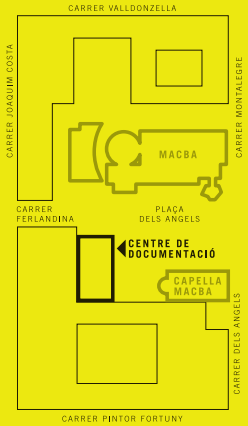
El Centro de Estudios y Documentación del MACBA está destinado a potenciar el desarrollo del Museo, extendiendo su ámbito de actividad para actuar como centro de investigación, estructura de diálogo y mediación, y espacio social y de difusión. Consta de los siguientes ámbitos: la Biblioteca, que reúne los fondos de la biblioteca del MACBA y los del Centro de Documentación Alexandre Cirici de la Generalitat de Catalunya; el Archivo, que acoge fondos documentales de artistas, creadores y colectivos artísticos, además de libros de artista y otro tipo de documentación relativa al arte contemporáneo; una serie de aulas para la programación estable de talleres, cursos y seminarios del MACBA y, por último, el espacio expositivo de la planta baja.

Centre d'Estudis i Documentació MACBA

Plaça dels Àngels, 8
08001 Barcelona
Tel. 93 4813366
Fax 93 4124602
www.macba.es

Horarios de exposición
De lunes a sábado, de 10 a 20 h
Domingo, de 10 a 15 h

Horario de la Biblioteca
De lunes a viernes, de 10 a 19 h
Del 1 al 24 de agosto, la Biblioteca permanecerá cerrada



MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Plaça dels Àngels 1 - 08001 Barcelona
Tel. 93 4120810 · Fax 93 4124602 · www.macba.es

Con la colaboración de

concepta BARCELONA

SAMSUNG

Posibilidad de acción

La vida de la partitura

Robert Ashley, Eugènia Balcells, Llorenç Barber, David Behrman, Peter Bosch & Simone Simons, Jens Brand, Joan Brossa, John Cage, Cornelius Cardew, Morton Feldman, Richard Garet & Wolfgang von Stürmer, Yolande Harris, Juan Hidalgo, Brenda Hutchinson & Ann Chamberlain, Tom Johnson, Takehisa Kosugi, Annea Lockwood, Alvin Lucier, Matthew Marble, Walter Marchetti, Phill Niblock, Pauline Oliveros, Yoko Ono, Adam Overton, Lee Ranaldo, Alyce Santoro, Michael Schumacher, Leah Singer, Tanja Smit, Yûji Takahashi, James Tenney, Yasunao Tone, Christopher Williams, Christian Wolff

Del 16 de junio al 5 de octubre de 2008

Centre d'Estudis i Documentació MACBA

Posibilidad de acción. La vida de la partitura explora la notación musical entendida, en sentido amplio, como un soporte de transmisión a la vez musical y visual. La yuxtaposición de los documentos que la componen desvela relaciones insólitas y lecturas novedosas, en las que se resaltan no solo las reverberaciones sonoras, sino también otros estímulos vinculados a sus aspectos gráficos que ciertas formas de escritura musical son capaces de provocar en el observador.

Posibilidad de acción. La vida de la partitura, comisariada por Barbara Held y Pilar Subirà, marca el punto de arranque de la colección que el Centro de Estudios y Documentación del MACBA aspira a reunir en el ámbito de las grabaciones y otros documentos que ha generado y continúa generando la hibridación entre música, sonido y artes visuales característica de la época contemporánea. Estos materiales incluirán no solo ediciones de partituras históricas, sino también documentación relativa a composiciones contemporáneas y a creaciones de artistas no estrictamente procedentes del campo de la música, entre las que se cuentan obras experimentales de los ámbitos del arte sonoro, el *noise/art/rock* experimental y los territorios fronterizos entre estos y otros medios de creación. La práctica totalidad de las grabaciones que pueden escucharse en la exposición están ya disponibles para consulta en la Biblioteca, y gran parte de las partituras que la integran pasarán a formar parte de los fondos del Centro una vez finalizada la muestra.

Este proyecto guarda una estrecha relación con *Líneas de visión,* la serie de programas de Ràdio Web MACBA (RWM) que analiza desde diversos puntos de vista la forma en que la mente y la intuición traducen y transmiten la música. Tanto los programas de radio como la exposición nacen de un interés compartido, y constituyen, por así decir, dos manifestaciones de una misma intención que subyace en todos los ámbitos de actividad del MACBA: la de difundir aspectos menos conocidos de la creación contemporánea, dando lugar al diálogo y la circulación de ideas y actuando como motor de debate y conocimiento.

Posibilidad de acción. La vida de la partitura, que documenta un cambio revolucionario en la forma de escribir y transmitir la música, muestra desde las primeras partituras gráficas de compositores como John Cage, Christian Wolff y Morton Feldman, hasta experimentos *intermedia* recientes y obras de *sound art* contemporáneas. La lectura de estas partituras exige una acción (cuyo resultado serán sonidos o cualquier otra cosa), demanda que se realice un acto cuyo resultado es desconocido y, tal vez, único, puesto que no volverá a repetirse nunca más.

Mucho se ha escrito, con gran entusiasmo e idealismo, sobre este increíble momento de transformación, pero es sobre todo una escritora, la poetisa Anne Carson, quien mejor ha expresado el placer que se obtiene de los procesos de lectura y escritura, placer que resulta muy semejante al que siente un intérprete en el espacio de creación entre la partitura original y su propio mundo interno.

En su ensayo *Eros the Bittersweet*, Carson describe el sorprendente paso de la cultura oral a la literaria en la Grecia arcaica, y el cambio que esta evolución produjo –y del cual, a su vez, era reflejo– en la percepción del cuerpo y el sentido del yo. La palabra escrita se transmite a traves de la respiración humana, respiración que nos envuelve por completo; "los habitantes de una sociedad oral viven en una intimidad mucho mayor con su entorno que nosotros… las percepciones del mundo se inhalan y se exhalan a través de la piel de los seres vivos, y todo en el universo está potencialmente vinculado a todo lo demás."[1] La creación de un alfabeto y de palabras escritas transforma esos límites, las fronteras de las palabras y de los seres humanos. La escritura separa las palabras entre sí, y separa también al lector o al autor de su entorno.

Al igual que los griegos inventaron un alfabeto que era fonético y simbolizaba no los objetos del mundo real, sino el proceso a través del cual los sonidos actúan para construir el discurso, la escritura musical se convirtió en un sistema abstracto enormemente sofisticado que llegó a su fin cuando Cage inventó el piano preparado (un piano cuyas cuerdas estaban llenas de clavos y otros objetos metálicos): de pronto, una nota escrita en una página representaba no un tono, sino la acción de pulsar una tecla, y tenía un resultado totalmente impredecible.[2] Yasunao Tone compara una nota musical pura, un concepto abstracto que no es nada más que un punto en un sistema de coordenadas, con los sonidos del mundo natural que nos rodea, una "mascota animal deformada que hemos ido creando a lo largo de los años".[3] En la música, al igual que en las relaciones humanas, un nivel de control emocional demasiado alto es dañino.

Una vez más, escuchamos la vida cotidiana, impredecible, y las fronteras han cambiado. Las categorías se desdibujan. El cambio tecnológico y la transformación social se intersectan (hasta el extremo de que Cage habla del cambio no violento en el arte como lección, en tanto que el cambio no tiene que ser provocado por la violencia, sino que puede realizarse mediante la creación).[4] Existe una sensación de igualdad creadora entre el compositor, el intérprete y el público, que deja espacio para la confianza y la colaboración. En medio de esta abundancia y esta mezcla extraodinaria de influencias, la partitura es un elemento con el que de nuevo se puede volver a jugar. Matthew Marble se pregunta: "¿Es la arquitectura de una sala de conciertos una partitura?" Y Adam Overton descubre que todas las partituras, para cualquier tipo de música, constituyen una forma de *body art*.

La experimentación con la creación, la transcripción y la definición de nuestros "bordes" es compleja, pero está imbuida de lo que Carson denomina "electrificación", o una sensación de estar verdaderamente vivo que es común al enamoramiento y a los momentos de revelación. El espacio que hay entre nosotros está cargado de energía, o incluso de amor entendido en el sentido del *Agapé,* el proyecto de Alex Waterman que explora los actos sociales de traslación y traducción colectiva en la interpretación musical.

Barbara Held y Pilar Subirà

Comisarias de la exposición

[1] Anne Carson, *Eros the Bittersweet*. Londres: Dalkey Archive Press, 1998, p. 49.
[2] Yasunao Tone, "Cage and Recording", *Leonardo Music Journal*, vol. 13, 2003.
[3] Yasunao Tone, programa de mano de concierto, 15 de septiembre de 1961.
[4] Richard Kostelanetz, *John Cage. An Anthology*. Nueva York: Da Capo, 1988, p. 263.

Deseamos expresar nuestro agradecimiento a Matthew Marble y Seth Henil, Alex Waterman, Roland Groenenboom, Carmen Pardo, Yasunao Tone (por haber sido inspiración y piedra de toque), Ferran Cuadras, Esther Ferrer, Noèlia Mo, Iraïs Martí, Maite Muñoz, Pamela Sepúlveda y Marta Vega, así como a todos los amigos músicos que han compartido con nosotros su trabajo y su inteligencia. Y también al Centro de Documentación del MACBA y a Ràdio Web MACBA, por haber abierto un espacio alternativo para el trabajo artístico.

Robert Ashley 01

Trio 1 from Trios WHITE ON WHITE, 1963

(Realizada por Alex Waterman y Will Holder, e impresa por Will Holder, 2007).

Las partituras gráficas que Robert Ashley creó en los años sesenta y principios de los setenta continúan cuestionando el acto de componer y su ubicación dentro de un experimento social y una experiencia musical. El mismo centro de su obra no se limita a la propuesta de cambiar radicalmente la iconografía y la semiótica de la notación musical, sino que también aspira a modificar la forma de leerla. La interpretación se centra en el acto de la lectura colectiva cuando un trío se reúne en torno a la página casi invisible.

Robert Ashley, en su partitura original, nos pide "imaginar que está impresa de la manera siguiente…", y a continuación siguen unas instrucciones detalladas acerca de los tipos de tinta y de papel y los métodos de impresión, que quedaron incompletas durante más de cuarenta años. La superficie de las partituras realizadas por Waterman y Holder aparece y desaparece de la vista, creando una lectura coreografiada que se convierte en parte de la actuación. Las tres matrices de tres números blancos diferentes, impresos en una página de color blanco roto, están sobreimpresas, creando signos como si visualmente uno se fundiera con el otro; algo semejante a lo que ocurre en el mundo sonoro, donde unos sonidos casi evanescentes se encuentran por un momento y luego desaparecen.

www.robertashley.org · www.lovely.com/bios/ashley.html

Eugènia Balcells 02

Clear Music, 1981 · Flight, 1981

Clear Music es una partitura transparente, compuesta por 13 fundas de plástico que contienen objetos de plástico de formas diferentes que se mueven libremente con respecto a las líneas del pentagrama. *Flight,* por su parte, es una videopartitura sobre el movimiento, el ritmo y la pauta de un vuelo de palomas en una azotea de Little Italy, en Nueva York. Las tres variaciones son transformaciones electrónicas de la partitura original.

www.eugeniabalcells.com

Llorenç Barber 03

Conciertos para campanarios de ciudades, 1975-2002

Las detalladas y preciosas partituras minimalistas de los "Ciudadanos Conciertos de Campanas", de Llorenç Barber, son la expresión gráfica de estas sinfonías de grandes proporciones en las que las campanas de las diferentes ciudades suenan según las precisas indicaciones cronométricas del autor, y también según las particularidades orográficas y acústicas de cada espacio. Partiendo de diversas tradiciones como la música de las marchas de las cortes renacentistas, los *cori spezziati* del Barroco veneciano o las distribuciones en el espacio de los grupos orquestales e instrumentales del siglo xx, Barber ha creado lo que él mismo denomina "música plurifocal", para la cual se pide al público que rompa con la pasividad a fin de obtener una audición diferente cambiando de emplazamiento durante la escucha.

www.campana.barber.net

David Behrman 04

Long Throw (Beginning), 2007

Interpretado con un piano preparado y una guitarra, *Long Throw* fue encargado por la compañía de danza de Merce Cunninghan para ir emparejada con la danza *eyeSpace,* que Cunningham creó en 2007. La pieza incluye referencias a la pieza de piano de John Cage *Music for Marcel Duchamp* (1947), y refleja el lapso de seis décadas transcurrido entre 1947 y 2007 y la larga historia de la compañía, combinando una parte de piano con preparaciones semejantes a las que Cage utilizó en su pieza *Duchamp* con software musical del siglo xxi y tecnología de detección de sonido. La partitura es, en realidad, el software interactivo diseñado por el compositor.

www.lovely.com/bios/behrman.html

Peter Bosch & Simone Simons 05

Was der Wind zum Klingen bringt, 1990

Esta instalación transforma la presión de aire en sonido de acuerdo con ciertas normas, pautas u operaciones al azar. Un ordenador controla 48 aspiradores que enciende y apaga según una partitura que genera él mismo a partir de "autómatas celulares": una secuencia aparentemente impredecible de timbres, armonías y dinámicas que se combinan para crear la ilusión de un objeto viviente. Normalmente se muestra en la pantalla de un ordenador, aunque en esta exposición se expone una copia impresa de parte de la interpretación.

Cómo leer la partitura: cada aspiradora (célula) puede adoptar los estados de "encendido" o "apagado". A uno o varios de los cuatro grupos de sonido se les aplican reglas de evaluación diferentes, lo que provoca modelos distintos. Una mirada a la partitura ofrece, al menos, la impresión de sus características. La regla temporal más importante que se ha superpuesto a estas estructuras es: cuantas más aspiradoras están en una generación (cuerda), menos dura esta. Este principio puede escalarse. La partitura consiste en seis capturas tomadas de la pantalla del monitor durante una interpretación en directo, pegadas verticalmente. El tiempo corre a lo largo del eje vertical, en tanto que el eje horizontal está dividido en 48 bloques que representan las aspiradoras.

www.boschsimons.com

Jens Brand 06

New Methods for Circular Breathing, no. 3 Player Piano & Piano Player, 2001-2006

«En primer lugar, el pianista toca y se graba en una pianola digital. En la interpretación en directo, intenta apagar las teclas del piano al mismo tiempo que la máquina las toca. En teoría, no tendría que oírse nada. Aparentemente, se equivoca (el no error no es posible).»

www.jensbrand.com · www.g-turns.com

Nuevos métodos para respiración circular, n.º 3
Piano de intérprete e intérprete de piano

Obra para piano de intérprete, intérprete de piano y obra para piano solo de otro compositor, que deberá escoger el pianista.

INSTRUCCIONES
El músico escoge una obra arbitraria
de una duración arbitraria
de un compositor arbitrario
para piano solo

(Sugiero que se escoja una pieza que no sea demasiado rápida, y que el músico pueda tocar fácilmente con la mayor perfección. Me parece que no tiene demasiado sentido escoger una pieza que es, en sí misma, imposible de tocar).

El músico grabará la obra escogida en el piano antes del concierto (NO EN PÚBLICO).

Con ocasión del concierto, el piano de intérprete hace sonar el archivo grabado. El solista tiene la tarea de tocar presionando silenciosamente (sin ataque) y sostieniendo la tecla de la próxima nota antes de que el piano pueda presionarla.
Por lo tanto, una interpretación perfecta resultará en el silencio
y una interpretación interesante crea una nueva obra
una interpretación fallida nunca será el resultado de haber fallado una tecla, sino de la falta de implicación para evitarla.

Jens Brand

Joan Brossa 07

La professora de flauta, 1977

La professora de flauta y las demás *accions musicals* de Joan Brossa, prestidigitación para músicos, constituyen pequeños solos teatrales creados a partir de la observación de sus amigos músicos y colaboradores en la escena de creación artística barcelonesa de la década de los sesenta y setenta.

www.fundacio-joan-brossa.org

La profesora de flauta

Una mesa, un magnetófono y un cenicero rojo.
De un estuche alargado que lleva bajo el brazo, la profesora saca una flauta. La examina, comienza a tocar y con indiferencia la devuelve al estuche, que deja encima de la mesa. Pone en marcha el magnetófono: continúa la música de flauta. La muchacha, de pie en medio de la escena, saca un librillo de papel de fumar del bolsillo y, escuchando la grabación, lo deshoja poco a poco. Al final se queda con una hoja y lanza el librillo sobre la mesa; saca una petaca y, con mucha precisión, lía el cigarrillo, que enciende con un encendedor de mecha. (Actúa como una fumadora consumada y recalca la operación de engomar el papel.) Por el fondo de la sala llega precipitadamente un arlequín con un cigarro en la mano; pide fuego a la muchacha y regresa corriendo mientras lanza bocanadas de humo. La muchacha fuma; corrige el volumen del sonido y escucha. Pausa. De pronto para el aparato, aplasta el cigarrillo en el cenicero, recoge el estuche y regresa tal como había venido, un poco más nerviosa.

Joan Brossa, Carnaval de 1977

Estrenada en la Fundació Joan Miró, el 20 de junio de 1977, por el Conjunt Instrumental Català. Flautista: Barbara Held

John Cage 08

4' 33", 1952 · Six, 1991

4' 33", la célebre pieza silenciosa de John Cage en la que el intérprete no toca nada, ha sido denominada un marco vacío, y redefine el silencio como la ausencia de sonido intencionado, de forma semejante a las pinturas blancas de Rauschenberg en relación con el espacio. Cage escribió *Six*, partitura para seis percusionistas con instrumentos no especificados en la que solamente está cuidadosamente notado el tiempo de las intervenciones de cada intérprete, para el percusionista William Winant, que la interpretó como parte de la grabación *Goodbye 20th Century,* del grupo Sonic Youth.

«...Los sonidos se producen sean o no intencionados, uno se vuelve hacia aquellos que no pretendía hacer. Ese darse la vuelta es psicológico y en un principio parece la renuncia de todo aquello que pertenece a la humanidad: para un músico, la renuncia a la música. Ese giro psicológico lleva al mundo de la naturaleza donde, ya sea gradual o súbitamente, uno ve que la humanidad y la naturaleza, no por separado, están juntas en este mundo; que no se perdió nada cuando se entregó todo. De hecho, se ganó todo. En términos musicales cualquier sonido puede tener lugar en cualquier combinación y con cualquier continuidad.» John Cage, *Silence*. Hannover: Wesleyan University, 1973, p. 8.

Cornelius Cardew 09

Treatise, 1967

Cardew, según Michael Nyman, "concebía la notación musical no como un fin en sí mismo o un medio para abrir sonidos, sino como un modo de implicar el recurso más valioso de cualquier música: las personas." *Treatise* es una partitura totalmente gráfica de 193 páginas, con solo referencias ocasionales a los símbolos musicales cuyo intérprete más adecuado sería alguien con una formación visual que pueda deshacerse de las limitaciones de una formación musical. Posteriormente, Cardew repudiaría este y sus otros experimentos, al rechazar los servicios ideológicos y económicos que los compositores prestan a la burguesía.

Morton Feldman 10

Projection I (cello), 1950

Feldman fue el primer compositor de su época en usar la notación gráfica no representativa, es decir, indeterminada con respecto a su interpretación. El propósito de la serie *Projection* no era tanto componer como, más bien, proyectar sonidos en el tiempo y que el intérprete creara una experiencia dentro de los límites de la notación.

«…Mis composiciones no son para nada *composiciones*. Uno puede llamarlas lienzos de tiempo, lienzos que yo más o menos preparo con una base musical general. He aprendido que cuánto más compones o construyes, más impides que el Tiempo sin Perturbar se convierta en una metáfora controladora de la música.» Morton Feldman en Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University, 1999, p. 7.

Richard Garet & Wolfgang von Stürmer 11

Light Field II, 2008

La colaboración entre Wolfgang von Stürmer, ingeniero informático, además de compositor y diseñador de sistemas informáticos de audio interactivos, y Richard Garet, artista sonoro, videoartista y pintor, emplean siempre el mismo método de trabajo: ambos exploran una y otra vez los mismos parámetros, partiendo del mismo punto para crear, en cada exploración, una obra diferente. *Light Field II* es la segunda de las obras que ambos han creado en colaboración en el ámbito del sonido y el vídeo digital, y está basada en idénticas decisiones a las que estructuraron la creación de *Light Field I*.

www.richardgaret.com · www.myspace.com/thesoundofwvsiwvs.am

Outro Variations Remix + kokorogatsuyoi

14' 33" = cut in [----------] cut out

Campo lumínico II

Vídeo: Richard Garet
Audio: Wolfgang von Stürmer (WvS)
Medio: vídeo digital
Año: 2008
Presentación: (reproductor de DVD, monitor, auriculares)

La pieza tiene reglas de acción premeditadas y una partitura-fórmula-descriptiva que desencadena la función de la pieza, indicando que la obra misma es todo: la partitura, la interpretación, el instrumento y el medio en sí mismo. La encarnación en DVD de la pieza plasma el hecho de que sea partitura/interpretación/instrumento/medio al mismo tiempo. Solo puede existir dentro de las limitaciones y el contexto de la entidad DVD, a través de la cual construye una partitura del surgimiento de una visión artística común, comunicada subsconscientemente, de los artistas colaboradores. Haciendo el seguimiento de esta partitura audiovisual, el oyente / observador puede alcanzar y comprender igualmente el espacio mental, sensual y artístico en el que existe la pieza.

Reglas de acción premeditadas:

1 – Ponerse de acuerdo sobre una duración temporal.
Elección realizada: 14' 33".
2 – Ponerse de acuerdo sobre cómo empezar la pieza.
Elección realizada: inicio agresivo/rápido de la pieza.
3 – Ponerse de acuerdo sobre cómo finalizar la pieza.
Elección realizada: corte final abrupto.
4 – Ponerse de acuerdo sobre el desarrollo durante el período de tiempo.
Elección realizada: dejar que la pieza se desarrolle mediante un proceso orgánico, evolutivo.

(Una nueva interpretación de 14' 33" indicaría una nueva partitura/pieza).

Richard Garet y Wolfgang von Stürmer

Yolande Harris 12

Taking Soundings: Anchor, Blue Map, Red Chart, 2006-2007

Las imágenes de Harris están en el límite entre una partitura y un mapa, la línea y el sonido, un evento y una grabación. Producida a partir de datos procedentes de un satélite recogidos a través de GPS en viajes en el mar y a lo largo de la costa, la obra va "haciendo sondeos", y a la vez "tomando sonidos" de posición y movimiento. Las imágenes son el resultado de redibujar esos trazos durante la interpretación; como cada parte de la línea se dibuja digitalmente, los datos se transforman simultáneamente en sonidos electrónicos. La partitura se vuelve a crear, se redibuja y se reinterpreta en el momento en que el sonido pasa a existir. Lo impreso, estático, deviene un registro de un mapa personal, el recuerdo de una interpretación compartida, dando pie a nuevas interpretaciones por parte de los oyentes y espectadores.

www.yolandeharris.net · sunrunsun.nimk.nl

Juan Hidalgo 13

Roma dos pianos, 1980

«Tiempo: 8 minutos divididos cada uno en 3 partes de 20 segundos o en 4 partes de 15 segundos, escogiendo solo una de estas posibilidades temporales o combinándolas libremente. Sonidos: 2 escalas cromáticas de 88 sonidos –total cromático del teclado del piano–, una de ellas ascendente –del grave al agudo– y la otra descendente –del agudo al grave–, que se tocarán por grados conjuntos, legato o non legato y con cualquier tipo de dinámica, teniendo en cuenta que a cada minuto le corresponden solo 11 de estos sonidos.»
Juan Hidalgo, instrucciones para la partitura.

www.juanhidalgo.com

Brenda Hutchinson & Ann Chamberlain 14

Soundtracks, 2007

Brenda Hutchinson creó este sistema de dibujo para que una buena amiga suya, que padecía una pérdida de memoria casi total a causa de una grave enfermedad, pudiera continuar produciendo arte. Quien dibuja solamente presta atención al momento presente: la concentración está centrada en la punta del bolígrafo mientras este se desplaza por la página, buscando e iniciando sonido al explorar la superficie y las dimensiones de la página a lo largo del tiempo. La grabación, dibujada en un tableta gráfica, se almacena para su reproducción de una forma parecida a las grabaciones de las pianolas, produciendo un artefacto que guarda una relación directa con una auténtica reinterpretación y no con una mera reproducción a través de un medio grabado.

www.sonicportraits.org

Tom Johnson 15

Sums, 1989

Tomando tres números del 1 al 7 a la vez, la combinación 1-2-3 suma 6, la combinación 5-6-7, 18 y las 33 combinaciones restantes un número entre estos dos. Alineándolos correspondientemente y conectándolos cuando sólo hay una pequeña diferencia, surge esta formación.

«Naturalmente, uno podría escuchar el resultado como un sistema de acordes de tres notas, pero yo ya había hecho algo similar en dos partituras musicales, *Trio* [*Trío*] y *Hexagons* [*Hexágonos*], así que decidí dejar este curioso sistema en forma puramente visual: completamente simétrico y algo caótico a la vez.» Tom Johnson

www.editions75.com

Takehisa Kosugi 16

+-, 1987

«La interpretación de +- se desarrolla de forma arbitraria según +, -, I; donde, por ejemplo, en el + se realizan acciones como levantar una mano, subir un tono, aumentar el volumen o encender un interruptor, y en el – se realiza una inclinación hacia delante, se baja un tono, se disminuye el volumen o se apaga el interruptor. Hay que realizar las acciones de + o –, o bien combinarlas cuando se indica I.» Takehisa Kosugi, instrucciones que acompañan a la partitura.

www.lovely.com/bios/kosugi.html

Annea Lockwood 17

Jitterbug, 2007

Annea Lockwood, una de las artistas sonoras de la primera generación que emergió en la década de los sesenta y los setenta, utiliza notación gráfica, notación tradicional y símbolos inventados para describir nuevos sonidos, regodeándose en la "libertad expansiva" que da a los intérpretes.

La partitura para *Jitterbug* pide a los intérpretes que inventen sonidos para transcribir los detalles de imágenes de piedras tomadas desde el mismo punto que las grabaciones subacuáticas de insectos, que también forman parte del material de la interpretación de esta pieza, escrita para la compañía de danza de Merce Cunningham.

www.lovely.com/bios/lockwood.html · www.otherminds.org/shtml/Lockwood.shtml

Alvin Lucier 18

Quasimodo, The Great Lover, 1970

Esta partitura textual invita a explotar al máximo las posibilidades y limitaciones de la transmisión, enviando sonidos a larga distancia a través del aire, el agua, el metal helado, las piedras o cualquier otro medio transmisor de sonido. *Quasimodo* utiliza los sonidos para capturar y transportar a los oyentes lejanos las características acústicas del entorno a través del cual viajan. Especialmente interesado en la exploración de los fenómenos acústicos y la percepción auditiva, Alvin Lucier da mayor importancia en esta pieza a la transmisión en sí misma, y demuestra su especial interés por la bioacústica y la física del sonido.

Self-Portrait for Flute and Anemometer, 1979-1990

Self-Portrait es una de las tres obras en las que explora la direccionalidad de las ondas sonoras de los instrumentos musicales. En *Directions of Sounds from the Bridge* (1978), los flashes lumínicos se activan por medio de las ondas que fluyen del violoncelo; en *Shapes of Sounds from the Board* (1979), se oye el movimiento físico de los sonidos del piano amplificado. *Sef-Portrait* fue concebida en 1979 y acabada en 1990 expresamente para Barbara Held, que la ha interpretado varias veces en Estados Unidos y Europa. alucier.web.wesleyan.edu · www.lovely.com/artists/a-lucier.html

Autorretrato para flauta y anemómetro de viento

Un anemómetro de viento descansa sobre un soporte encarado hacia un flautista que está en pie, a unos metros de distancia. Cuando el flautista toca tonos de diversas clases, las aspas del anemómetro giran a velocidades determinadas por la dirección y la intensidad de la columna de aire que sale desde la embocadura de la flauta. Una luz ilumina el anemómetro de tal forma que las sombras que proyectan las aspas al girar esconden y desvelan diversas partes del cuerpo del intérprete.

Self-Portrait fue escrita para Barbara Held, que la interpretó por primera vez en Roulette, Nueva York, el 27 de octubre de 1989.

Alvin Lucier

Matthew Marble 19

Crystals, Plants, Villages: Musical Intuition and Visual Form, 2008

La partitura musical, contemplada a través de los campos de la cristalografía, la botánica o el diseño ambiental, se aborda de modo intuitivo por la vista y el oído, tanto en el espacio como en el tiempo. En esta pieza el compositor, intérprete e investigador Matt Marble ofrece una serie de textos–imágenes cortos en torno a estos temas, así como ilustraciones y notas originales, partituras completas de muchas de sus propias obras y su publicación reciente, *Tools of Mind,* una antología de partituras musicales y gráficas.

virb.com/mattmarble · foarm.artdocuments.org

Walter Marchetti 20

Antibarbarus, 1998
De musicorum infelicitata, 2002

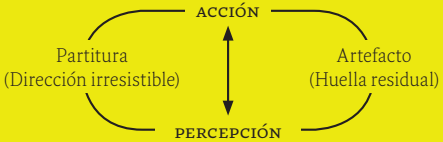
«A veces pienso que la música es una sucesión de sonidos que, al alcanzar el oído del oyente, se da la vuelta sobre sí misma y rehace su camino, en un ordenado desorden, hasta volver a entrar en la mente de la persona que la creó. Una música como polvo en los ojos del oyente. Una música en la cual escuchar es como apretar la nariz contra ella.»

Walter Marchetti, *De musicorum infelicitate.* Milán: Alga Marghen, 2002, s/p.

Cristales, plantas, pueblos
Traducciones musicales de la forma visual

INTRODUCCIÓN

Ya sea en un diamante, un tulipán o un pueblo de pigmeos, constantemente nos sobrecoge y nos admira la diversidad de formas que inunda este mundo y lo dota de sentido para nosotros. Solamente deseo ampliar esta experiencia de la forma a una interrelación cada vez mayor de la percepción y la acción, invocando la reversibilidad de formas inherente a este ciclo (re)creador.



Una partitura, un diseño, una prueba de color, un conjunto de indicaciones, una serie de reglas. Estas son todas huellas de una inteligencia capaz de ser leída (ya sea una organización de texto o imagen, audio, etc.); al mismo tiempo, por medio de la traducción, pueden leerse como acciones que deben interpretarse. Pueden haber sido escritas por un individuo (por ej. una partitura musical, una lista de la compra) o bien por un grupo (un nido de termitas, www.google.com).

Una piedra, una flor, un ser humano, un banco de peces. También estas cosas son, todas ellas, legibles como rastros de inteligencia o como partituras que hay que ejecutar, mediante la traducción. Al igual que nuestros oídos traducen las vibraciones de las moléculas de aire convirtiéndolas en las vibraciones mecánicas de hueso y fluido y a continuación en reacciones electroquímicas en el cerebro, y en baile con todo el cuerpo.

A continuación ofrezco tres perspectivas de forma visual mediante cristalografía, botánica y diseño de pueblos. Estas perspectivas, que han inspirado mis propias obras musicales, van seguidas por dibujos y notas previos a la composición, al igual que por cuatro de mis partituras musicales. Dejemos que se presenten juntas ante ti, reflejando la capacidad de evocación mutua de las imágenes que desatan la imaginación en tus oídos. Por el esfuerzo inacabable de dar sentido.

Matthew Marble

Phill Niblock 21

PK Peter Kotik, 1980
SLS Susan Stenger, 1980

Niblock compuso sus primeras piezas escogiendo y anotando, en primer lugar, una serie de intervalos microtonales, y a continuación grabándolos nota por nota. Después, las notas instrumentales se extendieron a 16 pistas, editando los ataques y los espacios, y uniéndolas en líneas continuas y bloques de frecuencias superpuestas que se acumulan y crean ritmos y vibrantes texturas de sonido.

Las obras de Niblock existen solo como grabaciones, pero son para ser interpretadas; durante el concierto la grabación suena a un volumen muy alto, y en directo los músicos se mueven por el espacio, uniéndose a la mezcla de frecuencias desde puntos físicamente muy próximos a los miembros del público. *Four Full Flutes*, al principio, se había planeado como un doble LP, a fin de que los oyentes pudiesen ser también intérpretes, descubriendo nuevas piezas según la forma en que decidiesen hacer sonar los dos discos de forma simultánea.

www.phillniblock.com

Pauline Oliveros 22

Worldwide Tuning Meditation, 2007
Six for New Time, 1999

Worldwide Tuning Meditation es la materialización más reciente de la práctica de Pauline Oliveros según la cual el sonido se concibe como una forma de meditación para la interconexión entre las personas. Se trata de una pieza interactiva en la que los oyentes son el instrumento que utiliza la web como espacio de interpretación global. Esta pieza se presentó a través de una retransmisión mundial en directo por la radio Free103point9 en agosto de 2007.

Six for New Time es un encargo de William Winant y Sonic Youth. Es una partitura gráfica que indica elementos básicos para una forma de hacer música en colaboración: pulso y contrapulso, timbre/acorde, gestos y escucha. www.deeplistening.org/pauline

La meditación sintetizadora mundial

Empieza por inhalar profundamente y exhala
con el sonido del aire.
Escucha con tu oído mental para buscar un tono.

En la siguiente inspiración, utilizando cualquier sonido vocálico, canta en una cómoda exhalación el tono que hayas percibido en silencio.

Escucha todo el campo de sonidos que está haciendo el grupo. Selecciona una voz lejana a la tuya y afínate con tanta exactitud como puedas al tono que estás escuchando en esa voz.

Escucha otra vez todo el campo de sonidos
que está haciendo el grupo.
Contribuye cantando un nuevo tono que no esté
cantando nadie más.

Continúa, escuchando y luego cantando un tono propio,
o afinándote al tono de otra voz alternativamente.

COMENTARIO
Mantén siempre el mismo tono para cada exhalación.
Cambia a un tono nuevo en cada nueva espiración.
Para afinarte, escucha a compañeros lejanos.
Haz sonar tu nuevo tono de tal forma que pueda
oírse en la distancia.

Comunícate con tantas voces distintas como puedas.
¡Canta cálidamente!

Pauline Oliveros

Yoko Ono 23

Voice Piece for Soprano, 1961

Yoko Ono ha comparado su propio proceso de creación artística con el acto de escribir una partitura para que otros la interpreten. A menudo, su obra incorpora partituras a modo de *haiku* que combinan imágenes, acciones y sonido a través de la imaginación con la poesía poniendo en marcha un proceso abierto.

Pieza vocal para soprano

Grita.
1. contra el viento
2. contra la pared
3. contra el cielo

Yoko Ono

Adam Overton 24

Duet for Tashi Wada, 2008

Las materias primas de Adam Overton son la intimidad y la interacción, así como la exploración del espacio entre las personas. Según este autor, se puede escribir una pieza para violín o violonchelo, pero el hecho de escribirla para un "violinista" o para un "violoncelista" provoca una brusca transformación.
Para Overton, cualquier música actual o pasada, puede considerarse como una forma de arte corporal.

plus1plus1plus.org

Duet for Tashi Wada

. . .
para dos violinistas
o un par de otros instrumentistas o vocalistas cualesquiera
especialmente (aunque sin limitarse a) los que tienen un registro amplio, continuo
con confianza, con intuición, en absoluto de forma lógica
. . .

En pie, de espaldas uno al otro, quizás tocándose, los ojos cerrados
Intérprete Uno – más bien al azar/intuitivamente escoge un tono de tu instrumento que te gustaría tocar

Imagínatelo en tu mente, pero no lo toques todavía
Intérprete Dos – intenta con todo tu poder psíquico sentir qué es lo que quiere tocar el Intérprete Uno
Prepárate para tocar la nota que has predicho, y cuando estés listo, hazla sonar
Intérprete Uno – cuando el Intérprete Dos empiece a hacer sonar su predicción, empieza de inmediato a tocar la tuya
Mantened los dos tonos durante unos 10 segundos...
Si el Intérprete Uno ha acertado, y los dos tonos son el mismo (o casi casi casi), la pieza puede terminar...
(O también podéis seguir...)
Si el Intérprete Dos no ha sentido el tono correcto, la pieza deberá continuar alternando los intérpretes como
Intérprete Uno e Intérprete Dos
Esta pieza puede durar hasta que alguien haya acertado el tono del otro, o hasta que los dos intérpretes deseen finalizar (y lo hagan parándose intuitivamente, o bien en un momento predeterminado)

Adam Overton

Lee Ranaldo

Madonna Generation
Score for Lemur GitarBot, 2004
Kitchen Score, 1991

«En 2004 me invitaron a presentar una obra creada en 1987 titulada Madonna Generation en el Gigantic Art Space de la ciudad de Nueva York como parte de un espectáculo llamado Gen-r-8. La pieza constaba de 68 fotocopias de una imagen de Madonna de la época (1987), arrancada de una revista. En aquel momento Sonic Youth estaba grabando el álbum Sister, y en el estudio había una fotocopiadora que utilicé para reproducir la página de la revista. Puse la copia sobre la superficie e hice una copia de ello y seguí haciendo, observando cómo la imagen se degradaba a lo largo del proceso hasta que era irreconocible. En el Gigantic expuse la colección completa de imágenes:

En el mismo evento participaba un grupo de Brooklyn llamado LEMUR (League of Electronic Musical Robots, Liga de Robots Urbanos Musicales Electrónicos) liderado por un compañero llamado Eric Singer. El grupo había construido varios robots controlados por ordenador que producían diferentes sonidos musicales. Una de ellas se llamaba "guitarrobot", y consistía en un bloque de metal en el que se habían montado cuatro cuerdas de guitarra con trastes, cada una de las cuales podía puntearse y rasguearse por separado a través del ordenador. Eric me pidió que compusiera una pieza para este guitarrobot, para la apertura del espectáculo.

Inmediatamente decidí vincular de algún modo esta obra musical a mi Madonna Generation en el espectáculo, y se me ocurrió utilizar la misma imagen original de Madonna como base de mi partitura. Cada cuerda del guitarrobot se podía manipular en función de dos parámetros: el tono y la velocidad de rasgueado. Decidí "explotar" la ilustración del rostro de Madonna calcando secciones de ella sobre nuevas hojas y utilizar las imágenes resultantes para controlar estos parámetros, donde las líneas de la parte superior de la ilustración se corresponden a las notas más agudas y las secciones más oscuras y densas de la imagen indican un rasgueo más furioso de la cuerda. Por ejemplo, las líneas horizontales que delineaban la cruz que llevaba en la oreja producían una nota constante que saltaba a una octava superior y luego bajaba otra vez, mientras que las curvas de sus labios se traducían musicalmente en una subida y una bajada gradual de tonos.

En aquel entonces, estos instrumentos controlados por ordenador se encontraban en las etapas iniciales, y se requirió cierta "persuasión" para convencer a aquella cosa para que interpretara la pieza, pero al final lo hizo y conseguimos hacer una grabación muy básica de la obra. La noche del estreno, el guitarrobot hizo una hermosa interpretación y tocó con seis cuerdas más de mi propia guitarra, además de las cuatro que ya tenía.» Lee Ranaldo, presentación de *Madonna Generation.*

www.leeranaldo.net

Alyce Santoro 26

Silence Dress, 2007

Silence Dress está hecho de tejido "sónico", es decir, una tela audible tejida con cinta de casete grabada con collages de sonido, que también se puede tocar como si de una partitura se tratara. El parche silencioso es, en realidad, una parte de tejido sin sonido. El patrón del tejido sonoro está codificado con correspondencias entre luz y sonido, es decir, la medición de las ondas sonoras en hercios de notación musical se traslada al tamaño de las ondas lumínicas de color, medidas en angstroms. Para leer el sonido se requiere frotar contra el vestido uno de los cabezales de un radiocasete.

www.alycesantoro.com · www.youtube.com/user/alyceobvious

www.improbableprojects.com · www.sonicfabric.com/index.html

Cómo leer tejido sónico

1. Construye un lector de tejido sónico a partir de un radiocasete reciclado.
2. Coge tu tela de tejido sónico y tu nuevo equipo
3. Enchufa los auriculares (o usa directamente un amplificador).
4. Pulsa el botón "Play" (¡asegúrate de que el volumen está al máximo!).
5. Ponte los auriculares...
6. A continuación, frota el cabezal por la superficie del tejido sónico, manteniéndolo plano y haciendo un contacto firme.

Cada hilo está pregrabado con un collage multipista de sonidos.
El cabezal lee más o menos cinco hilos de cinta cada vez
(esa es la razón por la que los sonidos estaban distorsionados).

Alyce Santoro

Michael Schumacher 27

Grid, 2007

Grid es una partitura generativa, una matriz de 5 × 5 habitada por elementos de una partitura visual escogidos según parámetros aleatorios. Un grupo de músicos interpreta una única partitura. Durante un determinado periodo de tiempo, los intérpretes pueden ver una configuración particular que luego desaparece. Pueden aparecer entre 2 y 17 elementos, y los intérpretes escogen cuál tocar, si eligen tocar uno o más, y en qué orden. Para la interpretación se pueden repetir elementos, así como variar las repeticiones.

www.michaeljschumacher.com

Leah Singer 28

Score for Live Video Performance, ca. 1989

«Hace poco encontré esta partitura en una caja llena de mis primeras películas. Estaba entre otras partituras y listas de reproducción, pero tenía un aspecto diferente a las demás. No está fechada, pero diría que es de 1989, cuando me mudé de Nueva York a Montreal y me dediqué a usar proyectores de diapositivas y películas sin fin en mis actuaciones con músicos. Al trabajar con otros músicos me dí cuenta de que "la elaboración de una partitura" o una notación de una secuencia se puede utilizar para organizar ideas. Desde entonces, cada vez que tengo una actuación preparo una nueva partitura, porque cada vez modifico o introduzco una pequeña alteración a la secuencia.»

Presentación de *Score for Live Video Performance*.

www.skor.nl/PanoramicPortraits/Leah/site.html

Tanja Smit 29

Partituras sobre textos impresos, 2006

Los *textworks* de Tanja Smit son análisis visuales de textos impresos ya existentes, a los que se superponen como tatuajes. Parten de la propia forma y contenido de los textos, y sacan a la luz estructuras e intenciones latentes de sus autores, de los diseñadores gráficos, de los programas de ordenador y de la propia mano que los ejecuta. Y, al mismo tiempo, transforman los textos en partituras y coreografías.

The English Dancing Master Leads: or, Mr. Bailey's Maggot, 2006

(Tanja Smit y Christopher Williams)

«Inspirada por el notorio guitarrista improvisador Derek Bailey y a él dedicada, esta pieza está basada en un manual de danza rural británica publicado en 1651. Dos danzas/melodías de la edición original, los bailes *Irish Trot* y *Faine I Would*, proporcionan los ingredientes principales de los que deriva la pieza. Sus melodías de violín, sus textos instructivos y la presentación de las páginas fueron analizados y superpuestos de maneras diferentes en función de su forma y contenido; a partir de estas intervenciones surgieron "pasos" nuevos para una mayor exploración individual y colaborativa. La música de Bailey trabajaba a partir de estas mismas necesidades, sorteando las plataformas estéticas o ideológicas; consecuentemente, esta puerta siempre estuvo abierta a nuevos oyentes, colaboradores y significados. Nuestra aspiración a esta innovación transformativa continua constituye, pues, la "larva" o idea musical de la pieza.»

Tanja Smit y Christopher Williams

www.tanjasmit.com

Yûji Takahashi 30

Yubi-tomyo [Luz de dedos] para piano, 1995

La pieza de piano de Yuji Takahashi utiliza el símbolo de la luz; en la luz de la consciencia observa el flujo siempre cambiante del sonido, permaneciendo atento al movimiento que a cada minuto hacen las manos y los dedos. En este tipo de notación, como en toda tablatura, y especialmente en las formas antiguas de notación de cantos budistas japoneses o tibetanos, más que el ritmo o la afinación lo que se anota es el contorno de los movimientos de la mano.

www.suigyu.com/yuji/

James Tenney 31

Postal Pieces (1965-1971), 1984

Esta pieza está compuesta de diez tipos de obras impresas en tarjetas postales. Según el autor, esta obra nació porque él aborrecía escribir cartas y, como contaba con varias composiciones muy breves, nada era más sencillo que hacer postales con ellas. La mayoría de las piezas, a las que a menudo se hace referencia como *koans,* tratan sobre una de estas tres ideas fundamentales: la entonación, la idea genial y el uso sin adornos de estructuras musicales que producirán estados perceptivos meditativos.

www.jensbrand.com · www.g-turns.com

Yasunao Tone 32

The Origin of Geometry: An Introduction, 2006
Trio for a Flute Player, 1990

El método habitual de Yasunao Tone para generar un sonido ha sido la conversión electrónica de textos, sustituyéndolos completamente para no dejar rastro de los restos de texto. Sin embargo, en *Origin of Geometry* el texto habla por sí mismo. El intérprete genera sonido a partir de la notación que resulta de la combinación de tres formas geométricas distintas en acetato superpuestas al pentagrama de piano; una estructura gráfica, una especie de *matema* lacaniano, indica la elección de silencio/sonido.

Trio for a Flute Player (1990), por su parte, utiliza tres componentes sonoros, el sonido de la propia flauta, la voz del flautista y sonidos electrónicos; todos ellos serán interpretados por el flautista solista. Estos componentes se basan en una única fuente, poemas de la antología japonesa del siglo XVIII *Manyoshu*. www.lovely.com/bios/tone.html

Christian Wolff 33

Burdocks, 1971

Burdocks está escrita para uno o varios grupos de intérpretes. Se trata de una colección (de la cual se puede elegir qué se va a tocar) de ideas para la composición, diferentes y distintivas, en 10 partes, incluyendo notaciones en pentagramas; notaciones que indican solamente la duración, que a menudo dependen de otros sonidos que el intérprete escucha; y varias directrices verbales, explícitas y sugestivas. Pueden tocar un número diferente de intérpretes (sin límite de cantidad), utilizando cualquier forma de producir sonido. Cualquiera de las 10 partes se puede tocar de forma simultánea o solapada.

«Tenía la imagen en mi mente –antes de haberles escuchado– de la Scratch Orchestra, una comunidad diversa de músicos (clásicos, folk, experimentales, de jazz, etc), músicos profesionales y aficionados que actuaban junto a no-músicos, siguiendo un espíritu populista-anarquista guiado más o menos por Cornelius Cardew en colaboración con Joward Skempton y Michael Parsons. También me impresionó la audición de la grabación de la música Ba-Benzele Pygmy, casi improvisada, polifónicamente, por toda una comunidad.» Christian Wolff

Actividades relacionadas con la exposición

Miércoles 18 de junio, a las 19.30 h

Radio Action III, performance *online*. Con motivo de la emisión del programa para RWM, *Líneas de visión #4: Radio Action III*, el colectivo de artistas norteamericanos free103point9 presenta una performance de Tianna Kenedy y otros invitados especiales, retransmitida en directo desde Nueva York.

Jueves 10 de julio, a las 21 h

Concierto de Pauline Oliveros, pionera en el procesado informático de instrumentos acústicos y en el estudio de nuevos formatos de escucha. En el contexto del programa *Musicacciones.*

Jueves 17 de julio, a las 21 h

Concierto de Yasunao Tone, compositor que trabaja en el terreno de la hibridación entre tecnología digital y vanguardia histórica, y cuya producción musical se centra básicamente en las posibilidades técnicas y "poéticas" del reproductor y los cedés. En el contexto del programa *Musicacciones.*

Miércoles 1 de octubre
Conferencia (19.30 h) y concierto (21 h)

De Alex Waterman: *Agapé.* En busca del proceso colectivo en la música, el arte, la poesía y el diálogo político en la comunidad y fuera de ella.

Todos los miércoles, a las 17 h

Hasta el cierre de la exposición, se retransmitirá uno de los programas que constituyen la programación de Ràdio Web MACBA.
Más información en www.macba.es.