


Notación indeterminada e interpretación: sentando las bases para una epistemología de la práctica en obras experimentales indeterminadas actuales

Indeterminate notation and interpretation: Laying the foundations for an epistemology of practice in current indeterminate experimental works

Alvear, Cristián

 **Cristián Alvear** calvear1@uc.cl
Universidad Católica de Chile, Chile

Epistemus

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN-e: 1853-0494

Periodicidad: Semestral

vol. 11, núm. 2, 2023

coordinacion@revistas.unlp.edu.ar

Recepción: 22 Agosto 2023

Aprobación: 22 Octubre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/727/7274640002/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e057>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Este estudio examina la conexión entre la interpretación de música experimental y el contexto que la enmarca. Si bien una realización supone un proceso creativo que depende del músico que la lleva a cabo, la elaboración se da más en función de las referencias que el mismo contexto produce. Se da entonces a entender que este tipo de repertorio posee una epistemología estabilizada de la práctica, un sistema de signos circunscrito a las demandas de un estilo referenciado por la discografía que sustenta un modo de producción problemática para este tipo de obras: el acto reflejo (Alvear, 2021). Para abordarlo, tomaré como ejemplos una de las páginas de singularidad #1 (2016), obra del compositor chileno Santiago Astaburuaga, la cual es examinada a través de un aparato que entrevera la teoría semiótica de Charles Peirce y tres tipos signos, íconos, índices y símbolos; la teoría de la reproducción de técnica de Walter Benjamin; y la noción de técnica elaborada por Ben Spatz (2015). El objetivo es mostrar que la comprensión de la epistemología de la interpretación comporta sentar las bases para un proceso de exploración, en concordancia con el concepto de indeterminación, de las posibilidades de una obra experimental

Palabras clave: interpretación, música experimental, semiótica, signo musical, reproducción técnica.

Abstract: This study examines the connection between the performance of experimental music and the context that frames it. Although a realization supposes a creative process that depends on the musician who carries it out, the elaboration occurs more in function of the references that the same context produces. It is then understood that this type of repertoire has a stabilized epistemology of practice, a system of signs circumscribed to the demands of a style referenced by discography that sustains a problematic mode of production for this type of work: the reflex act (Alvear, 2021). To address it, I will take as example one of the pages of singularidad #1, piece by Chilean composer Santiago Astaburuaga (2016), which is examined through a device that intermingles the semiotic theory of Charles Peirce and three types

of signs, icons, indices, and symbols; Walter Benjamin's theory of technical reproduction; and the notion of technique elaborated by Ben Spatz (2015). The objective is to show that understanding the epistemology of interpretation involves laying the foundations for a process of exploration, in accordance with the concept of indeterminacy, of the possibilities of an experimental work.

Keywords: interpretation, experimental music, semiotics, musical sign, technical reproduction.

Marco contextual para la interpretación de música experimental

La práctica de una música experimental indeterminada, es decir, su composición, interpretación y escucha, nace durante la década de 1950 en el seno de un grupo conformado por los compositores John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff y el pianista David Tudor, más tarde conocidos como la Escuela de Nueva York. Dentro de las características principales de su propuesta musical, además de un rechazo por la tradición musical europea (Nicholls, 2012), el grupo desarrolla un tipo de quehacer musical en el cual la imagen sonora^[1] de una obra está indeterminada respecto de su notación. Una interpretación, por lo tanto, se emplaza como un procedimiento creativo, una elaboración sonora a partir del conjunto de signos no fonográficos escritos que presenta cada partitura. La labor del músico intérprete entonces se asemeja a la de un individuo que rellena con colores ahí donde los contornos han sido dados (Cage, 2018). Al seguir esta línea, se vislumbra que la realización, como sucede con toda interpretación de una obra musical, tiene como ámbito inicial signos escritos y dados, pero que, en tanto elaboración a partir de una notación que no nota sonidos, ésta premedita un principio de autonomía. Si la resultante sonora no puede ser conocida *a priori*, si el coloreado, cuya forma, trazo y técnica son desconocidos (pero por conocer), la interpretación comporta independencia respecto de la intención composicional. La subjetividad que gobierna el modo en que se elaboran los sonidos de una obra deja de tener que compararse constantemente con una subjetividad otra y con la que presupone calzar, “contra lo que no es” (Charles, 2001, p. 251). Es decir, una imagen de obra encriptada en la notación que el intérprete debe inteligir y, con cada realización, volver a producir. Una composición entonces puede tener muchas y variadas versiones, y sus diferencias van a depender del músico que las lleve a cabo.

Si seguimos esta línea, una realización no puede sino inscribirse como una entre muchas posibilidades, cada una como una fase comprensiva, temporalmente transitoria y culturalmente específica, respecto de la obra (Danuser, 2017). Entonces, la creación de la imagen sonora premedita un proceder contingente, eminentemente diacrónico. No obstante, y como se irá esclareciendo a lo largo de este texto, la interpretación de música experimental no equivale automáticamente a un ámbito cuya práctica no pueda darse sin un subjetivismo ostensiblemente solipsista o según la lógica de un sujeto autoproducido. La clave que desarticula ubicar este quehacer en dicha perspectiva reside en que, si bien una versión se ciñe a la subjetividad de un intérprete, toda realización supone la aplicación de conocimientos y éstos son adquiridos por el instrumentista en

el marco de un contexto. Lo cual explica el por qué éstos son fundamentales para el desempeño laboral en el ámbito que se articula alrededor de un tipo de repertorio. Es lo que le permite a un intérprete realizar versiones que satisfagan las expectativas del medio al que se dirigen. En este sentido, este estudio examinará el vínculo que se establece entre la interpretación de *singularidad #1* del compositor chileno Santiago Astaburuaga (2016) y su contexto al considerar los referentes, en especial la discografía, que informan la realización. A este respecto, me enfocaré en la relevancia que tiene la música experimental denominada Wandelweiser por cuanto ha tenido, principalmente en Chile,^[2] un ingente impacto en una comprensión general de la música experimental.

Pensemos, por ejemplo, en el sello estadounidense Elsewhere, casa discográfica dedicada de acuerdo con su curadora Yuko Zama a “obras contemporáneas, específicamente obras compositivas que tienen la estética de la música clásica en sus raíces, pero puede que no tengan que pertenecer estrictamente al área de la música clásica contemporánea”^[3] (Zama, s.f.). Si bien el sello no se autodefine como abocado a la música experimental, el perfil estético que provee su curadora da cuenta de un tipo de producción discográfica marcada por las características de la música del colectivo Wandelweiser, un tipo de música experimental. Esto se evidencia, ya que, desde su fundación en 2018, el sello ha publicado obras de Jürg Frey, Michael Pisaro-Liu y Stefan Thut, todos miembros de dicho colectivo, y composiciones de Clara de Asís y Bruno Duplant, compositores reconocidos como parte de la escena experimental (Gottschalk, 2016). Además, la producción del sello cuenta con realizaciones de intérpretes como el violinista Erick Carlson, el percusionista Greg Stuart y el pianista Reiner van Houdt, todos agentes activos de la escena de música experimental estadounidense y europea, y que, tanto en concierto como en producciones discográficas, han realizado obras Wandelweiser.^[4] Resulta además esclarecedor, respecto de las características del sello, lo señalado por la curadora:

“La música clásica siempre ha estado en mis raíces más profundas [...] Pero nunca se había relacionado con mi interés por la música experimental hasta que descubrí las obras de los compositores de Wandelweiser alrededor de 2010, lo cual fue una experiencia reveladora para mí, y sentí que encontré el hilo faltante que podría conectar mi amor por la música experimental y música clásica”.^[5] (Y. Zama en entrevista con Austen, 2023).

Entonces, en el seno de Elsewhere se imbrican significativamente la interpretación de partituras y un tipo de resultante sonora con cualidades sonoras específicas que se corresponden con las del colectivo. Al respecto, y a grandes rasgos, la realización de una obra Wandelweiser significa producir sonidos instrumentales en un rango dinámico bajo (*mezzo piano*, *piano* o *pianissimo*), los cuales se materializan sin “dramatismo convencional” (Melia y Saunders, 2011, p. 446), es decir, en oposición a modos interpretativos cuyos recursos son más bien propios del repertorio romántico. Determina este tipo de interpretación una manera de entender su relación con el silencio, el cual, según coordenadas ostensiblemente cageanas, es considerado como material sonoro autónomo. El silencio no es entonces lo opuesto al sonido musical, sino que es parte íntegra del mismo (Barrett, 2011). Es esta perspectiva aquello que proporciona sustento al modo de producción de bajo volumen y que evita recursos asumidos como

expresivos: sonido instrumental y el sonido propio del lugar en el que ocurre una de estas piezas poseen el mismo valor como material musical por lo que, en una interpretación, ninguno debe opacar al otro; o atraer, por medio de algún recurso del “dramatismo convencional” (ibid.), atención hacia sí mismo.

Por ejemplo, si observamos el espectrograma (figura 1) que corresponde a una muestra de 2 minutos de la versión de la obra *About* de Stefan Thut (2017) publicada en 2018 por Elsewhere, vemos que la producción de sonidos instrumentales, los cuales incluye electrónica a cargo de Ryoko Akama, Stephen Chase en guitarra, Eleanor Cully en piano, Patrick Farmer en instrumento de percusión metálica, lo wie en *tingsha* (campana tibetana) y Stefan Thut en cello, son producidos una nota a la vez. De este modo, la obra vislumbra que el sonido involuntario, el silencio, sea parte de la realización.

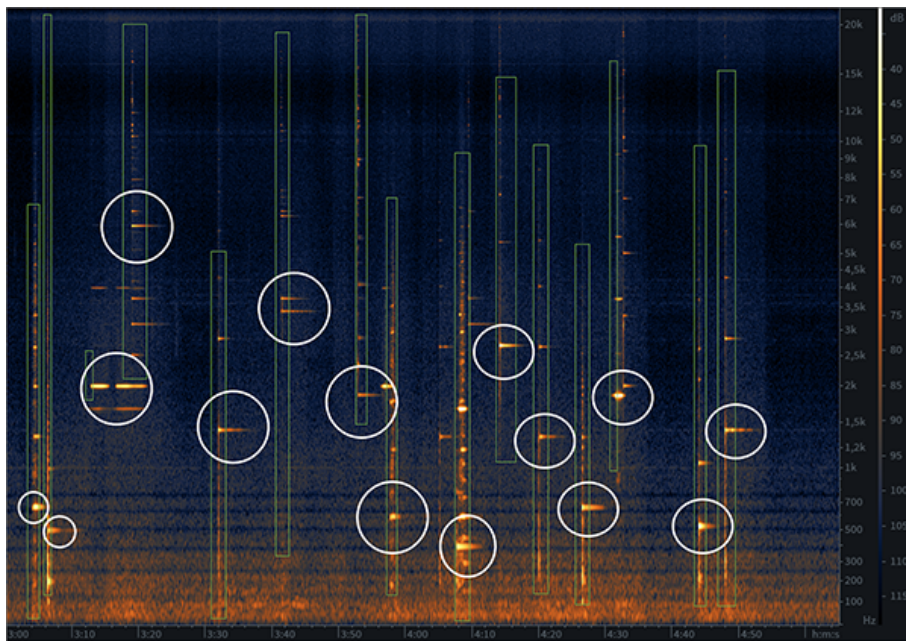


Figura 1

Espectrograma de extracto de *About* de Stefan Thut.
Imagen original

Los círculos nos muestran algunos de estos sonidos (15 en total) y, como se aprecia, no hay oscilación alguna en su despliegue, lo cual indica que no hay vibrato y que el sonido se extingue por sí solo. Además, los cuadrados muestran que cada ataque no posee ningún tipo de *acciacatura*, *tenudo*, *glissando* o *portamento*.

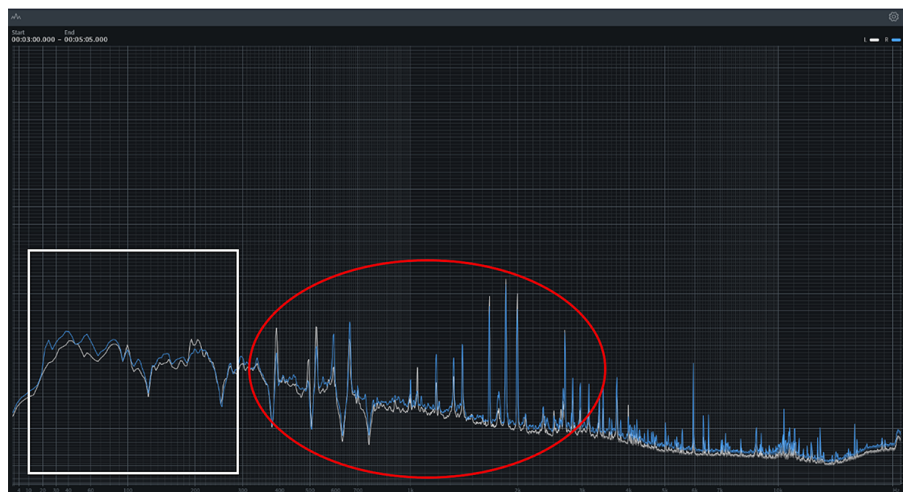


Figura 2

Gráfico del promedio del rango dinámico de la muestra.
Imagen original

Respecto de la relación de rango dinámico entre sonido instrumental y ambiental de la muestra, vemos en la figura 2 que a esta corresponde un espectrograma que promedia los espectros cortos sobre 2 minutos de tiempo, que la intensidad ambiental se ubica en el rango promedio, evidenciado por el rectángulo, de -80 y -73 dB, mientras que los sonidos instrumentales, círculo, se encuentran en un ámbito promedio de -78 y -64 dB. Ambas mediciones, por lo tanto, señalan un modo de producción sonora que se emplaza sin recurrir a recursos dramáticos, (si seguimos a Melia y Saunders), y, además, con un nivel de intensidad que no se distancia enormemente del sonido de ambiente. A partir de estos datos, es posible conjeturar que un método de captación con alta ganancia fue utilizado con el propósito de registrar detalles. Me referiré a este método más adelante.

Estos datos nos permiten observar que la producción del sello exhibe cualidades sonoras específicas, las cuales se urden con un discurso acerca de la música que éste produce. Indistinto de si la curadora prefiere rotularlo vagamente como música clásica contemporánea, sus realizaciones sirven como expediente fáctico de una manera de entender un tipo de repertorio según una estética. De esta manera, si un intérprete quisiera publicar en este sello, por ejemplo, la obra de Astaburuaga que utilizo como ejemplo en este estudio, bien podría elaborar su imagen sonora para calzar con la línea curatorial del sello. La discografía se instala entonces como un referente, una forma de conocer ya que, por medio de ésta, el intérprete puede aprender que determinada cualidad, como el *non vibrato*, es propia de tal tipo de música en el marco de tal contexto. El referente bien puede informar una versión que busca ser pertinente. Por lo demás, esta adecuación propugnaría posibles oportunidades laborales por cuánto publicar en un sello internacional puede conducir a la realización de giras, participación en festivales o la realización de nuevos registros. De este modo, el disco evidencia que el o los músicos involucrados manejan significantes compartidos. Implica que se es competente en un modo de comprensión y producción respecto de una práctica musical específica. Una práctica interpretativa, por ende, puede ser representativa de un contexto.

La inferencia a partir de hechos externos

Hemos visto que conformar una realización adecuada a un contexto supone establecer una relación con referentes. No obstante, el modo en que esto ocurre no puede ser clarificado sin dar cuenta del modo en que se interpreta una notación musical, por ejemplo, una de la páginas (figura 3) de la obra de Astaburuaga. En función de esta partitura, y en el marco de la teoría semiótica de Peirce (Peirce, 2012b, 2012a), explicaré las nociones de signo e inferencia, en tanto proceso de significación, y los tres tipos de signos más comunes: íconos, índices y símbolos.

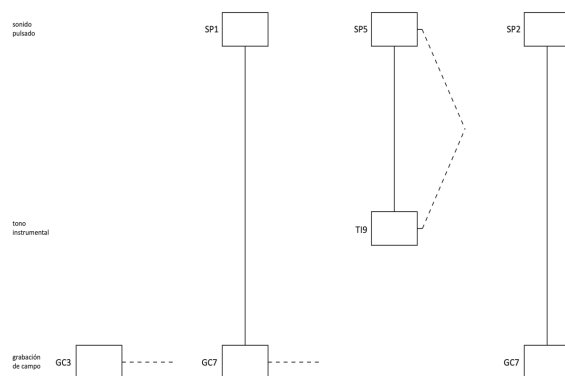


Figura 3

Página seleccionada de singularidad #1 de S. Astaburuaga.
Singularidad #1 de S. Astaburuaga

A grandes rasgos, la partitura de singularidad #1 puede dividirse en dos grandes secciones: un conjunto de 100 páginas sin numerar que exhiben, como vemos en el ejemplo, un tipo de signos musicales que el compositor denomina “notación trama” (Astaburuaga, 2018, p. 100), y un cuerpo de instrucciones (anexo 1), las cuales informan acerca de:

- ● La organología (para una o más guitarras, parlantes y objetos para producir sonidos).
 - La organología (para una o más guitarras, parlantes y objetos para producir sonidos).
 - La cantidad de páginas mínimas para una realización (una página como mínimo).
 - Los 7 tipos de materiales a elaborar para la obra. Respecto de los cuales, cabe mencionar, que, tal como se observa en la figura 1, están numerados. Esto se debe a que, si un intérprete decide realizar las 100 páginas de la pieza, se debe elaborar un total de 63 materiales, 9 de cada tipo. La numeración indica cuales de éstos hay que utilizar en cada página.
 - La continuidad de la obra en el caso de realizarse más de una página.
 - La duración de los segmentos y silencios.
 - La interacción, en cada página, de los materiales a elaborar según los tipos de líneas que los conectan.

Si observamos la figura 3, vemos que ésta exhibe un diagrama que comprende 7 rectángulos acompañados de siglas, denominados segmentos numerados, y una serie de líneas punteadas y continuas, todos distribuidos en un espacio en blanco y cuya lectura se realiza de izquierda a derecha. Vemos, por lo demás que, por sí misma, la notación trama no provee de información para su lectura. Su comprensión está informada por las siguientes consignas:

- la línea diagonal punteada indica sonidos consecutivos entre materiales distintos, como sucede con SP5 y TI9;
- la línea vertical continua indica sincronía en el inicio de los sonidos, tal como se observa con los materiales SP1/GC7, SP5/TI9, y SP2/GC7;
- la convergencia de dos o más líneas punteadas en un espacio en blanco indica silencio, es decir, refiere a los finales de SP5 y TI9;
- la línea punteada horizontal que comienza en un segmento numerado y termina en un espacio en blanco indica silencio en ese punto terminal, tal como se observa en los materiales GC3 y GC7
- y, finalmente, si un segmento numerado (el rectángulo más su sigla) no tiene ninguna línea que lo una a otro, como sucede con el material SP1, significa que el segmento que viene a continuación, en el mismo material, SP5, debe ser ejecutado consecutivamente.

Ahora bien, para Peirce, toda cosa o fenómeno puede hacer las veces de un signo, más no todo intrínseca y naturalmente lo es (McNabb, 2018). Para que una semiosis se lleve a cabo es necesario establecer una relación con aquello que queremos significar. Este procedimiento, por ende, no emana de la cosa en sí, sino del modo de relación establecido. Entonces, para que una notación musical haga las veces de signo, por ejemplo, el segmento numerado SP1, se tiene que establecer con ésta una relación según tres condiciones siempre indispensables: que la notación posea una cualidad, que llamaremos representamen; que éste se vincule con un objeto, es decir, que haya una relación; y que produzca un interpretante, una mediación que conecta significativamente la cualidad con su objeto. En otras palabras, el representamen “debe ser reconocido como el signo de un objeto a través de un interpretante” (Deledalle, 1996, p. 137). Por lo tanto, en estricto rigor, lo que aprehendemos del mundo que nos rodea se debe justamente al aspecto cualitativo del signo, el representamen. Las cosas entonces se diferencian por sus cualidades. Algo sin cualidades no es significable, ni aprehensible por los sentidos; “algo sin cualidades sería nada” (McNabb, 2018, p. 102).

Volvamos a SP1 y su elaboración, la cual, según las instrucciones, debe ser “producid[o] por los dedos de las manos pulsando una o más cuerdas” (Astaburuaga, 2016, p. s/n). Desde la perspectiva del signo, este segmento numerado corresponde al representamen, algo que posee una cierta forma y un cierto color. Se distingue de otros representámenes por sus cualidades. Luego, tenemos el objeto, las instrucciones para la elaboración, una descripción informativa acerca de una manera de producir el sonido y que se relaciona con la cualidad. Si tomamos sólo estos dos elementos, vemos que su relación nada dice sobre las características específicas de la resultante sonora. Nada alude al timbre, a las posibles alturas, su concatenación y su nivel dinámico general, sólo por nombrar algunos de los parámetros que toda música exhibe. Sólo la

relación representamen/objeto, por sí misma, no es significativa. Entonces, para que este segmento numerado pueda significar, el acto de conformar los sonidos es indispensable. El signo requiere del interpretante, aquello que media entre la cualidad y el objeto. Y, para esto, los conocimientos que el intérprete ya posee son fundamentales. Es justamente en el terreno del interpretante en que el referente principalmente actúa e incide. Sobre todo, si la versión debe conformarse para corresponder a un contexto como el de Elsewhere. Implica que la elaboración debe manifestar las mismas cualidades sonoras que el referente contextual que la informa en primera instancia. Contexto e interpretación no pueden entenderse el uno sin el otro. Si se acepta esta tesis, vemos que frente a una notación que indetermina sus sonidos, la interpretación se moviliza según un modo relacional marcado por la referencia, informa el interpretante del signo gráfico de acuerdo con un modo de producción sonora de bajo volumen y sin hacer uso de recursos considerados expresivos, tal como vimos en el análisis espectrográfico de About (Thut, 2017). De este modo, en tanto procedimiento, se evidencia que la semiosis no se produce ex nihilo, está determinada inferencialmente por conocimientos previos o hechos externos (Peirce, 2012a).

Tomemos como ejemplo los signos SP1/GC7 y su interpretante (material audiovisual 1)^[6]:

De este modo, la elaboración de SP1 se infiere a partir de las cualidades temporales y dinámicas de GC7. Desde el punto de vista sígnico, la semiosis se observa según el siguiente diagrama:

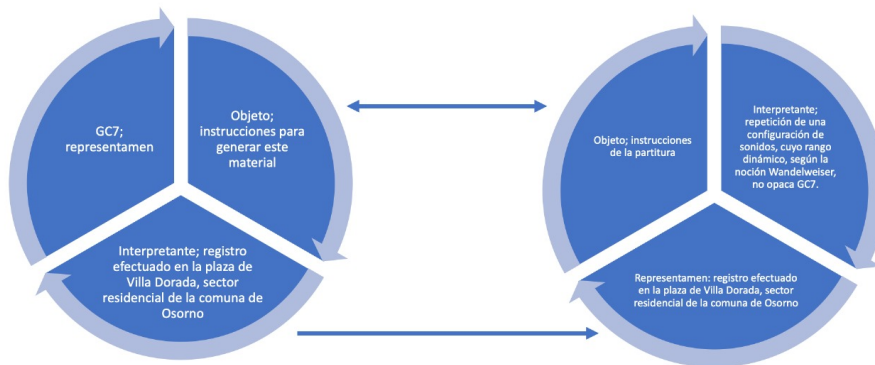


Diagrama 1
Imagen original

Como podemos observar, las cualidades de GC7 determinan inferencialmente la elaboración de SP1 al conjugarse además con otros conocimientos o signos previos. A su vez, esta elaboración se urde con las instrucciones de la partitura. Vemos, por tanto, un proceso diacrónico, en tanto se desenvuelve en el tiempo, y en el que participan simultáneamente constelaciones sígnicas diversas. Este interpretante, se informa entonces, no sólo de acuerdo con el referente de una música Wandelweiser, sino que, además, de la noción de iteración, técnica común y empleada con frecuencia por muchos compositores e intérpretes experimentales (Gottschalk, 2016). Según el diagrama, podemos decir lo

siguiente: las cualidades de la grabación de campo son parte del interpretante y éstas, a su vez, hacen de representamen para producir el interpretante de SP1. Y en esta relación, ambos signos mantienen su relación con su objeto (Peirce, 2012b). De este modo, se establece una cadena en la cual, inferencialmente, un signo produce un signo subsecuente, del mismo tipo o más desarrollado en el sentido de que otros signos (y sus interpretantes) se han incorporado en el proceso tal como se muestra en el diagrama 2.

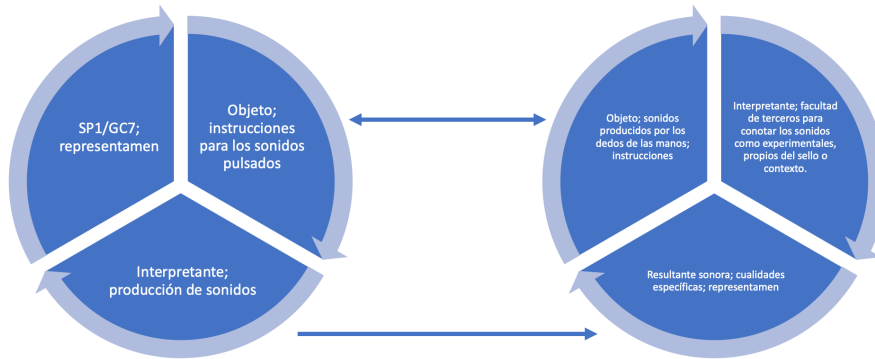


Diagrama 2
Imagen original

Según este diagrama, la resultante sonora de SP1/GC7 no sólo supone la conjugación, como vimos más arriba, de diversos signos contextuales, sino que, además, este mismo interpretante da lugar a nuevas semiosis: reconocer que las cualidades oídas son, en efecto, pertinentes. Estas cadenas, GC7/SP1 y resultante sonora/identificación de terceros, señalan que los interpretantes pueden conectarse con otros signos previos para significar y sugiere que la semiosis es virtualmente infinita. Y tal como observamos en el diagrama 1, este un proceso diacrónico, se despliega en el tiempo e interconecta en relación con un objeto, signos e individuos diversos. No obstante, por mucho que un interpretante pueda conectarse con otros signos, tenemos un fenómeno que circunscribe el proceso: poder producir una versión identificable como música experimental por un público o un grupo de individuos. La semiosis entonces tiene un marco. Implica la presencia de un sistema de signos articulados en torno a este tipo de repertorio. Sin comprender esta sistematización, no es posible explicar que los interpretantes calcen con su contexto. Conocer este repertorio comporta entonces familiarizarse con su sistema de signos. Y esto es posible gracias a los referentes, signos observable y externos, es decir, que representan a su objeto.

Ícono, índice y símbolo

Antes de explicar los tres tipos de signos desde la perspectiva de la relación que éstos establecen con sus objetos, creo importante indicar, muy someramente, el modo en que Peirce entiende la noción de representación. En la acepción del autor, la palabra expresa una relación en los siguientes sentidos: el signo puede

asemejarse a su objeto, remitir a éste o estar en su lugar (Deledalle, 1996). Y el signo está en lugar de eso que representa, el objeto, pero no en todos sus aspectos, sino respecto de algunos en particular. El objeto de SP1 son sus instrucciones, una noción acerca del sonido a producir. En términos de la resultante, esta relación sólo alude al método propuesto para elaborar los sonidos y no a todos los aspectos o características de una elaboración ya realizada. De hecho, si signo y objeto tuvieran exactamente las mismas cualidades, serían la misma cosa “[...] tienen que ser distintos para que uno sea el signo del otro” (McNabb, 2018, p. 102). Ahora, respecto de la representación, Peirce distingue dos tipos de objetos: el inmediato, como algo conocido dentro del signo y que corresponde, por ejemplo, a una idea que puede llegar a ser conocida mediante la sensación de la cualidad; y el dinámico, una entidad externa, el cual puede ser objeto de muchos y variados representámenes (Peirce, 2012b). Para el caso de una interpretación musical, vemos que el objeto es inmediato: la cualidad del sonido se imbrica con su objeto. Y si ésta es una idea, es por definición producto de un contexto, intersubjetiva. La cualidad es umbral para el conocimiento de dicha idea a través del interpretante. Ahora bien, dentro de la teoría semiótica de Peirce, y justamente desde la perspectiva de la representación, el autor distingue tres tipos de signos que, en tanto fenómenos observables, son los más comunes: los íconos, los índices y los símbolos.

En primer lugar, el ícono es un tipo de signo que, para operar como tal, supone una semejanza con su objeto. Un ejemplo, es el tipo de diagrama de la obra de Astaburuaga, la notación trama. Su carácter de ícono supone no una conexión existencial con su objeto, como veremos que sucede con el índice, sino una similitud bidimensional, un isomorfismo que alude al despliegue y secuencia para los sonidos a elaborar. Es una imagen mental respecto de elementos que se relacionan de un cierto modo, según un cierto orden. El ícono es entonces una “capacidad para la experiencia; es un requisito no para que la semejanza pueda interpretarse, sino para que esté presente a los sentidos de alguna manera” (Peirce, 2012b, p. 58). En este sentido, se distingue del índice por cuánto éste remite el haber experimentado la ocurrencia de algo existente. Veo a un sujeto tocando una guitarra y este hecho me indica que probablemente esta persona es un músico. El índice es un signo que comporta una relación existencial, una ocurrencia singular físicamente conectada con su objeto (McNabb, 2018). Y, por último, tenemos al símbolo, un objeto o fenómeno cuyo significado se da por convención y, como tal, está siempre sujeto al contexto en que el que opere (Ibid.). A modo de resumen, podemos entonces decir que el “ícono es una imagen de su objeto [...] El índice remite a su objeto: indica [...] el símbolo está en lugar de su objeto: define [...] Es el regla de denominación o aplicación del signo a su objeto” (Deledalle, 1996, p. 142).

Si seguimos esta línea, ¿qué tipo de signo representa una realización o una producción discográfica? Considerada únicamente como ícono, es complejo establecer semejanzas entre, por ejemplo, un disco compacto y las cualidades sonoras que éste reproduce. No obstante, un representamen puede emplazarse en forma de paralelismo con otra cosa, como una metáfora (Peirce, 2012b). El disco entonces puede representar música. En tanto índice, oír a un individuo tocar un instrumento podría indicar que éste hace de la música su oficio o bien podría remitir, si es que no se lo ve, a la existencia de algún instrumento que alguien está

tocando. El índice consigna la ocurrencia única y singular. En este sentido, un disco, en tanto objeto es un índice, por ejemplo, si aludo a un disco que tengo en mis manos o que observo. Pero la producción fonográfica se corresponde más bien con el modo de operar de un símbolo. Las cualidades de los sonidos que el soporte permite volver a escuchar están asociadas a la música de un autor o una pieza específica, información que usualmente está indicada en la carátula u otra parte del mismo soporte. Autor y sonidos, estilo y cualidades se anudan por medio del soporte. Nudo que no necesariamente se desestabiliza con cada reproducción. De esto se desprende una característica esencial de todo símbolo: comprender e incorporar la regla que gobierna que ciertas cualidades sonoras o configuraciones de sonidos específicas remitan a un compositor, una obra o estilo musical.

Si retomamos el ejemplo de Elsewhere, podemos entonces considerar que su producción se explica y llega a conocer al anudar sus lineamientos estéticos, que el mismo sello pone a disposición, con los sonidos oídos (sus cualidades). Se produce una definición, si seguimos a Deledalle (1996). Es un modo convenido. Permite aprehender el significado compartido y común al grupo de individuos que se articula en torno a la casa discográfica. De este modo, y como vimos en el ejemplo de la elaboración de SP1 respecto de GC7, la regla que hace comprensible la ocurrencia de fenómenos similares permite también su aplicabilidad. El interpretante es reconocible como aplicación del sistema signico que lo emplaza en primera instancia. Entonces la regla versa, en tanto conocimiento, en las acciones futuras: conformar, frente a una notación cuya resultante supone ser desconocida, siempre por conocer, una versión pertinente, adecuada a un contexto. El símbolo guía inferencialmente la producción de futuros interpretantes. Es un horizonte, en términos de producir cualidades sonoras adecuadas, por alcanzar ya que ciñe la capacidad de experiencia del ícono, de la notación trama.

Símbolo y reproducción técnica

Si bien es esclarecedor entender que una realización pertinente a un contexto supone considerar el vínculo entre sistema de símbolos e interpretación, el impacto que este hecho externo convencional produce en la subjetividad del instrumentista requiere de mayor explicación. Dicho impacto no obedece únicamente al hecho de que el referente sea simbólico, su influjo depende también de su ubicuidad y el modo de relación que hemos establecido con los objetos seriales, a saber, la discografía, videos en YouTube y servicios de streaming propios de un contexto. Es un vínculo naturalizado con la reproductibilidad técnica que torna serial y ubicuo lo que, en teoría, supone ser único e irrepetible (Benjamin, 2020). Supongamos que oímos About. Oír el registro supone atender a una experiencia musical, una interpretación llevada en un espacio/tiempo específico y único: el 30 de septiembre de 2017 en el Phillip Hall de la Universidad de Huddersfield (Inglaterra). En términos de la tradición, y, como veremos más adelante, en resonancia con cómo la curadora entiende la música que difunde, una realización de la obra del compositor suizo significa atender al proceso de despliegue temporal de una música cuyo acto correlativo y consustancial es la audición que capta en la medida en que los sonidos aparecen. Desde esta perspectiva, indexical. La nota nace en el momento en el momento

de su producción, como dirá Adorno (2006). Pero el disco es la transmisión mecánica de una nota decidida de antemano y que puede volver a iterarse (ibid.). Un fragmento puede ser repetido varias veces sin que cambien sus cualidades; atender a uno de sus detalles más mínimos bien puede realizarse aumentando el volumen o al conectar, al medio de reproducción, audífonos. De este modo, es posible familiarizarse con el registro, conocerlo y anticiparlo. Si el disco puede estar sujeto a tal escrutinio, no es entonces de extrañar que el modo de registro debe hacer posible tal examen. La satisfacción de las exigencias de un público, por lo tanto, tienen una correspondencia con la tecnología que las produce. Se cumple esta exigencia según la lógica “[...] de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías” (Benjamin, 2020, p. 201). Y si, como vimos, sin la distinción de una cualidad no hay significación posible ni grupos que manejen y compartan significados, vemos que la tecnología juega un rol determinante en la producción de interpretantes. Estabiliza la ocurrencia de cualidades, provee robustez fáctica al sistema de signos.

Vimos por medio de los datos provistos por las figuras 1 y 2 que la grabación posee cualidades específicas. La operación de registro, la técnica de captación supone entonces una correspondencia con cualidades buscadas, pre-determinadas y sistémicas. La reproducción de una imagen sonora entonces no sólo comporta la mediación de la tecnología, sino que además ésta responde a las demandas intrínsecas de los aparatos, ya sea del micrófono que capta o el medio que se utilice para reproducir la grabación. De este modo, para acercar la obra en la más próxima de las cercanías (Thayer, 2006), la versión premedita la realización de test según los cuales la realización misma se modifica. El proceso de registro, según el ideal sonoro a reproducir, posibilita que un fragmento sea repetido hasta lograr el efecto o la cualidad deseada. La versión se purga del error ya que un trozo o una nota puede ser grabada cuantas veces se requiera. La unicidad de la realización queda entonces sujeta al montaje ulterior. Por otro lado, la contingencia del sonido autónomo, según la comprensión cageana, es decir, ruidos, la micro que pasa, el perro que ladra o la persona que tose pueden ser eliminados de la grabación. La edición da a oír un espacio “limpio” en el que ocurre la obra por medio del software.

Podemos ver, por medio del espectrograma del fragmento de About en figura 4 que, en efecto, la grabación fue objeto de una limpieza:

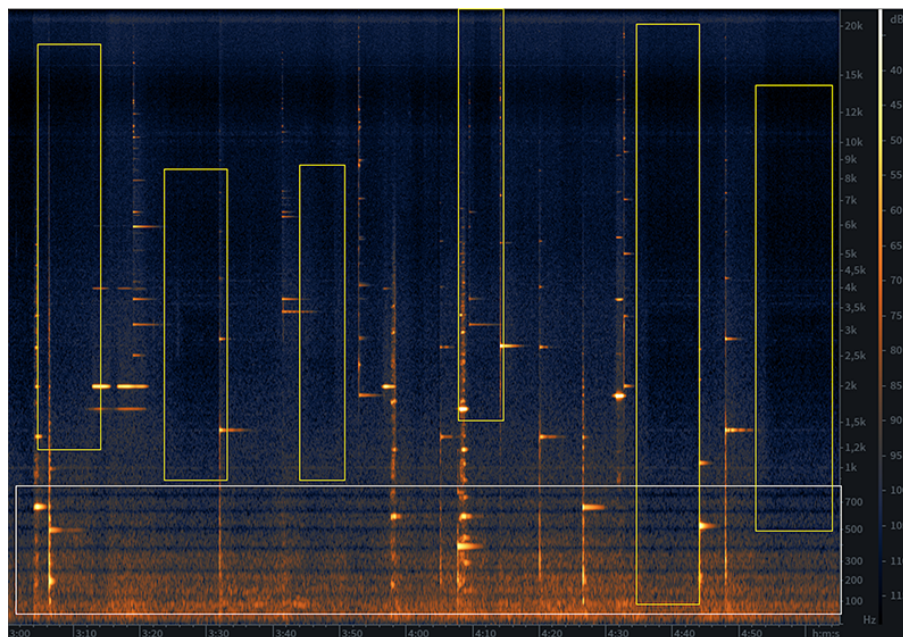


Figura 4

Muestra de ediciones en el fragmento.

Imagen original

En primera instancia, no se observa montaje de fragmentos, lo cual no implica que esto no haya sucedido, sino que pueden haber sido realizados con extrema pulcritud y profesionalismo. No obstante, el encuadre blanco nos muestra una serie de líneas horizontales opacas que se distinguen del fondo. Podemos conjeturar, por sus distancias, que éstas corresponden a la eliminación, por medio de software como, por ejemplo, Izotope RX7 (el mismo utilizado para realizar el espectrograma) de algún artefacto eléctrico que producía el sonido que se conoce como hum.^[7] A partir de esto, es posible conjeturar un tipo de captación con alta ganancia, la cual se utiliza como técnica para el registro de sonidos con mayor detalle. Por lo demás, podemos también observar una serie de zonas opacas verticales (encuadres amarillos) que exhiben bordes con cortes rectos, lo cual nos indica que algún tipo de ocurrencia sonora fue eliminada por el mismo procedimiento. Si la estética Wandelweiser premedita un equilibrio contingente entre ambiente y sonido instrumental, es claro que esta realización da a oír que el lugar en el que ocurre la música es sonoramente menos activo de lo que realmente es.

Esta problemática es ostensiblemente visible en el planteamiento de la estética sonora de la casa discográfica: “Este sello también puede presentar algo de música fuera de la estética clásica, siempre que se sienta real y genuina, o algo que parezca como si lo estuviera escuchando en el viento o en otro lugar, lejos del ruido del mundo real.”^[8] (Zama, s.f., mis cursivas). Si establecemos un paralelo entre los datos provistos por el análisis espectral y las declaraciones de la curadora, vemos que lo real y genuino vela la escena de su producción. Y dar a sentir dicha autenticidad no puede sino darse por medio de cualidades fabricadas. Dos realidades parecen oponerse en lugar de establecer un vínculo significativo recíproco. El viento puede traer la música, pero, de preferencia, ojalá que el sonido del viento no se oiga. De este modo, se oculta el ruido del mundo real, aquellos

índices que señalan (y dan cuenta) que ese lugar existe. El procedimiento emplaza esta versión como un producto idealizado, modelado de una cierta manera para ser expediente de un discurso, lo real (manufacturado) y genuino. Al dar sustento material a una idea acerca de la música, producción sonora y captación establecen una relación en la cual la interpretación se debe adaptar a la demanda, por medio de la tecnología, de cualidades predeterminadas. Estamos hablando de una regla o convención que entonces gobierna el modo de producción “[...] como si la interpretación misma se pareciera ya a su transmisión mecánica” (Adorno, 2006). En este sentido, la reproductibilidad técnica es la productibilidad serializada de una manufactura hecha a la medida. Y por medio de tal hechura, se trata de que el objeto porte consigo el modo de relación, es decir, que tales cualidades correspondan, por norma o aculturación sensorial, a tales interpretantes.

No obstante, se podría objetar que el registro supone el uso de aparatos siempre diversos y, por ende, lo reproducido varía según su medio: no es lo mismo oír About a través de los parlantes de un celular, audífonos o bien en un equipo de música en momentos diferentes. Pero es justamente la regla, el interpretante esperado que hace de este índice una individuación de la convención misma (Deledalle, 1996). Así, el modo de compresión musical, un concepto como Wandelweiser, agrupará bajo su alero tanto lo que se ha conformado como lo que se conformará si es que ambas se asemejan. Es un proceso que tiende a la estabilidad del sistema de signos y su regla de interpretación. En términos de una línea curatorial y la producción discográfica, cada disco supone la comprensión del siguiente. Es un símbolo que inferencialmente permite comprender una nueva producción. Este tipo de signo, por lo tanto, supone un desarrollo que se corresponde con su uso (Peirce, 2012b).^[9] Versa, como mencioné más arriba, sobre el futuro al apoyarse fácticamente en la música ya producida, la cual, al estar en constante disponibilidad (e iterabilidad) gracias a la reproducción técnica propia de un contexto, puede informar constantemente la escucha presente. El disco se instaura entonces como una síntesis entre categorías estéticas y objeto serial (Thayer, 2006). Es una segunda naturaleza en tanto regla interiorizada, sistema de signos habitual. Produce un modo de leer el objeto, de comprender su contenido.

Símbolo, técnica e interpretante final

Entre una notación y su sonido media un modo de producción sonora, una práctica que se estructura en base al conocimiento de lo que el cuerpo puede hacer en el marco de un contexto dado (Spatz, 2015). La producción, por ejemplo, de un sonido p o pp supone este conocimiento por cuánto permite materializar una cualidad sonora específica, acorde con las demandas estilísticas de un repertorio como Wandelweiser. Como vimos en la figura 1, son modos específicos de producir sonido. Es una demanda contextual que premedita técnicas específicas. Símbolo y técnica, por lo tanto, tienen una conexión importante en el marco de un ámbito. Su vínculo no sólo es determinante, sino que manifiesta un tipo de conocimiento pertinente que se aplica a la elaboración en tanto interpretante adecuado. Si recordamos la mediación de la microfónica, no por nada se le denomina técnica de captación, la cual, como vimos más arriba, tiene un ingente impacto en las técnicas de producción sonora. Entonces, la técnica es la muestra

contingente de la comprensión del símbolo por cuanto informa inferencialmente la práctica interpretativa presente. Se corresponde con “[...] una negociación detallada y dependiente del contexto entre el significado socialmente definido o simbólico y las posibilidades concretas que ofrece el mundo material”^[10] (Ibid., p. 31). En este sentido, es posible afirmar que la técnica estructura el modo de interpretación, en tanto es expresión de una epistemología de la práctica con base material/discursiva, un conocimiento contextual sujeto a ser aprendido y, en su aplicación, desarrollado (Ibid.).

Ahora bien, mencioné que la comunión entre objeto serial y categoría estética instauran interpretantes tan estables como esperables; sistémicos. En su estabilidad ubicua y disponible se juega gran parte de la base de significación para articular la comunidad. Es un contexto que posee y que, por medio de su producción y reproducción, reafirma la estabilidad de los símbolos que utilizan. La creación de la imagen sonora se da entonces como un acto reflejo, un pre-conocimiento naturalizado del interpretante, la notación se pre-anuda a técnicas por cuánto reduce su potencial de desarrollo a fórmulas disponibles, como el no vibrato, por ejemplo, en pos de manifestar cualidades específicas (Alvear, 2021). Es un hábito de interpretación y, en este sentido, cierra las posibilidades de una obra experimental. La realización deja de emplazarse como fase comprensiva (Danuser, 2017), una entre otras posibles, para instaurarse como interpretante final, una clausura del sistema en tanto no permite la relación con nuevos signos, es un modo que “no consiste en la manera en que alguna mente actúa, sino en la manera en que toda mente actuaría” (Peirce, 2012b, p. 591). Es una regla de interpretación respecto del signo indeterminado. Y, si todo proceso semiótico es inferencial, lo cual desarticula la noción de un creador autotético, autocontenido, que produce a partir de sí mismo, ¿de qué modo plantear la interpretación de este tipo de obras si la referencia es ineluctable? En especial, si se considera que, de no habitar en los lugares en dónde esta música se cultiva con mayor frecuencia, como sucede en Europa, Japón y Estados Unidos, la forma de conocer esta música se da principalmente por medio de la discografía, la reproductibilidad técnica propia de un ámbito.

Problematización del interpretante final como propuesta de interpretación

Hemos visto a través de este estudio que toda interpretación está sujeta a sus referentes simbólicos. Éstos hacen las veces de una formación musical: la aprehensión y aplicación de técnicas contextuales. Desde esta perspectiva, el interpretante final, el hábito que vertebra el acto reflejo, remite y señala una epistemología de la práctica estabilizada. Y si toda producción de interpretantes manifestará los conocimientos ínsitos que el intérprete ya posee, el principio rector interpretativo, naturalizado o no, sólo puede tensionarse al ser develados los conocimientos que le proveen de estructura. Una problematización, por lo tanto, no puede sino emplazarse como desarrollo sígnico según una apertura de su sistema. Por tanto, observar lo que la epistemología de práctica produce como interpretante debe ser entonces el inicio de nuevas semiosis. Dicho de otro modo, una versión puede ser reformulada. Por ejemplo, tomemos una primera versión

de la página seleccionada (material audiovisual 2), la cual incluye el interpretante del signo SP1/GC7^[11]:

Como se aprecia en el material audiovisual 2, el cual incluye una transcripción de los materiales instrumentales, esta es una versión que bien puede cumplir con la expectativa, por ejemplo, de un sello como Elsewhere. Y esto se debe a que la realización está guiada inferencialmente por referentes que pertenecen al ámbito de la música experimental como sucede, por ejemplo, con la repetición. Símbolo contextual y previo que no sólo torna posible desplegar el material según una duración flexible y así calzar con la duración del resto de los materiales a elaborar; sino que, se imbrica con conocimientos instrumentales en pos de establecer una técnica cuya aplicación evita que los elementos constituyentes de un material como SP1 se articulen a modo de frase melódica. De este modo, el signo sonoro, si seguimos la noción de una producción que toma distancia de los recursos considerados expresivos, se emplaza como adecuado. Por lo demás, esta primera versión es pertinente con los requerimientos de la pieza: el desarrollo de los signos sonoros se condice con las instrucciones de la pieza de modo tal que los materiales interactúan según lo descrito por la notación trama. La capacidad de experiencia del ícono se moldea según lo que ya se conoce. Por último, este interpretante está elaborado con el objetivo de equilibrar el rango dinámico entre los diferentes materiales según una consigna propia de la música Wandelweiser. En este sentido, es importante mencionar que se utilizaron grabaciones de campo de baja intensidad dinámica, lo cual, inferencialmente requiere interpretantes acordes. Respecto de ambas grabaciones, mencioné más arriba que GC7 corresponde a un registro realizado en Osorno en 2018, mientras que GC3 corresponde a una grabación de lluvia efectuada en Pucatrihue, comuna de San Juan de la Costa, el 21 de febrero de 2017. Al igual que el material TI9, tono pre-grabado y producido con un ebow en la 3ª cuerda 10º espacio, es decir, un Fa 349 Hz, ambos registros de campo fueron reproducidos por un computador y difundidos por medio de un parlante.

La re-interpretación de la interpretación

Establecimos que abrir la posibilidad de una obra experimental supone ampliar el sistema simbólico que la enmarca, es decir, conectar con otros signos u otros sistemas de signos. En este caso, este primer sistema corresponde a una episteme cuya base toma sustento de la música Wandelweiser y los conocimientos ínsitos del intérprete. Uno de ellos, por ejemplo, corresponde a la afinación tradicional de la guitarra. De este modo, y al tomar como referencia la obra *Solo for guitar 1* (2014-2015) del compositor japonés Taku Sugimoto es posible modificar la afinación al combinar la entonación justa con el temperamento habitual del instrumento según el método que se explica a continuación y cuya nomenclatura indica que el número corresponde a la cuerda su superíndice al parcial de dicha cuerda. Entonces:

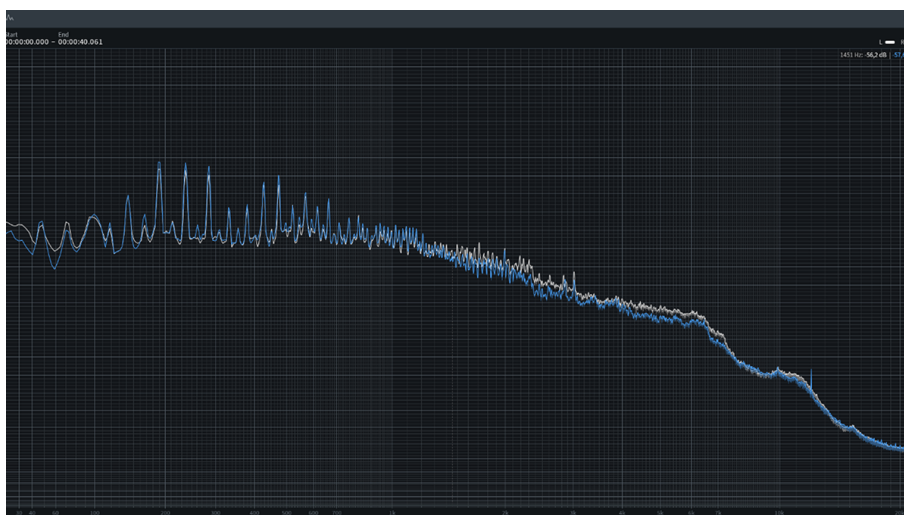
1. Afinar el 4⁴ según la frecuencia del 6⁷ para obtener un Re -31 cents;
2. Equiparar 2⁴ a 3⁵ y éste a 1³ para que la notas Si y Mi queden desviadas -14 cents;
3. Afinar 5⁷ respecto de 3⁴ y obtener La +33 cents. Importar lista

En notación tradicional, esta afinación se observa de la siguiente manera (figura 5):



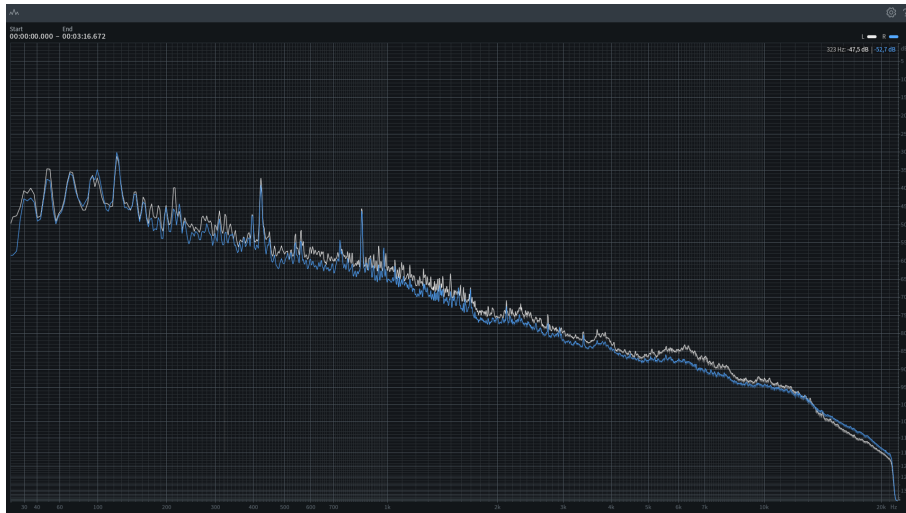
Figura 5
Afinación mixta.
Imagen original

Ahora bien, uno de los parámetros en la inferencia señala la producción instrumental de bajo volumen dadas las características de las grabaciones de campo antes utilizadas. Se proponen entonces para este proceso de reinterpretación dos cambios: (1) utilizar grabaciones de campo, tal como se observa en la figuras 6 y 7, las cuales poseen un rango de intensidad dinámica alta, con un promedio correspondiente a la grabación digital de -30 dB y -29 dB respectivamente. Por lo demás, sus cualidades son índices de grandes maquinarias, son registros eminentemente ruidosos; y (2) que la determinación respecto de la duración provenga más bien del material instrumental. Esto afecta principalmente a los materiales GC7 y TI9.



6

Figura 6
Perfil rango dinámico del registro digital de GC3.
Imagen original



7

Figura 7

Perfil rango dinámico del registro digital de GC7, segunda iteración.

Imagen original

SP1

Para este material, se toma como referencia una de las secuencias rítmicas de *13&14 for guitars*, obra compuesta en 2009 por Taku Sugimoto. La secuencia propuesta corresponde a una serie de números, 2 4 3 3 1 4 4 6 6 6, los cuales indican el tiempo en el que se debe arpeggiar el acorde en compases todos de 6/4. De este modo, el número 2 indica el 2º tiempo del compás; el 4 del 4º; y así sucesivamente. Además, para dar más realce a los batimentos que se producen en las octavas cuyas frecuencias ya no están temperadas, cambié el Do# de la 5ª cuerda a un si natural. Podemos observar la secuencia del nuevo acorde en la transcripción de este material incluida en el material audiovisual 3 más adelante.

SP5

En este caso, el primer interpretante se conecta con el principio de la isorritmia, técnica de composición que permite el uso de patrones rítmicos o melódicos y que fue utilizada por compositores como Guillaume de Machaut. Para esto, creé el patrón que vemos en la figura 8, el cual combina las frecuencias del material inicial y un tradicional arpeggio de guitarra (p i m a m i p), pero cuyo ritmo ahora se despliega del siguiente modo:



8

Figura 8

Patrón rítmico melódico de SP5.

Imagen original

A partir de este patrón, se elaboró una secuencia en el que se itera el orden de las alturas, pero su articulación rítmica fue variada con el fin de conformar una secuencia de mayor duración. Para esto, utilicé un compás de 4/4 en el cual el primer silencio de corchea fue desplazado consecutivamente compás por compás, una corchea a la vez. Uno de los criterios para la producción de este interpretante es que, para mantener las consistencia del patrón, al calzar ambos silencios, éstos no se suman ni se superponen. Más bien, éste continúa su desplazamiento al saltarse el silencio de corchea siempre fijo tal como veremos más adelante en el material audiovisual 3. Además, para ampliar aún más la duración de este material, una vez completada la primera secuencia, otra comienza, pero desde la segunda altura del patrón. Luego, se inicia una tercera que toma como altura inicial la tercera nota del patrón. Consecuentemente, son añadidas, según la misma lógica, una cuarta, quinta y sexta secuencia. Es posible realizar una séptima secuencia, pero ésta es similar a la primera.

SP2

Para esta elaboración, tomé como referente la técnica empleada por Tom Johnson en su *Rational Melodies-03* (1982). El método consiste en un proceso de adición y sustracción de notas o acordes según el siguiente esquema:

1 12 123 1234 12345 2345 345 45

5 51 512 5123 51234 1234 234 34

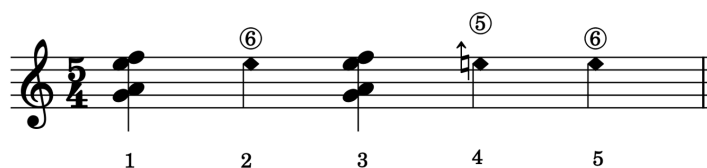
4 45 451 4512 45123 5123 123 23

3 34 345 3451 34512 4512 512 12

2 23 234 2345 23451 3451 451 51

1

De este modo, y como se observa en la figura 9, cada número fue asignado a un tiempo, en un compás de 5/4, del material inicial de SP2. Al aplicar el esquema, obtenemos una nueva secuencia, tal como podrá ser observado en el material audiovisual 3 más abajo.



9

Figura 9

Acordes, notas y numeración de SP2.

Imagen original

Consideraciones finales

A lo largo de este estudio hemos visto que la interpretación de notación indeterminada, sin bien depende del individuo, está sujeta al modo de relación entre el intérprete y su contexto. El ámbito en el que éste se desenvuelve supone una formación musical, la cual se ve ampliamente reforzada por los objetos seriales que produce dicho contexto. La reproductibilidad técnica de la referencia propugna esta adaptación contextual al emplazar ubicuamente los expedientes materiales fácticos de un discurso estético acerca de este tipo de repertorio. El disco se torna un modo de conocer la música experimental e imitar las cualidades que éste mismo presenta. La semiosis busca producir signos que poseen cualidades sonoras similares a sus referentes. De este modo, producción y reproducción, en tanto prácticas que se articulan en torno a un repertorio, evidencian la existencia de un sistema simbólico estable, que produce interpretantes, no sólo esperables, sino que refuerzan, con cada semiosis, dicha estabilidad. La realización adecuada y pertinente comporta entonces que el instrumentista se ha familiarizado con dicho sistema, el cual guía su práctica por inferencia. Este sistema entonces vertebra un tipo de práctica según un repositorio de técnicas conocidas, de fórmulas disponibles. Frente a la notación indeterminada, un hábito o una regla de interpretación es utilizada, el interpretante se da como un acto reflejo. El interpretante se instaura como final, lo cual produce un evidente problema con un tipo de repertorio que, en estricto rigor, no debe anticipar sus resultados.

Por ejemplo, observamos que una obra como la de Astaburuaga, cuya notación es icónica, puede ceñir la experiencia interpretativa a los referentes de una casa discográfica como Elsewhere y su velada estética Wandelweiser. Así, la producción del interpretante, si bien adecuado respecto de lo que se espera de una música experimental, da muestras de un sistema de signos circunscrito, que posee un límite, una clausura. Y hemos visto que sus cualidades son fruto de una mediación tecnológica en pos de un efecto buscado. En este sentido, este referente

simbólico hace que la realidad contingente de una interpretación se considere un inconveniente. Instala el anhelo de querer conformar versiones limpias, que se distancien de los índices que demuestran los ajetreos propios de una ciudad. Para un repertorio que busca que la música se produzca a modo de un vínculo recíproco entre sonidos voluntarios e involuntarios, querer emular el silencio tecnológicamente modificado de la sala europea del disco funda una dificultad para aceptar que este repertorio puede tener otros rendimientos. Impide que la producción de signos se de en función de un real desarrollo, en el que cada nodo es una fase de comprensión de la obra. Fase que supone la conexión con lo contingente, lo indexical. Y al no poder conectar otros signos al sistema, el desarrollo de la cadena semiótica queda precluido. Las posibilidades de esta obra se cierran. Y lo mismo sucede con la posibilidad misma de la discografía, el potencial cognitivo de la reproductibilidad técnica (Buck-Morss, 2005). Si ésta supone una avería a la autenticidad de lo que reproduce ¿qué sentido tiene velar la escena de producción de una grabación? Más bien, el registro fonográfico puede dar cuenta de la indexicalidad de las realizaciones, testimoniar la fase comprensiva en tanto fase, dar cuenta de las posibilidades heterogéneas de este tipo de obras y, por medio de la serialización de sus cualidades, permitir que otros conozcan dicha diversidad. En otras palabras, emplazar referentes para que la escucha se conecte con otros signos.

Vemos entonces que, para abordar la problemática del acto reflejo y sus productos es fundamental comprender las convenciones del sistema que sostienen de dicho modo. ¿Por qué? Si la indeterminación supone la producción de interpretantes transitorios, nunca estables, el desarrollo de nuevos signos es condición necesaria. La semiosis, recordemos, es siempre inferencial y, por lo tanto, requiere de nuevos signos para desarrollarse. Pero para conectar con nuevos signos, producir una nueva semiosis, los anteriores, los signos sonoros previos, son tan necesarios como las nuevas relaciones. Sólo en este sentido el estilo no es, en sí mismo, un problema si entendemos que la epistemología que lo sustenta puede ser resignificado. Una música como Wandelweiser puede ampliar sus alcances por medio de una práctica tal. Y, justamente, como muestra de este proceso, escuchemos la reinterpretación del primer interpretante.^[12]

Si volvemos a los elementos del signo, el representamen, objeto e interpretante, vemos que este último ha incorporado nuevos conocimientos que se traducen en nuevas cualidades, cuya materialización supone una técnica desarrollada que conserva su relación con el objeto inmediato, una idea, el método que provee la partitura a modo de instrucciones. El primer sistema simbólico ha incorporado nuevos signos. Y es el análisis semiótico justamente aquello que posibilitó esta ampliación. De este modo, vemos que, una noción como el equilibrio entre sonidos instrumentales y sonidos de ambiente, al considerar las cualidades de la grabación de campo GC3 que corresponde al registro de una construcción en la comuna de Providencia realizado el 14 de febrero de 2018; y GC7, una grabación realizada el 8 de noviembre de 2018 durante el viaje en transbordador desde Puerto Montt a Ancud, no tiene por qué limitarse a un rango dinámico bajo. Se observan entonces *otros* modos de generar este tipo de equilibrio. Misma obra, otros rendimientos. Por lo demás, la relación de duración entre los materiales, a diferencia de la primera versión, ahora se determina en función de los sonidos pulsados SP1, SP5 y SP2. En este sentido, la repetición, al conectar

con las cualidades de las nuevas grabaciones de campo y conceptos o signos tales como la isorritmia, las secuencias por adición y sustracción de Tom Johnson, la secuencia de *13&14 for guitars* de Sugimoto y una afinación híbrida, da pie para la elaboración de nuevos interpretantes. Por ejemplo, las cualidades de SP5 fueron determinantes para una reelaboración de TI9: del Fa/349 Hz inicial pasamos a un Fa/87 Hz. Y este signo, SP5/TI9 posee ahora otras cualidades. La ampliación se corresponde entonces con la reinterpretación de la interpretación. Implica usar (y no desechar) los signos propios del sistema para conectar con otros sistemas, crear puentes y ampliar los alcances de la práctica de música experimental. Una notación no fonográfica puede, pero no tiene por qué, limitarse a las demandas de un estilo, a un tipo de epistemología. Explorar las posibilidades de una obra no es partir de cero, sino desarrollar en función de lo que ya se conoce. Comprender la epistemología de la práctica y sus técnicas se emplaza como necesidad. Es entender la semiosis y ser consciente de la inferencia según la idea de que el referente es inevitable; no es posible ser autotélico. No se crea de la nada.

Bibliografía

- Adorno, T. (2006). *Escritos Musicales I-III*. Akal.
- Alvear, C. (2021). Dialecto interpretativo y acto reflejo#: determinando lo indeterminado en singularidad # 1 (2016) de Santiago Astaburuaga. *Revista 4'33"*, 1(2016), 79–97.
- Astaburuaga, S. (2016). *singularidad #1* [obra musical]. Sin editar.
- Astaburuaga, S. (2018). *Componer la duración de una experiencia musical: variaciones sobre las piezas grado de potencia #1, topializ, sin título #21, la perpetuidad del esbozo #3 y singularidad #3* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México] [tesis no publicada].
- Austen. (2023). *An Erstwhile & Elsewhere Interview* [entrevista]. The Needle Drop. <https://www.theneedledrop.com/interviews/2022/12/erstwhile-amp-elsewhere>
- Barrett, D. G. (2011). The silent network - The music of wandelweiser. *Contemporary Music Review*, 30(6), 449–470. <https://doi.org/10.1080/07494467.2011.676895>
- Benjamin, W. (2020). *Iluminaciones* (3. ed.). Taurus.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (L. Mariano (trans.); 1. ed.). La marca editora.
- Cage, J. (2018). *Silencio*. Ardora.
- Charles, D. (2001). *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*. P.U.F.
- Danuser, H. (2017). Interpretación. *Revista de Musicología*, 39(1), 19–45.
- Deledalle, G. (1996). *Leer a Peirce hoy*. Editorial Gedisa
- Gottschalk, J. (2016). *Experimental Music Since 1970*. Bloomsbury Publishing.
- Johnson, T. (1982). *Rational Melodies*. Editions 75.
- McNabb, D. (2018). *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce*. (1. edición). Fondo de Cultura Económica.
- Melia, N.; y Saunders, J. (2011). Introduction: What is wandelweiser?, *Contemporary Music Review*, 30(6), 445–448. <https://doi.org/10.1080/07494467.2011.676893>

- Nicholls, D. (2012). Getting rid of the glue: The music of the New York school. *The New York Schools of Music and the Visual Arts*, 27(3), 17–56. <https://doi.org/10.4324/9780203055465-7>
- Peirce, C. S. (2012a). *Obra filosófica reunida. Tomo I (1867-1893)* (D. McNabb, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, C. S. (2012b). *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)* (D. McNabb, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Spatz, B. (2015). *What a body can do: Technique as knowledge, practice as research*. Routledge.
- Sugimoto, T. (2009). *13&14 for Guitars* [obra musical para guitarra]. Sin editar.
- Sugimoto, T. (2018). *Solo for guitar I* [obra musical para guitarra]. Saboten Publication.
- Thayer, W. (2006). *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Metales Pesados.
- Thut, S. (2017). *About* [Obra instrumentación abierta]. Obra de distribución libre.
- Zama, Y. (2018, 21 de marzo). Elsewhere is here. *Elsewhere*. <https://www.elsewheremusical.net/about/elsewhere-is-here>

Instrucciones Singularidad #1

singularidad #1

para cristián alvear (2016)

santiago astaburuaga

Instrucciones Singularidad #1

Santiago Astaburuaga

Notas

[1] La noción de imagen sonora de una obra remite a las características específicas que estarían encriptadas y disponibles en la notación, en tanto configuración total y precisa, y que el intérprete ha de reproducir con cada realización. En este sentido, la imagen sonora es aquello que el intérprete supone transmitir a un público. Este concepto, por lo tanto, se desprende naturalmente

de la noción de *Werktreue*, la fidelidad a la obra. Para mayor información véase *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992) de Lydia Goehr y *Examen de indeterminación en obras de John Cage, George Brecht y Manfred Werder* (2018) de Nicolás Carrasco.

[2]Es importante, desde esta perspectiva, relevar la influencia que han tenido Micheal Pisaro, Antoine Beuger, Stephan Thut, Jürg Frey y Manfred Werder, todos miembros del colectivo *Wandelweiser*, en agrupaciones como *et-musica*. Desde el 2010, este grupo, no sólo ha realizado y grabado obras de estos compositores y de la escuela de Nueva York, sino que también algunos de sus miembros como, por ejemplo, Nicolás Carrasco, tomó como objeto de estudio de su tesis doctoral la obra de Werder. Respecto de este compositor, Carrasco, por lo demás, tradujo al español y publicó “Una araña integra partes de mi cuerpo en su teleraña”, libro que recopila textos de Werder. A su vez, es importante señalar que Stefan Thut visitó Argentina y Chile en el marco de una gira realizada en abril de 2022, la cual involucró a músicos locales para la interpretación de sus composiciones. Véase <https://et-musica.cl/>

[3]“My label will feature mainly contemporary works, specifically compositional works which has classical music aesthetics at its roots, but it may not have to strictly belong to the area of contemporary classical music.”

[4]Por ejemplo, véase el dúo Carlson/Stuart interpretando obras de Eva-Maria Houben en <https://gregstuart.bandcamp.com/album/eva-maria-houben-duos>; o el disco en la que colaboran Van Houdt y Pisaro publicado en 2018 por el sello, curado por el mismo Pisaro, *Gravity Waves* <https://www.soundohm.com/product/shades-of-eternal-night>

[5]“Classical music has always been in my deepest roots since my early days when I was immersed in playing the piano and singing choral music, even subconsciously when I was into some other genres of music in later days. But it had never been linked to my interest in experimental music until I discovered the *Wandelweiser* composers’ works around 2010, which was an eye-opening experience for me, and I felt I found a missing thread that could connect my love for both experimental music and classical music.”

[6]Material audiovisual: <https://www.dropbox.com/scl/fo/hednt8sqyboo9mm10rhaa/h?rlkey=8sgjcpmdan0b29j6ucy91omi&dl=0>

[7]Véase <https://www.hifireport.com/the-science-of-hum-in-audio-understanding-the-causes-and-effects>.

[8] “This label may also feature some music outside classical aesthetics - as long as it feels real and genuine, or something that seems as if I were hearing it in the wind or from elsewhere, far away from the noise of the real world.”

[9]Baste pensar en cómo lo que entendemos como música ha cambiado con el paso del tiempo, el modo en que su significado va albergando nuevos estilos, nuevas tecnologías, nuevas cualidades sonoras y prácticas, y, por ende, otros modos de experiencia respecto de la musical. Su uso comporta la adquisición de modos familiares o hábitos en el sentido que un fenómeno se comprende como gobernado por una regla.

[10] “Technique, here, involves a detailed and context-dependent negotiation between socially defined or symbolic meaning and the concrete possibilities offered by the material world”

[11]Material audiovisual: <https://www.dropbox.com/scl/fo/hednt8sqyboo9mm10rhaa/h?rlkey=8sgjcpmdan0b29j6ucy91omi&dl=0>

[12]Material audiovisual: <https://www.dropbox.com/scl/fo/hednt8sqyboo9mm10rhaa/h?rlkey=8sgjcpmdan0b29j6ucy91omi&dl=0>