

## Notación indeterminada, tradición interpretativa y reproductibilidad técnica: hacia una perspectiva crítica para la realización de obras experimentales indeterminadas



*Indeterminate notation, interpretative tradition, and technical reproducibility: towards a critical perspective for the realization of indeterminate experimental works*

Alvear M., Cristián

 Cristián Alvear M. \*

calvear1@uc.cl

Pontificia Universidad de Chile (PUC), Chile

### Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0060, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Octubre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961007/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0060>



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

**Resumen:** Este estudio aborda, desde un punto de vista teórico, la interpretación de música experimental indeterminada de origen estadounidense en tanto práctica cuyo desarrollo se ha sustentado en los postulados de la Escuela de Nueva York. En este ámbito, se examinan nociones interpretativas habituales, las cuales, al sostener un modo directo y no mediado para la elaboración de los sonidos de una obra, resultan problemáticas. Para esto, se establece una conexión entre realización y el régimen subjetivo que instaura la reproductibilidad técnica (Benjamin, 2020). El propósito es develar el modo en que los objetos seriales propios de un ámbito determinan el dialecto del intérprete permitiéndole a este conformar versiones que cumplan con las expectativas de dicho ámbito (Mattes, 2015). En este sentido, nociones discursivas y prácticas son examinadas según dos aspectos propios de toda notación: la prescripción y la descripción (Kanno, 2007). En tanto conceptos habilitantes, estos permiten vislumbrar las convenciones que la interpretación, dado el marco en el que se desenvuelve, reproduce. De este modo, este estudio contribuye a sentar las bases para una perspectiva interpretativa consciente de la tradición que la informa, en pos de habilitar la exploración crítica y, además, ampliar los alcances de una práctica indeterminada.

**Palabras clave:** teoría de la interpretación, música experimental, reproducción técnica.

**Abstract:** This study addresses, from a theoretical point of view, the interpretation of indeterminate experimental music of American origin as a practice whose development has been based on the postulates of the New York School. In this area, common interpretative notions are examined, which, by supporting a direct and unmediated way for the elaboration of the sounds of a work, are problematic. For this, a connection is established between realization and the subjective regime that establishes technical reproducibility (Benjamin, 2020). The purpose is to reveal the way in which the serial objects typical of a field determine the dialect of the interpreter, allowing him to create versions that meet the expectations of said field (Mattes, 2015). In this sense, discursive and practical notions are examined according to two aspects typical of all

musical notation: prescription and description (Kanno, 2007). As enabling concepts, these allow us to glimpse the conventions that interpretation, given the framework in which it operates, reproduces. In this way, this study contributes to laying the foundations for an interpretive perspective conscious of the tradition that informs it enabling critical exploration and expanding the scope of an indeterminate practice.

**Keywords:** *interpretation theory, experimental music, technical reproduction.*

## LA APROXIMACIÓN A LA MÚSICA EXPERIMENTAL

En la interpretación musical el aprendizaje de un estilo o tipo de repertorio comporta el estudio de obras cuyos autores son considerados representativos. Autores y obras significan acceder a un conocimiento respecto de un modo de quehacer musical específico. Supongamos que un intérprete decide conocer la música experimental de tradición norteamericana y para esto opta por hacer una realización de la pieza *One*<sup>7</sup> (1992) de John Cage (ver Figura 1),<sup>[1]</sup> una de sus últimas composiciones. Tenemos entonces una situación en la que este intérprete se enfrenta a un tipo de notación que no nota sonidos, en la que, como dirá Morton Feldman, los elementos tradicionales en la elaboración de una partitura musical han sido «desfijados» respecto de su resultante sonora (2012, p. 59). Notación y sonido están indeterminados el uno respecto del otro. ¿Qué comporta esto para el intérprete? Si se considera que la notación no encripta una imagen sonora que el intérprete debe volver a producir (Carrasco, 2018, p. 332), una realización no solo implica la creación de dichos sonidos, sino que, además, estos no pueden ser conocidos *a priori*. La interpretación, por lo tanto, se emplaza como proceso creativo que no puede sino tomar sustento en el conjunto amplio de conocimientos que el intérprete ya posee, los cuales son adquiridos por medio de su formación musical. De este modo, al adquirir dichos conocimientos, estos se articulan a modo de un *dialecto interpretativo* que premedita que cualquier «(...) modo de expresión individual está estrechamente relacionado con cómo, dónde y cuándo un intérprete aprende habilidades técnicas y adquiere su conjunto específico de hábitos de interpretación»<sup>[2]</sup> (Mattes, 2015, p. 251).

---

## NOTAS DE AUTOR

- \* Cristián Alvear es un músico chileno (Osorno, 1979) dedicado a la interpretación e investigación de música experimental actual. Como intérprete, su trabajo ha sido publicado en sellos internacionales dedicados a la difusión de música experimental en Europa, América y Asia. Posee una Licenciatura en Artes con Mención en Interpretación (2008) y un Magíster en Interpretación (2018) de la Universidad de Chile. Actualmente es candidato a Doctor del programa Doctorado en Artes con Mención en Música en la Pontificia Universidad Católica de Chile en el cual investiga los procesos interpretativos en obras experimentales compuestas durante el siglo XXI.

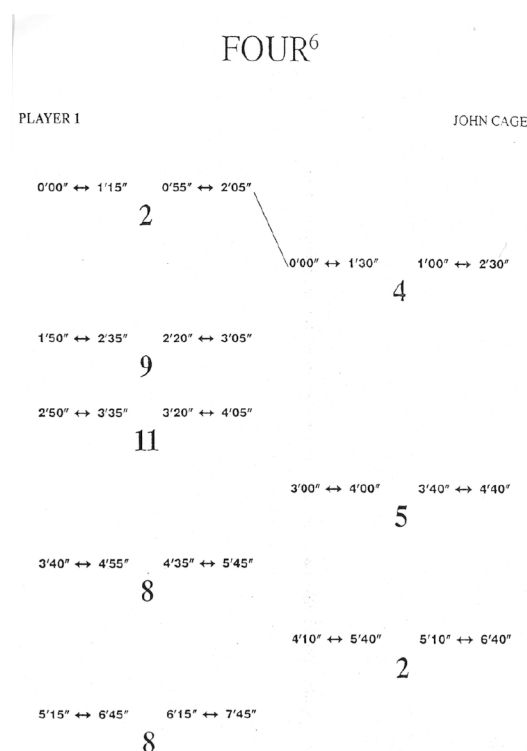


FIGURA 1.

1ª página de *One*<sup>7</sup> 1992 Peters Edition

A partir de esto, podemos decir que el dialecto está determinado por la formación y que este presupone un marco contextual; comporta que el modo de expresión individual no puede desvincularse del ámbito en el cual este se emplaza. Una realización de *One*, entonces no solo dará cuenta del modo de comprensión individual respecto de la notación, sino que, a su vez, de cómo fueron adquiridos los conocimientos que hacen posible interpretar la obra, es decir, del contexto que da *contextura* al modo comprensivo. Una comprensión adecuada, en este sentido, es crucial puesto que faculta al intérprete para conformar versiones que cumplan con las expectativas del nicho al cual estas se dirigen. Ahora, recordemos que este repertorio utiliza una notación indeterminada. Dos intérpretes, a partir de una misma notación, y según su modo de expresión individual (sus dialectos), producirán versiones a su vez distintas. No obstante, si ambas logran cumplir con las expectativas de un contexto, por cuanto se inscriben como versiones pertinentes y reconocibles como realizaciones de una música experimental, se vislumbra la existencia de una comunidad que posee modos comprensivos comunes y compartidos. Un ámbito musical que, desde el advenimiento de este tipo de repertorio durante la década de los 1950, ha ido congregando tanto intérpretes de formación tradicional como también músicos autodidactas (Cornejo, 2013 p. 9). Y es en función de este marco común que propongo que una comprensión del contexto no puede contemplar exclusivamente la formación musical institucional y tradicional de conservatorio, la cual, por lo demás, suele no incluir este tipo de repertorio en sus programas. Así, una comprensión de esta práctica no puede dejar de incluir la ingente cantidad de referentes disponibles emplazados en el cotidiano como producto de la explosión de un régimen fundado en la ubicuidad conquistada de las obras musicales, una «realidad sensible a domicilio» (Valéry, 1999, p. 132).

Al seguir esta línea, ¿qué tiene a disposición un instrumentista para informar un primer acercamiento a la notación de *One*<sup>7</sup>? Podemos asumir que este posee un conocimiento que lo faculta para producir sonidos en su instrumento y así llevar a cabo la realización de esta pieza. Pero la composición utiliza notación indeterminada. Lo único que provee la partitura, considerada por sí sola, es la prescripción de un método para la producción sonora (indicada por las instrucciones de la partitura) y una serie de números

que representan cada material según una secuencia que corresponden a las franjas de tiempos flexibles, es decir, una descripción de la concatenación para cada material a elaborar (Kanno, 2007). No obstante, el entreverado de prescripción/descripción no informa de las cualidades específicas y particulares de los sonidos a producir. La instrucción que indica elaborar «(...) doce sonidos diferentes con características fijas (amplitud, estructura de parciales, etc.). Toca en las franjas de tiempo flexibles dadas. Cuando las franjas de tiempos están conectadas por una línea diagonal están relativamente cerca»<sup>[3]</sup> (Cage, 1992, s/n, página de instrucción de *One*<sup>7</sup>), no indica una duración mínima de cada sonido, su volumen, dinámica, el tipo de instrumento a utilizar, la técnica instrumental que los materializará, las alturas de dichos sonidos, entre otros parámetros. Como contexto autocontenido, la partitura no remite a una resultante sonora específica. No obstante, la composición lleva un título y, más importante aún, indica quién es su autor. Así, la obra provee ciertas claves, las cuales hacen de base para una conexión referencial.

## LOS REFERENTES UBICUOS

Al seguir esta línea, las mencionadas claves bien pueden conducir tanto a entradas de enciclopedia, a la producción escrita del autor norteamericano como también a textos sobre este, libros de compositores afines o de los mismos miembros de la escuela de Nueva York, ensayos acerca de la interpretación de este repertorio, archivos PDF, entradas de Wikipedia. A su vez, dichas claves tornan posible acceder a versiones de sus obras en discos compactos, vinilos, publicaciones en *Spotify*, blogs, videos de YouTube. En suma, son referencias cuyo acceso, su « presencia inmediata o (...) restitución en cualquier momento obedece a una llamada nuestra. Ya no estarán solo en sí mismas, sino todas en donde haya alguien y un aparato» (Valéry, 1999, p. 131). De esta manera, cualquier obra musical, incluidas, por supuesto, las de John Cage, independiente del lugar y tiempo en el que fueron interpretadas, registradas y publicadas, está «en posibilidad de acercarse al receptor» (Benjamin, 2003, p. 43), según sus propios designios, necesidades o hábitos de consumo individual y privado. Por lo demás, y es un punto importante por considerar, este es un tipo de repertorio cuyo desarrollo se ha dado, sobre todo en sus inicios, con mayor vigor y énfasis en Europa, Estados Unidos y Japón.<sup>[4]</sup> De esto se desprende que son estas latitudes las que hacen las veces de epicentro referencial.

Tomemos un ejemplo. El pianista Philip Thomas relata en su blog que al momento de embarcarse en la grabación de las obras para piano de Morton Feldman para *Another Timbre*, la notación en un grupo de tres obras, *Two Pieces for 3 Pianos* (1966), *False Relationships and the Extended Ending* (1968), y *Between Categories* (1969), presentaban para el músico dificultades. A propósito, el pianista señala:

(...) he encontrado que el artículo de Brett Boutwell «The Breathing of Sound Itself»: Notation and Temporality in Feldman's Music to 1970 (Contemporary Music Review, 32/6 (2013), pp. 531–570) es extremadamente útil para obtener cierta comprensión de estas obras. Boutwell argumenta de manera convincente, basándose en las propias palabras de Feldman, a favor de la ofuscación visual de la notación de Feldman como una elección estética deliberada (...) Boutwell describe estas obras como concebidas «verticalmente» con el objetivo de 'crear música estéticamente estática que carece de explícito contraste audible'.<sup>[5]</sup> (Thomas, s.f.)

El pianista da cuenta que, frente a una notación que no es evidente por sí misma y que presenta problemas para su comprensión, pudo acudir —ya que estaba disponible para él— a un texto en el cual la notación de estas obras es explicada, no solo en términos de su legibilidad y comprensión (la verticalidad de la notación entre los pianos), sino también en relación con una «estética deliberada» cuyo objetivo corresponde a una realización cuyos sonidos son «estáticos» y carentes de contraste audible. El texto permite una comprensión de la notación de la partitura y señala un modo de producción sonora. Por lo demás, esta exégesis, según testimonia el pianista, comporta un grado de autenticidad: Boutwell explica la notación y su estética sonora en función de lo que el mismo Feldman explicitó. Tenemos entonces un texto, un referente ubicuamente disponible, por cuanto circula en la *worldwide web* indistinto del momento irreplicable de su escritura y, que,

por lo demás, presenta argumentativamente una conexión directa con el compositor. Lo anterior, no solo pone en evidencia que la notación no informa por sí misma de su significado, sino que su comprensión puede ser inferida por medio de un referente.

Sucede algo similar con la discografía de un sello y las obras que pone a disposición de un público. Si volvemos al intérprete y la composición de Cage, este bien puede disponer de alguna versión grabada y publicada de esta obra a modo de referencia. Por ejemplo, *One*, es parte del último conjunto de piezas del compositor norteamericano, conocidas como *Number Pieces*, y que fueron publicadas por el sello inglés *Another Timbre* en agosto de 2021 en versiones del ensamble inglés *Apartment House*. Sello que, con ya cerca de 200 publicaciones desde su fundación en 2007, es considerado como un referente, potencialmente una «fuerza totalizadora en el mundo de la música contemporánea»<sup>[6]</sup> (Morris, 2022). En las notas del *booklet* de la producción discográfica, la cual, por lo demás, fue elogiada por la crítica internacional (*Ibid.*), el curador del sello, Simon Reynell, indica acerca de las versiones:

Con cada pieza acordamos de antemano el esbozo de un enfoque particular; una guía aproximada para la dinámica, y un acuerdo de no usar estilos emocionales o teatrales de tocar. Parte de la preparación fue escuchar todas las grabaciones existentes de las piezas y pensar qué funcionó y qué no.<sup>[7]</sup> (Reynell, 2021)

Podemos observar que Reynell no señala con exactitud qué implica el *no* uso de estilos emocionales o teatrales en términos de cuáles son las características sonoras específicas de este modo de producir los sonidos para este conjunto de obras del compositor estadounidense. Sin embargo, sí da cuenta, al indicar un proceso de audición conjunta, de cualidades en el material sonoro identificadas como pertinentes, sino referenciales, y que informan el enfoque particular que tanto ensamble como curador buscan manifestar en la realización. En este sentido, si un intérprete busca hacerse de una noción respecto del cómo deben sonar estas piezas, tiene a su disposición grabaciones y discursos acerca de las mismas. Esta disponibilidad no solo provee de un referente material concreto, fáctico, sino que, como señala Morris, aclamada y validada por la crítica especializada. De este modo, una noción (la música de Cage, las *Number Pieces*) se colma de materialidad sonora (las versiones) que, por lo demás, quedan asociadas a la idea de una interpretación no teatral o emocional en tanto modo pertinente, aceptado por la comunidad y sus especialistas. Así, para quien busca conocer estas obras, concepto y sonido se anudan.

## DISPONIBILIDAD Y REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Ahora bien, hemos visto que la disponibilidad supone el acceso a información sonora fáctica y conocimientos que emplazan un umbral para la comprensión de una notación que no es evidente por sí misma. No obstante, el mero hecho de tener acceso a conocimientos disponibles no explica el ingente impacto que tienen los referentes ubicuos. Y si, como mencioné más arriba, el epicentro referencial proviene del hemisferio norte, cabe considerar que es la ubicuidad de estos lo que informará la comprensión de este tipo de obras en, por ejemplo, Latinoamérica. En este sentido, es necesario poner el énfasis en el modo de relación con aquello que circula, la subjetividad que produce la reproductibilidad técnica. Por ejemplo, si tomamos la imagen 1 (Alper, 2020), podemos ver que un disco o una cinta para un reproductor *reel-to-reel*, ambas reproducciones técnicas de una música grabada en un momento y lugar dado, permite «tener» a Keith Moon (baterista de la banda inglesa *The Who* fallecido en septiembre de 1978) en el living de nuestros hogares.



IMAGEN 1.

Publicidad de equipo HI-FI Sony de 1973

El aviso publicitario suscita la idea de que la presencia única e irreplicable del músico es controlable: el afiche reza «*Only safer*» (solo más seguro). Por supuesto, la frase añade una cuota de humor ya que es sabido que el baterista era impredecible. No obstante, el texto ofrece otra lectura. La seguridad del hogar implica una experiencia controlada, subraya el hecho de que puede ser manipulada, detenida o repetida, «evocad[a] cuando y donde nos place» según los designios de la voluntad (Valéry, 1999 p. 133). Entonces, el aquí y ahora del instrumentista se ha vuelto iterable hasta el infinito (con el *streaming* la disponibilidad ya no depende de un *stock*) porque la restitución de su presencia (en alta fidelidad) no obedece más que a un gesto o una llamada nuestra (*Ibid.*, p. 131). La posibilidad de una evocación es a lo que alude el curador del sello *Another Timbre*, al referir a la experiencia de escucha discográfica como instancia íntima, «(...) como teniendo los músicos ahí contigo»<sup>[8]</sup> (Morris, 2022). La evocación que la disponibilidad torna posible pone «los fantasmas desmaterializados» de los músicos en múltiples lugares y latitudes a la vez (Thayer, 2006, p. 281). Y esto es posible gracias a una matriz serial de la cual «es posible hacer muchas copias; [por lo que] preguntarse por la copia auténtica no tendría ningún sentido» (Benjamin, 2020, pp. 202–203). Matriz que supone que un intérprete grabará una versión de una obra para un aparato y que, subsecuentemente, es un aparato el que se ha de utilizar para escuchar dicha versión. Por supuesto, visto desde esta perspectiva, respecto del baterista de *The Who*, la presencia del músico es una ilusión; al igual que lo sería considerar que, al escuchar las versiones en CD de las *Number Pieces*, podamos tener al ensamble en el living de nuestros hogares. No obstante, para los destinatarios, el público, la ilusión prevalece como conexión con lo auténtico. En tanto ilusión cotidiana y voluntaria, según el modo de consumo, esta se naturaliza.

Y es que para Benjamin el modo de relación con los objetos seriales, la discografía *como* música, no puede sino entablarse según una estetización. El disco se presenta entonces como una conjugación de «las categorías estéticas tradicionales y la reproductibilidad técnica» (Thayer, 2006, p. 72). Y la estetización tiene por efecto velar el verdadero origen del producto, no solo del objeto en tanto objeto, sino que también, el hecho de que es una grabación de la cual no se puede realmente saber si está conformada por fragmentos, modificada

y montada por medio de alguna tecnología. El objeto da a suponer a un intérprete realizando una versión de una obra musical. Las categorías proveen de una perspectiva, un modo de aprehensión y significancia de acuerdo con un «sistema ya resuelto de legibilidad» (Benjamin, 2009, p. 7), el cual hace las veces de base para establecer una relación con dichos objetos. Al escuchar un disco entonces se atiende a una experiencia auditiva con una obra musical reproducida técnicamente en la cual uno escucha el disco *como* música, no como un sucedáneo, como algo en sí falso o ilusorio, sino como una experiencia musical en sí misma, con toda su ley.

En este sentido, los objetos seriales estetizados producto de la industrialización de la industria fonográfica comportan «una forma del deleite artístico» (Buck-Morss, 2014, p. 38). El rol de la tecnología resulta crucial en este sentido: por medio de ella opera un cambio de percepción respecto de la obra de arte por cuanto la acerca a su receptor. Las nuevas técnicas no solo posibilitaron reproducir técnicamente una versión de una pieza musical única, sino que, subsecuentemente, dieron lugar a un tipo de práctica musical pensada para su reproducción serial. De este modo, el formato de reproducción se torna soporte de la experiencia musical. Por ejemplo, si decido escuchar un vinilo con la música de Morton Feldman, mi vínculo con el objeto no estriba en el hecho de que es un trozo de plástico negro circular con surcos que una aguja recorre. Más bien, el modo relacional estriba en el sonido que emite el disco al ser reproducido, la música de Feldman. La experiencia discográfica se emplaza como posibilidad de la música, una experiencia íntima como señalaba Reynell más arriba. Permite relacionarse con el sonido emitido por un aparato en tanto fenómeno musical unitario, torna posible el deleite estético que provee la experiencia musical.

«¿Qué es la música?» le preguntan a Berio: «(...) música es todo lo que escuchamos con la intención de escuchar música (...) todo puede llegar a ser música» (2006, p. 55). No todo intrínsecamente lo es, pero puede serlo. Lo anterior ejemplifica la relación que establecemos con la reproducción técnica, como *intención* que torna musicales los sonidos del disco, en tanto objeto estetizado. Lo único circula serializado y comporta una contradicción: lo único no puede ser serial. No obstante, la intención omite esta contradicción. Si el objeto serial es objeto de deleite estético, este se equipará, según la intención, con lo que supone producir la obra de arte. Y lo que la intención evidencia, por lo tanto, es la aplicación de la categoría tradicional y fundante de la economía del arte (Benjamin, 2020, p. 198): la autenticidad, el aquí y ahora en tanto algo único, que no equivale a nada y que se aplica, no obstante, a objetos producidos en serie cuyos contenidos son contruidos o montados en el estudio de grabación. El producto serial se barniza de autenticidad (Thayer, 2006, p. 271). La autenticidad como perspectiva apropiada para la intención de escuchar música vela la contradicción inherente que comporta entender como auténtica una obra registrada para ser multiplicada. La autenticidad informa la comprensión como un conocimiento que produce otro conocimiento: escuchar el disco *como* música es saber cómo conocer esa música. Si lo que se busca es conocer la música de Cage, entonces el disco es un referente musical auténtico y válido indistinto de la latitud en la que el auditor o músico que busca comprender este repertorio se encuentre.

## REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA, EL SISTEMA RESUELTO DE LEGIBILIDAD Y EL ELEMENTO IDIOMÁTICO EN LA INDETERMINACIÓN

Hemos visto que la notación puede significar como fruto de una mediación y en la que el dialecto del intérprete es indispensable. Y el dialecto es a su vez fruto de una formación contextual. Este, por tanto, no es un proceso *ex nihilo*, sino un modo en el que se relaciona aquello que se lee con referentes previos. Realización y contexto quedan vinculados por medio del dialecto del intérprete. Pero el contexto, no solo supone una comunidad cuyos modos de comprensión son comunes, sino que premedita que dichos modos sean transmisibles y aprehensibles. La reproductibilidad técnica es aquello que lo permite, porta y transmite el discurso como objeto estetizado, informa la comprensión. Si retomamos el caso hipotético del principio, la relación comprensiva que permite el dialecto respecto de la notación y que culmina con la creación de

los sonidos de *One*. bien puede estribar en el «sistema resuelto de legibilidad» que instauran los objetos estetizados propios de un contexto. Ahora, digamos que el músico que busca realizar la obra del compositor norteamericano es latinoamericano. En términos de las referencias en castellano a las que puede acceder, tenemos, por ejemplo, el sitio web chileno SÓNEC, el cual provee de un glosario audiovisual en el que se indica que la música experimental «requiere una nueva manera de escucharla, colocando especial atención a los sonidos y sus características, combinaciones y posibilidades expresivas» (*SÓNEC | Glosario Audiovisual*, s.f.). Si bien una «nueva manera» y «una especial atención al sonido» no nos dice mucho, el pequeño vídeo alude a Cage en tanto autor del término música experimental. El glosario produce una relación vinculante entre el compositor norteamericano y el intérprete por medio de la noción de música experimental. Una posible realización, si bien alejada de los lugares en los cuales este tipo de repertorio tradicionalmente se ha cultivado, queda marcada por la referencia.

Ahora, una relación vinculante alude a un sistema por cuanto todo este supone un conjunto de reglas o principios racionalmente conectados respecto de una materia específica. Así, cada principio es una conclusión, un significado estable que hace de premisa para la conformación del siguiente principio. La notación, para significar de tal o cual modo, puesto que no significa por sí sola, se ceñirá al sistema que lo enmarca. Si el intérprete que busca dar sentido a la notación de *One*<sup>7</sup> en función de lo que SÓNEC propone como comprensión de una música experimental, informará su modo de interpretar según este sistema de referentes. La resultante sonora será una conclusión informada por las premisas que SÓNEC puso en relación. Sucede lo mismo con las *Number Pieces* y las entrevistas en el sitio web de *Another Timbre*, o el artículo utilizado por Thomas para la comprensión de la notación en las piezas para piano de Feldman. La comprensión es inferencial. Y esto suscita una problemática respecto de una práctica que, en estricto rigor, no premedita anticipar sus resultados. Si la perspectiva de un marco comprensivo supone nodos relacionados, cada uno informado por el anterior, y que inferencialmente producen conocimientos o conclusiones subsecuentes, ¿no corresponde esto a un pre-conocimiento de la imagen sonora? Como bien señalaba el compositor Alvin Lucier: «(...) el problema de tocar música experimental o nueva música es que los intérpretes revierten a aquellas cosas que conocen»<sup>[9]</sup> (en Saunders, 2009, p. 301).

Si el dialecto se ciñe al sistema resuelto de legibilidad tenemos un modo de conocer. Saber de Cage, de la indeterminación, sus versiones, permite establecer una relación de significancia: implica saber cómo producir los sonidos. En este sentido, el contexto pone a disposición sus nodos referenciales disponibles y la interpretación se embebe de esta contextura. El dialecto, para calzar con su contexto adecúa su modo de operar, propugna un proceso en el cual «se manifiesta[n] (...) usos característicos de forma, textura, armonía, melodía, ritmo y ethos; y es presentado por personalidades creativas, condicionadas por factores históricos, sociales y geográficos, recursos escénicos y convenciones»<sup>[10]</sup> (Pascall, 2001), lo cual, en buenas cuentas, delinea la existencia de un estilo. Es lo que Adorno llama el elemento idiomático de una música, por cuanto se establece como «el epítome de todas las convenciones dentro de las cuales aparece un texto»<sup>[11]</sup> (Adorno, 2006, p. 67). Es en función de este elemento, subsecuentemente, que el dialecto «siempre involucra[rá] convenciones estilísticas internalizadas»<sup>[12]</sup> (Mattes, 2015, p. 251). Y estas convenciones, como vimos en el caso del intérprete que busca entablar una primera aproximación a *One*<sup>7</sup>, son facilitadas, en tanto concepto o discurso dotadas de materialidad sonora, por la reproductibilidad técnica. De este modo, el dialecto se embebe de una

(...) precondition inevitable de la interpretación, que permite la respuesta individual y la realización intuitiva de los gestos musicales. Lo idiomático proporciona al intérprete una especie de conjunto prefigurado de metáforas y esquemas, posibilitando la lectura y articulación de gestos musicales «espontáneamente».<sup>[13]</sup> (*Ibid.*)

Este punto es de suma importancia. Comporta que, tanto para los intérpretes ya familiarizados con este repertorio como para los que comienzan a conocer estas obras, la inferencia a partir de los referentes



disponibles provee de una espontaneidad, procura la posibilidad de una realización intuitiva. En otras palabras, hace que el dialecto opere de modo reflejo (Alvear, 2021), puesto que, ante la notación, el intérprete, por medio de la «precondición inevitable» que comportan las «metáforas y esquemas», el signo musical se presenta como preanudado a una materialidad sonora, un modo de producción. El músico sabe de antemano qué hacer. Y esto porque, la «intuición» interpretativa, la respuesta espontánea ante la notación no es más que el fruto de relaciones con premisas/conclusiones previas.

## PRESENTACIÓN VS. REPRESENTACIÓN

Más arriba, mencioné que el curador del sello *Another Timbre*, respecto de las *Number Pieces*, indica que este conjunto de composiciones fue realizado según un modo no teatral o emocional. Agrega, además, que este modo fue delineado en conjunto con los miembros de *Apartment House*. ¿Qué comporta dicho modo en relación con la producción sonora? Podemos encontrar una clave en el capítulo, publicado en 2009 para el *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* (2009), de Philip Thomas. En el texto, el pianista plantea que una de las diferencias, en términos generales, entre la realización de una pieza experimental y obras pertenecientes a otro tipo de repertorio consiste en que en el caso de la primera se emplaza « (...) una refrescante honestidad acerca del término “hacer acciones” para describir lo que uno hace cuando toca música; ignora siglos de tradición, escuelas de técnica (...), y descarta la mística de la “interpretación”»<sup>[14]</sup> (Thomas en Saunders, 2009, pp. 75–76). Lo anterior indica que la realización de una música experimental, el llevar a cabo las acciones prescritas, supone una brecha, una suspensión del modo inculcado por la educación musical institucional convencional por cuanto da paso a un modo *otro*. La prescripción como acto desligaría al realizador de la carga de la tradición, el estilo y la agencia de las escuelas técnicas. Y esto, ya que, de acuerdo con Thomas, las partituras experimentales se emplazan como un contexto por sí mismo. La propuesta comporta, por ende, que el proceso inferencial se restringe únicamente a la notación. Entonces, los instrumentistas más bien han de concentrarse «en el trabajo necesario para la producción de sonido en respuesta únicamente a la partitura»<sup>[15]</sup> (*Ibid.* p. 91) y no en factores, los cuales serían más bien patrimonio del repertorio tradicional, como el estilo y la autenticidad (*Ibid.* p. 78).

A lo anterior, el pianista agrega, que «[1]as partituras que son más exitosas en lograr esto son aquellas que involucran al ejecutante en un *acto de trabajo* más que de interpretación, para que el intelecto, los oídos y la técnica puedan ser alterados»<sup>[16]</sup> (*Ibid.*, p.96, mis cursivas). Un ejemplo de lo que Thomas denomina *trabajo* se evidencia en la versión *Quatuor pour la fin du temps* (1941) de Olivier Messiaen que *Apartment House* grabó para *Another Timbre* y cuya publicación se realizó en agosto de 2019. En la entrevista realizada por Simon Reynell y publicada en el sitio web del sello, Thomas señala que siempre consideró esta composición como una pieza experimental, pero que, para esta realización, no estuvo interesado en «ir a los ensayos con una concepción particular de la pieza que de alguna manera pudiera verse como una práctica dogmática o “experimental”» (Thomas en *Interview with the members of Apartment House*, 2019),<sup>[17]</sup> sino que más bien «buscó descifrar la música a través de la praxis» (*Ibid.*).<sup>[18]</sup> Y esta praxis implicó que el ensamble «podría contravenir prácticas históricas e incluso instrucciones específicas en la partitura» (*Ibid.*).<sup>[19]</sup> Por ejemplo, esta perspectiva comportó que «cuando Messiaen escribe “muy expresivo” en la parte del violonchelo del movimiento 5, eso, (...) no tiene nada que ver con vibrato, rubato, inflexiones dinámicas, etc. y todo que ver con lo que es *inherente* a la música»<sup>[20]</sup> (*Ibid.*, mis cursivas). Lo inherente premedita entonces un modo de relación con la notación, el cual, de acuerdo con Anton Lukoszevieve, violoncelista del ensamble, considera la «(...) obra como “material notado”<sup>[21]</sup> por cuanto “la expresividad está imbricada en la música, no en mí”»<sup>[22]</sup> (Lukoszevieve en *Interview with the members of Apartment House*, 2019).

Esta perspectiva, en tanto intelección, escucha y producción sonora, como vimos más arriba, supone una labor cuyo marco único es la partitura, en el cual la prescripción permite expresar lo inherente de la notación

sin necesidad de una exégesis (Danuser, 2015, p. 185), de una interpretación. La realización de acciones, por tanto, se emplaza como

(...) la conciencia de que convertir la música en sonido sobre la base de la notación musical (...). No es música lo que se puede ejecutar, sino solo obras musicales. Las obras pueden y deben realizarse, hacerse resonar, transformarse de la etapa de concepción o notación en algo audible, en procesos sonoros estructurales susceptibles de ser percibidos.<sup>[23]</sup> (*Ibid.*, p.180)

En otras palabras, la ejecución, como perspectiva valorable en el ámbito de la música contemporánea en general (Pace, 2009, p. 152), se entabla como el modo apropiado para la realización de una música experimental indeterminada. La ejecución de lo prescrito, por lo tanto, permite que dejar «que los sonidos sean ellos mismos en lugar de vehículos para teorías hechas por el hombre o expresiones de sentimientos humanos»<sup>[24]</sup> (Cage, 2011, p.10). Significa que el instrumentista no utilizará los sonidos para representar, sino que, por medio de la acción, estos se presentarán a sí mismos (Grant, 2003, p. 183). En este sentido, la noción de una presentación premedita, para cumplir con la exigencia de lo inherente a la música, la *no* realización de *rallentandos*, *vibratos*, inflexiones dinámicas, *rubatos*, etc. No obstante, esto es notoriamente problemático. No solo porque presupone un acceso directo, no mediado e intuitivo, no inferencial respecto de la notación; sino que, además, como se verá a continuación, es un modo propio de un ámbito, un estilo y, como tal, es un pre-conocimiento de la resultante sonora.

## LA EJECUCIÓN COMO SENTIDO IDEAL

De acuerdo con Mieko Kanno (2007), la notación posee dos aspectos: prescripción y descripción. La primera comporta un método, cuyo resultado es conocido una vez llevado a cabo dicho método; mientras que la segunda, es una representación bidimensional que identifica notación y resultante sonora de la obra (*Ibid.*, p. 232). Y esto se debe a que la descripción está sujeta a convenciones interpretativas (*Ibid.*), es decir, su uso referencia comprensiblemente modos propios (la noción de ejecución, por ejemplo) y característicos (presentación vs. representación) de una comunidad o de un estilo. Por lo tanto, vemos que, si la notación indeterminada desarticula la posibilidad de conocer la resultante sonora *a priori*, la noción de ejecución, en tanto no uso de ciertos tipos de recursos instrumentales en favor de otros, es menos prescriptiva que descriptiva. En este sentido, es posible ver formas de referir verbalmente a la producción de sonido mediante el uso de descriptores cuya significancia es comprendida y utilizada por una comunidad, y que aluden a características de la imagen sonora en algunas obras experimentales indeterminadas recientes. Son metáforas como precondición y prefiguración, como dirá Mattes, para la producción de la resultante sonora. Por ejemplo, en la obra *stück 1998* de Manfred Werder, la instrucción para el intérprete señala «por sí mismo, claro y objetivo. Simple», la cual, según el compositor «reemplazó toda mayor indicación sobre dinámicas, cualidad de sonido, etc.» (Werder, 2022, p. 17); en la obra *Distances Ouïtes–Dites* (2013) de Jean-Luc Guionnet, se indica que «Todos los sonidos son tocados “francos”»;<sup>[25]</sup> y, en la obra *intemperie #9* (2013) de Nicolás Carrasco, el compositor prescribe que el modo de producción debe realizarse «sin pose». Para un músico cuyo ámbito profesional es el de la música experimental, los descriptores *simple*, *objetivo*, *franco* y *sin pose* corresponden a un modo de producción sonora específico, tal como sucede, con un intérprete dedicado, por ejemplo, a la música romántica, con los términos *cantabile*, *a piacere*, *legato*, *con fuoco*, etc. Estos descriptores evidencian el hecho de que expresiones verbales permiten referenciar comprensiblemente, para los miembros de una comunidad cuyas referencias estilísticas son las mismas, modos de producción sonora. Ahora, ¿cómo se explica que la noción de ejecución suponga la presentación del sonido de modo tal que lo pertinente sea favorecer ciertos recursos instrumentales y no otros? Esta es una cuestión que me parece fundamental. Si la indeterminación supone una suspensión del vínculo causal entre compositor e intérprete (Carrasco, 2018, p. 181), es decir, avería la idea de que, en el contexto de una obra musical, el intérprete debe alinear su imaginario, su modo de producir sonidos, de entender la notación según la

intención composicional inicial ¿no se supone, entonces, que todo tipo de producción sonora sería lícita, incluidos los recursos considerados expresivos?

En función de lo anterior, creo posible afirmar que el sistema resuelto de legibilidad premedita un principio directriz base y que éste guía la interpretación para que ésta produzca resultados que se adecuen al medio. Es en este sentido que la noción de ejecución se torna el modo adecuado para la presentación. Pero la notación no es autoevidente y supone un marco sistematizado, estilístico, para producir la resultante sonora. Y en tanto estilo, sus referentes poseen significados estables, lo cual hace de la labor del intérprete una que, para ser adecuada, reafirme la conexión de concepto y versiones, de notación y resultante sonora. Digamos que la versión del caso hipotético sea una realización que el intérprete quisiera publicar en *Another Timbre*. En términos de los referentes disponibles tiene tanto las versiones de las *Number Pieces* como las entrevistas respecto de estas. Si su versión pretende ajustarse a las expectativas de este ámbito, el intérprete tiene a su alcance el sistema resuelto de legibilidad del sello y, de este modo, su dialecto se movilizará para calzar y reafirmar los significados que el mismo sistema emplaza en primera instancia. En este sentido, una labor profesional en un ámbito determinado: ser, por ejemplo, parte de un ámbito de producción discográfica, implica hacer propios sus modos contextuales para así producir música que no se salga del rango que el mismo sistema premedita como adecuadas y pertinentes. La ejecución, por lo tanto, como intención interpretativa, reafirma los ideales que este ámbito emplaza en primera instancia.

Ahora bien, ¿cuál es la raigambre del principio de presentación y cuya expresión adecuada es la ejecución? En palabras del compositor Robert Ashley, este principio directriz estriba en una concepción en la que se considera al «sonido–como–más–importante–(por–el–momento)–que–lo–que–hace–el–compositor–con–el–sonido»<sup>[26]</sup> (Ashley en Lucier, 2012, p. 11) y cuyo mito fundacional, de acuerdo con Kim–Cohen, corresponde a la experiencia que Cage tuvo en la cámara anecoica en Harvard (EEUU) en 1951. En esta, el compositor

(...) experimentó una epifanía. Después de un rato, contra el silencio de la habitación, se percató de dos sonidos, uno agudo y otro bajo. Más tarde, el técnico de turno le informó a Cage que los sonidos que escuchaba eran, respectivamente, su sistema nervioso y circulatorio en funcionamiento. Cage contó la historia repetidamente por el resto de su vida. Es el mito de la creación de su estética: una estética resumida en su proclamación «que los sonidos sean ellos mismos»<sup>[27]</sup> (Kim–Cohen, 2009, p. 16)

Como principio estético asumido, la creencia del sonido por sí mismo ciñe la experiencia interpretativa con la notación en tanto es adoptada como propia y pertinente de lo experimental. Esto se observa en las declaraciones de algunos de los miembros de *Apartment House* respecto de las realizaciones de las *Number Pieces* de Cage y el *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen, ya que es posible establecer un paralelo entre la preocupación y aproximación interpretativa del grupo, y este principio estético asumido en tanto la labor del ensamble se moviliza para corroborarlo. La comprensión de la partitura como una música experimental supone la ejecución, la cual se instaura como modo adecuado a la presentación del sonido. Ahora, ¿cómo y porqué, en un marco que problematiza el vínculo compositor/intérprete, se imbrican principio estético e intención interpretativa?

## EXÉGESIS Y AUTORIDAD

Un umbral para comprender la raigambre e imbricación de principio estético y modo de realización de este repertorio estriba en que los compositores de la Escuela de Nueva York, en especial John Cage, difundieron profusamente ideas y principios base acerca del tipo de notación que estaban creando y utilizando para sus partituras, y estos discursos fueron incorporados por los intérpretes. Por ejemplo, y en una línea notoriamente similar a las declaraciones del ensamble en las entrevistas mencionadas, John Cage, al examinar la partitura de *Duo for Pianists II* (1958) de Christian Wolff, miembro fundador de la Escuela de Nueva York, señala que

(...) en la performance del *Duo for Pianists II*, cada intérprete, cuando ejecuta de una manera consistente con la composición tal como está escrita, dejará ir sus sentimientos, su gusto, su automatismo, su sentido de lo universal, sin apearse a sí mismo a esto o aquello, dejando con su interpretación ningún rastro, sin interrumpir con sus acciones la fluidez de la naturaleza. El ejecutante, por lo tanto, simplemente hace lo que tiene que hacer<sup>[28]</sup> (Cage, 2011, p. 39)

El principio estético, desde esta perspectiva, implica que un modo de interpretación cuya intención tiene como horizonte alcanzar la presentación del sonido, pero en la medida en que se deje ir, para un acto «consistente con la composición tal como está escrita» (*Ibid.*), la subjetividad. Dicho de otro modo, el realizador toma distancia o se despoja de «sus sentimientos, su gusto, su automatismo, su sentido de lo universal, sin apearse a sí mismo a esto o aquello» (*Ibid.*) si lo que espera es la producción de una imagen sonora cuyo sonido sea presentación y no representación. Presentación y no subjetividad, por lo tanto, son dos expresiones de un mismo principio, relaciones de un mismo sistema, cuyo impacto, por lo demás, se ha emplazado como una directriz abarcadora, asumida como un rasgo fundamental de la música experimental en un sentido amplio (Gottschalk, 2016, p. 5).<sup>[29]</sup> Lo anterior, conlleva que algunos instrumentistas acriticamente promuevan la noción de ejecución (en lugar de referir a su labor como interpretación) y que, en tanto tal, restituyen de un modo velado la identificación con la intención compositiva o un sentido ideal como encriptado en la notación misma. La similitud entre lo señalado por Cage en 1958 respecto de esta pieza de Christian Wolff, aquello manifestado por Anton Lukoszevics en 2019 respecto de la realización del *Quatuor* de Messiaen, el aserto de Jenni Gottschalk en 2016 respecto de la no subjetividad como rasgo fundamental y señero de la música experimental, y la noción de la realización de acciones de Thomas en 2009 comprueban esta correspondencia, influencia y vigencia por más de medio siglo del ideal compositivo/interpretativo de Cage.

En este sentido, es importante recalcar que la correspondencia entre las ideas que los mismos compositores proponen para su propia música —o la de sus colegas cercanos— y el modo (acrítico) que adoptan algunos intérpretes e investigadores, como es el caso de Jenni Gottschalk, tiene su origen, como se señaló más arriba, en que muchos de estos compositores ejercieron de forma simultánea la labor de composición y de intérpretes o exégetas de sus propias obras. No quiero implicar con esto una coerción de la indeterminación por parte de los compositores, sino más bien poner el énfasis en cómo esto es incorporado y, especialmente, no problematizado por los intérpretes. Al respecto, pienso que esta situación da cuenta del modo de pensar de los instrumentistas a los cuales les es difícil subvertir el modo tradicional de entender su labor. Suspender el paradigma que rige su práctica, el cual premedita que toda interpretación debe volver a producir una resultante sonora previamente encriptada en la notación, complica la comunión con la intención compositiva, (Cook, 2013, p. 3). Y es este paradigma, justamente, que la indeterminación problematiza. Para un intérprete que no vislumbra esta problematización, «(...) el aquí y ahora de la obra de arte» no puede sino entramarse con la autoridad de *quién* da el testimonio de su advenimiento (Benjamin, 2020, p. 198).

Podemos ver la pervivencia de este paradigma en *Experimental Music: Cage and Beyond* (1974) de Michael Nyman, libro seminal respecto de la música experimental, quien releva el modo comprensivo autoral respecto de las obras al indicar que

(...) solo Tilbury y (en la primera parte de su carrera) Tudor en esta lista son estrictamente *solo intérpretes*; todos los otros son compositores que toman la performance, quizás para proteger sus partituras de los malentendidos que su misma apertura puede fomentar, o porque se sintieron atraídos por las libertades que permitía, o simplemente porque la forma más directa de realizar sus propuestas interpretativas era realizarlas ellos mismos.<sup>[30]</sup> (*Ibid.*, p. 22)

Resulta interesante observar que en el marco de un tipo de música en la cual quién compone utiliza una notación no fonográfica justamente para que el o los intérpretes puedan crear imágenes sonoras diversas respecto de la obra como un modo de producción creativa propia, los autores, según lo indicado por Nyman, busquen «proteger sus obras de los malentendidos». Da a entender que habría modos correctos o incorrectos de producción sonora. Aludir a una «forma más *directa* de realizar [las] propuestas interpretativas» (mis

cursivas), señala subrepticamente la noción del paradigma de la re-producción, pero de acuerdo con una *no* mediación. Lo directo, en este caso, comporta un conocimiento solo posibilitado por una cercanía irreductible: compositor e intérprete son aspectos de una misma persona.

En este sentido, no deja de sorprender la similitud entre lo señalado por Nyman respecto del malentendido en la lectura y el ideal modernista de ejecución propuesto por Stravinsky, en el cual afirma que «el pecado contra el espíritu de la obra empieza siempre por un pecado contra la letra» (Stravinsky, 2006, p. 148), es decir, con la malinterpretación o mala lectura de la notación que se produce al interpretar y no ejecutar. «La música debe ser transmitida y no interpretada, porque la interpretación revela la personalidad del intérprete más que la del autor, y ¿quién puede garantizar que tal ejecutante refleje la visión del autor sin distorsión?»<sup>[31]</sup> dirá Stravinsky (1962, p. 75). Según estas perspectivas coincidentes, la noción de ejecución se instaura como modo correcto, directo, como salvaguarda de la mala exégesis, del sobrentendido, de la distorsión. La noción es además concordante con el modelo interpretativo alto-modernista planteado por Frank Cox respecto de la nueva complejidad, en tanto también premedita una transparencia entre notación y producción sonora (Cox, 2002, pp. 71–72). Al igual que la ejecución comporta la presentación del sonido, la realización según este modelo supone emplazar una percepción ideal a modo de una total correspondencia entre realización y resultante sonora (*Ibid.*). La noción de ejecución está en la base de este modelo. Muestra, además, que una preocupación por un acceso no mediado entre compositor e instrumentista no solo tiene plena vigencia, sino que abarca más ámbitos que el de la música experimental. Y asumir este tipo de enfoque es problemático puesto que vela la mediación. No permite contemplar que una realización es proceso inferencial cuyo sentido presupone una estética. Por lo tanto, la ejecución no puede asumirse como un real acceso directo, no mediado por factores externos, como realización de actos, si seguimos a Thomas, que anulan el contexto que da contextura al significado de la notación. Más bien, la ejecución representa el ideario de la presentación del sonido y, como tal, no puede suponer un antídoto contra la realización en estilo o modos en los que prima la subjetividad del realizador.

#### CONSIDERACIONES FINALES: PROBLEMATIZACIÓN DEL CONCEPTO DE INDETERMINACIÓN COMO PROPUESTA INTERPRETATIVA

Si pensamos en la implicancia que tiene el modo de conocer este repertorio, vemos que la comprensión de la notación está determinada por los referentes ubicuos propios de un ámbito y cuya continua disponibilidad estriba en los objetos seriales estetizados de la reproducción técnica. En este sentido, el modo de comprensión urde e indiferencia discurso y modo de producción, metáfora y características del sonido, si seguimos a Mattes; descripción y prescripción, si remitimos a Kanno. De este modo, el lente por medio del cual el intérprete da sentido a la notación de *One*<sup>7</sup>, el dialecto interpretativo, produce realizaciones ceñidas a los referentes que el mismo ámbito pone a disposición de un público en primera instancia. La realización, entonces, no solo reafirma los significados del sistema que informan la versión, sino que el dialecto adopta su discurso estético sonoro: la presentación y la ejecución. De este modo, un tipo de interpretación que se autoasume directa es ostensiblemente mediada por el principio del sonido en sí. Si la proclama es que la realización de acciones prescritas elude factores exteriores a la notación, es evidente que esto es ilusorio. Y, es más, al no develar la ilusión, se restituye veladamente aquello que la indeterminación premedita problematizar: el *Werktreue* (Goehr, 1992, p. 231). Además, vemos que la problemática que emplaza este concepto excede el marco de este repertorio. La preocupación por una conexión directa con la intención composicional muestra su vigencia en el valor que se le otorga a la ejecución en el mundo de la música contemporánea (Pace, 2009, p. 152).

Tenemos entonces un tipo de repertorio que posee una historia cuyos expedientes, en tanto pervivencia que imbrica discursos y prácticas, corresponden a los objetos seriales estetizados propios de un ámbito. En este sentido, la historia de la indeterminación determina su comprensión actual. Se desprende entonces que

querer ser parte de estos ámbitos, ser profesional de un contexto, comporta adaptación y adopción de su modo de comprensión. El intérprete pasa a ser parte del sistema resuelto de legibilidad, su subjetividad es un medio para una productividad que reafirmará la vigencia del sistema y la continuación de su historia. En términos del campo laboral, el músico que se familiariza y habitúa a este modo logra ser competente en términos de su producción. Y este proceso de adaptación se ve facilitado al resonar con el valor previamente inculcado por la formación musical tradicional respecto de la obra y sus autores: la fidelidad. Pre-habilita al intérprete para no cuestionar el modo en que significado y notación se anudan. Esto sustenta la espontaneidad a la que refería Mattes más arriba y comporta una fetichización de la notación: supone la encarnación de un significado ideal, una supra sensibilidad de la cual el intérprete es el vehículo, un medio. Es en este sentido que la profesionalización, para la indeterminación, des-obra lo que el concepto supone problematizar al velar que toda significación musical supone un proceso inferencial.

Entonces, ¿cómo plantear la interpretación para este repertorio? Desnaturalizar la conexión ejecución/presentación implica cuestionar el régimen presente de comprensión. Producir esta brecha es una suspensión del sistema resuelto de legibilidad. En tanto síntesis detenida, la interrupción permite una toma de conciencia respecto de una noción inicial y la construcción de su historia. Si la interpretación, según el *Werktreue*, supone un decurso que contempla pistas para dar con la intención original, su interrupción comporta una realización que trae a su presente la obra del pasado. La antípoda de la fidelidad a la obra será entonces la actualización. Y según esta perspectiva, el objeto estetizado pierde su estatuto: desvinculado de su autenticidad no es más que ejemplo de un enfoque. Con esto se devela la promesa benjaminiana que la estetización reprime en el objeto serial: averiar lo auténtico, lo único para así complicar la visión lineal y causal que cierra el pasado a nuevas lecturas. En este sentido, la interrupción se transforma en método. Al comprender esto, los libros de Cage o la discografía de un sello aclamado por la crítica se inhabilitan como pistas objetivas del *Werktreue*. Estos ahora pueden problematizarse, reinterpretarse, resignificarse o incluso ser totalmente desconsiderados. Es un principio de igualdad ya que torna modos ajenos al estilo lícitos para la indeterminación. Entonces, una realización desligada de la subsunción a una estética ya no puede apoyarse paradigmáticamente en significados estables ni tampoco producirlos. Toda identificación entre signo y sonido es, por lo tanto, transitoria, referencia sus propias condiciones. La interpretación gana autonomía: es un ámbito que por ley propia puede producir conocimientos, actualizar según otros criterios lo que la indeterminación comporta como práctica. Entonces, la predicabilidad respecto de la notación se instaura como perpetua ambigüedad puesto que sus posibilidades no se cierran con una sola proposición. Y mantener dicha apertura requiere de un ejercicio constante, una continua actualización. Si la indeterminación es una pregunta por contestar, entonces el leer, releer, elaborar y reelaborar es la salvaguarda de una respuesta clausurante. Y esto no puede darse sin una interpretación que la lleve a cabo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W. (2006). *Towards a Theory of Musical Reproduction* (H. Lonitz (ed.); W. Hoban (trans.); 1st ed.). Polity Press.
- Alper, Eric (2020). *That Eric Alper*. <https://www.thatericalper.com/2020/07/12/sony-advertisement-1973/>
- Alvear, Cristian (2021). Dialecto interpretativo y acto reflejo#: determinando lo indeterminado en singularidad # 1 (2016) de Santiago Astaburuaga. *Revista 4'33"*, 1(2016), pp. 79-97.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*.
- Benjamin, Walter (2020). *Iluminaciones* (3. ed.). Taurus.
- Benjamin, Walter (2009). *La Dialectica Del Suspenso, Sobre El Concepto De Historia* (Pablo Oyarzun (trans.); 2.). LOM Ediciones.
- Berio, Luciano (2006). *Un recuerdo al futuro* (R. Rius & P. Salvat (trans.)). Acantilado.

- Buck-Morss, Susan (2014). *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (M. López Seoane, Trad.). La marca editora.
- Cage, John (1992). *Four6/One7*. Editions Peters.
- Cage, John (2011). *Silence: Lectures and Writings, 50th Anniversary Edition* (K. Gann (ed.); 1st ed.). Wesleyan University Press.
- Carrasco, Nicolás (2018). *Examen de indeterminación en obras de John Cage, George Brecht y Manfred Werder (Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía Con mención en Estética y Teoría del Arte)*. Universidad de Chile.
- Cook, Nicholas (2013). *Beyond the score: Music as Performance* (1st ed.). Oxford University Press.
- Cornejo, Cristóbal (2013). *Sonidos Mutantes en el Chile del siglo XXI: Música experimental y tecnologías de información y comunicación (Tesis para optar al título de Periodista)*. ARCIS.
- Cox, Frank (2002). Notes Toward a Performance Practice for Complex Music. In C.–S. Mahnkopf (Ed.), *Polyphony and Complexity* (pp. 70–132). Wolke Verlag, Hofheim.
- Danuser, Hermann (2015). Execution Interpretation Performance The History of a Terminological Conflict. In *Experimental Affinities in Music*. Leuven University Press. <https://doi.org/10.11116/9789461661883.ch09>
- Feldman, Morton (2012). *Pensamientos verticales* (E. Fanego, A. Marchi., & P. Gianera. (trans.); 1.). Caja Negra.
- Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. CLARENDON PRESS. <https://doi.org/10.5840/intstudphil199931240>
- Gottschalk, Jennie (2016). *Experimental Music Since 1970*. Bloomsbury Publishing.
- Grant, Morag Josephine (2003). Experimental Music Semiotics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 34(2), 173–191.
- Interview with the members of Apartment House* (2019). <http://www.anothertimbre.com/messiaen.html>
- Kanno, Mieko (2007). Prescriptive notation: Limits and challenges. *Contemporary Music Review*, 26(2), 231–254. <https://doi.org/10.1080/07494460701250890>
- Kim–Cohen, Seth (2009). *In the Blink of an Ear: Toward a Non–Cochlear Sonic Art*. Continuum International Publishing Group.
- Lucier, Alvin (2012). *Music 109: Notes on Experimental Music* (1st ed.). Wesleyan University Press.
- Mattes, A. C. (2015). Performance as critique. In E. E. Guldbrandsen & J. Johnson (Eds.), *Transformations of Musical Modernism* (pp. 245–263). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316411766.014>
- Morris, Hugh (2022). *The Meticulous Curation of Another Timbre | Bandcamp Daily*. Bandcamp Daily. <https://daily.bandcamp.com/label-profile/another-timbre-label-profile>
- Nyman, Michael (1974). *Experimental Music: Cage and Beyond* (Segunda ed). Cambridge University Press.
- Pace, Ian (2009). Notation, time and the performer’s relationship to the score in contemporary music. In *Collected Writings of the Orpheus Institute: Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth–Century Music* (pp. 151–192). Leuven University Press.
- Pascall, Robert (2001). *Style*. Grove Online Music. <https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/rovermusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041?rskey=iUfjOh&result=4>
- Reynell, Simon (2021). *Notes on Cage’s Number Pieces*. <http://www.anothertimbre.com/page457.html>
- Saunders, James (2009). The Ashgate research companion to experimental music. In J. Saunders (Ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* (1st Ed). Ashgate Publishing Limited. <https://doi.org/10.4324/9781315172347>
- SÓNEC | *Glosario Audiovisual* (n.d.). Retrieved April 17, 2023, from <https://proyectosonec.org/2021/glosario-audiovisual/>
- Stravinsky, Igor (1962). *An autobiography*. W.W. Norton & Co.
- Stravinsky, Igor (2006). *Poética Musical* (E. Grau (Trans.); 5.). Acantilado.
- Thayer, Willy (2006). *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (1.). Metales Pesados.

Thomas, Philip (n.d.). *Feldman and his search for a notation. (Part 1)* – Retrieved October 11, 2022, from <https://www.philip-thomas.co.uk/feldman-and-his-search-for-a-notation-part-1/>

Valéry, Paul (1999). *Piezas sobre el arte* (J. L. Arántegui (Trans.); 1. Ed.). La balsa de medusa.

## NOTAS

[1] Esta obra tiene dos nombres, cada uno de los cuales depende si se realiza una versión a cuarteto o una versión solista. Las instrucciones indican que al realizar la versión solista, la parte correspondiente al intérprete 1 es utilizada y, en tal caso, la obra es llamada *One*<sup>7</sup>.

[2] «The individual mode of expression is closely related to how, where and when a performer learns technical skills and acquires her or his specific set of performance habits».

[3] «Choose twelve different sounds with fixed characteristics (amplitude, overtone structure, etc.) Play within the flexible time brackets given. When the time brackets are connected by a diagonal line they are relatively close together.»

[4] Tal como testimonian libros señeros respecto de esta práctica tales como *Experimental Music* (1974) de Michael Nyman, *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* (2009) editado por James Saunders y *Experimental Music Since 1970* (2016) de Jennie Gottschalk, entre otros.

[5] «I have found Brett Boutwell's article "The Breathing of Sound Itself": Notation and Temporality in Feldman's Music to 1970' (*Contemporary Music Review*, 32/6 (2013), 531–570) to be extremely helpful in gaining some understanding of these works. Boutwell argues convincingly, drawing upon Feldman's own words, for the visual obfuscation of Feldman's notation as a deliberate aesthetic choice. Whilst I've always accepted this in relation to the early and late works (in very different ways), the highly unusual layouts of these works from the 1960s I confess to having often considered as the best job from a poor set of options! But Boutwell describes these works as being conceived of "vertically", with the goal of "creating aesthetically static music lacking explicit audible contrast"».

[6] «(...) could become a totalizing force in the world of contemporary music».

[7] With each piece we agreed beforehand the outline of a particular approach; a rough guideline for dynamics, and an agreement not to use emotional or theatrical styles of playing. Part of the preparation was listening to all the existing recordings of the pieces, and thinking about what worked and what didn't».

[8] «(...) like having the musicians in there with you».

[9] «(...) the problem with playing experimental music or new music is that players will revert to those things they know».

[10] «Style manifests itself in characteristic usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos; and it is presented by creative personalities, conditioned by historical, social and geographical factors, performing resources and conventions».

[11] «The idiomatic element is the epitome of all conventions within which a text appears».

[12] «A performer's interpretation always already involves internalized stylistic conventions».

[13] «What Adorno calls the "idiomatic" element is always an inevitable precondition of performance, allowing individual response and intuitive realization of musical gestures. The idiomatic provides the performer with a kind of prefigured set of metaphors and schemes, enabling the reading and articulation of musical gestures "spontaneously"».

[14] «There is a refreshing honesty about the term "make actions" to describe what one does when playing music; it shrugs off centuries of tradition, schools of technique (here schools of pianism), and dismisses the mystique of "interpretation"».

[15] « Performers concentrate upon the work necessary to the production of sound in response to the score alone».

[16] «The scores which are most successful in achieving this are those which engage the performer in an act of work rather than interpretation, in order that intellect, ears and technique might be altered».

[17] «I was keen not to go into rehearsals with a particular conception of the piece that might in any way be seen to adopt a dogmatic, or "experimental" practice».



[18] «(...) sought to figure out the music through praxis».

[19] «(...) a practice that might contravene historical practices and even specific directions in the score».

[20] «(...) when Messiaen writes “très expressif” in the cello part of movement 5, that, for me, has nothing to do with vibrato, rubato, dynamic inflections, etc. and everything to do with what is inherent in the music».

[21] «always approach a work as notated material».

[22] «Expressivity is embedded in the music, not in me».

[23] «One prerequisite for the concept of “execution” arose with the awareness that turning music into sound on the basis of musical notation is something different from improvising according to rules (as in Tinctoris’s contrast between *res facta* and *cantare super librum* [see Bent 1983]). It is not music that can be executed, but only works of music. Works can and must be realised, made to resound, transformed from the stage of conception or notation into something audible, into structural sonic processes capable of being perceived».

[24] «(...) to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments».

[25] «Tous les sons sont joués “francs” : attaques et stops sont le plus carrés possibles».

[26] h«sound-as-more-important-(for the moment)-than- what-the-composer-does-with-the-sound».

[27] h«(...) Cage experienced an epiphany. After a while, against the silence of the room, he became aware of two sounds, one high-pitched and the other low. Later, the technician on duty informed Cage that the sounds he heard were, respectively, his nervous and circulatory systems at work. Cage told the story repeatedly for the rest of his life. It is the creation myth of his aesthetics: an aesthetics summed up by his proclamation “let sounds be themselves”».

[28] «(...) in the performance of *Duo II for Pianists*, each performer, when he performs in a way consistent with the composition as written, will let go of his feelings, his taste, his automatism, his sense of the universal, not attaching himself to this or to that, leaving by his performance no traces, providing by his actions no interruption to the fluency of nature. The performer therefore simply does what is to be done».

[29] Para la autora son cinco las características propias de la música experimental: indeterminación, cambio, experiencia, investigación y no subjetividad (Gottschalk, 2016, p. 1). No obstante, es evidente que, en efecto, el cambio, la experiencia, la investigación y la no subjetividad no son (ni pueden ser) patrimonio de este tipo de prácticas, sino que pueden ser aplicadas a distintos estilos y ámbitos musicales: todo proceso interpretativo implica una experiencia, lo cual, implica un cambio, ya sea por la transformación de notación a sonido o por el hecho de que la experiencia es siempre un ámbito en el cual es posible incorporar nuevos saberes, de lo contrario, los intérpretes no podríamos aprender a interpretar; la investigación es, evidentemente, un modo de relación con la realidad que es aplicable a cualquier ámbito, desde la jardinería hasta la música experimental; y, por último, la no subjetividad, lo cual no es un rasgo propio de esta música, sino que es un rasgo desarrollado por el modernismo. Baste revisar lo que señala Stravinsky respecto de la notación, la ejecución y la interpretación. Entonces, salvo por la indeterminación, lo señalado por la autora respecto de la música experimental no solo resulta más bien dogmático e idealista, sino que claramente no problematizado ni examinado.

[30] «(...)Only Tilbury and (in the earlier part of his career) Tudor in this list are strictly performers only; all the others are composer who took up performance—perhaps to protect their scores from misunderstandings their openness may encourage, or because they were attracted by the freedoms they allowed, or simply because the most direct way of realizing their performance—proposals was to realize them themselves».

[31] «(...) music should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than that of the author, and who can guarantee that such an executant will reflect the author’s vision without distortion?»