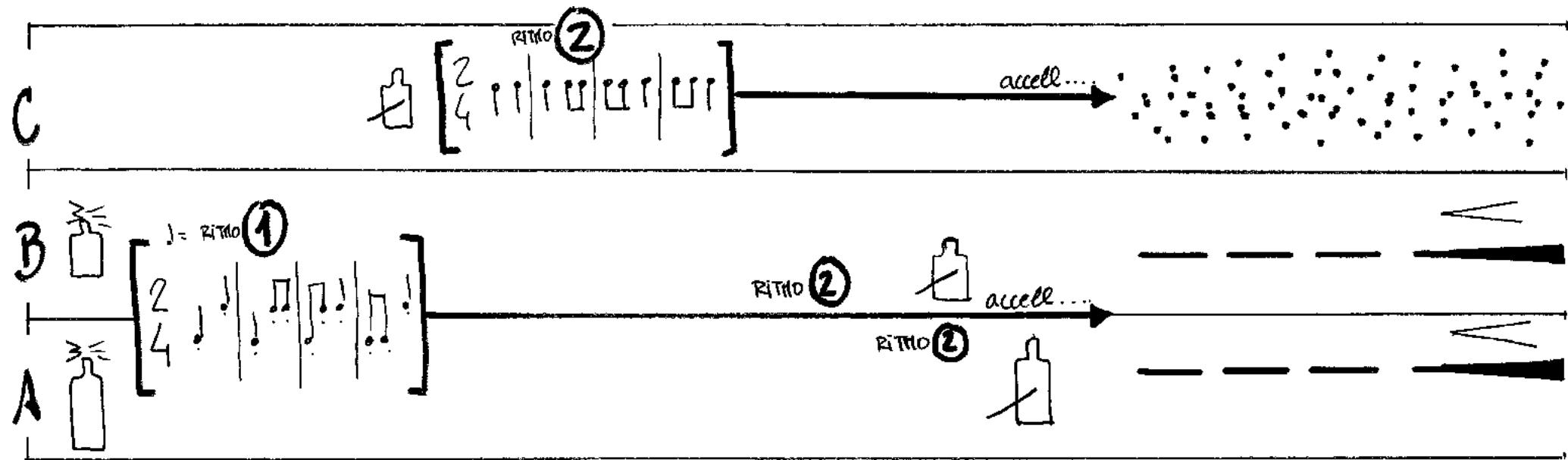




"DIBUJAR ES SANO"- McIntosh III" (todo)

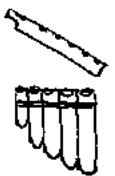


## "BRINDIS" (botellas de vino y de refresco)





1



2



3



4

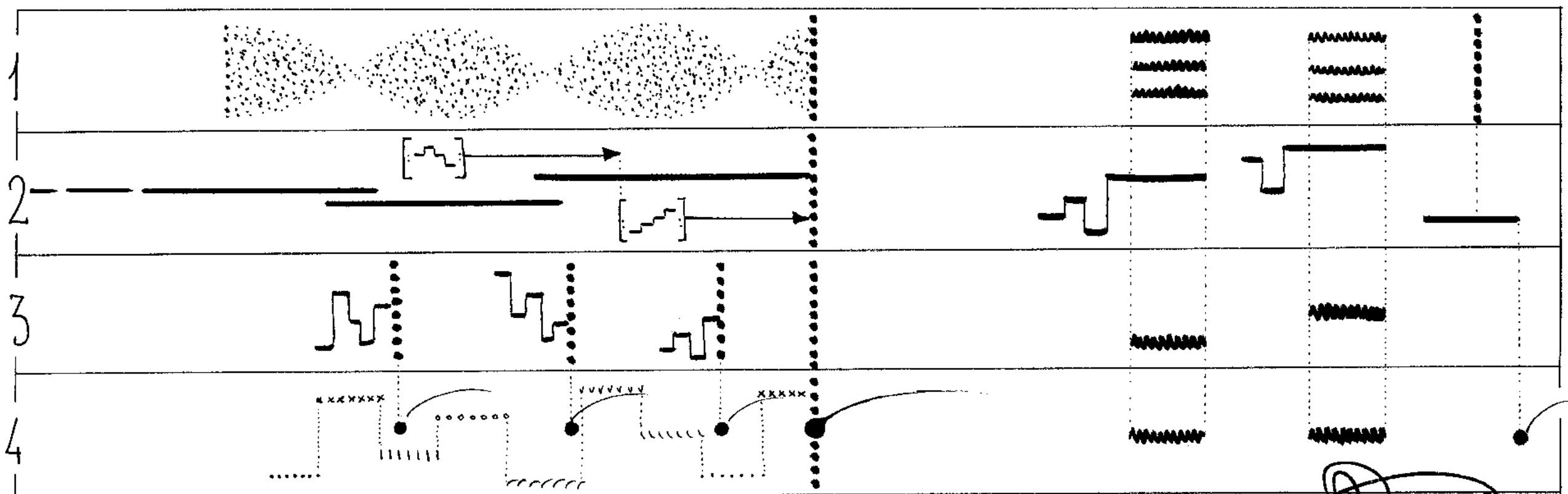


**ELISA.** (Etim.—Palabra hebrea que significa  
*ayuda de Dios.*)

**Elise.** Alteración en el sistema musical griego, producida al bajar una serie de tonos.

¡Quién me dijera, Elisa, vida mía,  
Cuando en aqueste valle al fresco viento

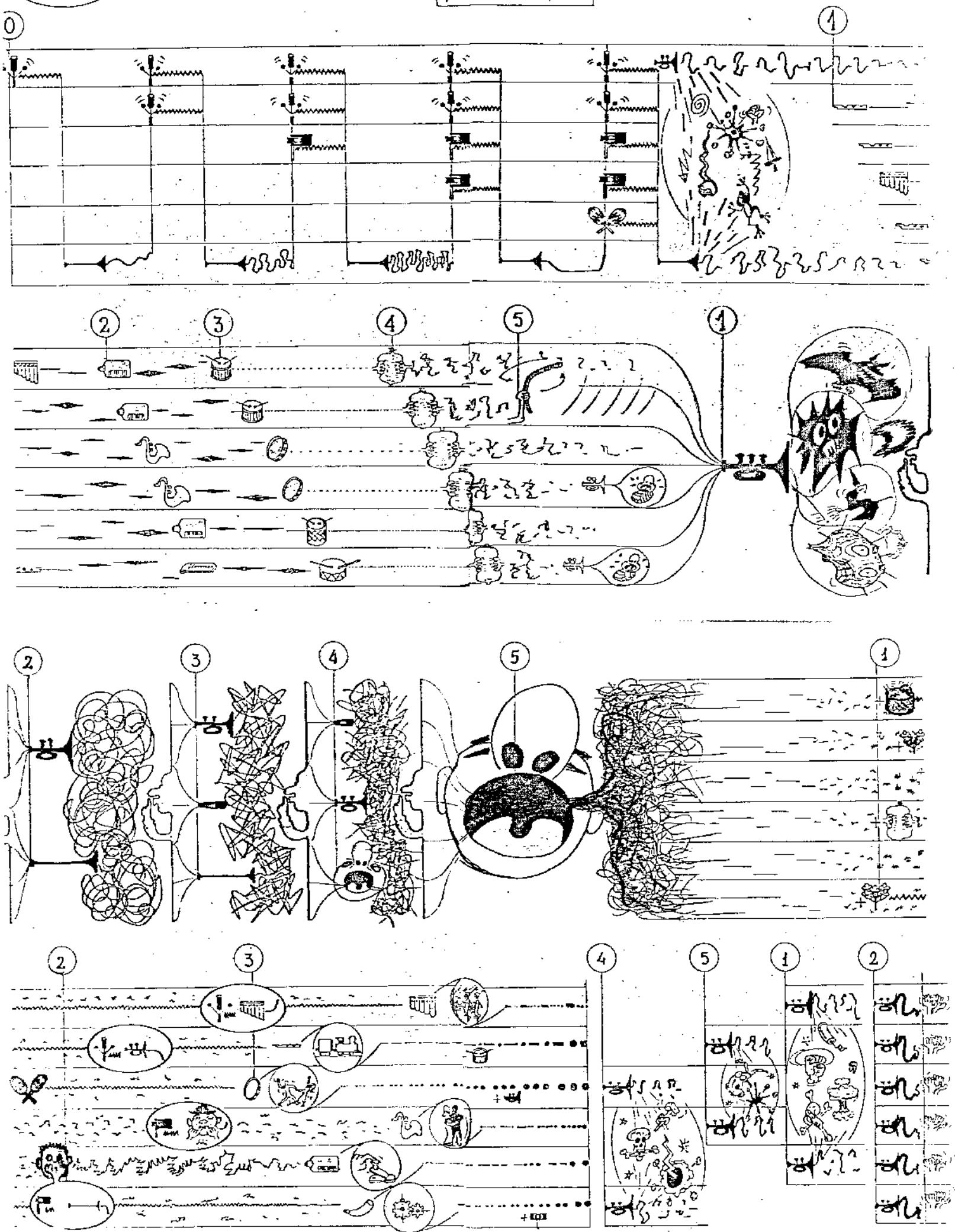
Que despertando, a Elisa vi a mi lado.

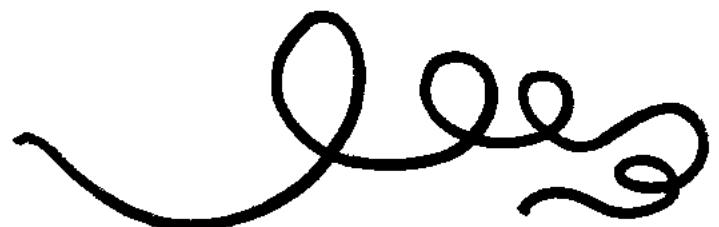
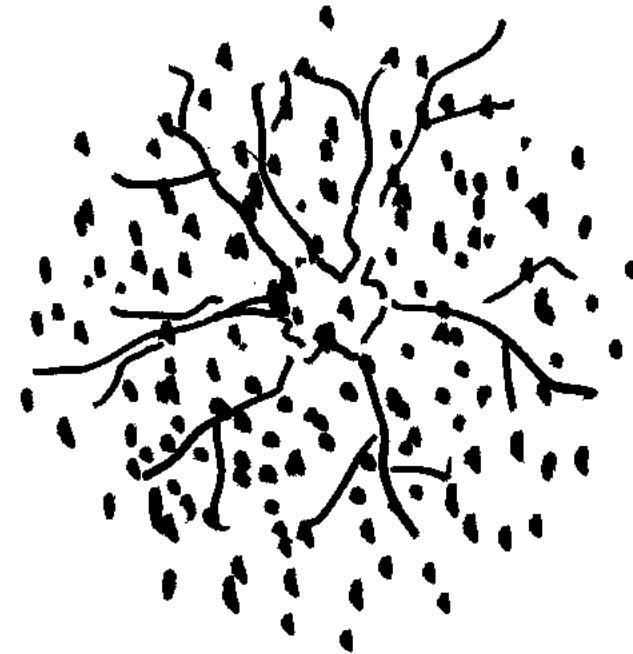
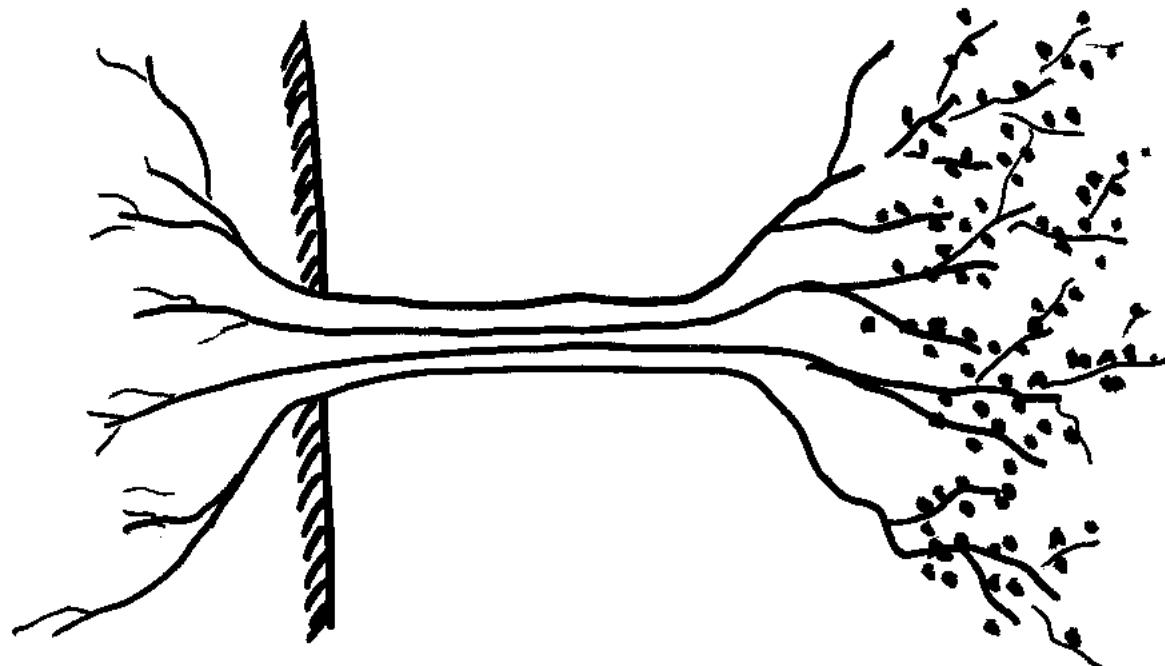


## “CON CIERTO DESCONCIERTO”

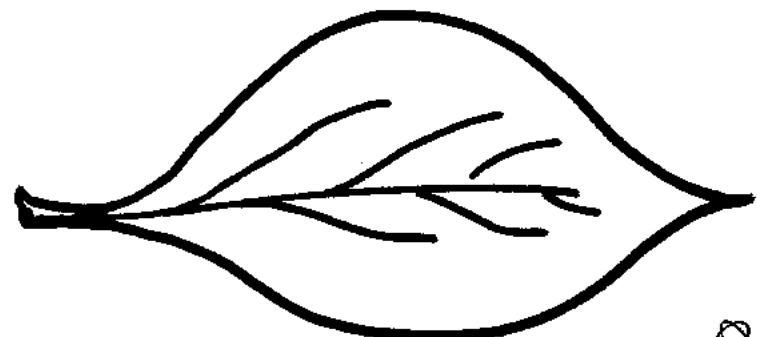
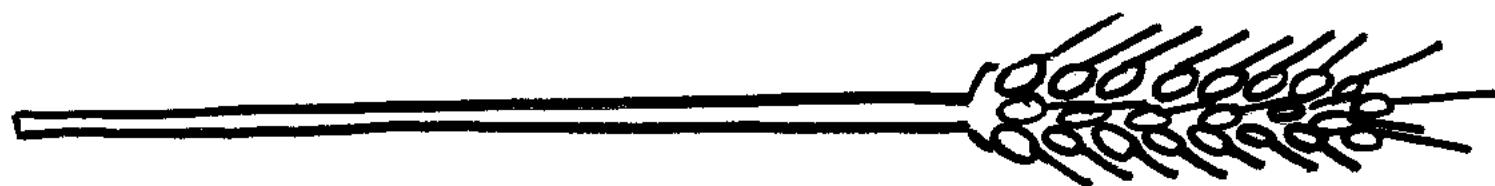
### para instrumentos de plástico

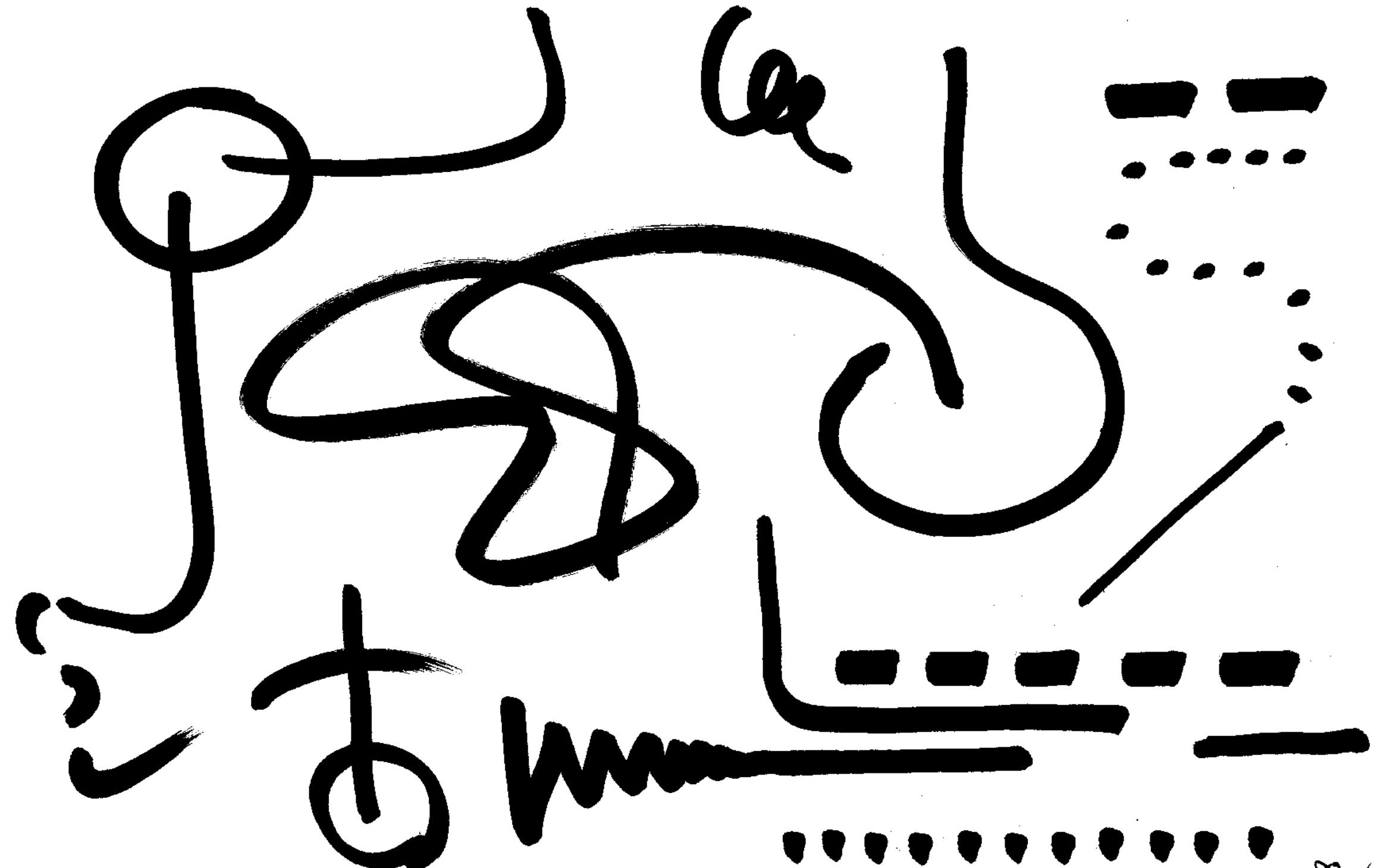
Dedicatoria a los miembros del *Grupo de Gestión*, al grupo *PROALIM* y a todos los niños del universo.





"ESTRUCTURAS VEGETALES" (todo)





### "PIANISTMO CONSONANTE" (coro)

### "VOCALES REPETIDORAS" (voces)

u n u n u n u n u

uu uu uu uu uu

ooo oo o oo ooo oo !o oo ooo o oo ooo

000 00 0 00 000 00 0 00 0000 00 0 00 000 00 00 000 00 00 0000 0 00 000

u u u : u u u u u

eieieieieieieie ieic ici ei i  
eicieieieieieieie ieie ei i  
eieieieieieieiei ici eie ie ei c

III III III III III III III

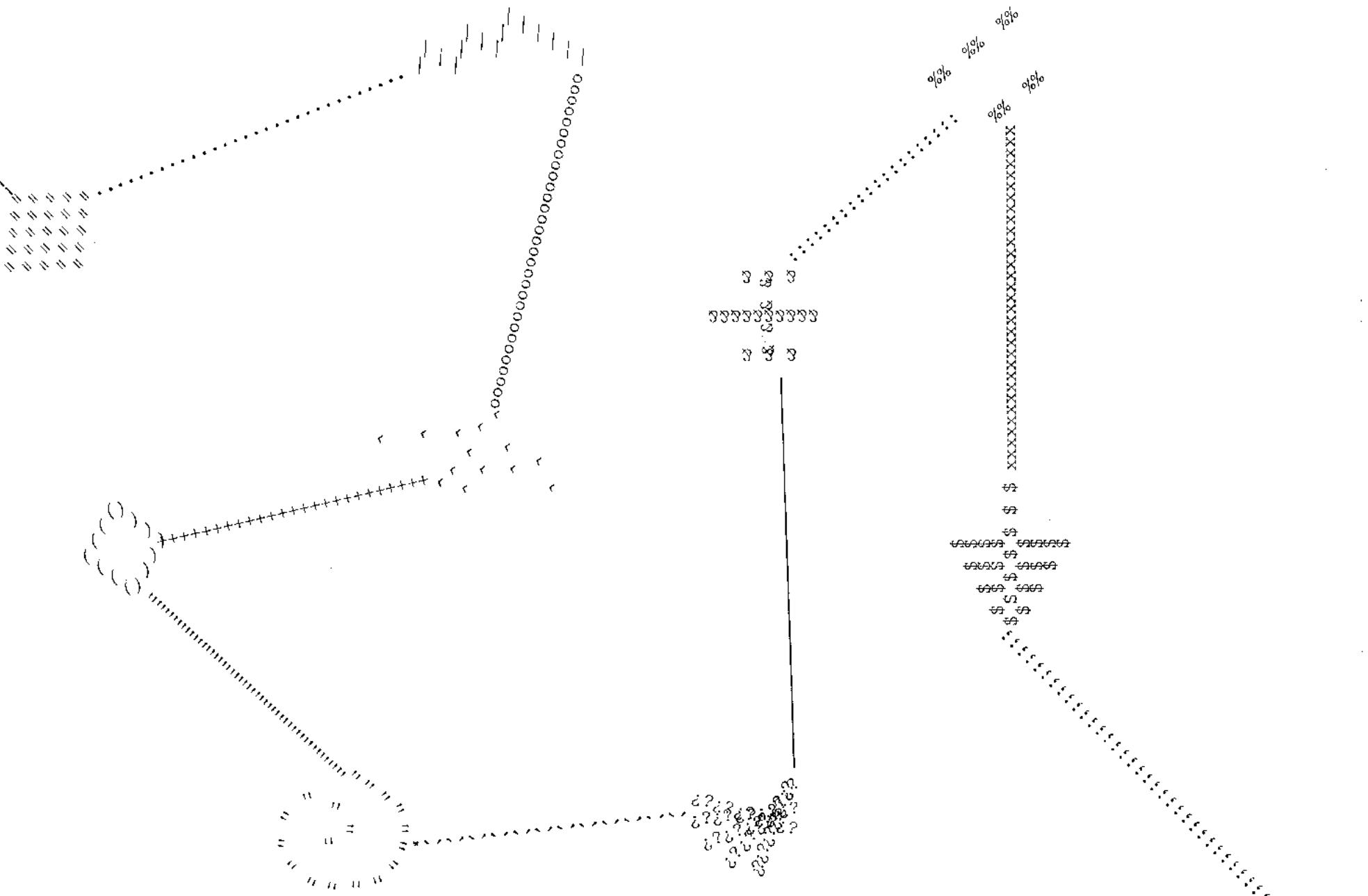
a a a a !aa aa aa aa !a a a

aa a a a a

aaa      aaa      aaa      aaa      aaa      aaa      !aa      aa      | a a a

.....;.....;.....;.....;.....

a a ieio a uuooeeii a

"SIGUE EL CAMINO" (inst. casero)

### "CORALITO" (voces)

