

Dialektik der Schrift

THEORIE DER MUSIKALISCHEN SCHRIFT

Herausgegeben von

Federico Celestini, Matteo Nanni,
Simon Obert und Nikolaus Urbanek

Wissenschaftlicher Beirat

Anna Maria Busse Berger,
Gottfried Boehm,
Jörn Peter Hiekel,
Sybille Krämer,
Alexander Rehding

BAND 3

Julia Freund, Matteo Nanni, Jakob M. Schermann und
Nikolaus Urbanek (Hg.)

Dialektik der Schrift

Zu Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion



BRILL
FINK



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846766804>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2022 bei den Autor:innen. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

www.fink.de

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen.

Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2698-4962

ISBN 978-3-7705-6680-8 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6680-4 (e-book)

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und der Justus-Liebig-Universität Gießen. Gefördert durch die Open-Access-Förderung der mdw



Umschlagabbildung: In sein ‚Schwarzes Buch‘ genanntes Notizheft schrieb Adorno im Jahr 1953 zum „richtigen Vortrag eines Themas“, es müssten die „charakteristischen Elemente eines Themas hervortreten.“ Im ersten Notensystem notierte er eine Passage aus Mendelssohns Melusinen-Ouvertüre, im zweiten hielt er seinen Höreindruck selbiger Stelle fest. „Dadurch das Ganze unverständlich“, lautet sein Fazit im letzten Satz des abgebildeten Ausschnitts. Adorno, „Schwarzes Buch“, S. 44, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Ms 11. Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 101.

Inhalt

Vorwort	XI
---------------	----

Einleitung

1	Adornos Reproduktionstheorie und die Dialektik der musikalischen Schrift	3
	<i>Julia Freund, Matteo Nanni und Nikolaus Urbanek</i>	

Schrift – Interpretation – Mimesis

2	Ontologie des Regenbogens <i>Musik und Notentext bei Adorno</i>	19
	<i>Hans-Joachim Hinrichsen</i>	
3	Singing a Structure, Feeling a Poem – Adorno’s <i>Theory of Musical Reproduction Applied to Webern’s Vocal Music</i>	37
	<i>Hilde Halvorsrød</i>	
4	„Benjamins Sprachtheorie behandeln“ <i>Adornos Neumen als mimetische Körperschrift</i>	57
	<i>Tobias Robert Klein</i>	
5	Musikalische Notation als Naturbeherrschung und Mimesis <i>Adorno zwischen Mittelalter, Schumann und Jazz</i>	73
	<i>Matteo Nanni</i>	

Schrift – Bild – Zeichen

6	Musikalische Schrift zwischen Ikonizität und Diskursivität <i>Schriftbildliche Konzepte in Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion</i>	109
	<i>Gabriele Groll</i>	

- 7 **Bild und Zeichen in der musikalischen Schrift**
Überlegungen zur Interpretation der frühen graphischen Partituren
Bussottis im Lichte von Adornos Reproduktionstheorie 147
Julia Freund
- 8 **Bussotti's notes on *Pièces de chair II***
Facsimile and English translation 191
Julia Freund and Federica Marsico
- 9 „durch die Schrift vermittelt“?
Drei Fallstudien zu Adorno 223
Tobias Bleek

Perspektiven I

- 10 **Die Notation im Jazz – die Notation gegen den Jazz**
Adornos Verteidigung der Dialektik musikalischer Notation 273
Daniel Martin Feige
- 11 **Komponieren mit Gegensätzen**
Spuren dialektischen Denkens in der Musik von Pierre Boulez 295
Stefan Jena
- 12 **Postalische Sendungen von Derrida zu Adorno** 309
Andrea Horz

Interpretation – ästhetische Erfahrung – stummes Lesen

- 13 **Materialität – Gestik – Schrift oder Das Geheimnis der**
„wahren Interpretation“ 339
Susanne Kogler
- 14 **Notation, Klang und ästhetische Erfahrung im Kontext von**
Adornos Reproduktionstheorie
Eine Interpretationsanalyse von Beethovens
Klaviersonate op. 109, 1. Satz 361
Cosima Linke

- 15 **Das stumme Lesen von Musik**
Utopie und Tabu in Adornos Reproduktionstheorie 387
Julian Caskel
- 16 „... ins neumische umzusetzen“
Interpretation und Dialektik bei Adorno und Harnoncourt 421
Emil Bernhardt
- 17 **Kritik des stummen Lesens**
Zum Zeitkern der Wahrheit einer Pointe von Adornos
Reproduktionstheorie 447
Leon Ackermann und Arne Kellermann

Perspektiven II

- 18 **Language, Gesture, Style**
Adorno's Theory of Musical Reproduction between Musicology
and Art History 483
Brian A. Miller
- 19 **Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion**
als Herausforderung für die digitale Codierung
musikalischer Schrift 501
Stefan Münnich
- 20 **Reproduktionstheorie zu Ende gedacht?**
Beobachtungen aus dem 21. Jahrhundert 545
Gianmario Borio
- Beiträgerinnen und Beiträger** 567

Bussotti's notes on *Pièces de chair II*

Facsimile and English translation

Julia Freund and Federica Marsico

Introduction

On 21 May 1959, Sylvano Bussotti sent the following thirteen-page typescript to the Director of the Darmstadt Summer Courses, Wolfgang Steinecke. It contains explanatory notes on his chamber music cycle *Pièces de chair II* for piano, baritone, female voice and instruments (1958–60), or, as the composer himself put it, specifications on the “possibilities of interpreting the pieces”.¹ In his accompanying letter, Bussotti referred to these notes as “provisional” – at that point in 1959, the composition was not yet finished² –, while stating that, for reading the music of the existing pieces, they were nevertheless complete.³

A few weeks earlier, on 10 April 1959, Bussotti had sent the incomplete score to Steinecke, hoping that the cycle would be premiered at the following Summer Courses (with William Pearson and Cathy Berberian performing the vocal parts). When Steinecke, who was impatiently waiting for these notes,⁴ finally received the detailed typescript, he replied: “the Italian explanations are no more accessible to me than your music”.⁵ In June 1959, Bussotti and Steinecke agreed to a separate performance of *Five Piano Pieces for David Tudor*, which form a smaller cycle within *Pièces de chair II*.⁶ In the end, on 29 August 1959, David Tudor performed *Piano Pieces* nos. 2, 3 and 5 during Karlheinz Stockhausen's Darmstadt lecture series entitled *Music and Graphics*.

1 Sylvano Bussotti to Wolfgang Steinecke, 21 May 1959, Archive of the International Music Institute Darmstadt (IMD). Bussotti's letters to Steinecke were written in German, most likely with the support of Heinz-Klaus Metzger. Throughout, the English translation of the passages quoted from the letters was done by the authors.

2 This explains why in the document of 1959 there are no explanatory notes on the following pieces: *amo* (*piano piece for David Tudor 5*) (no. I.a), *voix de femme* (no. VII), *voix d'homme* (no. XIII.a), and (*le nègre*) (no. XIII.b).

3 Bussotti to Steinecke, 21 May 1959, IMD Archive. In this letter, Bussotti writes that the final, more detailed version of the explanatory notes would also include a chapter on the verbal texts.

4 Steinecke to Bussotti, 15 May 1959, IMD Archive.

5 Steinecke to Bussotti, 26 May 1959, IMD Archive.

6 They were also published separately in: Sylvano Bussotti, *Five Piano Pieces for David Tudor: Extraits de Pièces de Chair II*, London: Universal, 1959.

Whether Bussotti actually completed these notes and Heinz-Klaus Metzger translated them into German, as the composer had promised Steinecke,⁷ remains unclear. Bussotti did, however, send a copy of the current document to Tudor (with slightly different handwritten corrections and annotations, as indicated in the footnotes of the English translation below).⁸

Bussotti's 'provisional' notes on *Pièces de chair II* comprise a list of the pieces (with the completed ones underlined in red); a table of abbreviations; explanations of signs (I); directions for the piano (II), the voice (III) and other instruments (IV); as well as general notes on reading the text and specifications for each particular piece (V).

Since this document offers a rich and rare insight into Bussotti's highly personal approach to musical writing, we decided to publish the original typescript together with an English translation, making it available to a wider readership and enabling the reader to compare the two versions. During our work we have rendered the text as literally as possible, keeping in mind two main objectives: to be faithful both to the particularities of Bussotti's style, rich in long and elaborately-constructed phrases, and to the text's purpose of providing clear suggestions for the performance of the score⁹.

As far as possible we have maintained the typographical features of Bussotti's text regarding its placement on the page and his use of punctuation, underlining and capitalisation. We modified these features only when adjustment was necessary to elucidate the text's meaning. Moreover, the translated text was adjusted to the common use of italics for non-English words and the titles of works or single pieces. Our abbreviated names between square brackets at the end of a text section (i.e. "[Fe. Ma.]" and "[Ju. Fr.]") indicate which part of the document was translated by each of us respectively. However, the final version of the whole translation was the product of our joint work and the ideas that emerged and took shape from our long stimulating discussions and mutual exchange of opinions.

We wish to thank the Archive of the International Music Institute Darmstadt, for having generously provided us with the facsimile of the document, which is stored within a folder containing several papers related to the presence of

7 Bussotti to Steinecke, 21 May 1959, IMD Archive.

8 This copy is at the Getty Research Institute, Los Angeles, in the collection of Tudor's papers. We owe thanks to Martin Iddon for pointing this out to us and sharing his notes. In her investigation of the piece *voix de femme*, Anne-May Krüger also refers to the Los Angeles document: Anne-May Krüger, "Voix de femme. Parallelexistenzen eines Vokalportraits", in: Anne-May Krüger/Leo Dick (ed.), *Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*, Bünden 2019, pp. 177–208.

9 Sylvano Bussotti, *Pièces de chair II: pour piano, baryton, une voix de femme, instruments* (1958 '59 '60), Milano: Ricordi, 1998.

Bussotti and his music at Darmstadt. We also express our thanks to Sylvano Bussotti and Rocco Quaglia, for having kindly allowed us to reproduce the document, to Emily Payne, for her careful examination of the English version, and to the co-editors of this book Matteo Nanni, Jakob Schermann and Nikolaus Urbanek, for having welcomed our proposal to publish it.

And finally, we dare to hope that our discovery might encourage future realisations of Bussotti's intriguing yet scarcely performed *Pièces de chair II*.

[Ju. Fr. and Fe. Ma.]

L

PIÈCES DE CHAIR II

(désaccords)

pour piano, baryton, une voix de femme, instruments

- I a) amo - piano piece for David Tudor 5
 b) anchibathès
- II les'trois blondeurs
- III J. H.-K. S.
- IV tu me veux
- V a) le nègre (Jean Genet)
 b) piano piece for David Tudor 1
- VI parfum
- VII voix de femme
- VIII per una poesia di Aldo Braibanti:
 a) piano piece for David Tudor 2
 b) fiordaliso - e per te
 c) oppure
 d) piano piece for David Tudor 3
 e) oppure (2): oder auch. Lied
- IX e il sonno
- X a me non dà quiete
- XI duo
- XII Ciri
- XIII voix d'homme
- XIV piano piece for David Tudor 4

Sylvano Bussotti, 1958-59



- 1 -

Tavola generale delle abbreviazioni:

PIANOFORTE:

p.f. oppure pf.

VOCE:

(non è mai abbreviato)

Ped. = pedale
UC. = una corda
glissP. = glissando-pizzicato
P. = pizzicato
M. = muted
S. = soffocato, sordina
 o sfiorato
MD = mano destra
MS = mano sinistra

Bch. = bocca chiusa
+go = aspirato in gola

STRUMENTI:

fl. = flauto v. = violino }
cl. = clarinetto a. = alto } trio }
cor. = corno c. = cello } } quartetto
trbn. = trombone cb. = contrabbasso } }
 (vw.=wāwā) CLB.=col legno battuto pizz.=pizzicato
sord. m. =metallica CLS.=col legno strisciato sord.=sordina
c. =di carta CL. =col legno pont.=ponticello

a. = arpa, cel. =celesta, vib.=vibrafono, xil.=xilofono, glsp.=glockenspiel

Percussione:

2 pt.=piatti a due, (pp.=piatto piccolo t.=tamburo
3 p.=tre piatti (p.m.=piatto medio camp.=campane
 (pg.=piatto grande timp.=timpani
3 tt.=trè Tamtam (ttp.=piccolo gc.=grancassa
 (tth.=medio tr.=triangolo, cen.=cencerro, mar.=maracas (2), bg.=bongos, maracas(2)
 (tth.=grande 3 Bl. o bl.=tre Blocks, tb.=tamburello nacchere(non è abbreviato)
S.=strisciato o sfiorato all'orlo
BF.=bacchette di ferro, BD.=bacchette dure, BT.=bacchette tenere
mazz.=mazza spazz.=spazzola
O. =ondes martenot: R.=ruban C.=clavier m.=metalliche



questo segno indica un particolare modo d'attacco che si esegue al ruban facendolo concentricamente girare col dito intorno all'altezza della frequenza indicata



questa sbarra nera posta sopra uno o più suoni si riferisce alla "touche noire" che è un dispositivo particolare mediante il quale le frequenze eseguite al clavier risuonano alterate di micro-valori d'intervallo; si agirà dunque su tale dispositivo per tutta la durata che la sbarra contrassegna.

- 1 -

General table of abbreviations:

PIANO:

p.f. or pf.Ped. = sustaining pedalUC. = *una corda*glissP. = *glissando-pizzicato*P = *pizzicato*M = mutedS = muffled, muted
or grazedMD = right handMS = left hand

VOICE:

(never abbreviated)

Bch. = closed mouth+go = breathing in into the throat


INSTRUMENTS:

fl. = flutecl. = clarinetcor. = horntrbn. = trombonesord. $\left\{ \begin{array}{l} \text{ww.} = \text{wah-wah} \\ \text{m.} = \text{metal mute} \\ \text{c.} = \text{paper} \end{array} \right.$ v. = violina. = violac. = cellocb. = double bassCLB. = *col legno battuto*CLS. = *col legno strisciato*CL. = *col legno*

$\left. \begin{array}{l} \text{v.} \\ \text{a.} \\ \text{c.} \\ \text{cb.} \end{array} \right\} \text{trio}$	$\left. \begin{array}{l} \text{trio} \\ \text{trio} \end{array} \right\} \text{quartet}$
--	--

pizz. = *pizzicato*sord. = mutepont. = bridgea. = harp, cel. = celesta, vib. = vibraphone, xil. = xylophone, glsp. = glockenspiel

Percussion:

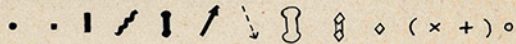
2 pt. = pair of cymbals,3 p. = three cymbals3 tt. = three tam tamspp. = small cymbalp.m. = medium cymbalpg. = large cymbalttp. = smallttm. = mediumttg. = larget. = drumcamp. = tubular bellstimp. = timpanigc. = bass drumtr. = triangle, cen. = cencerro, mar. = maracas (2), bg. = bongos (2)3 Bl. or bl. = three blocks,tb. = tambourinecastenets (not abbreviated)∩ = scraped or grazed on the rimBF. = iron sticks, BD. = hard sticks, BT. = soft sticksmazz. = bass drum stickspazz. = wire brushO. = ondes Martenot:R. = *ruban*C. = *clavier*m. = *métallique*(e.g.) this sign indicates a particular mode of attack to be performed at the *ruban*, making it concentrically turn around the indicated frequency (pitch) with the finger(e.g.) this black beam, written above one or more sounds, refers to the "*touche noire*", that is a particular device through which the frequencies performed at the *clavier* resound altered by micro-intervals; so one will act on such a device throughout the duration that the beam indicates.

- 2 -

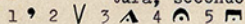
NOTE

I -scritture: i segni.

La rappresentazione ~~grafica~~ grafica dai singoli avvenimenti sonori sviluppa, a partire dal tradizionale punto (• = nota), la seguente scala:



I silenzi sono a) misurati a mezzo pause secondo i valori tradizionali:
(scala da 1 a 5)
b) non misurati, come segni di sospensione o punteggiatura, secondo la seguente scala:



questi 5 segni vengono anche combinati fra di loro (es. $\overset{\vee}{\vee}$ opp. $\overset{\curvearrowright}{\curvearrowright}$ etc.) mentre i 2 primi segni hanno valore esclusivo di silenzio, gli altri 3 segni (points d'orgue) vengono applicati anche agli avvenimenti sonori prolungandone l'effetto a seconda della loro grandezza ed in base ai valori di durata.

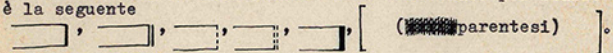
es. piccolo Δ medio \circ grande \square

Le durate sono tradizionalmente rappresentate a mezzo segni convenzionali ma anch'esse secondo una scala che va dalla durata libera a lunghezza indeterminata fino alla durata delimitata cronometricamente.

I segni di prolungamento possono racchiudere interi gruppi di avvenimenti sonori; es. $\overset{\curvearrowright}{\curvearrowright}$; così come il segno 2 di sospensione può significare un silenzio prolungato quanto la contemporanea durata di un avvenimento sonoro eseguito simultaneamente, es. $\overset{\vee}{\vee}$.

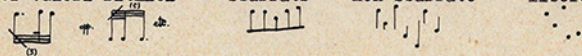
Il tempo viene articolato tra LIBERTA' e MISURA (misura metronomica, misura cronometrica)

Nei casi in cui il misuramento viene effettuato per sbarre la scala è la seguente



Sbarre oblique trasversali, indifferentemente tratte verso l'alto o il basso, poste su qualsiasi segno o gruppi di segni, stanno invariabilmente a significare: "il più rapidamente possibile" (appoggiatura) per il segno o i segni sbarrati.

Le "notine" sviluppano differenti articolazioni: per valori ritmici sbarrate non sbarrate libere





NOTES

I—writing: signs.

The graphic representation of the single sonorous events develops, starting from the traditional dot (• = note), the following scale:





Silences are a) measured through pauses according to traditional values:

(scale from  to )

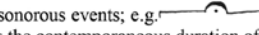
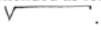
b) not measured, as suspension or punctuation signs, according to the following scale:



these 5 signs are also combined with each other (e.g.  or  etc.); while the first 2 signs have the exclusive significance of silence, the other 3 signs (*fermatas*) are applied also to sonorous events, whose effect they extend, depending on their magnitude and on the basis of the durational values to which they refer.

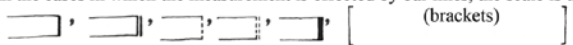


Durations are traditionally represented through conventional signs, but according to a scale that ranges from free duration with indeterminate length up to chronometrically defined duration.

Prolongation signs can contain whole groups of sonorous events; e.g. ; just as the suspension sign no. 2 can mean a silence extended as long as the contemporaneous duration of a sonorous event which is performed simultaneously, e.g. .

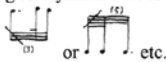
Tempo is organised between FREEDOM and MEASUREMENT (metronomical measurement, chronometrical measurement)

In the cases in which the measurement is effected by bar lines, the scale is the following:



Upward or downward slashes upon any sign or sign groups mean invariably: "as fast as possible" (*appoggiatura*), in reference to the marked sign or signs.

The "small notes" develop different articulations: according to rhythmic values



not beamed




free



- 3 -

Scala per i segni di legatura, articolazione, prolungamento delle vibrazioni:

(il "lasciar vibrare" o "lungo vibrato" vengono in certi casi sostituiti da zone punteggiate
 es. )

Alterazioni:

bequadro, diesis, bemolle, 1/4 di tono, 3/4 di tono.

N.B. Tutto ciò ha valore generalizzato - nessun segno pertanto viene sempre applicato razionalmente e secondo significazione immutabilmente prestabilita; scambi, ambiguità, particolarità, anomalie, ed anche contraddizioni, si manifestano frequentemente nello svolgersi della composizione sia in maniera singola che influenzando intere parti del ciclo; la quasi totalità dei segni riveste dunque multipla significazione. Ogni caso particolare verrà ~~considerato~~ considerato nelle note che seguono.

II - scritture: il pianoforte.

(venendo ogni uno dei 14 numeri del ciclo considerato separatamente nell'ultimo paragrafo, questa, come le seguenti note III e IV, avranno anche carattere generale.)

PIANOFORTE (a còda):- nel ~~presente ciclo~~ ^{realizza} presente ciclo ~~realizza~~, se statisticamente considerato secondo la "quantità", la più elevata ^{concretamente} presenza, sarebbe pertanto un errore ~~considerarlo~~ ^{considerarlo} su un piano solistico o di protagonista. Sebbene la totalità della sua parte sia eseguibile da un unico interprete a questi non si esclude la possibilità di valersi della collaborazione di uno o più assistenti o di auto-registrazioni complementari nei casi in cui la sua libertà di iniziativa ~~lo~~ suggerisca e consenta.

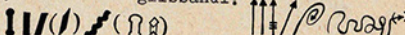
Gli avvenimenti sonori riferentesi al pianoforte ~~si~~ valgono di uno o più pentagrammi per i suoni e di uno o più monogrammi per i rumori. I rumori prodotti mediante l'apertura o chiusura del coperchio sono sempre racchiusi in due parallele

es.  etc. , opp.  .

Segni per le frequenze e catalogo generale dei simboli grafici

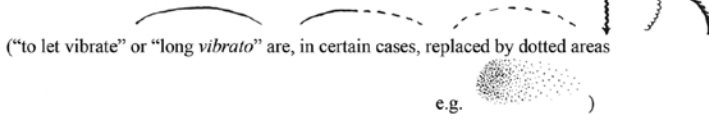
- frequenza normale
- ◊ abbassato senza risuonare
- ◊ battuto muto
- P pizzicata
- S soffocato o sordina (oltre lo smorzatore)
- M muted (prima dello smorzatore)
- o armonico
- uc una corda

bande di frequenze (clusters):

glissandi: 

- 3 -

Scale of signs for slurs, articulation, prolongation of vibrations:



Accidentals:¹⁰

- natural,
- sharp,
- flat,
- 1/4-tone,
- 3/4-tone.

N.B. All this has generalised meaning – therefore no sign is always applied rationally and according to a meaning that is unchangeably fixed; exchanges, ambiguities, particularities, anomalies, and also contradictions, frequently emerge in the composition’s development both singly and influencing whole parts of the cycle; so almost all signs have manifold meaning. Each particular case will be considered in the following notes.

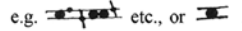
[Fe. Ma.]

II –writing: piano.

(while each one of the 14 numbers of the cycle is considered separately in the last paragraph, this note, like the following ones, III and IV, will have a general character.)

PIANO (grand): – when considered statistically in terms of “quantity”, it has the strongest presence in this cycle; it would therefore be a mistake to regard it as a soloist or protagonist. Although the entire part can be performed by a single interpreter, this does not rule out him collaborating with one or more assistants or to use complementary self-recordings in cases where his freedom of initiative suggests and allows it.

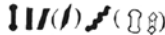
The sonorous events referring to the piano employ one or more staves for notes and one or more single lines for noises. The noises produced by opening or closing the lid are always enclosed in two parallels



Signs for frequencies and general catalogue of graphic symbols

- normal frequency
- ◊ depressed without sound
- *battuto muto*
- P** *pizzicato*
- S** muffled or muted (beyond the damper)
- M** muted (before the damper)
- o harmonic
- uc** *una corda*

bands of frequencies (clusters):



glissandi:



¹⁰ [Translators’ note] The five accidental signs are absent in the Darmstadt document, but they are present in the Los Angeles document.

- 4 -

I I I - scritture: la voce (e i suoi multipli).

VOCE MASCHILE, che può essere definita, secondo le tradizionali categorie di tessitura, una voce di baritono. Frequenti casi, pertanto, nel corso dell'opera prescrivono alla voce di uscire dai binari della propria tessitura convenzionale per emettere altre, ed altrimenti prodotte, frequenze; una applicazione del metodo Wolfsohn risulterebbe efficace per alcune particolarità di questi casi.

Principali tecniche di emissione

- cantato
- × semi-cantato
- × parlato (secondo indicazioni di frequenze e di intervallo)
- e: parlando
- o armonico (emissione di testa)
- ◇ sussurrato
- + aspirato (+ go: aspirato in gola)

In alcuni casi la voce da singola diviene multipla sdoppiandosi su piani diversi e differentemente articolati. Nulla esclude una partecipazione del pianista o degli assistenti, strumentisti ed anche, qualora fosse presente, del direttore d'orchestra a questa moltiplicazione vocale; ma si possono risolvere tali casi sia con l'intervento di un coro che con registrazioni sovrapposte e sovrimpresse della voce principale. Un minimo di due voci è indispensabile in ogni caso.

Voce Femminile. Un solo numero del ciclo prevede espressamente il netto cambiamento di sesso della voce (numero 7) questa può essere dunque utilizzata anche come voce n. 2 (es. ai numeri 6 ed 11)

IV - scritture: gli strumenti.

I numeri 5 a), 7, 8, 13 prevedono interventi di vari strumenti:

flauto	violino	glockenspiel
clarinetto(sib)	viola	celesta
corno(Fa)	violoncello	vibrafono
trombone(ten.-basso)	contrabasso	xilofono
		arpa
		ondes martenot

percussione: piatti a due (battuti o strisciati)

3 piatti	3 tam-tam	
timpani	tamburo	grancassa
triangolo	tamburello	castagnette (nacchere)
cencerro	2 maracas	2 bongos
		3 blocks

campane:  (note reali)

questi strumenti non costituiscono pertanto un corpo orchestrale poiché intervengono sporadicamente e in accoppiamenti, raggruppamenti e combinazioni occasionali ed irregolari; pertanto, se la presenza di un concertatore è raccomandabile, quella di un direttore non è necessaria come condizione di principio essendo le partiture dei frammenti strumentali scritte ciascuna su di un'unica pagina nell'alto della quale un largo margine è lasciato in bianco onde permettere le individuali trascrizioni delle singole parti (assai brevi nella maggioranza dei casi); ne consegue una contemporanea leggibilità dell'insieme e del proprio dettaglio da

- 4 -

III – writing: voice (and its multiples).

MALE VOICE, which can be defined, according to the traditional categories of *tessitura*, as a baritone voice. Frequent cases, therefore [*sic*], during the course of the work require the voice to leave the paths of its own conventional *tessitura* in order to emit other, and otherwise produced, frequencies; an application of the Wolfsohn method¹¹ would be effective for some particularities of these cases.

Main vocal emission techniques

- sung
- ✕ semi-sung
- ✕ spoken (according to frequency or interval indications)
- e : *parlando*
- harmonic (head voice)
- ◇ whispered
- + aspirated (+ *gò*: breathing in into the throat)

In some cases, the single voice multiplies, splitting into diverse and differently organised levels. In this vocal multiplication, the participation of the pianist or assistants, instrumentalists and even, if present, of the orchestra conductor is not excluded; however, these cases may also be solved either with the involvement of a choir or with recordings superimposed on and overlapping the main voice. A minimum of two voices is essential in any case.


Female Voice. Only one number of the cycle explicitly requires a clear change of sex of the voice (number 7) which can therefore also be used as voice no. 2 (e.g. numbers 6 and 11)

IV – writing: instruments.

Numbers 5 a), 7, 8, 13 require the participation of various instruments:

flute	violin	glockenspiel
clarinet (B-flat)	viola	celesta
horn (F)	cello	vibraphone
trombone (ten.–bass)	double bass	xylophone
		harp
		ondes Martenot

percussion: pair of cymbals (crashed or scraped)
 3 cymbals 3 tam tams
 timpani drum bass drum
 triangle tambourine castanets (nacchere)
 cencerro 2 maracas 2 bongos 3 blocks

tubular bells:  (sounding notes)

so these instruments do not form an orchestral body, since they play sporadically and in pairs, groups as well as in occasional and irregular combinations. Therefore, if the presence of a leader is advisable, that of a conductor is not necessary as a principle condition since the scores of the instrumental fragments are each written on a single page at the top of which a large margin is left blank to allow individual transcripts of the single parts (very short in most cases); the result is a simultaneous readability of the whole and of the particulars each one has to perform.

¹¹ [Translators' note] Alfred Wolfsohn (1896–1962).

- 5 -

eseguire. Sola eccezione alla costante variabilità ed ineuguaglianza dello strumentale, il numero 13 che, in due casi, prevede una organizzazione degli strumenti più convenzionalmente orchestrale; per questo numero la presenza di un direttore sarebbe dunque giustificata.

V - per la lettura del testo.

La composizione è graficamente redatta secondo numerosi e differenti procedimenti di scrittura, sarebbe pertanto vano e inesatto cercare di stabilire una scala graduante progressivamente segni, simboli, valori, misure e disegni proprio perché nel campo specifico della scrittura gli scambi, le ambiguità, particolarità, anomalie e contraddizioni di cui sopra, maggiormente si manifestano. Anche una dialettica fra scrittura d'azione e scrittura di risultato qua e là riconoscibile è qui sbriciolata in infinite varianti e derivazioni che sarebbe ozioso classificare. Partendo ogni segno scritto trova corrispondenza sonora. Partendo dai casi in cui un segno ha come possibilità un'unica ed inequivocabile traduzione sonora, si giunge ai casi in cui le possibilità di riprodurre il segno mediante il fatto sonoro sono praticamente infinite; su questa base si potrà tentare ragionevolmente di stabilire una graduatoria di rapporti e spiegarne i funzionamenti. Ma neanche tale graduatoria potrà esser redatta in un catalogo generale per il notevole margine di irregolarità che constateremo nei risultati; ogni elenco sintetico rischiando d'irrigidire la mobilità della scrittura entro schemi limitati e ristretti, soltanto l'individuazione analiticamente condotta delle singole parti, di frammenti e dettagli nell'interno del ciclo, può proporre soluzioni attendibili.

Ogni numero del ciclo è dunque accompagnato da una nota nel presente paragrafo che è parte essenziale ed integrante della composizione medesima; varie indicazioni scritte, che influenzano soltanto generalmente ed indirettamente lo svolgersi dell'esecuzione sonora (es. caratteristiche di TEMPO d'ogni numero preso separatamente o articolazione delle PAUSE fra numero e numero) sono omesse nella partitura ma espresse in questa nota.

Per i casi in cui la scrittura di più s'allontana dai segni universalmente e convenzionalmente noti assumendo deliberati aspetti (pittorici o letterari) che sembrano, comunque, fino a questo momento, considerati extra-musicali) sconosciuti al lettore o all'interprete, le soluzioni qui proposte non si concepiscono come esclusive: il lettore ha la libertà di proporre, e l'interprete d'applicarne, altre e differenti quando sia in grado di giustificarle sul piano sonoro.

I b) anchibathès

Una gamma (scala) di frequenze-timbri:

rumore nell'estrema regione grave + glissando fra i limiti massimi (possibili) dell'estensione lasciando risuonare gli armonici + frequenza grave Muted + frequenza media Pizzicato + frequenza Soffocata ad un suo armonico + armonici risuonanti per simpatia da una frequenza grave percossa + frequenza media (normale) + parola + brevissimo rumore acuto.

- 5 -

The only exception to the constant variability and inequality of the instruments is number 13 which, in two cases, requires a more conventionally orchestral organisation of the instruments; for this number the presence of a conductor would thus be justified.

V – for the reading of the text.

The composition is graphically written according to numerous and different writing procedures, so it would be in vain and inexact to try to establish a scale in which signs, symbols, values, measures and drawings are organised gradually. This is precisely because in the specific field of writing, exchanges, ambiguities, particularities, anomalies and the above-mentioned contradictions manifest themselves most. Even a dialectic between action notation and a result-based notation, recognisable here and there, breaks into infinite variations and derivations which would be futile to classify. Therefore every written sign finds a sound correspondence.

Starting from cases in which there is a unique and unambiguous sound translation for a sign, one arrives at cases in which the possibilities to reproduce the sign through a sonorous fact are practically infinite; on this basis, one may reasonably attempt to establish a classification of relations and explain how they work. But even such a classification cannot be drawn up in a general catalogue due to the considerable degree of irregularity that we would see in the results; each concise list risks to ossify the mobility of writing within limited and restricted patterns; only an analytically informed insight into the single parts, the fragments and details within the cycle, may propose valid solutions.

Each number of the cycle is therefore accompanied by a note in this paragraph which is an essential and integral part of the composition itself; various written indications, which only generally and indirectly influence the course of the musical realisation (e.g. the TEMPO characteristics of each number taken separately or the articulation of PAUSES between one number and another) are omitted in the score but expressed in this note.

For the cases in which the writing deviates the most from the universally and conventionally known signs by taking on deliberate aspects (pictorial or literary ones that until now, in any case, seem to be considered extra-musical) unknown to the reader or interpreter, the solutions proposed here are not to be conceived of as exclusive: the reader has the freedom to propose, and the interpreter to apply, other and different ones if he is able to justify them on the sound level. [Ju. Fr.]

I b) anchibathès

A range (scale) of timbre frequencies:

noise in the lowest region +
glissando between the extremities of the range, letting harmonics resound +
 muted low
 frequency +
 middle frequency, *pizzicato* +
 frequency muffled into a harmonic of its own +
 harmonics
 resounding sympathetically from a struck low frequency + middle (normal) frequency +
 word +
 very short
 high noise.

- 6 -

Ogni avvenimento è accompagnato da un point d'orgue, considerando per es. il più grande (■) come: lasciar vibrare sino all'estinzione, si possono, su questa base, decidere le durate media e piccola (applicate una volta ciascuna) e si avrà come risultato il tempo globale del pezzo. Si sottointende il pianoforte come esecutore del pezzo; la parola può indifferentemente esser pronunciata dallo stesso pianista o da uno o più interpreti. Le intensità sono libere; i modi d'attacco, eccettuato un caso, anche. Alcuni silenzio.

Attacca subito:II Les trois blondeurs

VOCE: conduce il tempo tenendo i suoni il più a lungo possibile sulla base di due figure: ○ = più lunga; ● = metà della precedente - ne risulterà: "il più lentamente possibile" - i modi d'attacco e la disposizione, otticamente misurabile sul foglio, dei segni, influenzeranno liberamente le durate. La tessitura si mantiene nei limiti convenzionali del baritono. Rispettando scrupolosamente le indicazioni di sospensione si avranno i silenzi voluti fra gruppo e gruppo.

P.F.: quasi esclusivo "accompagnamento" di rumori:

- a) scritti fra due parallele: col coperchio
- b) " " sul monogramma sottostante: liberi

(il cluster che conclude il primo rigo (BL) battuto col legno, se possibile, all'interno direttamente sulle corde)

A 2

uniti: il terzo rigo unisce i due interpreti in una azione più strettamente compenetrata; la voce esegue gli intervalli in glissando, il pf. "punteggia" con suoni sulla tastiera, riviene gradualmente ai rumori, verso la fine asseconda all'unisono le ultime tre frequenze della voce.

Attacca subito:III J. H.-K. S.

Quattro rettangoli che linee fra loro intercorrenti fanno somigliare a proiezioni l'uno dell'altro racchiudono iniziali, il rettangolo alla destra del foglio in alto comprende la parola cuore in lingua ebraica (o amore in lingua yiddish: si abbia cura alle rispettive differenze di pronunzia) che, letta come viene da destra a sinistra, può avviare l'intera esecuzione del pezzo in tal senso.

Quattro rettangoli di maggior grandezza sono variabilmente e senza legami disposti nel foglio e contengono frammenti verbali in latino, italiano e francese.

Misurando otticamente le dimensioni di ogni rettangolo la voce stabilirà corrispondenti durate o tempi di esecuzione, con decisione precisa, fatta eccezione per il primo rettangolo a sinistra, tratteggiato, che "accompagnerà" della sua durata l'azione pianistica.

Le frequenze, o i ritmi e tutte le altre indicazioni sonore disposte lungo i pentagrammi di fondo ■■ e alla periferia dei rettangoli serviranno agli interpreti di repertorio fonetico da applicare agli elementi verbali e strumentali messi in azione.

Questo pezzo può essere eseguito da una o più voci e dal pianoforte o più strumenti. Le frequenze segnate † e # riguardano la voce (o strumenti che

- 6 -

Every event is accompanied by a *fermata*. By considering the largest one (◻) as an example and with the meaning of "to let vibrate until extinction", one may determine, on this basis, the medium and the small durations (each applied once) and one will have the total length of the piece as a result.

It is understood that the piano performs the piece; the word can indifferently be uttered by the pianist himself or by one or more interpreters.

Intensities are free; modes of attack too, except in one case. No silences.

[Fe. Ma.]

Attacca subito:II Les trois blondeurs

VOICE: leads the tempo by holding the sounds as long as possible on the basis of two figures: ○ = longer, ● = half of the previous one – the result will be: "as slowly as possible" – the modes of attack and the sign placement, visually measurable on the sheet, will freely influence the durations. The *tessitura* remains within the conventional limits of the baritone. By scrupulously respecting the indications of suspension, one will have the intended silences between one group and the other.

PIANO: almost exclusive "accompaniment" of noises:

a) written between two parallels: with the lid

b) " on the subjacent one-line staff: free

(the cluster that concludes the first staff (BL) *battuto col legno*, if possible inside, directly on the strings)

A 2
uniti: the third staff unites the two interpreters in a more closely intertwined action; the voice performs the intervals with *glissando*, the piano "punctuates" with sounds on the keyboard, gradually returns to noises and, towards the end, supports the last three frequencies of the voice in unison.

Attacca subito:III J. H.-K. S.

Four rectangles, interconnected by lines which make them look like projections of each other, enclose initials; the rectangle in the top righthand corner of the sheet includes the word heart in Hebrew (or love in Yiddish: attention should be paid to the respective differences in pronunciation) which, if read as it is from right to left, can mark the beginning of the entire performance of the piece in that way.

Four rectangles of a larger size are arranged on the sheet variably and without connections and contain verbal fragments in Latin, Italian and French.

Visually measuring the dimensions of each rectangle, the voice will determine corresponding durations or performance tempi with precise decision, except for the first, dashed rectangle on the left, which "will accompany" the pianistic action throughout its duration.

The frequencies or the rhythms and all the other sound indications placed along the background of staves and in the periphery of the rectangles serve the interpreters as a phonetic repertoire to be applied to verbal and instrumental elements that are put into action.

This piece can be performed by one or more voices and by the piano or more instruments. The frequencies marked with † and ‡ refer to the voice (or instruments that can produce 1/4-tones),

- 7 -

possano produrre 1/4 di tono) quelle contrassegnate da figure del repertorio pianistico (P. , M. etc.) serviranno al pianista. I clusters mostrano qui per la prima volta tendenza a riempire zone geometriche sul foglio lo spazio delle quali sarà tradotto dall'interprete in valore temporale. Zone punteggiate alludono alle risonanze di armonici ottenibili anche (al pf.) col terzo pedale o abbassando silenziosamente quanti tasti possibile che sian rimasti inutilizzati.

I 5 gruppi irrazionali che poggiano sul rettangolo primo a sinistra (tratteggiato) avranno la loro materia sonora nella sola azione del pianista; questi a libera scelta su ogni parametro che non sia quello ritmico. Chiavi di ϕ , \mathbb{K} e \circ contrassegnano i pentagrammi a volte chiaramente e ambigualmente in altri casi. Il tempo totale d'esecuzione è libero.

NB: i 4 ritmi di Legati, fra di loro dal tracciato possono essere eseguiti passando dall'uno all'altro senza un minimo particolare, una stessa corda che non si stacca, gli altri 4 ritmi sono liberi e si eseguono nell'ordine scritto, ogni pentagramma non può essere ripetuto una volta eseguito una sola volta. Il principio per tutti i pentagrammi è rettangolare.

Breve pausa. Attacca:

IV tu me veux

VOCE: organizzata su tutti i parametri tradizionalmente (tessitura compresa) e misurata a metronomo.

P.F.: accompagna, riferendosi secondo misurazione ottica alla parte vocale per il tempo, eseguendo il tutto indirettamente (libertà nei pedali) in modo quasi allusivo.

Le "notine" sbarrate hanno tendenza al legato, non sbarrate allo staccato.

B sopra un clusters significa: battuto (possibilmente all'interno direttamente sulle corde). Due legature di risonanza sono smorzate dagli avvenimenti successivi al loro suono d'origine (-----).

Lunga pausa. Attacca:

V a) le nègre

7 frammenti con il concorso della voce (baritono, tessitura normale) del pianoforte e di alcuni strumenti.

PARTITURA:

voce: legge il testo seguendo il tratto punteggiato; notazione tradizionale e repertorio timbrico come da note precedenti.

1. clarinetto e voce. lungo silenzio. segue:
2. voce, percussioni (un esecutore) trombone, glockenspiel, vibrafono, celesta, xilofono, pf. e arpa che lascia vibrare voce e pf. che lascia vibrare sino all'estinzione. segue:
4. a) ondes martenot, pf., vibrafono e arpa, segue subito:
b) trio a corde (a.= alto, c.= cello, cb.= contrabbasso CL.= col legno), ondes martenot, voce, pf., secondo trio a corde (v.= violino, a.= alto, c.= cello CLS.= col legno strisciato) e pf. segue subito
5. corno, trombone, xilofono, pf., campane, flauto, ondes martenot e voce. lunga vibrazione della campana e segue:
6. flauto, corno, voce, percussioni (un esecutore) celesta, arpa, glockenspiel. lungo suono di corno e segue:
7. voce e percussioni (due interpreti) con ondes martenot.

Attacca subito:

V b) piano piece

3 gruppi, cronometricamente misurati, di "battuto muto".

Le 5 linee del pentagramma si riferiscono qui alle cinque dita della mano.

- 7 -

those marked with figures from the pianistic repertoire (P., M. etc.) will be used by the pianist. On the sheet, the clusters show here for the first time a tendency to fill geometric zones, the space of which will be translated by the interpreter into temporal value. Dotted areas allude to resonances of harmonics that can also be attained (on the piano) through the *sostenuto* pedal or by silently depressing as many keys as possible which have remained unused.

The 5 irrational groups on the first (dashed) rectangle on the left will find their sound matter only in the action of the pianist; they can be freely chosen with regard to any parameter other than the rhythmic one.

The keys of ϕ , \mathbb{H} and \mathcal{O} mark staves clearly at times, and ambiguously in other cases.

The overall performance tempo is free.

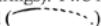
NB: the 4 rectangles connected by lines can be performed by moving from one to the other in no particular order, but without leaving this constellation. The other 4 rectangles are free and are to be performed in a chosen order. Each rectangle cannot be repeated but will be rendered only once. The performance can start from any rectangle.

Short pause. *Attacca*:

IV tu me veux

VOICE: traditionally organised on all parameters (including *tessitura*) and measured by metronome.
PIANO: accompanies the vocal part by visually measuring time values, performing everything indirectly (free pedal use) in an almost allusive way.

The "small notes" that are beamed tend towards *legato*, those that are not beamed towards *staccato*.

B above a cluster means: *battuto* (possibly inside, directly on the strings). Two resonance ligatures are damped by the events which follow their initial sound ().

Long pause. *Attacca*:

V a) *le nègre*

7 fragments involving the voice (baritone, normal *tessitura*), the piano and several instruments.

SCORE:

voice: reads the text following the dotted line; traditional notation and repertoire of timbre as in previous notes.

1. clarinet and voice. long silence. followed by:
2. voice and piano that is allowed to vibrate until extinction. followed by:
3. voice, percussion (one performer), trombone, glockenspiel, vibraphone, celesta, xylophone, piano and harp that is allowed to vibrate. followed by:
4. a) ondes Martenot, piano, vibraphone and harp, immediately followed by:
b) string trio (a.=viola, c.=cello, cb.=double bass, CL.=*col legno*), ondes Martenot, voice, piano, second string trio (v.=violin, a.=viola, c.=cello, CLS.=*col legno strisciato*) and piano immediately followed by:
5. horn, trombone, xylophone, piano, tubular bells, flute, ondes Martenot and voice. Long vibration of the bells, followed by:
6. flute, horn, voice, percussion (one performer), celesta, harp, glockenspiel. Long horn sound, followed by:
7. voice and percussion (two interpreters) with ondes Martenot.

Attacca subito:

V b) *piano piece 1*

3 groups, chronometrically measured, "*battuto muto*".

The 5 lines of the staff refer here to the five fingers of the hand.

- 8 -

mano destra (M.D.) ^{2 3 4 5}
 1
 mano sinistra (M.S.) ^{2 3 4 5}
 1

seguendo le deviazioni, da una base costante che può riportarsi allo spazio coperto da una mano aperta e appoggiata sulla tastiera, delle linee nei vari sensi del grafico, percuotere tastiera o coperchio (2parallele) con il polpastrello o con l'unghia (U) del dito cercando di forzare il tocco sino a renderlo sensibile ma senza giungere ad alcuna emissione sonora. L'emissione di uno o più suoni realmente percepibili può avvenire:

- a) volontariamente: nei punti indicati dal segno • della frequenza la cui altezza verrà chiamata secondo il sistema alfabetico inglese:

A = la
 B = si
 C = do
 D = re
 E = mi
 F = fa
 G = sol

e la cui indicazione d'ottava si trova numericamente espressa al fianco d'ogni lettera.

- b) casualmente: per involontario errore.

alla fine del terzo gruppo la M.D. sviluppa le cinque linee in movimenti curvilinei irregolari accavallantesi che alludono al glissando libero sulle corde (nella zona contrassegnata dalla chiave ϕ) realizzando infine le 3 frequenze prescritte in Pizzicato.

Il segno \circ senza ulteriori indicazioni, crocette etc. indica dunque il "battuto muto"; **em** che l'intensità si mantenga su una costante orbita di pianissimo (**pp**) i due modi d'attacco possibili (polpastrello e unghia) devono sviluppare all'estremo la sensibilità del tocco in tutte le sue immaginabili applicazioni. Ne risulterà in oltre una ritmizzazione costantemente variata.

Attacca subito:



VI parfum


VOCE parlata : parlando sempre, la voce si sdoppia in diversi piani di tessitura e articola diverse tecniche d'emissione. I caratteri grafici differenti di ogni elemento verbale (maiuscole, minuscole, grandezza e grossezza del tratto etc.) determineranno varie e libere scelte di sfumature nel parlato. Le altezze di frequenza si "ispireranno" ai due pentagrammi in chiave di ϕ ed ψ . La sequenza intelligibile del testo è tracciata: la prima frase, di proponimento, in due varianti, si vale di un ritornello; lo scioglimento è unico e segue il testo sino alla fine. I frammenti che avvolgono il testo principale sono da considerarsi come echi e riflessi.

P.F. pizzicato sempre : (Bf=battuto col ferro, Bl=battuto col legno) su di un pentagramma, in chiavi ambigualmente disposte, si leggono le frequenze, pizzicando, ~~che~~ accompagneranno le sillabe della parte verbale. Verso la fine, gruppi così segnati es. $\hat{\circ}$ \uparrow \downarrow suggeriscono un'azione tripla, doppia o ugnola sulle tre corde accordate alla stessa ~~stessa~~ frequenza.


Eeguire il tutto il più rapidamente possibile servendosi di un numero di voci "a piacere".

- 8 -

right hand (M.D.) 
 left hand (M.S.) 

following the deviations of the lines in the various directions of the graph, from a  constant base which can return to the space covered by an open hand on the keyboard, [one has to] strike the keyboard or the lid (2 parallels) with the fingertip or with the nail (U) of the finger, trying to force the touch until making it noticeable but without reaching any sound production. The production of one or more actually perceptible notes can take place:



- a) voluntarily: at the points indicated by the sign ● for the frequency (pitch) which will be denominated according to the English alphabetical system:
 - A = la
 - B = si
 - C = do
 - D = re
 - E = mi
 - F = fa
 - G = sol
 and whose octave indication is numerically expressed alongside each letter.
- b) accidentally: by involuntary error.

at the end of the third group, the right hand unfolds the five lines into overlapping curvilinear irregular movements which allude to free *glissando* on the strings (in the area marked by the clef ) , finally realising the 3 frequencies to be played *pizzicato*.



The sign ○ without further indications, small crosses etc. therefore indicates “*battuto muto*”; although the intensity remains on a constant orbit of *pianissimo* (*pp*), the two possible modes of attack (fingertip and nail) must cultivate to its extreme a sensitivity of touch in all its imaginable applications. It will also result in a constantly varied rhythmisation.

Attacca subito:

VI parfum

VOICE
parlando: always *parlando*, the voice splits into different *tessitura* levels and develops different vocal emission techniques. The different graphic characters of each verbal element (majuscule, minuscule, size and thickness of the stroke etc.) will determine various and free choices of nuances in *parlando*. The frequencies (pitches) are “inspired” by the two staves with  and  clefs. The intelligible sequence of the text is mapped out: the first phrase, deliberately set in two variants, employs a *ritornello*; the resolution is unique and follows the text to the end.


The fragments that surround the main text are to be considered as echoes and reflections.

PIANO always (Bf = *battuto col ferro*, BL = *battuto col legno*) on a staff with ambiguously arranged clefs, *pizzicato:* one reads the frequencies, which will accompany the syllables of the verbal part, plucking. Towards the end, groups marked as eg.   suggest a triple, double or single action on the three strings tuned to the same frequency.

Performing everything as fast as possible using a number of voices “at will”.

- 9 -

VIII per una poesia di Aldo Braibanti:a) piano pezzo 2

L'azione delle due mani e dei pedali è qui meticolosamente scritta secondo i segni tradizionalmente noti. I silenzi, resi più evidenti dal foglio sotto di essi lasciato in bianco interrompendo lo sfondo dei pentagrammi, debbono essere scrupolosissimamente eseguiti. L'ultima frequenza del pf.  deve risuonare *ppp* mentre l'unghia (U) effettuerà un battuto muto al massimo possibile dell'intensità (*ff*) a questa si riattacca il flauto, con una chiave ~~p~~rossa senza emettere suono e, seguendo il testo, è il flauto che termina il pezzo.

b) fiordaliso

la voce sola, sostenuta dalle ondes martenot (vedi "note varie" per le ondes) inizia il frammento legando con la fine del flauto; alla voce ed alle ondes viene ad aggiungersi il quartetto dei ~~fiati~~ *fiati* (flauto, clarinetto, corno e trombone) e intervengono, infine, violino, arpa, celesta, vibrafono, xilofono, glockenspiel.

c) oppure

~~continua~~ ~~segue~~ la voce, ritmando in parlato su frequenze designate, sulla "costante" del trio a corde (violino, viola e cello) agiscono sommandovisi di volta in volta: xilofono, arpa e vibrafono; la percussione agisce qui, con la quasi totalità dei suoi strumenti, unitamente a timpani e ondes.

d) piano pezzo 3

Tracciato di linee orizzontali raffiguranti le frequenze di un pf. che scorrono nel tempo.

L'altezza di ogni linea ne determinerà dunque la frequenza mentre la sua lunghezza sta a indicarne la durata.

Il numero di linee è maggiore del numero di tasti che si trovano in un pf. e minore del numero di corde corrispondenti ai tasti; e non in tutti i punti del foglio si ha lo stesso numero di linee.

Queste irregolarità introducono un elemento flessibile nella misurazione ~~■~~ che permetterà di avere per ogni linea differenti interpretazioni di frequenza o più linee attribuite alla stessa frequenza: a seconda della situazione in cui si misura.

La ove le linee si infittiscono, creando zone a linee raddoppiate o triplate, viene suggerita l'azione piuttosto sulle corde che sulla tastiera a questa essendo riservate le linee più regolarmente distanziate fra di loro.

Alcune linee sono rette, altre oscillano irregolarmente, oscillazioni che ne influenzeranno conseguentemente l'altezza (frequenza) e la durata (tempo); la totalità delle linee "frequenze-tempo" è raffigurata sul foglio come una silenziosa e virtuale presenza durante tutto il pezzo ma il materializzarsi in avvenimenti sonori, forme, sospensioni e articolazioni musicali avverrà soltanto ogni qual volta l'occhio incontrerà nel disegno figurazioni che spezzano, interrompono, ricoprono, deviano e contraddicono il normale scorrere delle linee.

– 9 –¹²VIII per una poesia di Aldo Braibanti:a) piano piece 2

The action of the two hands and the pedals is meticulously written here according to the traditionally known signs. The silences, made more evident by leaving the sheet below them blank, which interrupts the staff background, must be performed most scrupulously. The last frequency of the piano $\text{♩}^{\#}$ must resound *pppp* while the fingernail (U) will carry out a *battuto muto* at the maximum possible intensity (*ff*). At this point, the flute rejoins, with a pitchless key click and, following the text, it is the flute which ends the piece.

b) fiordaliso¹³

the voice alone, supported by the ondes Martenot (see “various notes” for the ondes¹⁴), initiates the fragment by connecting to the last sound of the flute; the voice and the ondes are joined by the wind quartet (flute, clarinet, horn and trombone) and, finally, by the violin, harp, celesta, vibraphone, xylophone, glockenspiel.

c) oppure

the voice continues, rhythmically speaking on the indicated frequencies; from time to time, the “constant” of the string trio (violin, viola and cello) is joined by: xylophone, harp and vibraphone; almost all percussion instruments are used here, together with timpani and ondes.

d) piano piece 3

The grid of horizontal lines represents the frequencies of a piano, running through time.

The height of each line will therefore determine the frequency while its length indicates its duration.

The number of lines is greater than the number of keys found on a piano and less than the number of strings that correspond to the keys; and there is not the same number of lines at all points of the sheet.

These irregularities introduce a flexible element into the measurement, which will allow different interpretations of frequency for each line or several lines to be assigned to the same frequency: depending on the situation in which one measures.

Where the lines become denser, creating zones with double or triple lines, the suggested action is on the strings rather than on the keyboard, for which the more regularly spaced lines are reserved.


Some lines are straight, others oscillate irregularly; oscillations that will consequently influence the pitch (frequency) and the duration (time). The totality of the “frequencies-time”-lines is represented on the sheet as a silent and virtual presence throughout the whole piece. The materialisation in sonorous events, forms, suspensions and musical articulations, however, will only take place when the eye encounters figurations in the drawing which break, interrupt, cover, deviate from and contradict the regular course of the lines.

¹² [Translators' note] In the Darmstadt document, this page is longer than the others, as it is made up of two sheets that Bussotti pasted together vertically in order to have more space to write.

¹³ [Translators' note] In the version of this document sent to Tudor, Bussotti annotated “e per te” next to the title.

¹⁴ [Translators' note] See notes for the ondes at p. 1 of this document.

Ognuno di questi segni grafici darà luogo a un avvenimento musicale che "occuperà" una determinata lunghezza di tempo, interromperà, dunque, il regolare scorrere del tempo per attuarsi e, in molti casi, tornerà indietro sullo stesso tempo per riprendere il movimento costante quando si sarà esaurito. Questo "tornare indietro" viene più precisamente indicato dalle legature che, unendo un gruppo all'altro, creano costellazioni il cui "spazio occupato" si trova non sulla retta di un cammino susseguentesi ma, indifferentemente, a qualsiasi punto dello spazio totale.

Riepilogando: ogni interruzione, segno particolare, punto, figura geometrica, macchiolina che si incontrerà nel cammino darà luogo ad avvenimento sonoro ed anche nei casi in cui la sola linea divenga più grossa nel tratto questa diverrà sensibile sia come vibrazione di frequenza che come influenza variabile sul tempo; il tempo non scorrerà dunque regolarmente che nelle linee rette mentre le linee oscillanti determineranno oscillazioni di durata così come faranno oscillare l'altezza del suono. (Minime oscillazioni sulle frequenze saranno ottenibili variando la lunghezza-tensione di una corda, sia con le dita che applicando preparazioni allo strumento.) Fra i segni incontrati si noterà un certo numero di figure già note al repertorio pianistico dei precedenti pezzi ed anche al repertorio pianistico tradizionale, come: staccato, sforzato, armonico, glissando e legato o lasciando risuonare e vibrare; sbarre di appoggiatura taglieranno certi gruppi; una particolare variazione del segno di legatura come  introdurrà una tendenza arpeggiante nel legato. Tutti questi segni riconoscibili serviranno all'interprete di riferimento per stabilire nel particolare la fisionomia musicale di ciascun gruppo.



Le legature rivestono qui principale importanza poiché si prescrive di seguirle in tutti i molteplici sensi per passare da un gruppo all'altro o anche all'interno d'ogni singolo gruppo. Le interruzioni "bianche" delle linee possono avere senso di pausa o senso di suono a seconda degli altri segni con cui vengano o non vengano combinate. Quando le interruzioni determinano invece, a mezzo linee, agglomerati di piccole figure geometriche, stanno a rappresentare inequivocabilmente i veri e propri avvenimenti ("acustici") del pezzo per la composizione dei quali tutta la libertà è lasciata all'interprete di servirsi d'ogni mezzo a sua disposizione.

Sempre tenendo conto che la base dell'intera costruzione poggia sullo scorrere di una retta stante a rappresentare una lunghezza di tempo, si esegua il pezzo nel senso da sinistra a destra iniziando, cioè, all'estrema sinistra in alto del grafico e terminando sul point d'orgue della destra. Si leggeranno successivamente, da sinistra a destra, gli avvenimenti nell'ordine d'altezza in cui si trovano; ogni avvenimento essendo variazione del tempo base e questi non venendo espresso che mediante il continuo susseguirsi di variazioni, la durata totale resta indeterminata. Così pure la individuazione delle frequenze sarà costantemente influenzata dalle deviazioni, oscillazioni o "ritorni" (cammini a ritroso) del tempo, le due misurazioni: durata e altezza procedendo unite in un unico simbolo.

Si noterà che il pezzo è iniziato prima (anacrusi) dello scorrere del "totale frequenza-tempo" e termina dopo il suo arresto.

e) Lied

È un lied. (Sarà cura degli interpreti sottolinearne l'intenzione.) Le 4 frequenze dell'ultimo accordo (pf.) si collegano direttamente con il pezzo che segue.

Each of these graphic signs will result in a musical event that “will occupy” a certain length of time; it will therefore interrupt the regular course of time in order to be realised and will in many cases go back to the same time to resume the constant movement after its conclusion. This “turning back” is more precisely indicated by the ligatures which, by linking one group to the other, create constellations whose “occupied space” is not found on the straight line of a successive path but, indifferently, at any point of the entire space. To summarise: each interruption, particular sign, point, geometric figure, speck which will be encountered on the way will result in a sonorous event, and even in cases where the stroke of the single line becomes thicker, this will become perceptible both as a vibration of frequency and as a variable influence on time; thus the time will not flow regularly except in straight lines, while the oscillating lines cause oscillations of duration as well as making the pitch of the sound oscillate. (Minimal oscillations of the frequencies can be achieved by varying the tension of a string, both with the fingers and by applying preparations to the instrument.) Among the signs encountered one will notice a certain number of figures already known from the pianistic repertoire of the previous pieces and also from traditional piano repertoire, such as *staccato* ▽ *sforzato* ○ harmonic ↗ *glissando* and *legato* or  letting resound and vibrate; *appoggiatura* strokes will cut off certain groups; a particular variation of the ligature sign such as  will introduce an *arpeggio*-tendency into *legato*. All of these recognisable signs will serve the interpreter as a reference to establish the musical physiognomy of each group in detail.

The ligatures are of major importance here since it is required to follow them in all their variations in order to pass from one group to another or even within each single group. The “white” interruptions of the lines can have a feeling of a pause or a feeling of sound quality depending on the other signs with which they are or are not combined. When, however, the interruptions determine agglomerates of small geometric figures by means of lines, they unequivocally represent the piece's real (“acoustic”) events of the composition of which all freedom is left to the interpreter to use every means at his disposal.

Always taking into account that the base of the entire construction rests on the course of a straight line representing a length of time, one has to perform the piece from left to right, beginning, that is, at the extreme left at the top of the graph and ending at the *fermata* of the right. One will read the events subsequently, from left to right, in order of the height in which they are found; as each event is a variation of the basic time which is expressed only through the continuous succession of variations, the total duration remains undetermined. Thus also the determination of frequencies will be constantly influenced by the deviations, oscillations or “returns” (backward paths) of time, the two measurements: duration and pitch proceeding together in a single symbol.

One will notice that the piece starts before (*anacrusis*) the course of the “total frequency-time” and ends after its conclusion.

[Ju. Fr.]

e) *Lied*

It is a *Lied*. (The interpreters will take care to underline the intent.) The 4 frequencies of the last chord (piano) are linked directly to the following piece.

- 10 -

IX e il sonno

- 1 accordo dei quattro suoni del numero precedente ripetuto dal pf.
- 2 la voce, dietro il suggerimento delle frequenze segnate in "parlato" e/ seguendo il testo verbale, improvvisa.
- 3 piano e voce insieme, la voce su frequenze libere. glissp.=abbassare, senza far risuonare, l'accordo sulla tastiera e glissando sulle corde con l'altra mano; l'azione scritta per il pedale farà risuonare le quattro frequenze dell'accordo lasciate vibrare.
- 4 piano e voce insieme.
- 5 la voce pronuncia l'ultima sillaba.

Pausa abbastanza lunga. Attacca:X a me non dà quiete

VOCE: è dotata, per ogni frammento verbale, di un gruppo di frequenze in base alle quali comporrà, seguendo il tracciato e le indicazioni di modo d'emissione, la veste sonora del testo. Le indicazioni di chiave, suggerite, non saranno pertanto prese "alla lettera".

P.F.: guida l'azione; sempre glissp. All'interno, direttamente sulle corde, eccezion fatta per le frequenze segnate P, MeS↓
L'impiego delle frecce e' qui costante ad indicare direzioni e caratteristiche del "glissando" in tutte le sue varietà.
(U= con l'unghia; ↑ =grattando, con l'unghia, sulle corde nell'estremo grave.)

NB: eseguibile anche, fraz po-fraz, in senso retrogrado, come le frecce tratteggiat stanno a indicare.

Pausa abbastanza lunga. Attacca:XI duo

La voce, con ausilio di autoregistrazione, oppure due voci unite pronunzieranno simultaneamente i due testi; "parlando" e seguendo il più rigorosamente possibile le suggestioni grafiche sia per le figure ritmiche che per le indicazioni di tessitura e intensità (queste ultime con variabilità di scelta); il pianoforte, nel mezzo, organizza e regola la doppia azione vocale↓
Tutto un pò esagerato, forzando il necessario tono virtuosistico, con ironia.

Attacca subito:XII Ciri

Nel primo gruppo la voce sussurra il testo quasi sommersa dalla rapida "corrente" del pf., l'uno sovrainpresso all'altra; riprende sola e, nel secondo intervento pianistico, conclude pronunziando liberamente le due parole sillabiche entro i limiti del segno ←————→ e osservando il crescendo dinamico.

Attacca subito:

– 10 –

IX e il sonno

- 1 the previous number's four-sound chord, repeated by the piano.
- 2 the voice improvises on the basis of the suggested frequencies, marked with "*parlato*", and following the verbal text.
- 3 piano and voice together, the voice on free frequencies. *glissp.* = depress the chord on the keyboard without producing any sound and perform a *glissando* on the strings with the other hand; the action written for the pedal will make the chord's four frequencies resound, letting them vibrate.
- 4 piano and voice together.
- 5 the voice utters the last syllable.

Quite long pause. Attacca:X a me non dà quiete

- VOICE: a group of frequencies is assigned to each verbal fragment. On the basis of these frequencies, the voice will set the text to music, following the course of the lines and the indications of the mode of attack. The clef indications are suggested, so they are not to be taken "literally".
- PIANO: it leads the action; always *glissp.* inside, directly on the strings, except the frequencies marked with P, M and S. The use of arrows is constant here to indicate directions and features of the "*glissando*" in all its variety.
(U = with the nail; \uparrow = scratching with the nail on the strings in the lowest region.)

N.B. also performable in retrograde form, phrase by phrase, as the dashed arrows indicate.

Attacca subito:XI duo

The voice supported by a self-recording or two voices together will say simultaneously the two texts; "*parlando*" and following as rigorously as possible the graphic impressions regarding both the rhythmical figures and the indications of *tessitura* and intensity (the latter with variability of choice); the piano, in the middle, arranges and regulates the double voice action.
All a little excessive, forcing the necessary virtuosic tone, with irony.


Attacca subito:XII Ciri

In the first group, the voice whispers the text and it is almost submerged by the rapid "stream" of the piano, whose part is printed over the vocal one; it continues alone and, during the piano's second interjection, it ends, uttering the two monosyllabic words freely between the limits of the sign \longleftrightarrow and observing the *crescendo* dynamics.

Attacca subito:

- 11 -

XIV piano piece 4

Riprodotta su cinque pentagrammi di sfondo un  disegno in bianco e nero; due dimensioni diverse, dunque, in ogni caso due differenti attribuzioni di significato.

Analizzando il disegno attentamente si vedrà come sia essenzialmente composto di linee irregolari che, accavallandosi l'una sull'altra e intrecciandosi fra di loro, delimitano superfici chiuse di svariata forma, superfici in molti casi ricoperte di nero; rari punti neri, di varia grandezza, e poche linee isolate completano il repertorio grafico usato.

Ai cinque pentagrammi è stato imposta una particolarità differente per ognuno, che si leggono elencate nel modo seguente:

1. alle tre linee del pentagramma vengono applicati i tre noti significati di S°, M. e P.
2. tutto il pentagramma viene investita del carattere "battuto muto" con accenno all'uso della superficie del coperchio mediante due parallele aggiunte.
3. alle cinque linee viene qui dato il senso dei cinque parametri: sequenza, frequenza, timbro, durata e intensità, sulle quali saranno misurabili in distanze tali caratteristiche; le cinque linee sono state sviate in angoli differenti e sovrapposti tra loro allo scopo di permettere molte misurazioni su diverse lunghezze. (Vedasi, come esempio, il punto di vista che fu alla base della redazione dell'opera "Variations" di J. Cage).
4. tutto il repertorio dei glissandi producibili all'interno del pf. viene qui applicato.
5. secondo il disegno originale, che tocca in un sol punto questo pentagramma, e a mezzo della chiave di contralto, questo punto è stato individuato come la frequenza La.
6. passando all'atto pratico il pianista è autorizzato a eseguire, automaticamente, "quello che il disegno gli ispira" senza cercare alcun altro punto di contatto o possibile parallelo fra una scrittura musicale e un mero fatto grafico. Al solo scopo di prescrivere un certo limite di registro ai pentagrammi, sempre presenti nello sfondo esercitando una ovvia influenza sull'aspetto generale del foglio, le cinque chiavi sono applicate come unico accenno a una specifica qualità di registro sonoro. Si osserverà, pertanto, che il disegno non solo cade sui pentagrammi ma anche negli spazi fra questi intercorrenti. Leggendo, per es., i pentagrammi dall'alto in basso si avrà un registro medio (tenore) che sale successivamente al registro acuto (violino) per discendere subito al più grave (basso), risalire assai verso l'acuto (soprano) e finalmente ritornare al medio (contralto). Dunque gli spazi tra pentagramma e pentagramma saranno liberamente considerati come appartenenti in parte all'uno o all'altro dei registri a seconda dei movimenti grafici ascendenti o discendenti del disegno. Si noti che le cinque chiavi non hanno qui un senso specifico applicabile ai pentagrammi (nel tal caso, data l'assenza d'accidentazione, ne risulterebbe un'azione riservata ai tasti bianchi, dunque di tipo diatonico, mentre la scala cromatica resta sempre quale minima base di ogni azione) ma fungono da semplice indicazione di registro. Seguendo dunque l'"ispirazione" del disegno si realizzerà il pezzo tenendo conto di tutto ciò; così come le cinque caratterizzazioni precedenti possono, in un'esecuzione che si voglia meglio documentata, influenzare anche liberamente tutto ciò che "passa" sopra i pentagrammi. Le possibilità di realizzazione musicale d'un tale disegno sono qui rese praticamente illimitate in ogni senso, essendo i riferimenti tecnici più

- 11 -

XVI piano piece 4

A black-and-white drawing, reproduced on a five-stave background; two different dimensions therefore, in any case two different attributions of meaning.

Analysing the drawing closely, one will see that it is made up fundamentally of irregular lines, which overlap and intertwine with each other, delimiting different shape enclosed areas, covered with black colour in many cases; sporadic black and different sized dots together with few isolated short lines complete the graphic repertoire which is employed.

Each of the five staves has its own peculiarity. These peculiarities are listed as follows:

1. the known meanings of S.°, M. and P. are assigned to the three staff lines.
2. the whole staff is featured by the "*battuto muto*"; the use of the lid surface is indicated by two added parallels.
3. the five lines are assigned now the meaning of the five parameters: sequence, frequency, timbre, duration and intensity; on the lines, such features will be measurable as distances; in order to allow many measurements on different lengths, the five lines have been diverted to form different and overlapping angles. (As an example, see the point of view which forms the basis of the writing of J. Cage's work *Variations*).
4. the whole repertoire of *glissandi*, produceable inside the piano, is applied here.
5. according to the original drawing, which touches this staff at only one point, and through the alto clef, this point has been identified as the frequency A.

6. moving to the practical act, the pianist is allowed to perform automatically "what the drawing inspires in him", without looking for any other contact point or possible parallel between musical notation and mere graphic fact. For the sole purpose of allocating a certain range of register to the staves, which are always present in the background and which wield an obvious influence on the general look of the sheet, the five clefs are assigned as a unique reference to a specific quality of sound register. One will observe, therefore, that the drawing occupies not only the staves, but also the spaces between them. For example, if one reads the staves from the top downwards, one will have a middle range (tenor), which then goes up to the high range (violin), descends immediately to the lowest one (bass), again goes up considerably to the high range (soprano) and finally returns to the middle one (alto). The spaces between the staves will be freely considered, therefore, as partly belonging to one or to the other range, according to the upwards or downwards graphic movements of the drawing. One will notice that the five clefs do not have a specific meaning here to apply to the staves (otherwise the action would be assigned only to the white keys and therefore it would be diatonic, due to the absence of accidentals; on the contrary, the chromatic scale always remains the minimum basis of each action), but they serve as a simple indication of range. Following thus the "inspiration" of the drawing, one will realise the piece, taking into account all of this; at the same time, the previous five characterisations may also influence freely all that "passes" over the staves, in a better-informed performance.

The possibilities of the musical realisation of such a drawing are here basically unlimited in every sense, because the technical, more

- 12 -

specificamente pianistici fino a qui illustrati, niente affatto obbligati e, in ogni caso, di una estrema approssimatezza e fragilità.

7. Oltre quanto si è detto fino ad ora resta la soluzione "ottima" da scoprire e per giungervi suggeriamo di tornare a un'analisi del disegno e, trascrivendone in notazione musicale le risultanze, considerare ogni linea, movimento, superficie (bianca o nera) percorso, arresto etc. alla quintupla luce dei parametri, già applicati come dettaglio (vedi 3.), ora intesi come metodo generale di lettura.

Si otterrà così che l'occhio, percorrendo una qualsiasi linea moventesi, nel disegno, da un dato punto all'altro, misuri, a seconda di tale movimento o tale arresto, ~~XXXXXXXXXX~~ sequenza, frequenza, timbro, durata, intensità.

Si avrà infine un seguito di gruppi sonori, partiti dalla "lettura" di un disegno, e occupanti un tempo, fino ad allora sconosciuto, di musicale avvenimento.

ry.b.
map. 117 .

– 12 –

specifically pianistic references illustrated so far are not at all compulsory and, in any case, extremely approximate and fragile.

7. Beyond what has been said so far, the “*optimum*” solution remains to be discovered. In order to reach it, we suggest going back to an analysis of the drawing and, by transcribing the results into musical notation, considering every line, movement, surface (white or black), path, halt etc. in the quintuple light of the parameters, already applied according to point no. 3 and now understood as a general method of reading.

This will lead the eye to follow any line, which goes from one certain point to another in the drawing, and to measure sequence, frequency, timbre, duration and intensity according to such a movement or a halt.

Finally, one will obtain a series of sound groups, originated from the “reading” of a drawing and filling a hitherto unknown duration of musical event.

sy. b.
May 1959.
[Fe. Ma.]

Beiträgerinnen und Beiträger

LEON ACKERMANN studiert Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin.

EMIL BERNHARDT ist Postdoktorand am RITMO, Centre for Interdisciplinary Studies in Rhythm, Time and Motion, der Universität Oslo.

TOBIAS BLEEK ist Leiter des Education-Programms der Stiftung Klavier-Festival Ruhr und Honorarprofessor für Musikwissenschaft an der Folkwang Universität der Künste Essen.

GIANMARIO BORIO ist Professor am Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali der Universität Pavia und Leiter des Musikinstituts der Fondazione Giorgio Cini, Venedig.

JULIAN CASHEL ist Vertretungsprofessor für historische und systematische Musikwissenschaft an der Folkwang Universität der Künste in Essen.

DANIEL MARTIN FEIGE ist Professor für Philosophie und Ästhetik an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

JULIA FREUND ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg.

GABRIELE GROLL ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Editionsprojekt „Erich Wolfgang Korngold Werkausgabe“ an der Hochschule für Musik und Theater Rostock.

HILDE HALVORSRØD ist PhD Research Fellow an der Norwegian Academy of Music in Oslo.

HANS-JOACHIM HINRICHSSEN ist Professor (Emeritus) für Musikwissenschaft an der Universität Zürich und Mitglied der Academia Europaea.

ANDREA HORZ ist Elise-Richter-Stelleninhaberin am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Leiterin des Forschungsprojektes „Opern als musikanalytischer Gegenstand (ca. 1750 bis 1861)“.

STEFAN JENA ist Assistenzprofessor am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

ARNE KELLERMANN promoviert am philosophischen Institut der Freien Universität Berlin.

TOBIAS ROBERT KLEIN ist Privatdozent an der Humboldt-Universität zu Berlin.

SUSANNE KOGLER ist Professorin am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz.

COSIMA LINKE ist Vertretungsprofessorin für Musikwissenschaft mit einem Schwerpunkt Musiktheorie an der Hochschule für Musik Saar.

FEDERICA MARSICO ist Marie Skłodowska-Curie Fellow am Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali der Università Ca' Foscari Venedig.

BRIAN A. MILLER ist Research Associate am Institute for Social Research der University of Michigan.

STEFAN MÜNNICH ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Anton Webern Gesamtausgabe an der Universität Basel.

MATTEO NANNI ist Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg.

JAKOB MARIA SCHERMANN ist Universitätsassistent am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

NIKOLAUS URBANEK ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.