

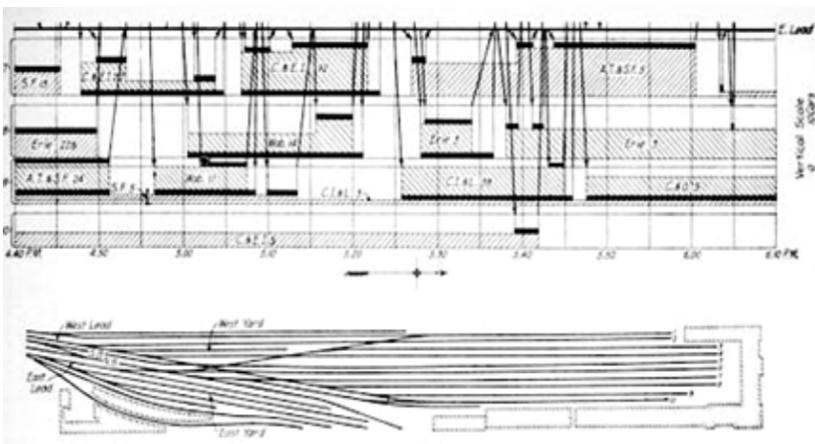
Sonidos visibles

Por: Javier Ramos

Con el sistema de notación, la música creó un código casi universal. **“En la música siempre ha estado el afán por conservar y transmitir, [...] para que exista Bach hay que tocarlo, para que exista un cuadro sólo basta con ir a verlo” (Molina, 2015).** Al igual que la escritura, la notación musical que utilizamos hoy en día no es más que un modo de representación que logró una posición dominante y aparentemente universal, consecuencia de una situación histórica y cultural en un momento determinado.

Por lo tanto, su atronada posición no es resultado de una mayor eficiencia o superior eficacia científica para representar la totalidad de los sonidos existentes en la naturaleza. La notación, de igual forma que nuestros métodos primarios de escritura (los ideogramas), no intentó convertir los sonidos en palabras como si lo hace la escritura alfabética. Las ideas sonoras expresadas con la notación, requirieron o demandaron cierto nivel de familiaridad y de adherencia a través del tiempo para poder llegar a ser universalizadas.

Hablando específicamente de la notación musical occidental, esta permite que un intérprete pueda ejecutar una pieza planeada por un compositor que la crea. Esta, contiene signos que fueron creados, estandarizados y difundidos a escala global en tiempos del dominio cultural europeo (**siglos XV, XVI, XVII y XVIII**). Otros pueblos y civilizaciones en latitudes muy diversas, desarrollaron otros tipos de signos y acuerdos para la representación gráfica musical, pero por motivos históricos no alcanzaron el nivel de permeabilidad cultural universal de herramientas como el pentagrama o la escala **Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Sí (Adorno, 1966)**.



Willard Cope Brinton, Representación Gráfica, La Música de los Trenes, 1939.

Ante nuestros ojos, el sistema de notación musical se presenta como algo totalmente abstracto. Alguien sin entrenamiento musical no puede entenderlo intuitivamente; sus símbolos no son íconos universales y no tienen relación directa con lo que representan. Estos no son un resumen simbólico del fenómeno sonoro y la relación directa con los instrumentos que se interpretan en cada pieza, tampoco se hace evidente. Además, en

términos de imagen visual, el sistema de notación musical es monocromático, carece de matices, y no permite variaciones de estilo para su grafía. En resumen, no se parece en nada a la esencia de la música o del sonido ya que carece de color, tesitura y contraste; tampoco incluye sistemas sonoros distintos al netamente musical, dejando por fuera sonidos cotidianos y su sistema de representación se caracteriza por haber tenido desde siempre una gran resistencia al cambio.

La re-interpretación artística

El sonido siempre ha sido interpretado en la física y las matemáticas con sinuosas y continuas curvas, haciendo que en el mundo teórico del sonido sus detalles sean sucesos irrelevantes (**Chion, 2003**).

La necesidad que tiene la pieza sonora ya existente de ser replicada o interpretada por un tercero hizo evidente la importancia de indagar el por qué de este encuentro del sonido con la notación. En la música, la única forma en la que un compositor podía llegar a oídos de sus seguidores, a cierta distancia temporal o física, era a través de los intérpretes. Estos eran músicos altamente entrenados en la lectura y comprensión de una pieza musical, capaces de hacer sonar (existir) una composición de una forma muy similar a la original sin necesidad de interpretarla.

Este tipo de traspaso de información, de un creador hacia un intérprete, parece ser exclusivo de la música, pero en culturas como la china o la japonesa se gesta una relación entre creador e intérprete de una manera mucho más amplia hacia otras artes, incluyendo a las artes visuales. Así, en oriente, al igual que en la música occidental, el pintor intérprete hace una recreación de una obra original reinterpretando sus valores básicos, pero nunca cambiando su contenido o apariencia final. De esta forma, nunca se juzga la pieza en sí, que ya es considerada una obra de arte, sino que se juzga la forma y la originalidad con que esta ha sido re-interpretada.



Pintura original, Cicada, Qi Baishi, 1921.

Reinterpretación de Qi Baishi, Cicada, ZhangSheng, 2015.



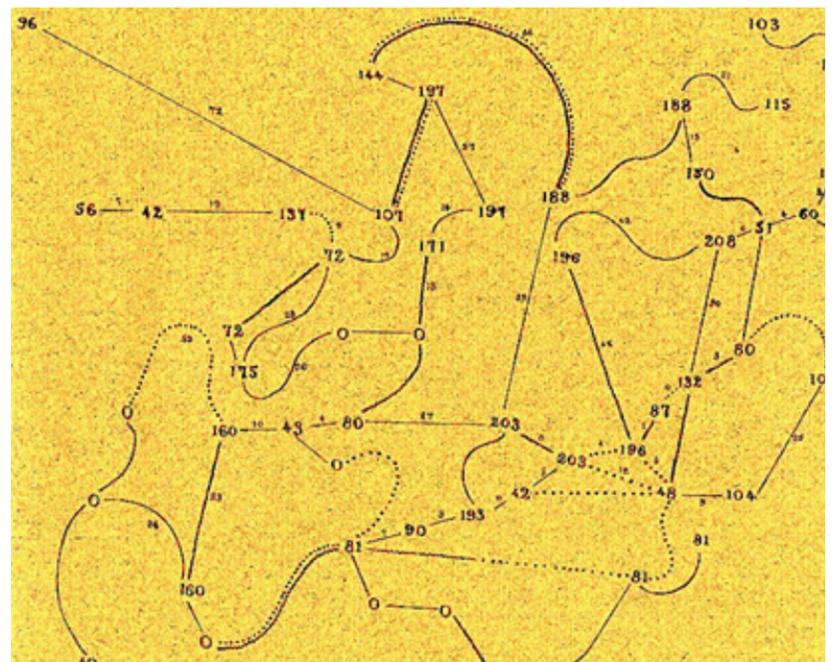
Relación del sonido y la imagen

Para algunos estudiosos y compositores de arte sonoro, como Max Neuhaus, la importancia de la distribución espacial de los objetos sonoros (el sonido emitido en sí) era tan importante para la reproducción de este, que la posición de los objetos era representada gráficamente por él, utilizando un mapa en un sistema que replicaba un plano arquitectónico. Con este, buscaba darle la oportunidad al intérprete de intuir la intensidad (volumen) y la dirección (relación espacial) que debía tener cada objeto sonoro (**Neuhaus, 1978**).

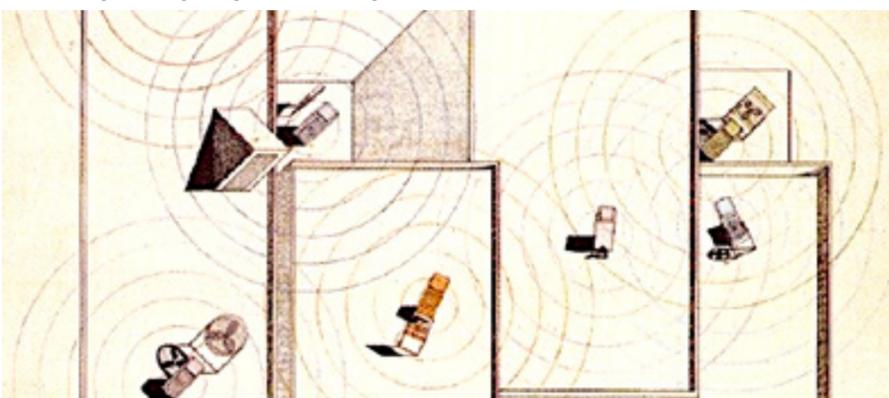
Además de su distribución espacial, otros especialistas al igual que Neuhaus, se dedicaron a plasmar el origen o fuente sonora que pudiera representar fielmente el epicentro del sonido. Por esto, cuando se representaba el sonido de una máquina de escribir se tendía a dibujar la máquina de escribir más cercana a la realidad sonora propuesta.

Para creadores sonoros, como Ichiyanagi Toshi, y en general para aquellos más ligados a un concepto detrás de la obra, evaluado por su experiencia fenomenológica, se debía plasmar gráficamente en el sistema de notación la forma como los sonidos pertenecían a un todo. Es así como se pasan por alto detalles físicos de la ejecución del sonido y se hace énfasis en la forma en la que este recorre espacio y tiempo para ir encontrándose con los conceptos propuestos por el artista.

Podríamos concluir anticipadamente, **gracias a Neuhaus y a Toshi**, que el concepto de una obra de arte sonoro podía ser comprendido rápidamente, pero los detalles por medio de los cuales la obra podía ser reinterpretada y que enriquecían su experiencia estética, eran obviados y, por consiguiente, susceptibles de ser ignorados.



Sistema de notación utilizado por Ichiyanagi Toshi.

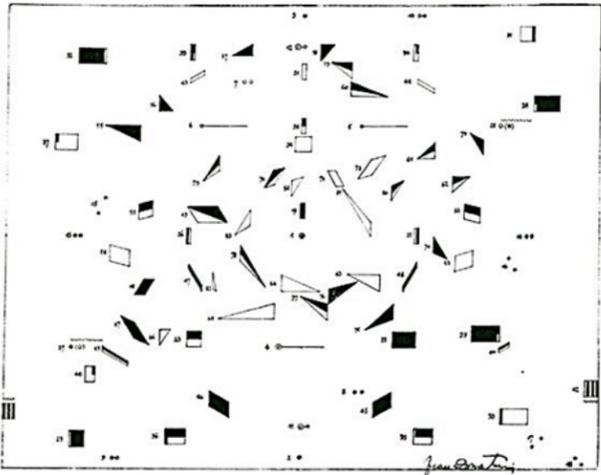


Dibujo de Max Neuhaus, Sound Works, 1994.

El uso del espacio como variante

Los planteamientos acústicos durante siglos prefirieron una escucha frontal. En esta, el músico interpretaba piezas en las que se buscaba un equilibrio espacial, siempre, de cara al público. Por eso, algunos de los planteamientos acústicos no fueron hechos para que se perciba el sonido en sí, sino más bien para que una idea premeditada de confort sonoro se imponga a ritmo de notas musicales.

Al pasar a la representación gráfica de esta importante diferencia entre la música y el arte sonoro (**que no es música**), se puede ver claramente que en la música tradicional no se determina la posición del sonido dentro del espacio; esto es algo que se le delega a la acústica para que reproduzca de cierta forma un ideal sonoro determinado por el oyente y no por el compositor. Por otro lado, el arte sonoro determina, desde su concepción, la forma en la que el sonido deberá comportarse en el espacio, teniendo así un espectro más amplio puesto que no está delimitado por lo que debe ser deseable o no para el oído.



Franco Donatoni, Babai (plan sonoro), 1963, De: Notations, John Cage, 1969

En términos generales, el arte sonoro se preocupa, además de la temporalidad, por la espacialidad del sonido (Schaeffer, 1987). Lo que ocurre es que, en términos prácticos, la persecución de estos dos objetivos hace que la lectura o la visualización de una obra de arte sonoro se tornen extremadamente complejas, ya que se deben manejar variables de tiempo y espacio al mismo tiempo.

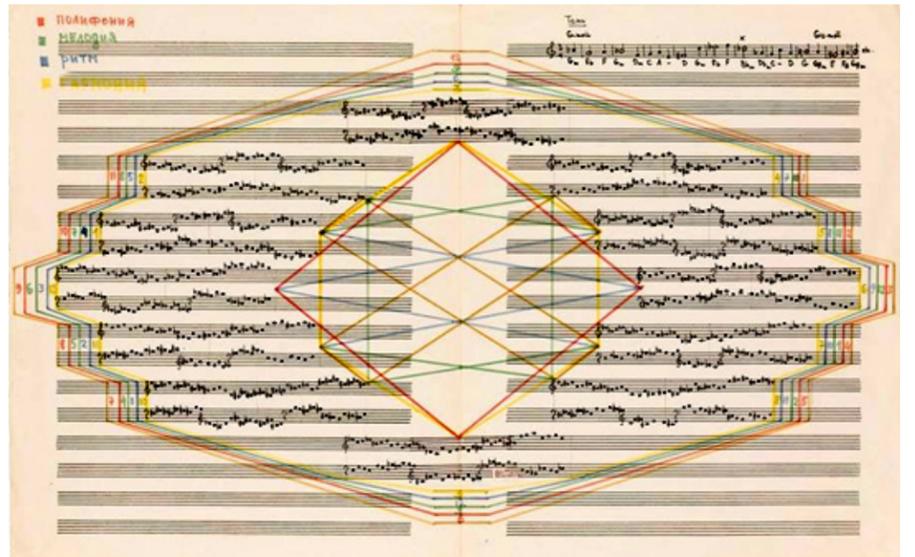
Nunca veremos una notación musical que nos indique coordenadas cartesianas, pero sí encontraremos múltiples notaciones de arte sonoro en las que se describen, casi quirúrgicamente, los momentos y los espacios en los cuales un sonido hace su entrada y se desarrolla.

La influencia de los estilos pictóricos en la notación

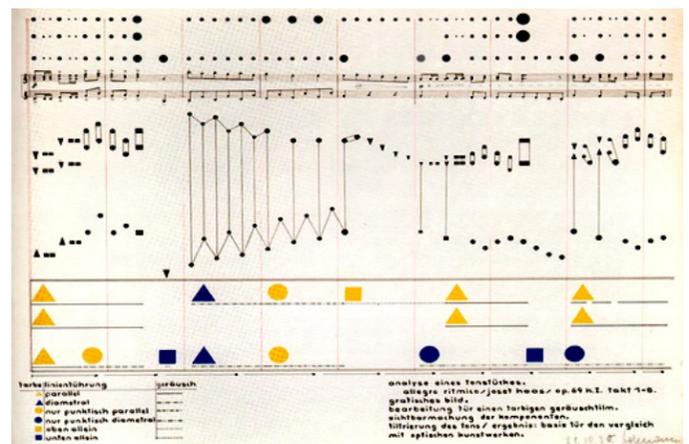
La representación gráfica del sonido se vio influenciada tremendamente por las diferentes tendencias y conceptos más vanguardistas de cada época dentro de la modernidad.

En sus inicios, la estética de la notación del sonido permaneció atada a la música y, por tanto, al estilo de la notación musical: líneas gruesas en blanco y negro. Sin embargo, a medida que el arte sonoro se alejaba de la música, ambos estilos convivieron muchas veces, intentando no imponerse el uno al otro. **Esto, tenía un condicionante práctico: el arte sonoro en sí aun utilizaba instrumentos musicales para desarrollar algunas piezas sonoras, por tanto**, la inclusión de pentagramas y notas musicales era en algunos casos irremediadamente necesaria.

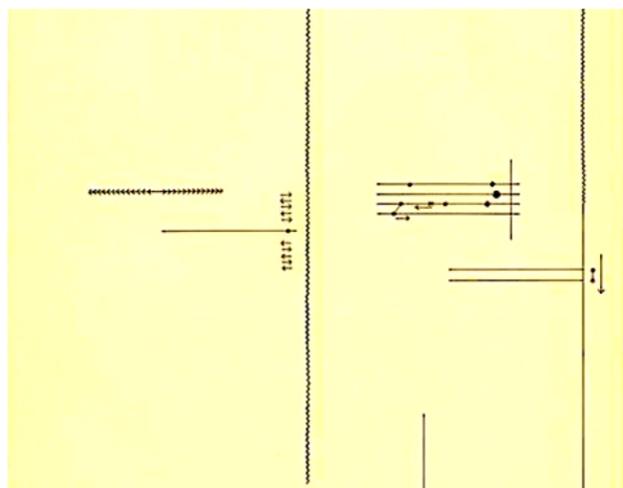
Al ser el arte sonoro un tipo de Vanguardia (**De Micheli, 1979**) en sí misma, era necesario para los compositores explorar alternativas gráficas en las que se pudieran involucrar tipos de letras, grosores de línea y colores diferentes a los de la notación musical tradicional, haciendo que estas representaciones gráficas fueran el abrebocas perfecto para promocionar apariciones en escena, muestras artísticas o compilaciones sonoras (**Dedcoeder, 2014**).



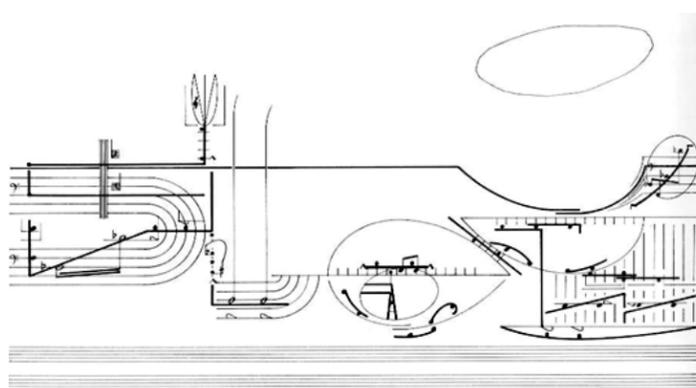
Alfred Schnittke, Plan sonoro para Cantus Perpetuus, 1975.



Heinrich-Siegfried Bormann, Pieza Sonora basada en un análisis visual de clase de teoría del color de Vasily Kandinsky, octubre 21, 1930



**Kenji Kobayashi y Toschi Ichijanagi,
Stanzas, 1961, Notación sonora minimalista
basada en el Fluxus.**



**Cornelius Cardew, Treatise,
Plan Sonoro, imagen de una de las
193 páginas del plan completo.**

De la inmaterialidad a la materialidad de la notación

*For Plato, the idea of the object, which took a new historical permanence in its notation in the written world, comes to have more 'reality', than the object as 'experience'.
(Wishart, 1996)*

Lo que hace que el objeto sonoro habite de forma real nuestro mundo es su materialización. La dificultad para evaluarlo, justificarlo y compararlo es un problema que se deriva de su falta de pertenencia al mundo material. Así como Platón elevó ciertos objetos al mundo de las ideas, es difícil ubicar al objeto sonoro dentro de los objetos que habitan nuestro mundo material. Lo que llamamos real parece alcanzar solamente a lo que podemos tocar o ver y, en este sentido, el objeto sonoro pasa desapercibido o, al menos, incomprendido.

En un esfuerzo por materializar lo inmaterial, la notación ha intentado, además de ser eficiente y efectiva, ser extremadamente didáctica, pues se tiene conciencia que repetir (interpretar) la notación presente en la música no puede hacer otra cosa que alejarla de nosotros debido a la distancia que separa al lenguaje musical de nuestro conocimiento en general. La aparición de sistemas de notación que describen la actividad o el proceso sonoro, evidencian este carácter didáctico de la notación para este arte (Ariza Pomareta, 2013).

Es necesario que la mayor cantidad posible de personas puedan acceder al conocimiento sonoro. Este acercamiento podría influenciar favorablemente en su inclusión, o por lo menos en su visibilidad, dentro de nuestra realidad.

El sonido es invisible (Wishart, 1996). En la actualidad, lo que es invisible generalmente es puesto en otra dimensión: en una en la que el ser humano no se ve a sí mismo y, en consecuencia, no puede reconocer su nivel de interacción con estos objetos invisibles. Lo importante no es la notación en sí sino lo que esta significa para las personas: una vía en la que pueden conectar pensamientos, deseos y expectativas; un medio que transmite conocimiento, un conocimiento que nos hace menos sordos. (Ramos, 2013) Para terminar, podríamos atrevernos a decir que es absolutamente claro que la separación que se generó entre la notación y el devenir actual del arte sonoro tuvo un enorme valor, si vemos en ello un propósito pedagógico. Sin embargo, esta separación incurre en una distorsión y un desentendimiento del objeto sonoro; algo que hasta la fecha no ha podido ser reivindicado o redefinido por la posmodernidad.

REFERENTES

- Adorno, T. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Ariza Pomareta, J. (2013). El soporte sonoro como obra de arte: propuestas creativas versadas en la plasticidad, poética y reciclado de los formatos de audio analógicos. *Revista Artigrama*.
- Chion, M. (2003). *Arte de los Sonidos Fijados*. Madrid: Taller de Ediciones.
- Decoder. (18 de junio de 2014). *Sounds are sounds*. (D. Magazine, Ed.)
- De Micheli, M. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Molina, M. (2015). *El canon menor de las artes del sonido y la reconstrucción de su escucha*. México: Centro Cultural Border.
- Neuhaus, M. (5 de junio de 1978). *Music Below*. *The New Yorker*, 28.
- Ramos, J. (2013). *No hope, beyond styles*. (I. A. Magazine, Ed.) *John Moores critics prize essay collection*, 78-79.
- Schaeffer, P. (1987). *An Interview with the pioneer of musique concrete*. *Records Quarterly Magazine*, 2(1).
- Wishart, T. (1996). *On Sonic Art*. Amsterdam: Hardwood academic publishers.