



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música  
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico  
Instituto de Investigaciones Antropológicas

## Creación y realización del ciclo *piezas de escucha*: Trazando los bordes entre lo determinado e indeterminado en su proceso

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRÍA EN MÚSICA (COMPOSICIÓN MUSICAL)

PRESENTA  
Santiago Astaburuaga Peña

TUTOR  
Jorge David García Castilla  
Escuela Nacional de Música, UNAM

MÉXICO, D.F.  
SEPTIEMBRE 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

A México, a la UNAM, a la Escuela Nacional de Música y a su Posgrado en Música por las infinitas posibilidades.

Al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

A mi tutor y amigo Jorge David García y a mi gran amigo y colega Nicolás Carrasco, esta tesis también está escrita por ellos.

A mi amigo y referente Manfred Werder.

A mis queridos lectores Jorge Torres y Carmina Escobar.

A los grandes músicos que realizaron, criticaron y me enseñaron las *piezas de escucha*.

A mis compañeros y compañeras del Seminario de Investigación.

A mis amistades chilenas que viven y vivieron en México; también a mis amigos y amigas de Perú, Argentina, Uruguay, Colombia, Honduras y México.

A mis queridos padres Pablo y Coné, a mi hermano Juan y mis hermanas Javi y Cami. A mis hermosos sobrinos Nicanor, Darío y León y a mi linda sobrina Amalia.

A mi segunda familia, los Wolff Rojas.

A mi compañera de vida Tatiana Wolff, gracias por todo.

*En memoria de la Ita*

# Índice

Introducción	1
1. <i>piezas de escucha</i>	9
1.1. El impulso de la creación del ciclo	10
1.1.1. Escucha	10
1.1.2. Indeterminación	15
1.2. Descripción de las piezas	22
1.2.1. <i>pieza de escucha I</i>	22
1.2.2. <i>pieza de escucha II</i>	26
1.2.3. <i>pieza de escucha III</i>	30
1.2.4. <i>pieza de escucha IV</i>	32
1.2.5. <i>pieza de escucha V</i>	37
2. Partituras de las piezas: la potencia de la escritura	47
2.1. El cuerpo de instrucciones	56
2.1.1. Remover y dinamizar hábitos	60
2.1.2. ¿Instrucciones para leer las instrucciones?	64
2.2. Notación verbal	70
2.2.1. La proliferación contextual de la palabra	73
2.2.2. Palabras virtuales que devienen actuales: la pluralidad del texto	77
2.3. Notación gráfica	86
2.3.1. Marcos	89
2.3.2. Duraciones	92
2.3.3. Materiales numerados	96
2.3.4. Líneas	99

3. Realización: lo que se vuelve audible en las <i>piezas de escucha</i>	103
3.1. El proceso previo al encuentro	109
3.1.1. Choques de fuerzas	109
3.1.2. La construcción de acuerdos	117
3.2. Encuentro: partitura, intérpretes, sonidos, lugar y público	123
3.2.1. La creación de un código común	126
3.2.2. Lo circundante	134
Conclusiones	145
Bibliografía	151
Anexo	

## Introducción

Este es un trabajo de investigación acerca de un conjunto de obras que compuse en 2013, año central de mis estudios de posgrado en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Es también una investigación acerca de los alcances de mi trabajo compositivo –mis referentes, intereses, producciones y problemáticas–, además de los encuentros con músicos, ideas, conceptos, sonidos y lugares que se han producido entre agosto de 2012 y agosto de 2014. De este modo, podría decirse que aquí el objeto de estudio ha de ser investigado por quien lo produce, situación que desdibuja ciertas estrategias metodológicas asociadas a la construcción de una tesis, como por ejemplo, la sugerencia de una cierta distancia entre el investigador y el objeto de su análisis. Sin embargo, pese a que la creación de las piezas efectivamente encaja en ese supuesto, es el proceso de realización de las obras el que interesa a esta investigación, proceso que involucra la presencia de un conjunto de personas y la incidencia de éstas como colectivo.<sup>1</sup>

Un escenario ineludible en este proceso ha sido la inexistencia de fuentes directas relacionadas a las piezas, ya que el objeto a estudiar se ha creado y realizado en forma paralela a su investigación. Esta situación, a mi parecer, corre el riesgo de dar paso a la producción de un trabajo investigativo reducido, basado en un enfoque solitario e individualista: el compositor y su deseo, su estética, sus modos de control y las estrategias que emplea en la composición de sus obras. Es importante ser cauto y riguroso en este sentido; efectivamente, el desarrollo de esta tesis incorpora el análisis de una serie de aspectos de mi trabajo como compositor, pero su objetivo principal radica en elaborar y sostener una pregunta creada en el seno de las problemáticas que las piezas producen en sus procesos de realización. Por tanto, esta condición, al mismo tiempo, ha significado un desafío que ha potenciado este proyecto: la investigación de las *piezas de escucha* ha

---

<sup>1</sup> Es importante aclarar desde ya la utilización que hago de algunos conceptos que comúnmente tienen varias acepciones. Por una parte, me refiero a la *creación de las piezas* como al trabajo individualizado de escritura de las partituras de las obras. Por otra parte, a la *realización* como un proceso compuesto por dos planos: *interpretación*, como el trabajo individual y colectivo de lectura, discusión, acuerdos, determinaciones y ensayos que se producen a partir de una partitura; y *ejecución*, como el encuentro en el que se ejecuta una obra públicamente.

impulsado el desarrollo de un aparato crítico que me ha permitido remover la “claridad” de una práctica musical que a veces no se pregunta qué está trabajando y por qué o por quién está siendo trabajada. De este modo, se han vuelto audibles procesos inaudibles, se han dislocado ciertas categorías y costumbres, y se han dinamizado mis percepciones en cuanto a las posibilidades de la escritura, de los intérpretes y del lugar donde la música ocurre.

Pero, ¿cuál es esa pregunta que ha emergido de las problemáticas de los procesos de realización? ¿Qué es lo que me ha impulsado a desarrollar esta investigación? Considero que una buena forma de esclarecer estos cuestionamientos es relatando la manera en que este proyecto se ha inscrito en mi historia como compositor y en la de los músicos que me han acompañado.

La formación que recibí en Chile como compositor estuvo fuertemente enfocada a la creación de obras como el resultado de un trabajo individual, autónomo y unitario, en el cual la partitura era entendida como un medio (y en ocasiones un fin) que debía estar perfectamente organizado, medido y sistematizado para poder transmitir con claridad lo que el compositor “escuchaba en su cabeza”, y en donde los intérpretes eran considerados receptores pasivos que debían descifrar el mensaje codificado escrito en el papel. En la institución en la que estudié, la Universidad Católica de Chile, la aproximación hacia el trabajo colaborativo no era parte del concepto de formación de “músicos profesionales”, todo estaba organizado en planos separados, sin diálogo alguno: compositores, intérpretes, investigadores, profesores, cada uno con sus propios intereses y problemas, cada uno trabajando con sus “oídos tapados”, sin escuchar a sus propios pares, a las distintas voces, sin escuchar las diferencias, en un contexto en el que supuestamente la escucha es la base del hacer música.

Sin embargo, en gran medida por este disociado panorama, paralelamente desarrollé un trabajo incesante como bajista, compositor e improvisador, siempre buscando asociarme a otros músicos para formar agrupaciones, colectivos, ensambles y bandas. Fue así como entre 1999 y 2012 los conciertos, grabaciones de discos, improvisaciones, giras, intervenciones en espacios públicos y privados, lecturas, ensayos y más ensayos,



aparecieron como necesarios dinamizadores de la estructura estática de la escuela de composición que me había formado. En aquellas experiencias el trabajo de taller fue fundamental, siempre marcado por los *acuerdos* surgidos de las discusiones de ideas y su materialización en obras, piezas o canciones. Sin embargo –pese al enorme aprendizaje que esa “escuela múltiple” produjo en mi trabajo– la persecución de objetivos de popularización, difusión y presencia en “escenas musicales” de muchos de esos proyectos los transformó gradualmente en máquinas rígidas, en las cuales la repetición se ponía gradualmente al servicio de la reproducción.

La inadecuación que experimenté en mi formación académica como compositor, en la que tuve la oportunidad de trabajar con ensambles formales relacionados a festivales y fondos estatales y a una forma de trabajo más centrada en el “cuánto” que en el “cómo” o en el “qué”, me llevó a interesarme en obras escritas situadas en la periferia de los marcos académicos que hasta entonces conocía. De esta manera, en el año 2010, formé junto a Nicolás Carrasco, Sebastián Jatz y Álvaro Ortega, el colectivo de compositores e intérpretes &, agrupación que se creó en torno al interés de sus integrantes por ciertas partituras experimentales y que luego derivó en un trabajo periódico de autogestión para realizarlas, siempre al margen de las exigencias ejercidas por entidades externas en relación a cumplimientos de fechas y elaboración de productos. A partir de esta forma de trabajo realizamos una gran cantidad de presentaciones en casas, espacios públicos, galerías de arte, salas de concierto independientes, iglesias, universidades, parques y cementerios. El resultado de ese proyecto fue un productivo trabajo en torno a la realización de obras de John Cage, Christian Wolff, David Tudor, Antoine Beuger, Michael Pisaro, Manfred Werder, Casey Thomas Anderson, Erik Satie, Stefan Thut, Radu Malfatti y Jürg Frey. Posteriormente, & se abrió a la ejecución de obras propias: el trabajo sostenido del colectivo produjo un considerable interés en grandes músicos por colaborar, situación que nos permitió encontrar en ese espacio común un lugar en el cual realizar nuestras composiciones.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> El colectivo realizó un trabajo ininterrumpido entre 2010 y 2012. Luego de una pausa se reactivó en enero de 2014, esta vez conformado por Cristián Alvear, Nicolás Carrasco y quien escribe. Sugiero visitar el sitio de documentación <http://et-musica.cl>

La realización de obras experimentales, impulsada por un trabajo comprometido de & con ellas mismas (y con nosotros mismos, o con aquello, sea lo que sea, que nos reunía), abrió poco a poco un campo de escucha que hasta entonces se había asomado tímidamente en mi pensamiento y práctica musical. Se produjo un “destape de oídos” en un sentido amplio, no sólo en relación a mi percepción de las obras mismas, sino sobre todo en la importancia del proceso que emerge al realizarlas. Aquellas piezas dislocaron una serie de hábitos y convenciones que aún permanecían aferradas al marco que determinaba mi comprensión de lo que era “hacer música”, límite que había sido moldeado en los años previos. Cada trabajo que se desprendía de esas partituras –denominadas *indeterminadas*– significaba un nuevo desafío: como colectivo nos enfrentamos en muchas ocasiones al hecho de no entender absolutamente nada de lo que estaba frente a nuestros ojos, situación que nos llevó una y otra vez a discutir, a intercambiar ideas, a cuestionar nuestras prácticas, a intentar descifrar eventuales códigos presentes en la escritura, a investigar una u otra pieza en relación a “obras cercanas” a ella, a leer en conjunto y a determinar nuestras propias convenciones y nuestros propios sonidos, es decir, a *escucharnos* y a *escuchar* cómo nuestro trabajo reaccionaba al proceso que se abría camino.

Ciertamente, ese trayecto de aprendizaje estuvo colmado de dificultades, precisamente por estar situado en los bordes de una práctica entendida como musical. No son pocas las resistencias que se producen cuando los hábitos son desestabilizados, cuando las estrategias que supuestamente creemos tener disponibles y controladas se desdibujan, cuando la función que le damos a un dispositivo como la partitura (que dispone) no llega al desempeño que de ella esperamos, cuando la extensión de la ejecución de una pieza se escapa inevitablemente de los marcos de duración a los que nos hemos habituado, cuando los roles de los músicos no están completamente delineados en una partitura, o cuando el borde que separa a los compositores de los intérpretes, de los sonidos, de los instrumentos, del público y del lugar se vuelve poroso.

El trabajo de & significó un proceso de transformación que experimenté junto a una comunidad de músicos a partir de obras que no sólo afectaron mi forma de componer, sino que significaron desarticular y recomponer mis conceptos musicales, sociales y políticos

como procesos dinámicos y colectivos. Mi forma de pensar y hacer música cambió, mi forma de tocar instrumentos, de construir, producir y entender los sonidos se transformó, mi forma de componer abandonó las pretensiones de univocidad y linealidad interpretativa y la delimitación de roles específicos que nos separan como músicos especializados que no debemos cruzar una línea “que no nos corresponde”. Las distintas obras que compuse en aquel período son hoy la base de la conformación de este proyecto, el precedente de las *piezas de escucha*. Y en esa base habita una pregunta que se encuentra presente de manera transversal en esta tesis: ¿qué es lo que hace que una obra sea considerada *indeterminada*?

La búsqueda de un punto, lugar, práctica, plano o condición considerada como indeterminada en una obra es, bajo mi perspectiva, un trabajo que produce una multiplicidad de posibilidades creativas. Esto, en tanto exista una disposición específica para dejar entrar el cúmulo de fuerzas que lo acompañan, fuerzas que pueden desarticular una serie de códigos musicales. La investigación que he realizado sobre las *piezas de escucha* va precisamente en esa dirección: cómo se va trazando ese límite que divide lo determinado de lo indeterminado en cada una de las partes del proceso de sus realizaciones, desde el primer contacto entre la partitura y los intérpretes hasta el encuentro que se produce en la ejecución. Una pregunta que surge a partir de esto es si las *piezas de escucha* pueden potenciar ese trabajo creativo y de qué manera; luego esa pregunta deriva en otra: si efectivamente esa búsqueda que me interesa incitar se produce en los procesos y, en el caso de que así sea, qué es lo que ésta le hace a la comunidad y a las obras mismas.

Además de estos cuestionamientos, la presente investigación es un espacio para profundizar sobre el trabajo teórico de algunos compositores que son referentes fundamentales para las problemáticas que dan lugar al ciclo de piezas. Me refiero, por una parte, a John Cage, Morton Feldman y Christian Wolff, todos ellos parte de la denominada *Escuela de Compositores de Nueva York*, cuyo trabajo para efectos de este escrito representa las bases conceptuales y prácticas de la *indeterminación*.<sup>3</sup> Por otra parte, el trabajo de Manfred Werder y Michael Pisaro, compositores e instrumentistas que han actualizado los discursos

---

<sup>3</sup> La *Escuela de Compositores de Nueva York* se conformó por los compositores John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff y Earle Brown, y el pianista y compositor David Tudor.

relacionados a la *música experimental* y la indeterminación desarrollados por los compositores de Nueva York. Su presencia tiene un significado especial en este proyecto ya que, a partir del trabajo realizado por el colectivo & entre 2010 y 2012, se produjo un encuentro y un diálogo con ambos músicos que se ha mantenido durante estos años.

Considero pertinente además, para una investigación de esta naturaleza, trabajar con marcos teóricos que excedan al campo compositivo, situación que puede significar una aportación a las investigaciones producidas por un compositor acerca de su propia obra. De esta manera, dos autores que contribuyen a la construcción del discurso de este trabajo conforman el segundo eje teórico: el filósofo y semiólogo francés Roland Barthes, a partir de sus ideas con respecto a la *escucha*, la *escritura* y el *texto*; y Gilles Deleuze (y sus conexiones con Nietzsche y Henri Bergson), en lo que respecta a su propuesta filosófica sobre la *fuerza* y la *afección*. Por tanto, esta investigación también tiene por objeto lograr una efectividad y claridad argumentativa que permita crear relaciones entre las ideas y conceptos de aquellos autores y un trabajo compositivo que las pueda hacer audibles en su articulación.

Además de los referentes teóricos anteriores, esta tesis contempla diversos comentarios y críticas de algunos intérpretes que han participado en el proceso de realización del ciclo. La construcción del discurso que he desarrollado considera sus apreciaciones, todas ellas provenientes de entrevistas realizadas entre enero y marzo de 2014, de un modo tan relevante como las referencias de los autores hasta ahora mencionados. Por lo tanto, su presencia en esta investigación no es estrictamente “musical”, sino además ha contribuido a la elaboración de un análisis crítico de mi trabajo articulado por sus propias formas trabajo y las concepciones que tienen del mismo. Cuando hablo de los intérpretes me refiero a Edén Carrasco, Cristián Alvear, Nicolás Carrasco, Felipe Araya, Gilberto Ramón, Belén Ruiz, Carlo Prieto, Miguel Ángel Cuevas, Marco Loredó, Cuca Vélez, Ariadna Bucio, Maribel Suárez, Diego Aguirre, Raúl Díaz, Christian Delon, Álvaro Pacheco, Marcelo Maira, Diego Valderrama y Benjamín Vergara. Es importante señalar que en este proceso he tenido la oportunidad de relacionarme con ellos desde dos roles distintos: como compositor (*pieza de escucha I*, *pieza de escucha III* y *pieza de escucha IV*) y como

compositor-intérprete (*pieza de escucha II* y *pieza de escucha V*), situación que me ha permitido analizar las obras también desde una perspectiva interpretativa.

La tesis está dividida en tres capítulos. El primero de ellos introduce, desarrolla y enmarca dos conceptos fundamentales para esta investigación: *escucha e indeterminación*; luego, describe la notación y el contexto que impulsó la creación de cada una de las piezas. El segundo capítulo trata ciertas problemáticas de la escritura asociadas a la creación del ciclo: lo *actual y virtual* en la notación de una partitura, el control que ejerce este dispositivo, la partitura como medio de producción, la presencia e incidencia del autor en ella, las posibilidades de las *instrucciones*, la *notación verbal* y su potencia en tanto signo, y la *notación gráfica* como marco de condiciones. El tercer capítulo, por último, se enfoca en la realización de las piezas: qué es lo que se vuelve audible en este proceso, qué es lo que determina la *actualización* de una obra, qué es el *proceso previo al encuentro*, qué tipo de *escucha* y de *afecciones* se producen, cómo emergen ciertos *choques de fuerza* y qué *acuerdos* se originan a partir de ellos, qué ocurre en cada *encuentro* (lo *circundante* y la *creación de un código común*) y cuál es el rol y la importancia del público en las ejecuciones.

Toda esta estructura teórica está en permanente diálogo con el análisis de las piezas, es decir, este último no se ubica como un apartado conclusivo, sino más bien como un elemento dinamizador del discurso, desplegado en forma transversal. De esta manera, en el desarrollo de los capítulos se puede observar que convergen tres planos: el análisis de las obras (la escritura y los procesos de realización que se han producido), los dos ejes teóricos ya mencionados (los compositores con sus obras y textos, las ideas y conceptos de los dos autores principales) y el diálogo con los intérpretes (a partir de las entrevistas realizadas). Las piezas, por tanto, son analizadas en forma fraccionada y dialógica, bajo el criterio de que cada parte examinada tenga una correspondencia específica y clara con la temática que en ese momento se desarrolla. Cabe destacar que para leer este trabajo es preciso revisar las partituras de las *piezas de escucha*, incluidas aquí como un apartado fuera del cuerpo del texto. El propósito de incorporarlas de esta manera es que puedan funcionar como partituras independientes (con sus respectivas partes) para quien esté interesado en realizarlas,

evitando de esta manera la incomodidad práctica que se produce cuando una edición contempla el texto investigativo y la escritura de las obras en un mismo cuerpo.

Por último, considero importante señalar que este proyecto contempla publicar, difundir y compartir el material producido en esta investigación, desde las partituras y grabaciones en audio y video hasta la presente tesis. El objetivo de esta idea es, por un lado, incentivar la libre descarga y circulación de las partituras y grabaciones para quienes estén interesados en conocer las piezas, y por otro, colaborar con material escrito y audiovisual referencial para quienes se interesen en realizarlas. Para esto, he desarrollado un sitio web que reúne este trabajo escrito y todo el registro audiovisual de las *piezas de escucha* que hasta la fecha se ha producido. El propósito de esta plataforma también es seguir nutriendo este proyecto con nuevos materiales surgidos de nuevas realizaciones. La dirección del blog es la siguiente: [www.piezasdeescucha.blogspot.com](http://www.piezasdeescucha.blogspot.com)

Ciertamente esta tesis, al entrar en circulación, se abre paso a una nueva problemática: cómo entran en juego sus discursos y qué nuevos discursos se desprenden de éstos en una comunidad que hasta ahora ha estado exclusivamente compuesta por quienes participamos de los procesos que aquí se desarrollan pero que a raíz de este trabajo y su publicación puede expandirse sustancialmente. Bajo esta perspectiva, se podría decir que este es un trabajo que recién comienza.

## 1. *piezas de escucha*

Si bien las cinco piezas que conforman este ciclo han sido compuestas para agrupaciones y dotaciones distintas, lo que a primera vista indica que todas mantienen una autonomía con respecto a las otras, el conjunto de ellas materializa un proceso creativo en el cual convergen inquietudes musicales, conceptuales, filosóficas y sociales. El presente cuerpo de obras, al que considero un ciclo precisamente por esas convergencias, ha sido un impulso para elaborar una investigación proyectada hacia la construcción de ideas y conceptos que puedan retroalimentarse con sus posibilidades musicales; por tanto, el propósito del escrito que aquí comienza apunta a materializar en un texto la forma en que esas relaciones han incidido en el proceso de realización de cada pieza.

El primer capítulo de esta tesis tiene por función introducir y desarrollar el marco conceptual de este trabajo y luego la notación de cada una de las *piezas de escucha*. La estructura es la siguiente: en la primera parte dos conceptos que han sido fundamentales para la creación del ciclo son analizados desde una perspectiva crítica: *escucha* e *indeterminación*. El objetivo de ello es enmarcar el primer concepto y determinar su pertinencia en relación a la investigación y luego situar el segundo como una praxis que ha impulsado un desarrollo musical que hoy me permite estimular y remover pensamientos y prácticas compositivas. En la segunda parte se describe en detalle la escritura de cada una de las cinco piezas, sin entrar aún en un plano de análisis de las posibilidades de sus realizaciones. Para esto, se presenta una descripción pieza por pieza considerando sus tres planos de notación: el *cuerpo de instrucciones*, la *notación verbal* y la *notación gráfica*.<sup>4</sup> Además, se expone un breve relato del contexto que impulsó la creación de cada una, esto es, los encargos y proyectos que fueron trazando sus primeros bordes.

---

<sup>4</sup> El *cuerpo de instrucciones* está conformado por las indicaciones presentes al inicio de las partituras de las piezas I, II, IV y V. La *notación verbal* se refiere a las partituras escritas exclusivamente con palabras (*pieza de escucha III* y algunas parte de la *pieza de escucha V*). La *notación gráfica* es la escritura compuesta por símbolos gráficos (marcos, segmentos de duración, números y líneas), presente en todas las piezas del ciclo menos la tercera.

## 1.1. El impulso de la creación del ciclo

*Un procedimiento artístico es profundizado no en la estricta adherencia a un código claro o ley, sino de la manera en que un descubrimiento de cualquier especie pueda ser perseguido: un proceso que pasa a través de la interrogación, hipótesis, duda, evaluación, etcétera, en un ciclo sin final —sin ninguna certidumbre (más allá de la intuición y de las obras mismas) que una ruta particular es la correcta.*

Michael Pisaro

### 1.1.1. Escucha

El desarrollo de una investigación focalizada en la *escucha* me ha permitido impulsar un trabajo de retroalimentación en el que los dos planos que la componen –escritura de tesis y creación y realización de las obras– se han afirmado como indisociables, partes de un mismo cuestionamiento musical y filosófico, de una misma búsqueda: dinamizar ciertas perspectivas compositivas e interpretativas a partir del análisis de las problemáticas que emergen en un proceso que se inicia individualmente y que luego deviene colectivo. Y es precisamente en ese devenir, en el desarrollo de ese proceso, que la escucha tiene una potencia que considero debe ser investigada. Por tanto, la referencia y desarrollo de algunas nociones, definiciones, ideas y posturas con respecto a este concepto son, a mi parecer, una forma pertinente de dar inicio a este trabajo.

¿Por qué *piezas de escucha*? ¿A qué me refiero por escucha? Roland Barthes, quien desde la filosofía, la lingüística y la semiótica ha desarrollado esta problemática, puede esclarecer algunos de sus aspectos. El autor, en su texto llamado *El acto de escuchar* (publicado en 1986), plantea la siguiente idea:

(...) mientras durante siglos el acto de escuchar ha podido definirse como un acto de audición intencional (escuchar es *querer oír*, con toda conciencia), hoy día, se le reconoce la capacidad (y casi función) de barrer los espacios desconocidos: la escucha incluye en su territorio no sólo lo inconsciente en el sentido tópico del término, sino



también, por decirlo así, sus formas laicas: lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las formas de polisemia, de sobredeterminación, superposición, la Ley que prescribe una escucha correcta, única, se ha roto en pedazos; por definición, la escucha era *aplicada*; hoy en día lo que se le pide con más interés es que *deje surgir*.<sup>5</sup>

En estas palabras se observa una explícita declaración de quien las escribe: la existencia de una ruptura entre un tipo de escucha practicada durante siglos, a la que define como *aplicada*, y una nueva escucha, que se desmarca de las leyes que le daban consistencia. La primera de ellas puede entenderse como una escucha que está domesticada por comportamientos asociados a ciertos fenómenos sonoros, en la cual la plena conciencia hacia un objeto específico produce y da forma al marco y los límites de percepción. La nueva categoría de escucha a la que se refiere Barthes, en cambio, incluye tanto al inconsciente como a lo implícito, es decir, se rige mucho más por su alcance que por las condiciones físicas del sonido, o bien por la construcción social y cultural que determina lo que debe ser percibido y lo que no. El autor considera que escuchar es una acción psicológica y que oír se trata de un fenómeno fisiológico: mientras que la escucha se presenta como una acción activa, el oído (y su fisiología) funciona más bien como un órgano de producción que delimita ciertos planos y que permite describir las condiciones físicas de la audición.<sup>6</sup> La escucha que *deja surgir*, por tanto, precisa de una disposición específica que posibilita que nuestra percepción se abra hacia la imposibilidad de controlar la multiplicidad de sonidos presentes en un instante.

Mi interés, precisamente, es potenciar una escucha que posibilite desdibujar los marcos trazados por los presupuestos que reducen a un objeto limitado un fenómeno sonoro múltiple. Es decir, pensar en una escucha que pueda construir nuevos planos e intensidades a partir de la potencia de un fenómeno sonoro, de sus posibilidades. De alguna manera, se trata de una “escucha que permita escuchar”, es decir, de escuchar más allá de lo que ha sido delimitado previamente como objeto de audición, ya sea por presupuestos musicales o

---

<sup>5</sup> Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986, p. 255.

<sup>6</sup> Cfr. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 243.

culturales que una y otra vez trazan los marcos en los que debemos transitar en términos perceptivos, moldeando de este modo una escucha ideal y homogénea. Mucha música participa del juego de las delimitaciones basadas en la *escucha aplicada* a la que Barthes se refiere, esto es, el despliegue de estrategias de control que incita una escucha plenamente “educada” que debe concentrar su recepción en la percepción y desciframiento de los fenómenos sonoros que han sido determinados únicamente por quien los propone (compositor) y por quien los produce (intérprete).

Para Roland Barthes este tipo de escucha es un *desciframiento*, es decir, aquella en la que los oídos intentan captar signos: “escuchamos como leemos, es decir, de acuerdo a ciertos códigos.”<sup>7</sup> Descifrar y focalizar la percepción con el propósito comprender, llevar la escucha a un plano de pura conciencia, afirmar los códigos construidos en torno al fenómeno sonoro como significados unívocos: todo ello limita esa escucha libre, polisémica, inconsciente, implícita e indirecta a la que apunta. “(...) una escucha libre es esencialmente una escucha que circula, permuta, que destroza, por su movilidad, el esquema fijo de los papeles del habla: no es posible imaginar una sociedad libre aceptando la preservación de los antiguos dominios de la escucha.”<sup>8</sup> El autor plantea que la libertad de escuchar es tan importante como la libertad de la palabra, señalando que no hay una ley que obligue al individuo a encontrar el placer donde no está, o más bien, donde no está dispuesto a ir, y que “(...) no hay una ley que esté en condiciones de presionar sobre nuestra manera de escuchar.”<sup>9</sup>

El compositor John Cage fue explícito en la promoción del abandono de una escucha pasiva, dejando entrever en muchas de sus sentencias el rol –e incluso la responsabilidad– de la *indeterminación* como la forma de hacer, pensar y practicar una música que permitiría remover esa costumbre. Una de ellas, en la que se refiere a su obra *4'33''*, es la siguiente: “la mayoría de la gente cree que cuando oye una pieza de música, no hacen nada sino que algo «se les está haciendo». Desde ahora esto ya no es verdad, y debemos disponerlo todo

---

<sup>7</sup> Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 243.

<sup>8</sup> *Id.*, 256.

<sup>9</sup> *Id.*

de tal manera que la gente se dé cuenta de que son ellos los que están haciendo”.<sup>10</sup> De este modo, Cage pone el foco en la capacidad de formar, moldear y construir por parte de quien escucha; es decir, de hacer, no de obedecer.

Una escucha de estas características produce una cierta permeabilidad en el sujeto que la “trabaja”, un aumento de sus posibilidades de ser afectado: al expandir su campo perceptivo, al dejar surgir, se relaciona con fenómenos que son inaudibles sin una disposición específica para que devengan audibles. Como señala el compositor Nicolás Carrasco: “nunca se escucha a secas, se escucha viendo, saboreando, padeciendo, sintiéndose sentir y siendo afectado.”<sup>11</sup> Idea a la que me permito agregar lo siguiente: se escucha también afectando. Por tanto, esta disposición hacia una escucha “permeable” trae consigo una sensación de inestabilidad, precisamente por las *afecciones* que puede producir escuchar lo que no está en nuestros códigos, lo que desestabiliza nuestras categorías: escuchar las diferencias.

¿Pero a qué me refiero con *afecciones*? La lectura de *Ética, Afección, afecto y esencia* de Gilles Deleuze, sexta clase de *En medio de Spinoza*, dictada por el filósofo en 1981, puede dar luces a este asunto a partir del esquema conceptual que desarrolla. Deleuze señala que la afección es el efecto instantáneo de un cuerpo sobre otro, acción que implica un contacto y una mezcla de cuerpos en donde uno actúa sobre el otro y el otro acoge un rasgo del primero. Por ejemplo, las percepciones son afecciones, pero en un plano en donde lo percibido, que está afuera, coincide con nuestro cuerpo y en donde éste es el objeto a percibir. Todo esto se trata de experiencia, de instantaneidad, bajo la idea de que sólo podemos conocernos a nosotros mismos a través de las afecciones que los cuerpos exteriores producen en uno.<sup>12</sup> Por tanto, la afección deriva de la existencia de la percepción, entendiendo que esta última mide nuestra acción posible sobre las cosas como la acción posible de las cosas sobre nosotros: la distancia que separa nuestro cuerpo de un objeto

---

<sup>10</sup> Barber, Llorenç. *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1885, p. 33.

<sup>11</sup> Carrasco, Nicolás. “Improvisación y escucha. Materiales y contexto”. Tesis de Magíster, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2008, p. 53.

<sup>12</sup> Cfr. Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2006.

Disponible: <http://baruchspinoza.wordpress.com/2009/07/07/las-cartas-del-mal-quinta-clase-de-%E2%80%9CEn-medio-de-spinoza%E2%80%9D-por-gilles-deleuze-2/>

percibido mide la mayor o menor inminencia de un peligro, el mayor o menor fracaso de una promesa. De esta manera, cuando el foco ya no está puesto en un objeto distinto de nuestro cuerpo, separado por un intervalo, es decir, cuando desaparece esa distancia y el objeto a percibir coincide con nuestro cuerpo, se produce una afección: la percepción está fuera del cuerpo mientras que la afección está en el cuerpo.<sup>13</sup>

El ciclo de piezas del presente proyecto apunta a desarrollar dos planos de escucha, ambos relacionados a las afecciones que posiblemente pueden producirse en cada proceso de realización. El primero de ellos está dividido en dos partes: la primera es la forma en cómo se presenta y desarrolla en la lectura e interpretación de las obras, esto es, el trabajo de intercambios y acuerdos producidos a partir de las exigencias de las partituras. La segunda tiene que ver con la escucha en la ejecución de las obras, es decir, cómo los músicos se escuchan entre ellos: sus sonidos, sus gestos, sus formas de tocar, su relación con el público, y cómo además son afectados por el lugar de ejecución y sus condiciones. Considero que la realización de una obra es una ocasión social, en la cual las dinámicas y relaciones entre los intérpretes, sus relaciones con los instrumentos, con el lugar de ejecución y con el público –y cómo todos esos planos afectan y son afectados por la obra– son indispensables para profundizar las interrogantes que se desprenden de su propuesta. Es por esto que como compositor de las piezas no puedo sino escuchar las múltiples posibilidades del proceso, lo que constituye el segundo plano de escucha que tiene lugar en este trabajo. El rol que he jugado aquí, como compositor e intérprete (en algunos casos), me ha empujado a desarrollar una forma de pensamiento musical en la que el trabajo colectivo se ha instalado como imprescindible para alcanzar el potencial de cada pieza. La escucha de las diferencias del proceso (y las afecciones que de ella se desprenden), por tanto, ha sido uno de los motores principales de la creación de este ciclo de obras.

---

<sup>13</sup> Cfr. Bergson, Henri. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Barcelona: Alianza Editorial, 2004, pp. 88 – 89.

### 1.1.2. Indeterminación

Las categorías que hasta ahora he trazado sobre la escucha se relacionan directamente con un tema central de esta tesis: la incidencia de la *indeterminación* y sus límites con la *determinación* en las *piezas de escucha*, es decir, qué es lo que produce la búsqueda de ese borde, muchas veces difuso, indefinible y poroso. Como una forma de dar inicio a este problema considero pertinente plantear algunas interrogantes: ¿qué es la indeterminación? ¿Qué alcances tiene y cuál es su relación con la determinación? ¿Es posible llegar a una definición “determinada” de ella? Para introducir y enmarcar este tema es necesario revisar algunas ideas desarrolladas por compositores cuyos trabajos han situado a la indeterminación como una práctica fundamental al interior de la denominada *música experimental*.

John Cage llevó a cabo una batalla declarada en contra de lo que consideraba una serie de presupuestos estáticos y rígidos de la música occidental, articulando y sosteniendo nuevos conceptos que él mismo produjo a partir de las problemáticas detectadas en el desarrollo de la música escrita. En la década de 1950, Cage desarrolló el concepto indeterminación, “esto es, la separación de la relación causal e idealista que se mantenía entre la composición, la escritura, la interpretación y la audición de una obra musical, es decir, cada una de estas partes era despegada de la otra.”<sup>14</sup> Cage, a través de esta idea, hizo un llamado a no aceptar nada como pre-definido, a no asumir acríticamente ciertos fundamentos musicales, señalando que cada momento quedaba independizado del otro. Esta forma de experimentar la música suponía que los sonidos debían ser liberados de toda intención, propósito e identidad del autor por medio del “descontrol” de los parámetros (altura, ritmo, duración e intensidad) que un compositor tiene a su disposición al momento de escribir. La práctica de la indeterminación, según Cage, permitió desarrollar una música experimental, entendida ésta “no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Carrasco, Nicolás. “Sobre la indeterminación en la música de John Cage y Morton Feldman”. *Resonancias*, N° 30, Instituto de Música, Facultad de Artes, PUC. 2012, p. 23.

<sup>15</sup> Cage, John. *Silencio*. Trad. Marina Pedraza. Madrid: Árdora, 2007, p. 13.

Cage compuso una serie de obras en las que la indeterminación se materializa como una apertura en tres niveles: la composición (llevando a cabo diversos procedimientos azarosos para tomar decisiones), la notación (por ejemplo, utilizando las imperfecciones de una hoja de papel para disponer símbolos) y la interpretación (los intérpretes como agentes que determinan parámetros que el compositor ha dejado sin determinar). Con esto, buscaba despegar e interrumpir los contratos y hábitos fijados tradicionalmente en las actividades de compositores e intérpretes, además de cuestionar ciertos fundamentos de la música: primero, la obra musical entendida como un todo unitario, organizado, unívoco y lineal en el tiempo; segundo, el autor como un sujeto que produce irrepetiblemente una obra única y auténtica; tercero, la partitura como un objeto completamente compuesto que debe ser interpretado fielmente por un especialista para transmitir una idea trascendente a un auditor que recibe pasivamente el mensaje; y cuarto, la consideración del sonido y el tiempo como materiales únicos en un fenómeno musical, perspectiva que considera extra-musical lo que se encuentra fuera del marco que tradicionalmente traza una obra.<sup>16</sup>

Paralelamente a Cage, el compositor Morton Feldman desarrolló a partir de 1951 una serie de obras en las que la indeterminación estaba asociada, por un lado, a una postura crítica desencadenada por un descontento similar al de su amigo y colega neoyorkino, y por otro, a la búsqueda de una experiencia plástica del sonido, fuertemente influenciada por su interés en la pintura.<sup>17</sup> Si bien en la década de 1960 Feldman todavía manifestaba diversas críticas al sistema reinante en la música escrita occidental –señalando por ejemplo que “como el sastre, el compositor está siempre ocupado con el metro”, o bien, que “para el compositor la verdad es siempre el proceso, el sistema”<sup>18</sup>–, su posición con respecto a la indeterminación ya no era la misma que la de los primeros años. En aquel período también realizó fuertes declaraciones hacia el trabajo que el grupo de compositores integrado por él mismo junto a

---

<sup>16</sup> Cfr. Carrasco, Nicolás. “Investigaciones sobre las operaciones de suspensión en la música experimental y la indeterminación”. Tesis de Doctorado, Facultad de Artes Universidad de Chile (en proceso). Las citas de esta tesis no cuentan con número de páginas debido a que aún no se ha publicado. Las fuentes provienen de una correspondencia directa con el autor.

<sup>17</sup> Sus referentes principales fueron Piero della Francesca, Rembrandt van Rijn, Édouard Manet, Paul Cézanne, Piet Mondrian, y sus contemporáneos y amigos cercanos Jackson Pollock, Willem De Kooning, Jasper Johns, Phillip Guston y Mark Rothko. Cfr. Carrasco, “Sobre la indeterminación en la música de John Cage y Morton Feldman”, 25.

<sup>18</sup> Feldman, Morton. “Conversaciones sin Stravinsky”. *Pensamientos verticales*. Trad. Ezequiel Fanego. Buenos Aires: Caja negra, 2012, p. 82.

Christian Wolff, Earle Brown, David Tudor y el propio Cage (conocido como la *Escuela de Compositores de Nueva York*) había desarrollado durante la década de 1950. Feldman señaló que la indeterminación se había reducido a una técnica, debido a una suerte de sintonía que esta práctica había tenido con la contingencia política del momento, en la que todo el asunto se había entendido como una liberación del sujeto intérprete a partir de la caída del compositor. Para el compositor, la indeterminación no era “un procedimiento singular para la liberación de las personas: lo que había que emancipar era una música y una escucha en las obras, en los auditores, en los instrumentos y en las ideas heredadas de sonido, de obra como artefacto y de musicalidad.”<sup>19</sup>

Entre 1959 y 1962 el compositor y artista George Brecht creó la obra *Water Yam*, compuesta por una serie de partituras en formato de tarjeta. El trabajo de Brecht, que ha sido inserto mucho más en las artes que en la música (principalmente por su pertenencia al grupo *Fluxus*), creó un precedente que múltiples músicos y artistas como Cornelius Cardew, Alvin Lucier y Pauline Oliveros consideraron como modelo para la creación de algunas de sus obras: el *event*, esto es, la partitura como “texto de instrucciones”. Las tarjetas de *Water Yam* impulsaron un tipo de escritura en el cual la notación asociada a la organización de sonidos en un tiempo lineal fue abandonada, lugar que tomó el enunciado, materializado en un conjunto de reglas para “armar” una pieza. Este tipo de obra ubica la indeterminación precisamente en el código de lectura, en el cual un sujeto, que ya no es únicamente el especializado y competente intérprete lector de partituras, descifra y delimita ese código, palabra, instrucción o regla.<sup>20</sup>

Tres décadas más tarde, en 1992, un grupo de compositores e intérpretes creó una editorial de partituras, discos y libros llamada *Wandelweiser Editions*. El trabajo de la editorial, fundada por Antoine Beuger y Buckhard Schlothauer (ubicada en Alemania), atrajo la atención de músicos de diversas nacionalidades, quienes gradualmente se acercaron a ella para colaborar y trabajar en conjunto. El resultado de ese acercamiento fue la formación de un colectivo que hoy se conoce como *Wandelweiser*, cuyo trabajo sigue funcionando en

---

<sup>19</sup> Carrasco, “Investigaciones sobre las operaciones de suspensión en la música experimental y la indeterminación”, s/p.

<sup>20</sup> Id.

forma activa bajo ese nombre. Pese a que la agrupación ha tenido múltiples cambios en sus integrantes y a que cada músico tiene un modo particular de abordar su praxis musical, el conjunto de compositores e intérpretes es hoy en día un referente importante en cuanto al desarrollo y actualización de las ideas de George Brecht, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, David Tudor, Cornelius Cardew, La Monte Young, James Tenney y Alvin Lucier, entre otros; principalmente por su interés relacionado a la problemática del silencio, a la investigación de nuevas notaciones, al contexto y lugar en el que una obra se ejecuta, al desarrollo de piezas de extensa duración y a la práctica de una reducción radical de los materiales que conforman una obra.

Dos de sus integrantes, Michael Pisaro y Manfred Werder, han realizado además un trabajo teórico y manifiesto que hoy permite problematizar sus ideas con las escritas por sus antecesores experimentales. El primero de ellos, autor del epígrafe de este capítulo, ha sido enfático en profundizar el pensamiento de Cage en torno a la importancia de lo experimental en una praxis artística. Por su parte, Werder ha focalizado gran parte de su trabajo en el lugar en donde la música ocurre, específicamente en lo circundante, en lo que está en el borde o incluso “afuera” de una situación entendida como un encuentro referido al sonido. En 2010 escribe una *Declaración sobre Indeterminación* en la que señala lo siguiente:

La Indeterminación sucede como intrínseca indisponibilidad del mundo, y la ocurrencia de partituras tales como *4'33"* de Cage y *Water Yam* de Brecht es evidencia bella de los esfuerzos a realizar para así trazar esta indisponibilidad.<sup>21</sup>

En este extracto de su declaración toma como ejemplo dos obras paradigmáticas en cuanto a su relación con la potencia del lugar y los fenómenos sonoros circundantes, señalando que ambas han impulsado el trazo de los bordes de lo que llama la “indisponibilidad del mundo”. A partir de esta declaración emerge la siguiente idea: ya no se trata de qué es lo que le hace el lugar al músico o al auditor, tampoco de considerar los sonidos de un

---

<sup>21</sup> Werder, Manfred. “Declaración sobre Indeterminación”. *Heptagrama*, N° 3, Escuela Nacional de Música UNAM. Trads. María Torres Valenzuela y Nicolás Carrasco Díaz. 2013. Disponible: <http://heptagrama.info/?p=304>



momento específico como material constitutivo de una obra (ideas asociadas íntimamente al pensamiento de Cage), sino se trata más bien de la relación con lo que Werder llama “el sonar del mundo”, esto es, ese continuo sonoro infinito, esa multiplicidad de fenómenos que emergen en tanto son sustraídos por nuestra escucha, esa riqueza de la realidad extraída en un encuentro musical. De esta manera, la indeterminación ya no está materializada en una práctica ni en un modo de pensar o hacer música: está en las condiciones de un encuentro en el que partitura, músicos, instrumentos, sonidos, lugar y público coinciden, es decir, en ese continuo sonar que es sustraído por la escucha de quienes lo habitan. Y esta aproximación se conecta directamente con la idea de escucha señalada por Barthes: nos relacionamos con ese surgimiento, con las fuerzas que hacen surgir y surgen, con la operación que entregan los fenómenos.

Considerando las ideas sobre indeterminación hasta ahora expuestas, desarrolladas inicialmente por Cage, Feldman y Brecht y luego la perspectiva actual de Manfred Werder, las interrogantes planteadas al inicio de este apartado devienen otras aún más precisas: ¿Qué es precisamente la indeterminación: una práctica, un procedimiento, una estrategia, una condición? ¿Dónde se encuentra el límite que separa lo indeterminado de lo determinado en un proceso de creación y realización de una obra? ¿Puede ser la indeterminación un medio o estrategia compositiva que potencie la escucha-afección antes desarrollada? Este trabajo persigue dilucidar estas preguntas situando al proceso de las *piezas de escucha* en el centro de los cuestionamientos, sin el afán, aclaro desde ya, de resolver en términos generales una discusión que ha atravesado generaciones de músicos y que, según mi perspectiva, no ha hecho otra cosa que abonar constantemente al movimiento y potencia de las creaciones, prácticas y discursos.

El acercamiento de las *piezas de escucha* a estas categorías de indeterminación transita en dos planos distintos: la escritura y la ejecución. El primero de ellos está relacionado a una parte del trabajo de la *Escuela de Compositores de Nueva York*, específicamente al desarrollo de instrucciones y notaciones gráficas que utilizo en las piezas, en las que los materiales y las acciones de los intérpretes precisan de un trabajo colaborativo para su posterior ejecución: lectura, elaboración, intercambios y acuerdos. Asimismo, se relaciona

en tanto escritura al *event* impulsado por Brecht, es decir, a la “partitura de texto” o “notación verbal”, en la cual la decodificación de la palabra, enunciado, regla o instrucción tiene la potencia de abrirse a una multiplicidad de interpretaciones.<sup>22</sup> El segundo plano en el que transita la indeterminación que interesa a este proyecto –a saber, la ejecución– está construido sobre las ideas de Werder ya desarrolladas: la indeterminación como el “sonar del mundo”, indisponible e incontrolable en un encuentro referido al sonido.

Ya identificados los planos en los cuales considero que esta problemática se presenta con mayor fuerza, surge una nueva pregunta que sólo el análisis del proceso puede dar una o más respuestas, pregunta que, por lo demás, es la médula de este trabajo investigativo: ¿Qué es lo que la búsqueda del límite entre lo entendido como determinado e indeterminado le hace a las *piezas de escucha*?

Creo que aquí es importante retomar la crítica de Feldman en relación a la praxis de indeterminación como estrategia artística. Un punto que considero relevante: la notación abierta, indeterminada, experimental, o como sea que se ha dado a llamar a esa forma de escritura que no determina los parámetros que la notación tradicional sí ha intentado controlar, tiene hoy un impacto considerablemente distinto al que tuvo en sus inicios. A mi parecer, ya no es posible mantener intactas las categorías que se construyeron junto a las primeras obras experimentales de la década de 1950, ya que los más de 60 años que han transcurrido desde ese entonces han presenciado innumerables obras experimentales que han ido transformando el pensamiento y el quehacer musical.<sup>23</sup> Tanto compositores como intérpretes hemos domesticado nuestras prácticas, nos hemos familiarizado con distintos tipos de notaciones, hemos asimilado un tipo de música que muchas veces pese a tener la etiqueta de experimental está más predeterminada que la música que es foco de las críticas

---

<sup>22</sup> De aquí en adelante me voy a referir a este tipo de partituras exclusivamente como *notación verbal*.

<sup>23</sup> Por mencionar sólo algunas dentro una considerable lista de obras: *Time-Table Music* (1959) de George Brecht, *Sapporo* (1963) de Toshi Ichiyonagi, *Primordial/Lift* (1998) de Pauline Oliveros, *I am sitting in a room* (1969) de Alvin Lucier, *2005'* (2005) de Manfred Werder, *Teatrise* (1967) de Cornelius Cardew, *cantor quartets* (2003) de Antoine Beuger, *Postal Pieces* (1965-1971) de James Tenney, *0'00''* (1962) de John Cage, *harmony series* (2004-2006) de Michael Pisaro, *Burdocks* (1970-1971) de Christian Wolff, *for de choice of directions* (2010) de Sam Sfirri, *Projection 2* (1951) de Morton Feldman, *valley* (2010) de Casey Thomas Anderson, *Composition 1960 #7* (1960) de La Monte Young, *some 1-4* (2009) de Stefan Thut y *Rainforest IV* (1973) de David Tudor.

más ácidas por su funcionamiento lineal. Lo que comúnmente se conoce como notación indeterminada no es necesariamente una condición de eso que ha sido categorizado como experimental: son múltiples los casos en los cuales las estrategias que aseguran un proceso “experimental” anticipan sus eventos de manera tal que el concepto y la práctica se diluyen, y que están más bien amparadas en una supuesta estética de música indeterminada, en un resultado sonoro mucho antes que en una forma de hacer.

¿En qué momento es posible afirmar la presencia de la indeterminación en una obra? ¿Cuándo y cómo lo indeterminado se transforma en una domesticación de un proceso que es más una forma que un fondo de hacer música experimental? ¿Desde dónde y hasta dónde se pueden trazar los límites entre lo determinado e indeterminado y qué es lo que esa búsqueda produce en la práctica musical? ¿Qué importancia tiene el trabajo colectivo, la escucha y la afección en las realizaciones de estas obras? Los dos conceptos desarrollados en esta parte del capítulo que están contenidos en estas preguntas, a saber, escucha e indeterminación (y las afecciones producidas), son la base del discurso que en este trabajo elaboro. Pero antes de entrar en la proliferación de éstos –y en sus relaciones con nuevos conceptos– me parece adecuado introducir en forma descriptiva cada una de las piezas que conforman el ciclo.

## 1.2. Descripción de las piezas

### 1.2.1. *pieza de escucha I*

Esta pieza me fue encargada a fines de 2012 por dos músicos chilenos: Edén Carrasco (vientos) y Cristián Alvear (guitarra). El encargo tenía como propósito reunir obras mías y del compositor chileno Nicolás Carrasco para incluirlas en la edición de un disco del dúo, proyecto que finalmente no se realizó. Inicialmente, la pieza fue escrita en enero de 2013 para saxo soprano y guitarra, pero luego, debido a sus características (que desarrollo en profundidad más adelante), fue modificada para ser interpretada por cualquier viento y cualquier cuerda.

El encargo no especificó márgenes de tiempo, sin embargo, la pieza debía convivir con otras dentro de la duración de un disco. Resolví de esta manera que duraría 24 minutos en su totalidad y que para su ejecución los intérpretes debían trabajar con un cronómetro, lo que transformaría su duración en un parámetro preciso. Sin embargo, su estructura interna no está determinada: de un universo de ocho partes ambos intérpretes eligen cuatro de ellas (de seis minutos cada una) y su orden debe ser determinado en forma previa a la ejecución de la pieza. Esto quiere decir que la consecución de las partes que cada músico determina se renueva en cada ejecución, y que ese orden se relaciona con la secuencia del otro intérprete en forma distinta cada vez.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Para profundizar sugiero revisar las ocho partes de la partitura de la *pieza de escucha I*.

En el siguiente ejemplo, dos partes que componen la pieza:

pieza de escucha I

The score for 'pieza de escucha I' consists of eight segments arranged in a grid-like fashion. Each segment is defined by a start and end time in minutes and seconds (MM:SS). The segments are:

- 0'05" - 0'31": R5 (Noise)
- 0'42" - 1'21": M/A6 (Musical/Acoustic)
- 1'22" - 2'17": escucha acción (Listening/Action)
- 2'18" - 2'31": S5 (Sustained Sound)
- 2'40" - 3'03": R9 (Noise)
- 3'15" - 4'12": escucha acción (Listening/Action)
- 4'13" - 4'29": S8 (Sustained Sound)
- 4'30" - 5'28": M/A3 (Musical/Acoustic)
- 5'39" - 6'00": R6 (Noise)

pieza de escucha I

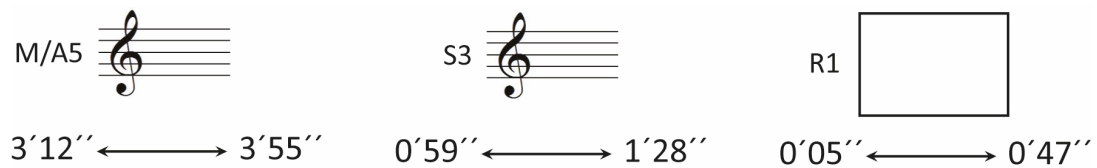
The score for 'pieza de escucha I' consists of eight segments arranged in a grid-like fashion. Each segment is defined by a start and end time in minutes and seconds (MM:SS). The segments are:

- 0'05" - 1'37": escucha acción (Listening/Action)
- 1'50" - 3'05": R7 (Noise)
- 3'16" - 4'42": escucha acción (Listening/Action)
- 4'43" - 5'16": M/A5 (Musical/Acoustic)
- 5'17" - 6'00": escucha acción (Listening/Action)

Cada una de las ocho partes contiene una serie de segmentos de tiempo distribuidos en un marco que va desde 0'05'' hasta 6'00''. A su vez, cada segmento es portador de un material que los músicos deben ejecutar en el tiempo señalado, el que puede ser acordado en forma conjunta (*materiales de intercambio*) o determinado como acción en forma individual (*escucha-acción*). Específicamente, la elaboración de los materiales está dividida de esta forma:

1. *materiales de intercambio*: el dúo elabora conjuntamente siete multifónicos/acordes (M/A), once ruidos (R) y ocho sobreagudos (S). Las instrucciones proponen investigar sonoridades análogas entre los dos instrumentos a partir de propuestas de sonidos específicos elaborados por uno u otro intérprete. Un ejemplo: en el caso de la elaboración conjunta de un M/A la cuerda construye un acorde con el contenido de cada tono presente en un multifónico específico del viento, o bien, el viento elabora un multifónico que contenga cada uno de los tonos

de un acorde de la cuerda (el “encargado” de proponer el sonido es decidido por el dúo, no hay una indicación al respecto). Del mismo modo, ambos investigan, acuerdan y determinan los ruidos y sobreagudos, elaborando sonidos análogos entre sus instrumentos a partir las distintas propuestas. Una vez acordado el material, cada músico describe o simboliza el sonido en el segmento de tiempo correspondiente:



En el ejemplo se puede observar la notación gráfica de tres segmentos de tiempo, cada uno portador de un material diferente. El primero es el multifónico/acorde número 5, el que debe ser ejecutado por uno de ellos entre el minuto 3 con 12 segundos y el minuto 3 con 55 segundos. El segundo es el sobreagudo número 3, que se ejecuta entre los 59 segundos y el minuto 1 con 28 segundos. Finalmente, el tercero es el ruido número 1, que se inicia a los 5 segundos y concluye en el segundo 47 de una de las partes de la pieza.

2. *escucha-acción*: a partir de una lista de 12 acciones cada intérprete debe establecer pares para la ejecución de los segmentos llamados de este modo. La elaboración de los pares tiene como objetivo definir distintos modos de *escucha-acción*, esto es: escuchar al otro, luego determinar qué acción de la lista se relaciona a lo que está ejecutando en ese instante, para después ejecutar la acción que se desprende de la primera por la previa elección del par. Las acciones son las siguientes:

agudo  
mucho actividad  
ruido  
grave  
monofónico  
tenido  
tono articulado  
poca actividad  
silencio  
multifónico/acorde  
tono puro  
breve

A modo de ejemplo: uno de los pares determinados previamente por el vientista es agudo-breve. En el momento de ejecutar el segmento de *escucha-acción*, que comienza en el minuto 2 con 52 segundos (como puede observarse en el segmento que está más abajo), escucha la cuerda y determina que su sonido es agudo. De esta manera, a partir de su previa elaboración de pares, ejecuta una acción que considera breve (o varias acciones breves) dentro del segmento de tiempo, es decir, hasta el minuto 3 con 47 segundos.

escucha  
acción  
2'52'' ← → 3'47''

Es importante señalar que la forma en que ambos tipos de materiales se desarrollan dentro de los segmentos de tiempo es determinada en la ejecución por cada intérprete. Es decir, mientras el marco de tiempo de cada segmento está delimitado, la forma en que el material se desarrolla dentro de éste no está especificada en la partitura. Por otra parte, la pieza no tiene indicaciones de dinámica para cada actividad, sólo propone que la intensidad de la ejecución de los materiales permita escuchar cada sonoridad que en ese momento se presente.<sup>25</sup>

En síntesis, la *pieza de escucha I* está constituida por dos tipos de materiales que deben ser elaborados y determinados previamente a la ejecución, el primero colectivamente y el segundo en forma individual. Cada material, en la ejecución, puede desarrollarse de múltiples formas pero siempre dentro de un marco rígido (segmentos de tiempo); de esta manera, se presenta un entramado de determinaciones que chocan con situaciones no determinadas. Por otra parte, la pieza no permite descansar en la costumbre de un modo de ejecución –en la “memorización” de ésta–, ya que la secuencia de partes determinada por los intérpretes en cada ejecución abre un camino de combinaciones, relaciones, acciones y reacciones siempre distintas.

### 1.2.2. *pieza de escucha II*

La segunda de las piezas del ciclo, creada para cuatro improvisadores, la compuse en marzo de 2013 por motivo del viaje a México del percusionista chileno Matías Mardones. El plan inicial fue ensayarla y grabarla en los días en que él estaría en el Distrito Federal (DF), pero por diversos motivos el proyecto no pudo concretarse. Pese a esto, en abril de 2013 realizamos la pieza con tres músicos de la agrupación mexicana Banda Elástica (el percusionista José Navarro, el flautista Guillermo Portillo y el guitarrista Guillermo González), y más adelante con un cuarteto conformado por Nicolás Carrasco (violín y artefactos), Cristián Alvear (guitarra), Felipe Araya (percusión) y yo (bajo eléctrico). En

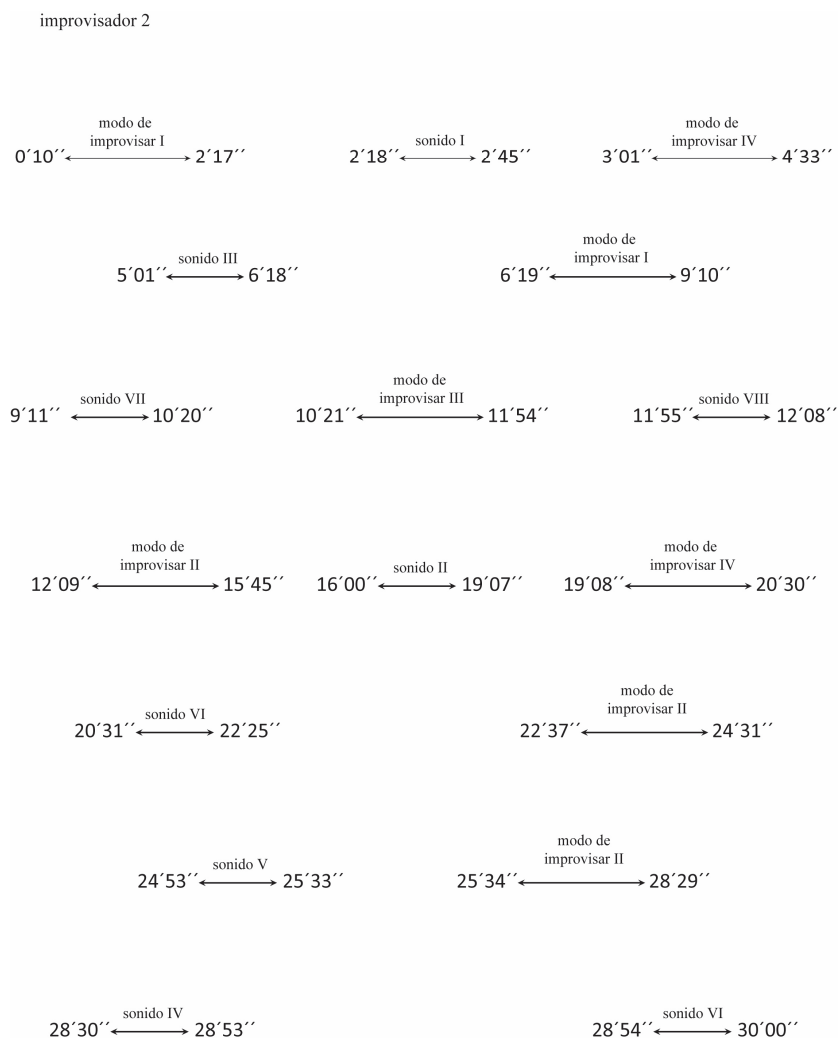
---

<sup>25</sup> Para profundizar sugiero revisar las instrucciones de la partitura de la *pieza de escucha I*.



aquella oportunidad la pieza fue ejecutada en Santiago de Chile en el mes de diciembre de 2013 y luego en Osorno (ciudad ubicada en el sur de Chile) en enero de 2014.

La partitura de la obra no especifica una instrumentación determinada, sólo señala el número de músicos (a los que denomina improvisadores). Del mismo modo que la *pieza de escucha I*, propone un trabajo de elaboración de materiales en conjunto y, posteriormente, una ejecución enmarcada en segmentos de tiempo determinados (también mediados por un cronómetro). Tiene una duración total de 30 minutos y está constituida por cuatro partes distintas, una para cada improvisador.<sup>26</sup> En el siguiente ejemplo, una de las cuatro partes que componen la pieza (improvisador 2):



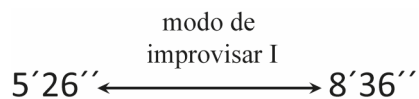
<sup>26</sup> Para profundizar sugiero revisar las cuatro partes de la partitura de la *pieza de escucha II*.

Como puede observarse, la parte (y cada parte que conforma la pieza) está compuesta por una serie de segmentos de tiempo distribuidos en un marco que va desde 0'10'' hasta 30'00''. Los segmentos indican un material específico que debe ser elaborado por el cuarteto a partir de propuestas individuales, todas ellas impulsadas por las instrucciones presentes al inicio de la partitura.

*La pieza de escucha II* propone dos formas de trabajo colectivo para elaborar sus materiales:

1. *modos de improvisar*: Cada músico propone un *modo de improvisar*, propuesta que conforma los cuatro modos que constituyen este tipo de material. Las propuestas pueden ser verbales o ejemplificadas sonoramente, no hay instrucciones específicas al respecto. Una vez determinados, cada uno describe o simboliza la acción específica en los segmentos de su parte.

Un ejemplo: el improvisador 1 propone el siguiente *modo de improvisar*: “mínima intensidad, mínima actividad”. De esta manera, su propuesta se transforma en el *modo de improvisar I*, por tanto debe realizar (así como los otros tres músicos) una descripción o simbolización sobre cada uno de los segmentos que así lo indiquen en su parte.



Luego, como puede observarse en el ejemplo, a partir de la idea de “mínima intensidad, mínima actividad”, desarrolla el *modo de improvisar I* entre el minuto 5 con 26 segundos y el 8 con 36 segundos. El segmento de tiempo sólo funciona como un marco temporal de acción, es decir, es el improvisador quien determina y desarrolla sus acciones en la ejecución.

2. Ocho sonidos: Del mismo modo, cada improvisador propone dos sonidos a sus compañeros de ensamble. A partir de las propuestas, esta vez ejemplificadas por medio de la ejecución del material, el cuarteto elabora en forma colectiva ocho sonidos, investigados, acordados y determinados a partir de una búsqueda de sonoridades análogas entre sus instrumentos. A diferencia de la *pieza de escucha I*, la construcción conjunta de este material no está especificada tipológicamente, es decir, puede ser cualquier tipo de sonido.<sup>27</sup> Una vez determinados, cada improvisador describe o simboliza en su parte el material específico.

En el siguiente ejemplo, dos segmentos de sonidos:



A diferencia de los *modos de improvisar*, los sonidos deben ser sostenidos durante toda la extensión de tiempo del segmento. Si alguno de ellos no puede sostenerse por toda la duración puede repetirse en intervalos largos y regulares, o bien, realizarse con un trémolo con ataque suave. En cuanto a la instrucción dinámica, esta pieza propone lo mismo que la anterior: la intensidad de la ejecución debe permitir escuchar cada sonoridad presente en ese instante.<sup>28</sup>

La *pieza de escucha II*, al igual que la *pieza de escucha I*, presenta choques entre variables que pueden o no considerarse determinadas. Por una parte, los ocho sonidos –elaborados y acordados en conjunto– deben ser ejecutados de un modo específico (sostenidos y sin cancelar otras sonoridades) en cada segmento de tiempo que así lo indique. Por otra parte, los *modos de improvisar* nacen de una propuesta impulsada por una idea, que en la ejecución misma tiene la potencia de desarrollarse de múltiples formas, pero que al mismo tiempo está enmarcada en un segmento de tiempo rígido. De esta manera, se producen

<sup>27</sup> En la *pieza de escucha I* se especifican los tipos de sonido: multifónico/acorde, ruido y sobreagudo.

<sup>28</sup> Para profundizar sugiero revisar las instrucciones de la partitura de la *pieza de escucha II*.

relaciones dinámicas entre la escucha y una improvisación que se plantea desde la problemática entre el acuerdo verbal previo impulsado por una partitura y las posibilidades de su ejecución.

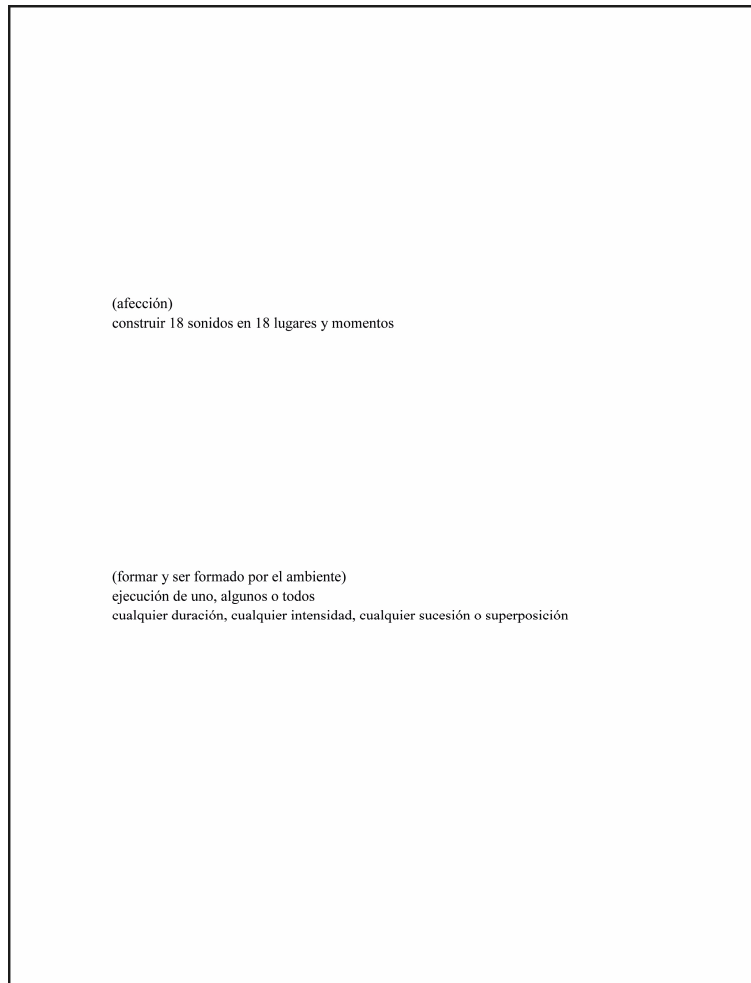
### 1.2.3. *pieza de escucha III*

La tercera pieza fue compuesta en mayo de 2013 para el guitarrista chileno Cristián Alvear, por encargo del mismo. Luego de la experiencia de la *pieza de escucha I*, Cristián me encargó una pieza para solista, con el propósito de incluirla en su repertorio de conciertos y luego en la publicación de un disco. El resultado del encargo fue la composición de una pieza para un intérprete, sea cual sea su instrumento o medio de emisión sonora. Pese a la especificidad del encargo, la obra fue realizada además por el contrabajista mexicano Gilberto Ramón en algunos conciertos que el Ensamble Chamizo realizó durante 2013 y el primer semestre de 2014 en el DF.<sup>29</sup>

La partitura está escrita con notación verbal, es decir, está conformada sólo por palabras. Esta característica diferencia a esta pieza de las otras, ya que no cuenta con una parte específica de notación gráfica. Su escritura, en términos de forma, se presenta en dos partes: la primera de ellas está compuesta por un concepto entre paréntesis y luego una instrucción referida a la elaboración del material sonoro. La segunda parte contiene un enunciado entre paréntesis y luego dos instrucciones referidas a la ejecución.

---

<sup>29</sup> En la descripción de la *pieza de escucha IV* me refiero en detalle a este ensamble mexicano.



Como puede observarse en la partitura, el texto de la primera parte propone una disposición hacia la realización: la “(afección)” y su relación con la instrucción de construir 18 sonidos en 18 lugares y momentos. Este plano puede leerse de múltiples formas en cuanto a los métodos de elaboración y al significado temporal y espacial de la indicación.

La estructura de la segunda parte tiene la misma lógica formal de la primera: un texto entre paréntesis (esta vez una instrucción hacia una acción no literal), relacionado a una eventual disposición hacia la realización, y luego dos instrucciones dirigidas hacia una acción específica. Hay una mención explícita en esta segunda parte del texto de la ejecución de la pieza, sin embargo, la primera parte puede leerse del mismo modo. Aquí la relación con el lugar en que los sonidos se producen tiene una relevancia explícita, considerando la

instrucción “(formar y ser formado por el ambiente)”. Luego, las posibilidades sonoras se abren hacia el sitio, permitiendo estructurar el material de diversas formas en cuanto a su duración, intensidad y disposición.

Dentro del ciclo, la *pieza de escucha III* es la obra que menos “asiste” al intérprete en sus modos de elaboración de materiales, así como también en las determinaciones que éste debe hacer en cuanto a su duración y estructura. La presencia de dos breves textos relacionados a una disposición hacia la elaboración y ejecución de un número específico de materiales, combinada con la ausencia de una parte o guía de ejecución (notación gráfica), permiten impulsar la creación de una nueva partitura por parte de quien interprete la pieza, o bien, su desaparición en la ejecución. Esta es una característica que profundiza aún más sus diferencias con las otras piezas ya que permite realizar una ejecución sin la presencia de una partitura.

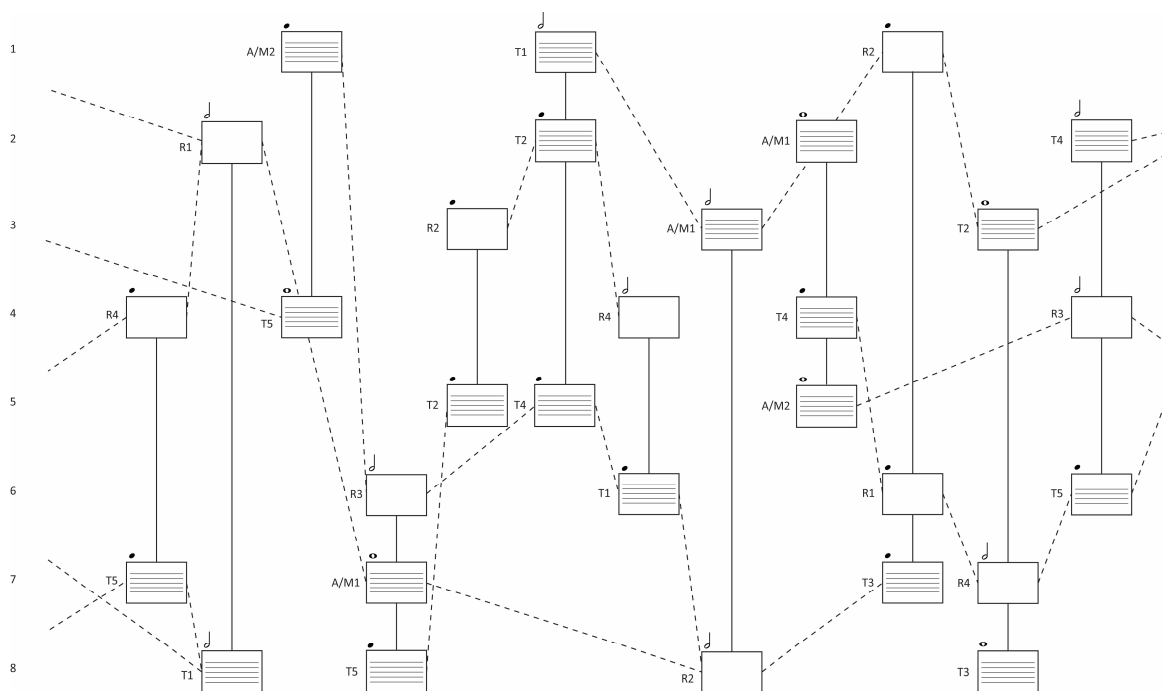
#### 1.2.4. *pieza de escucha IV*

Compuse la *pieza de escucha IV* para el Ensamble Chamizo en mayo de 2013. La agrupación me encargó una obra para el concierto aniversario que realizó en julio de 2013 en el Centro Nacional de las Artes del DF. La pieza fue escrita para la dotación completa del ensamble: flauta (Cuca Vélez), fagot (Maribel Suárez), arpa (Ariadna Bucio), acordeón (Marco Loredó), violín (Carlo Prieto), cello (Belén Ruiz), contrabajo (Gilberto Ramón) y percusión (Miguel Ángel Cuevas). Luego, su escritura se transformó para ser interpretada por ocho intérpretes sin especificar instrumentos.

A diferencia del encargo de la *pieza de escucha I*, el ensamble sí estableció un límite de tiempo para la duración de la pieza: entre 8 y 10 minutos. Pese a ello, mi decisión fue dejar este parámetro sin determinar, es decir, generar las condiciones de posibilidad para que la pieza pudiese ser ejecutada en forma flexible en cuanto a su extensión. La partitura está compuesta por un cuerpo de instrucciones y luego por cuatro páginas cuya notación está

elaborada para ser leída por el ensamble en su conjunto, es decir, sin su división en partes individuales.

En el siguiente ejemplo, la tercera de las cuatro páginas que componen la partitura:



Como puede observarse, la partitura está compuesta por tres tipos de materiales: tonos (T), acordes/multifónicos (A/M) y ruidos (R); asignados específicamente a un número (del 1 al 8, situados a la izquierda). Estos números representan los ocho instrumentos, por lo que es necesario que cada intérprete elija un número de ejecutante antes de iniciar el trabajo de elaboración de sonidos. Por su parte, los materiales están contenidos en segmentos numerados, los cuales están relacionados entre sí por medio de un entramado de líneas verticales y diagonales, forma de escritura a la que llamo *notación trama*.<sup>30</sup>

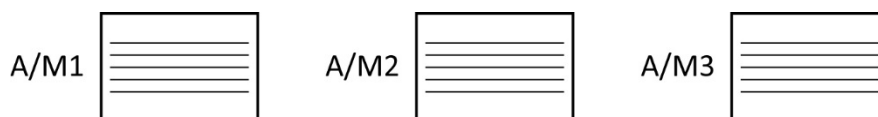
<sup>30</sup> Para profundizar sugiero revisar las cuatro páginas de notación gráfica de la partitura de la *pieza de escucha IV*.

Específicamente, las instrucciones iniciales proponen el siguiente modo de elaboración de los tres materiales señalados:

1. Cinco tonos: cada músico determina cinco tonos lisos (sin articulación alguna) en cualquier registro. En el caso de la percusión, el intérprete debe buscar cinco sonidos con alturas determinadas. Una vez definido el material cada uno escribe un signo que lo represente en los segmentos correspondientes:

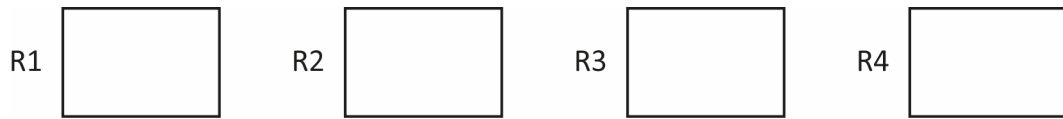


2. Tres acordes/multifónicos: las cuerdas elaboran y definen tres acordes y los vientos tres multifónicos, cada uno de dos o más sonidos. Por su parte, la percusión determina tres acordes ejecutados por dos o más instrumentos distintos (un sonido por cada instrumento). Luego, simbolizan en los segmentos que así lo indican:

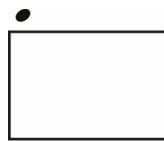


3. Cuatro ruidos: al igual que en la *pieza de escucha I*, el ensamble debe determinar en conjunto cuatro ruidos a partir de propuestas individuales que impulsen la investigación de sonoridades análogas entre sus instrumentos. En este caso, la agrupación, luego del trabajo de intercambio realizado a partir de las ocho propuestas, define los cuatro ruidos que más se acerquen a una sonoridad homogénea colectiva. Posteriormente, cada uno simboliza el ruido en el segmento que corresponda:

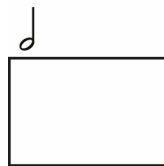




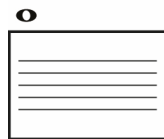
En cuanto a la duración del material la partitura indica extensiones relativas: el punto es breve o muy breve, la blanca es duración media y la redonda es larga o muy larga.



duración breve o muy breve



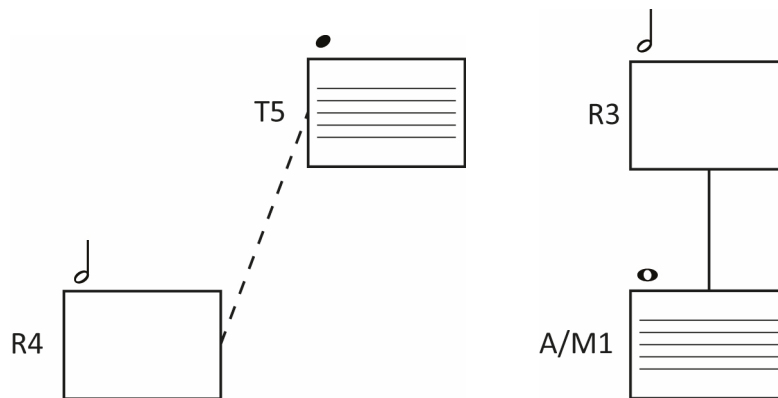
duración media



duración larga o muy larga

Junto a esto, una de las instrucciones señala que si no es posible sostener un sonido por la duración correspondiente puede repetirse en intervalos largos y regulares, o bien realizar un trémolo con ataque suave.

En cuanto al entramado de líneas que unen los segmentos existen dos tipos: la línea punteada diagonal y la línea vertical.



La línea punteada indica sonidos consecutivos entre instrumentos distintos, es decir, la aparición sonora de uno finaliza la sonoridad del anterior. La línea vertical, por su parte, indica sincronía en el inicio de los sonidos. Finalmente, a diferencia de las tres piezas anteriores, esta partitura es muy específica en relación a la dinámica: todo sonido debe ser ejecutado suave o muy suave.<sup>31</sup>

Por lo tanto, la *pieza de escucha IV* está compuesta por tres tipos de materiales que deben ser elaborados en forma previa a la ejecución por medio de un trabajo individual (tonos y acordes) y colectivo (ruidos). Los segmentos que contienen los materiales son interdependientes en términos de su ubicación temporal, es decir, cada uno está sujeto a la duración del que lo antecede, al mismo tiempo que determina el inicio de su consecuente (*notación trama*). A su vez, las duraciones están sujetas a tres conceptos referenciales relativos: larga o muy larga, media y breve o muy breve. De este modo, el ensamble determina en conjunto el inicio y el cierre de cada sonido a partir de un entramado de ubicaciones del material determinado (hilado por las líneas), pero abierto a sus posibilidades de duración. Por tanto, la ejecución de la pieza se abre a múltiples posibilidades de duración a partir de un trabajo riguroso en la elaboración previa de sus materiales.

<sup>31</sup> Para profundizar sugiero revisar las instrucciones de la partitura de la *pieza de escucha IV*.

### 1.2.5. *pieza de escucha V*

La última de las piezas de escucha fue compuesta entre septiembre y octubre de 2013. El impulso de su creación se originó en algunas conversaciones que mantuve con Marcelo Maira, director del colectivo chileno TárabusT Ensemble. Marcelo preparaba en esos días un concierto con su ensamble, compuesto por ocho músicos, en el Centro Cultural España de la capital de Chile, situación que aproveché para proponerle la composición de una pieza especial para la ocasión. El resultado fue la creación de la *pieza de escucha V*, para ser realizada por cuatro, cinco, seis, siete u ocho intérpretes. El concierto se realizó en diciembre de 2013 en el CCE de Santiago y la formación del ensamble fue conformada por seis músicos: Marcelo Maira, Diego Aguirre, Álvaro Pacheco, Raúl Díaz, Diego Valderrama y Christian Delon.

Semanas más tarde, en enero de 2014, realizamos la *pieza de escucha V* en la ciudad de Valdivia. El concierto formó parte de la gira que hice por el sur de Chile junto a Benjamín Vergara (trompeta), Felipe Araya (percusión y melódica), Nicolás Carrasco (violín, armónica, radio y percusión) y Cristián Alvear (guitarra). La ejecución de la pieza la realizamos en el Museo Philippi, esta vez realizada por cinco intérpretes.

La partitura de la *pieza de escucha V* está compuesta por un conjunto de instrucciones y por ocho partes para distintas formaciones: *para uno, para dos, para tres, para cuatro, para cinco, para seis, para siete y para ocho* intérpretes. El número de músicos que componen el ensamble determina el número de partes que se ejecutan, es decir, si participan cuatro intérpretes se ejecutan cuatro partes (desde *para uno* hasta *para cuatro*), si participan cinco se ejecutan cinco partes (desde *para uno* hasta *para cinco*), y así sucesivamente. La pieza, como ya señalé, puede ser realizada por cuatro a ocho intérpretes, con cualquier instrumento (o instrumentos). Además de esto, cada músico utiliza en la ejecución un dispositivo sonoro autónomo cuyo volumen pueda ser modificado (y fijado).<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> El dispositivo aquí es entendido como un mecanismo que desarrolla determinadas acciones, en este caso específico la emisión de uno o más sonidos. Su autonomía se refiere a que debe tener una fuente de alimentación propia, es decir, que puede estar activo sin una conexión externa a éste.

La pieza está constituida por dos planos: los *encuentros* y los *contactos entre dispositivos y lugar*. El primero de ellos se refiere a la organización y ejecución de las partes; el segundo, a la acción de los dispositivos durante la ejecución. Este último plano atraviesa la duración total de la ejecución, como un continuo sonoro (que va mutando al final de cada *encuentro*), mientras que los *encuentros* suceden en forma espaciada, con pausas entre sí.

¿Qué son los *encuentros* y cómo se elaboran? Los *encuentros* son los momentos en los cuales el ensamble se reúne a ejecutar las partes (que más adelante expongo en detalle). Primero, el colectivo selecciona la cantidad de ellas considerando el número de intérpretes que lo componen; segundo, acuerda en conjunto qué músicos interpretan cada parte (subgrupos); tercero, determina la estructura y el contenido de cada *encuentro*. ¿Qué quiere decir esto? Que debe estructurar las partes porque éstas pueden ser ejecutadas una a una en cualquier orden y que debe determinar el contenido porque además pueden superponerse (pero nunca más de dos y en el caso que así sea deben durar lo mismo).

Un ejemplo: un ensamble de seis músicos selecciona las partes que corresponden según el número de intérpretes que lo componen (*para uno* hasta *para seis*). Luego, determina qué músicos ejecutan cada una de esas partes. Finalmente, en conjunto acuerdan los *encuentros*: en este caso determinan que serán cuatro, ya que es posible superponer las partes que así lo permiten. La estructura sería la siguiente:

- 1° *encuentro*: ejecutan *para uno* y *para cuatro* simultáneamente.
- 2° *encuentro*: ejecutan *para seis*.
- 3° *encuentro*: ejecutan *para dos* y *para tres* simultáneamente.
- 4° *encuentro*: ejecutan *para cinco*.

Paso ahora al segundo plano, ¿qué son los *contactos entre dispositivos y lugar* y cómo se elaboran? Este plano se refiere al continuo sonoro producido por la acción de uno, algunos o todos los dispositivos sonoros en el lugar de ejecución. Primero, cada intérprete visita previamente el sitio en donde se ejecutará la pieza y elige un punto específico del sitio para instalar su dispositivo sonoro. Segundo, determina un mapa de acciones para las

intervenciones de su dispositivo, esto es, si estará encendido o apagado antes y durante cada *encuentro* (cada dispositivo debe estar encendido y apagado al menos una vez durante la ejecución). Tercero, comunica su mapa de acciones al resto de los músicos del ensamble (algunas de las partes precisan de esa información para su ejecución), para así elaborar en conjunto un plano estructural de los dispositivos que estarán activos e inactivos.

De este modo, en las intervenciones con dispositivo encendido cada intérprete instala su artefacto en el punto ya determinado y luego busca un volumen que permita que su sonido no cancele ni sea cancelado por los sonidos del lugar (esta instrucción dinámica es transversal en la pieza). Esta acción se renueva en toda elaboración de *contactos entre dispositivos y lugar* que contemple su dispositivo encendido, manteniéndolo siempre en el mismo punto. Asimismo, en las intervenciones en que el dispositivo está determinado como apagado debe llevar a cabo la acción inmediatamente después de que finalice el *encuentro* que lo antecede. La duración de cada *contacto entre dispositivos y lugar* puede ser cualquiera.

Retomo el ejemplo antes desarrollado, ahora incluyendo este último plano compuesto por la acción de los seis dispositivos. La estructura de ejecución sería la siguiente:

- Primer *contacto entre dispositivos y lugar*: se encienden los dispositivos 1, 2, 4 y 6.
- 1° *encuentro*: ejecutan *para uno* y *para cuatro* simultáneamente.
- Segundo *contacto entre dispositivos y lugar*: se apagan los dispositivos 2, 4 y 6, se mantiene encendido el 1 y se encienden el 3 y el 5 (encendidos: 1, 3 y 5).
- 2° *encuentro*: ejecutan *para seis*.
- Tercer *contacto entre dispositivos y lugar*: se apagan los dispositivos 1, 3 y 5, se encienden el 2 y el 6 (encendidos: 2 y 6).
- 3° *encuentro*: ejecutan *para dos* y *para tres* simultáneamente.
- Cuarto *contacto entre dispositivos y lugar*: se apaga el dispositivo 6, se mantiene encendido el 2 y se encienden el 1, el 3 y el 4 (encendidos: 1, 2, 3 y 4).
- 4° *encuentro*: ejecutan *para cinco*.
- Se apagan todos los dispositivos.

La estructura y relación de los dos planos constituyen el mapa de ejecución de la *pieza de escucha V*. Como puede observarse en el ejemplo, la cantidad de intérpretes que participan en la realización de la pieza incide en el número de partes a ejecutar. Por otra parte, la estructura que el colectivo realiza de las partes, tanto en orden como en sus posibilidades de superposición, determina el número de veces que la agrupación se reúne a tocar. Finalmente, la estructuración de las acciones de los dispositivos que cada músico elabora también determina los distintos tipos de continuo sonoro que atraviesan la obra, es decir, algunas partes dependen de esas acciones.<sup>33</sup>

Ahora, una síntesis de las instrucciones y notaciones de cada una de las partes:

1. *para uno*: para uno o más instrumentos móviles. El trabajo previo consiste en lo siguiente: el intérprete construye un conjunto de sonidos que equivale en número a la cantidad de dispositivos encendidos en el *contacto entre dispositivos y lugar* que antecede al *encuentro* del que forma parte. Es indispensable que tenga claro cuántos dispositivos estarán activos en ese instante y dónde se ubican.

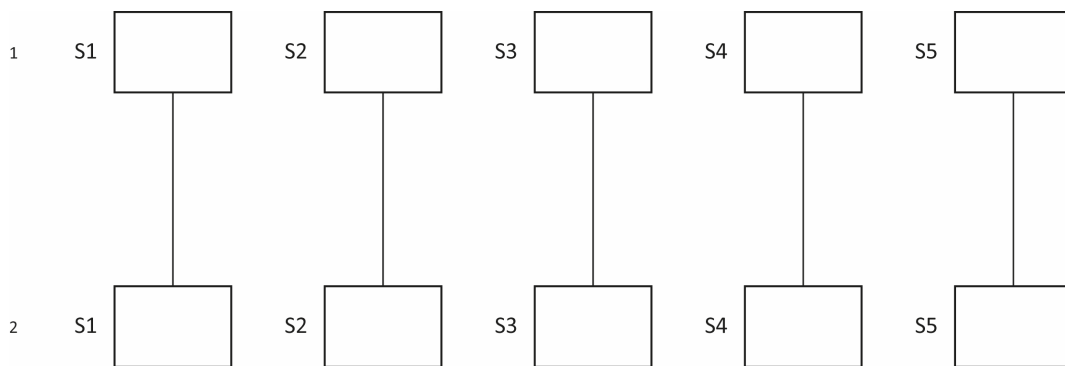
En la ejecución: toca un sonido, de cualquier duración, junto a cada dispositivo encendido. El orden de los sonidos y del recorrido es determinado aquí. La duración del traslado (llamado “mudanza” en las instrucciones) de un dispositivo a otro puede ser cualquiera. La intensidad de los sonidos no cancela ni es cancelada por la del dispositivo ni la del lugar.<sup>34</sup>

2. *para dos*: para dos o más instrumentos. El trabajo previo consiste en lo siguiente: cada intérprete construye cinco sonidos; luego elige un número de ejecutante y simboliza cada sonido en los segmentos numerados (S1 – S5):

---

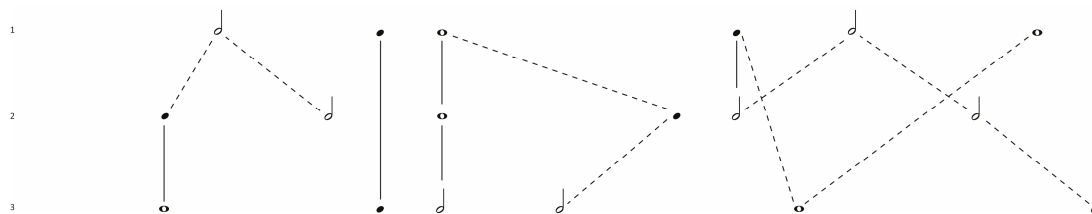
<sup>33</sup> Para profundizar sugiero revisar las instrucciones de la partitura de la *pieza de escucha V*.

<sup>34</sup> Para profundizar sugiero revisar *para uno* en la partitura de la *pieza de escucha V*.



En la ejecución: ambos tocan en forma sincrónica los cinco sonidos en el orden escrito, esto es, iniciando y finalizando juntos. La duración de cada uno es determinada en la ejecución a partir de la siguiente instrucción: “una vez que perciban la intensidad de sus sonidos como un plano que no cancela ni es cancelado por la intensidad del lugar, finalizar”. Las instrucciones además señalan que la duración de las pausas entre cada sonido puede ser cualquiera.<sup>35</sup>

3. *para tres*: para tres o más instrumentos. Las instrucciones señalan que las sonoridades deben determinarse en la ejecución, sin previa elaboración. Antes de esto, cada intérprete debe elegir un número de ejecutante de la siguiente parte de ejecución:



<sup>35</sup> Para profundizar sugiero revisar *para dos* en la partitura de la *pieza de escucha V*.

La notación utilizada para la duración de los sonidos es la misma que utilizo en la *pieza de escucha IV (notación trama)* pero esta vez sin los marcos que conforman los segmentos, es decir, sólo los símbolos de duración: una redonda que indica larga o muy larga, una blanca que indica media y un punto que indica breve o muy breve. Como puede observarse en el ejemplo, cada músico ejecuta seis sonidos, uno por cada símbolo de duración. En cuanto al entramado de líneas la notación sigue la misma lógica: la línea punteada indica sonidos consecutivos entre instrumentos distintos; la línea vertical indica sincronía en el inicio de los sonidos.

Al igual que en otras piezas, las instrucciones indican que si no es posible sostener un sonido por la duración correspondiente puede repetirse en intervalos largos y regulares, o bien realizar un trémolo con ataque suave. La duración total es determinada por el trío, dependiendo de la dimensión asignada a cada uno de los sonidos. Por su parte, la instrucción sobre la intensidad señala lo mismo que las partes anteriores: éstos no deben cancelar ni ser cancelados por los sonidos presentes en el momento de la ejecución.<sup>36</sup>

4. *para cuatro*: para cuatro o más instrumentos móviles. La parte no especifica sonoridades determinadas previamente, éstas deben decidirse en la ejecución.

En la ejecución: el cuarteto se reúne en torno a los dispositivos encendidos, una vez por cada uno. Para esto, realiza un recorrido que debe ser determinado en ese instante, en cualquier orden. Junto al primer dispositivo cada músico ejecuta un tono; en torno al segundo, dos tonos; junto al tercero, tres tonos; y así sucesivamente hasta completar el total de dispositivos encendidos. Los tonos pueden tener cualquier duración y deben ser lisos (sin articulación alguna). Las pausas entre cada uno (a partir del segundo dispositivo) deben ser lo más breves posible. Por su parte, cada mudanza de un dispositivo a otro puede tener cualquier

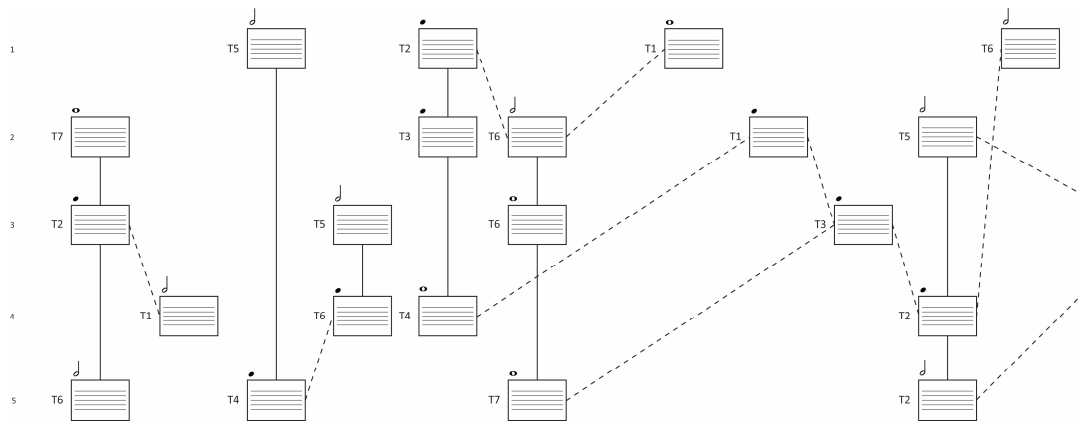
---

<sup>36</sup> Para profundizar sugiero revisar *para tres* en la partitura de la *pieza de escucha V*.



duración. Finalmente, las instrucciones señalan que la intensidad de los sonidos no cancela ni es cancelada por la de los dispositivos ni la del lugar.<sup>37</sup>

5. *para cinco*: para cinco o más instrumentos. El trabajo previo consiste en lo siguiente: cada intérprete determina siete tonos lisos (sin articulación alguna) en cualquier registro. Una vez determinados los simboliza en los segmentos correspondientes (T1 a T7).



Como se observa en el ejemplo de una de las dos páginas, utilizo nuevamente la *notación trama*, al igual que en *para tres*, pero esta vez sólo con tonos. Por su parte, la instrucción sobre la intensidad nuevamente señala que los tonos ejecutados no deben cancelar ni ser cancelados por los sonidos presentes en el momento de la ejecución.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Para profundizar sugiero revisar *para cuatro* en la partitura de la *pieza de escucha V*.

<sup>38</sup> Para profundizar sugiero revisar *para cinco* en la partitura de la *pieza de escucha V*.

6. *para seis*: para seis o más instrumentos. El trabajo previo consiste en lo siguiente: cada intérprete construye tres sonidos; una vez determinados los simboliza en los segmentos correspondientes (S1, S2 y S3).

En la ejecución: cada intérprete toca los tres sonidos en cualquier orden, cualquier duración y cualquier intensidad. La duración para las pausas entre cada sonido puede ser cualquiera.<sup>39</sup>

7. *para siete*: para siete o más instrumentos. Las instrucciones señalan lo siguiente en relación a la elaboración previa: cada intérprete construye seis sonidos; una vez determinados los simboliza en los segmentos correspondientes (S1 – S6).

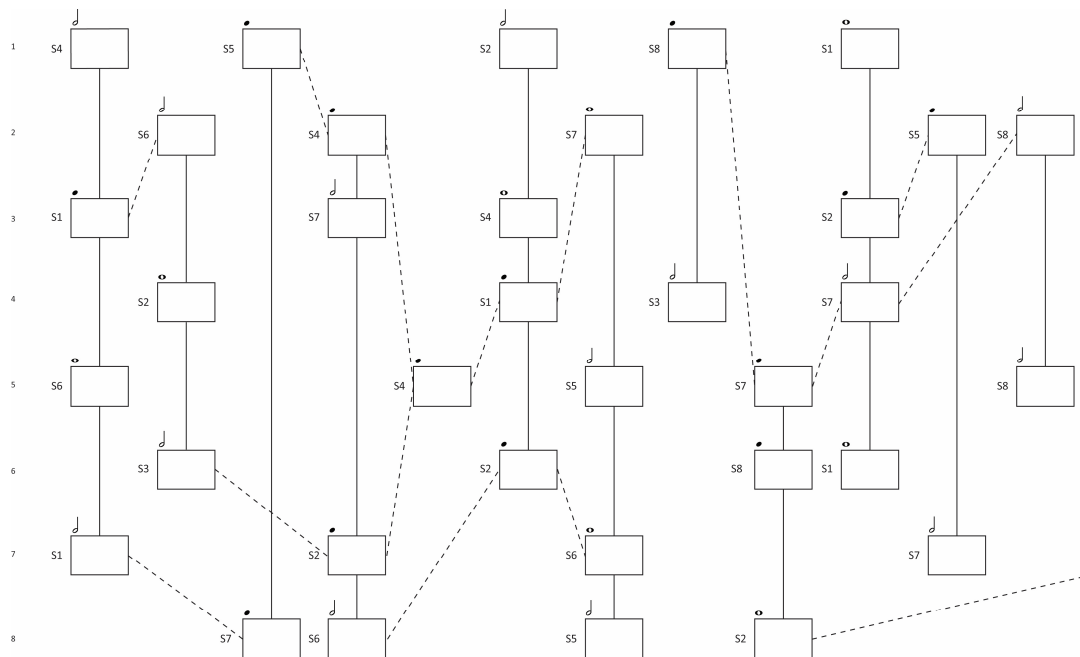
En la ejecución: cada músico ejecuta los seis sonidos en un marco de tiempo acordado en forma colectiva, con un cronómetro visible para todos. Los sonidos pueden tener cualquier duración; las pausas entre ellos deben ser lo más breves posible. La intensidad señala lo mismo que las cinco primeras partes.<sup>40</sup>

8. *para ocho*: para ocho o más instrumentos. Cada intérprete construye ocho sonidos de cualquier tipo; una vez determinados los simboliza en los segmentos correspondientes (S1 a S8).

---

<sup>39</sup> Para profundizar sugiero revisar *para seis* en la partitura de la *pieza de escucha V*.

<sup>40</sup> Para profundizar sugiero revisar *para siete* en la partitura de la *pieza de escucha V*.



Como se observa en el ejemplo de una de las páginas, la notación es la misma que utilizo en *para cinco*, pero esta vez con cualquier tipo de sonido (predeterminado). La intensidad nuevamente señala que los tonos ejecutados no deben cancelar ni ser cancelados por los sonidos presentes en el momento de la ejecución.<sup>41</sup>

La *pieza de escucha V* propone a través de un “manual de instrucciones” la combinación de la notación verbal (*para uno, para cuatro, para seis y para siete*) y la *notación trama* que se desprende de la *pieza de escucha IV* (*para dos, para tres, para cinco y para ocho*). Las partituras escritas con notación verbal instruyen un proceso vagamente delineado; la notación gráfica, una continuidad claramente delimitada, si bien flexible en sus parámetros. Hay holgura en ambas, pero el código de notación de una requiere de un entrenamiento distinto al de la otra: la primera escritura propone condiciones de posibilidad a través de un texto que desarticula la idea de privilegiar su acceso a quien ha sido entrenado en su desciframiento; la segunda, en cambio, delimita un marco de acción mediado por una estructura que exige la participación de “sujetos musicales”, acostumbrados al desciframiento de un código que ha de ser leído como notación musical, más allá de las

<sup>41</sup> Para profundizar sugiero revisar *para ocho* en la partitura de la *pieza de escucha V*.

aperturas que presente. La notación verbal deja entrever (propone “entre” sin proponer explícitamente) la posibilidad de prescindir de ésta en la ejecución; en cambio, la *notación trama* exige a los músicos su presencia como una parte guía indispensable que los reparte a ellos y a sus sonidos.

\*\*\*

Para el desarrollo del presente capítulo, que ha tenido una función introductoria en cuanto a los propósitos de este trabajo investigativo, he considerado necesario que ciertas categorías, autores, conceptos y contextos relacionados a las *piezas de escucha* estén enmarcados y proyectados hacia sus funciones en los capítulos siguientes. Pese a que los alcances de los conceptos escucha e indeterminación han sido delimitados, el propósito de lo que a continuación se desarrolla es realizar una nueva expansión y delimitación de los mismos en tanto se relacionen en forma dinámica con el análisis de las piezas. De alguna forma, esto ha sido un punto de partida, una base sobre la cual el trabajo se construye, en la que el marco conceptual y teórico y un primer esbozo descriptivo de las obras se abre hacia un análisis crítico del proceso intrínseco.

La descripción de la última de las piezas que componen este ciclo funciona como un impulso para el desarrollo del segundo capítulo, precisamente por la naturaleza de su escritura. La partitura de la *pieza de escucha V*, como pudo observarse, combina el instructivo con la notación verbal y la notación gráfica, que son precisamente los tres planos de escritura que le dan estructura a la segunda parte de este trabajo.

## 2. Partituras de las piezas: la potencia de la escritura

*El lenguaje oscila entre poder e indisponibilidad.  
Una partitura refleja esta estructura.*

Manfred Werder

¿Qué es lo que determina a una partitura y qué es lo que ésta determina? El compositor Michael Pisaro se refiere en su texto *Eleven theses on the state of new music* al primero de los cuestionamientos. Para él, los sonidos, con sus características y cualidades propias, no inician el proceso de abstracción por sí mismos, necesitan un empuje; y ese empuje es impulsado por un conjunto guía de instrucciones y condiciones. En este sentido, una partitura es un espacio *virtual* de descripciones de ocurrencias referidas al sonido: virtual en tanto las descripciones están especificadas provisionalmente, es decir, sin la consistencia *actual* del sonido.<sup>42</sup> Esta idea propone que la virtualidad en una partitura es la potencia de los signos contenidos en ella, esto es, que la descripción provisional posibilita un trabajo que impulsa a los músicos (y a sus sonidos) a interpretar la escritura bajo los códigos que enmarcan su estética y práctica musical, cualquiera que ésta sea. El presente capítulo desarrolla y profundiza la función, los alcances y los problemas de este dispositivo, el cual representa el impulso inicial para el proceso de realización del ciclo *piezas de escucha*.

Un tema importante que se desprende de la función de la partitura es el control que ejerce y la comunicación que emerge en el momento en que se produce el contacto entre ésta y los intérpretes. El interés por investigar la agencia de la partitura en el proceso de su realización radica en que en mi trabajo como compositor he detectado que este dispositivo –en tanto aparato instructivo que propone, indica, enmarca, obliga e impulsa– es un generador de múltiples situaciones y relaciones al interior del proceso que ineludiblemente inciden en la música. La partitura afecta a quienes trabajan en su realización y en ese plano el control juega un rol fundamental que me parece importante analizar. Por esta razón este

---

<sup>42</sup> Cfr. Pisaro, Michael. "Eleven Theses on the State of New Music". 2004, p. 9. Todas las traducciones de las citas de este texto fueron hechas por Nicolás Carrasco. Disponible: [http://www.timescraper.de/\\_michael-pisaro/11theses-12-06.pdf](http://www.timescraper.de/_michael-pisaro/11theses-12-06.pdf)

capítulo se ocupa de contextualizar y problematizar algunas perspectivas con respecto a la escritura de partituras, con el objeto de poder relacionar esas posturas con la especificidad de las *piezas de escucha*. Para introducir esto, me parece pertinente exponer y desarrollar dos perspectivas que han abordado la problemática del control desde la praxis compositiva.

Uno de los aportes principales al campo de la música escrita que realizaron los compositores de la *Escuela de Compositores de Nueva York* en la década de 1950, fue el de elaborar un trabajo crítico, desde la composición, referido a conceptos y prácticas musicales que daban forma a los fundamentos musicales en aquellos años. Dos de ellos, John Cage y Morton Feldman, cuestionaron incesantemente las relaciones causales entre componer, interpretar y escuchar, apuntando a la idea de que cada momento podía existir por sí mismo como una actividad musical, es decir, “(...) cada momento queda independizado y ninguno es fundamental para la existencia del otro.”<sup>43</sup> Esta concepción expandió los alcances y posibilidades de las distintas etapas que conforman el proceso de una obra musical, pero sobre todo impulsó ideas (y prácticas) que instalaron una serie de críticas hacia la escritura y a la adherencia a ésta como un código cerrado por parte de quien la produce e interpreta.

Morton Feldman desarrolló en aquellos años distintos tipos de escritura que posibilitaban la toma de decisiones por parte de los intérpretes, a veces en relación a la altura, otras en cuanto a la duración y también en lo referido a la estructura y forma de la obra. Más tarde, en 1965, interesado por las consecuencias de esta práctica, planteó la siguiente pregunta en un texto llamado *La ansiedad del arte*: “¿Hasta qué punto uno puede resignar el control sin perder ese vestigio último que permite seguir diciendo que la obra es mía?”<sup>44</sup> Feldman, durante esos años, realizó críticas directas a la presencia del control en la música, señalando por ejemplo que “(...) la historia de la música siempre ha tenido que ver con el control, y en raras ocasiones, con una nueva sensibilidad respecto del sonido.”<sup>45</sup> La concentración de su trabajo compositivo en aquella época estuvo focalizada en escribir con claridad las condiciones que permitieran tratar cuidadosamente al sonido (su ataque e intensidad) a partir de decisiones tomadas por los intérpretes, es decir, sin controlar, o más bien, sin

---

<sup>43</sup> Carrasco, “Sobre la indeterminación en la música de John Cage y Morton Feldman”, 23.

<sup>44</sup> Feldman, “La ansiedad del arte”. *Pensamientos verticales*, 54.

<sup>45</sup> Id., 51.

determinar todos los parámetros desde la composición. Su perspectiva de renunciar o entregar el control a los intérpretes no fue tratada explícitamente como un problema de autoría, es decir, pese a que en su pregunta habita una preocupación relacionada a este tema –precisamente por el tipo de partituras que estaba componiendo– Feldman manifestó preocupaciones más bien relacionadas a la agencia del compositor por medio de la escritura. Se podría decir que su preocupación estaba centrada mucho más en el sonido que en la interpretación o técnica composicional.

Por otra parte, John Cage, en sus últimos años de vida, se refirió específicamente a la problemática del control, declarando que la discusión en torno a ella representa un problema activo, que continúa siendo una pregunta. Para él, la acción composicional de no elegir expande el campo de posibilidades, lo que trae como consecuencia una invitación a la sorpresa debido a una distribución del control más amplia; y es a partir de esa distribución que el intérprete debe hacerse cargo de la obra, es decir, debe “(...) volverse responsable, y responsable hacia sí mismo más que con el compositor.”<sup>46</sup> De este modo, Cage responde a las críticas hacia su trabajo –el que en innumerables ocasiones fue un foco de polémicas debido a la supuesta falta de musicalidad o de sentido de composición que éste dejaba ver en sus prácticas indeterminadas– incorporando al intérprete al centro de la cuestión, al mismo plano en el que el compositor habita. La idea apunta a que el músico debe hacerse cargo de sus elecciones, y que éste, en tanto pueda tomar decisiones sustanciales en la obra que interpreta, es decir, en tanto controle ciertos materiales y su desarrollo, se vuelve responsable hacia su propio trabajo.

El interés por repartir el control en la realización de una obra, presente en estas dos perspectivas, es un interés que comparto y que he desarrollado en las *piezas de escucha*. Considero que el cuestionamiento de Feldman, que relaciona la acción de renunciar al control con la eventual pérdida de la autoría, no tiene los mismos alcances hoy que los que posiblemente tuvo en un contexto en el que este modo de componer era considerablemente contrastante con los predominantes en el panorama de la música escrita en Estados Unidos

---

<sup>46</sup> Cage, John. *Music. John Cage en conversación con Joan Retallack*. Trad. Sebastián Jatz. Santiago: Metales Pesados, 2012, p. 236.

y Europa. El quiebre que materializó esta práctica en la década de 1950 cuestionó y removió un modo de operar sostenido en la costumbre del método instalada fuertemente, que distinguía y otorgaba un rol específico a cada actor que lo componía. Por su parte, John Cage, ya en sus últimos meses de vida (1992), da un paso más allá con respecto al tema del control. El hecho de no centrar el problema únicamente en el compositor y sus propósitos al utilizar ciertas estrategias de escritura, abre un ámbito de posibilidades en el cual los intérpretes ya no son receptores pasivos, permitiendo de esta manera que ellos también formen los límites en los cuales el control transita; su preocupación no sólo es musical, también es social. Feldman se refiere al problema de renunciar al control; Cage señala que la cuestión está en distribuirlo de una forma más amplia.

En cuanto a mi trabajo, la segunda de las dos ideas es la que mayor incidencia tiene en los propósitos que he depositado en las piezas, ya que declaro un interés en investigar las acciones, reacciones, resistencias, comunicaciones y voluntades a partir del control que las partituras del ciclo ejercen y, a su vez, el control que permiten ejercer. A partir de esto, he realizado una investigación sobre las posibilidades creativas producidas en la búsqueda de los límites entre lo que está determinado y lo que no, siendo la partitura el primer dispositivo sometido a cuestionamientos, precisamente por su potencia como un poder que controla pero que a su vez permite el control de quien la interpreta, o bien, que produce nuevas formas de éste. Ahora bien, ¿Qué es lo que se controla por medio de ella?

En 1977 el economista francés Jaques Attali escribió un ensayo titulado *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. En este texto Attali sentencia a la partitura como un “algoritmo exterior” que reparte (como indica su nombre) a los músicos, anónimos y jerarquizados, en general asalariados, trabajadores productivos, que producen sólo un elemento del todo, sin valor en sí mismo.<sup>47</sup> El autor realiza esta crítica considerando específicamente la conformación de la orquesta, a la que considera una figura de poder de la economía industrial, partícipe directa y activa en la mercantilización de la música. En el

---

<sup>47</sup> Cfr. Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Trad. Ana María Palos. Barcelona: Siglo XXI editores, 1995, p. 100.



mismo ensayo, Attali esquematiza –como una crítica al modo de producción musical– el proceso de creación y realización de una obra escrita:

Para empezar, el compositor produce un programa, una matriz, un algoritmo abstracto.  
La partitura que escribe es un orden descrito a un operador-intérprete.  
A continuación, el intérprete crea un orden en el espacio sonoro con su instrumento, máquina para traducir la partitura, para descifrar el pensamiento codificado del autor.  
La forma de la música es siempre recreada por el transmisor y los medios.  
Por último, el objeto es producido, vendido, consumido, destruido, usado.<sup>48</sup>

El esquema que realiza se presenta en su ensayo como el análisis procesual de un sistema legitimado por la producción de la música en tanto mercancía. Si bien el propósito aquí no es ahondar precisamente en este punto, me parece importante rescatar algunas ideas de su planteamiento. Attali se refiere a la partitura como un programa o una matriz abstracta, que debe ser descifrada por el intérprete entendiéndola como el medio por el cual se transmite el pensamiento codificado del autor. La agencia de este dispositivo es representada aquí por medio de la consideración del intérprete como una máquina para traducir este programa, por su función asociada únicamente a su desciframiento, tal como Barthes señala con respecto a la escucha (ver 1.1.1.). Si bien la partitura es comúnmente considerada un código especializado –condición que históricamente ha ubicado al músico como un sujeto privilegiado por su capacidad de descifrarla–, su pluralidad aparece en el momento en que se cuestiona la univocidad de su función. ¿Qué representa un punto sobre un pentagrama, la indicación *forte* o el enunciado “tocar un sonido”? Un punto sobre un pentagrama es una convención que representa una altura específica, en el supuesto de que una altura es una y no es plural según las características instrumentales y técnicas del músico; un *forte* es otra convención que se refiere a una intensidad estandarizada y “medible”, en el supuesto de que la dinámica es invariable entre un instrumento y otro y entre un lugar y otro; referirse a “tocar un sonido” es el supuesto de que una acción puede producir un material unitario, acotado y lejano a cualquier forma de multiplicidad; es decir, todos asuntos ampliamente discutibles. El esquema de Attali, por tanto, apunta a enfatizar la escasez de estos cuestionamientos en tanto el proceso es considerado un medio de producción, en tanto la partitura es entendida como un dispositivo que reparte e impulsa la repetición.

---

<sup>48</sup> Attali, *Ruidos*, 59.

En el momento en que este tipo de preguntas no son consideradas, es decir, en cuanto el aparato de símbolos de una partitura es leído en forma unívoca debido a la “claridad” que la convención le ha otorgado, aparece el pensamiento del autor, aparece la máquina-intérprete, aparece el universo de relaciones entre los materiales representados a partir de su escritura sin considerar sus posibilidades sonoras: aparecen las estrategias de control de la partitura. Son múltiples los tipos de análisis musical, empleados por la musicología y la historia de la música (y también por compositores e intérpretes), que se aproximan a la obra exclusivamente a partir de su notación, focalizando su trabajo en una lectura del “material virtual” –como Pisaro señala– como el espacio en donde todas las relaciones ocurren, sin darle mayor importancia a la potencia contenida en cada símbolo escrito ni a las posibilidades múltiples del sonido.

Esta perspectiva, que produce la idea de que el sonido está disponible en tanto está representado en un papel, es la que ubica al control de la partitura en el centro del discurso. En este punto es pertinente retomar la idea de Cage: una lectura en la que el intérprete cuestiona los límites de lo que está representado produce la responsabilidad de éste hacia sí mismo, interpretación que permite distribuir el control que ejerce la partitura a partir de la inclusión de sus decisiones propias como parte sustancial de la obra. Por el contrario, la lectura unívoca de una partitura produce una interpretación en la que la responsabilidad del trabajo realizado se vuelca hacia el autor, hacia su pensamiento, hacia sus deseos y propósitos, siempre mediados por el control de un dispositivo que no permite una lectura dinámica y productiva ya que hay que descifrar en forma precisa el pensamiento codificado del compositor que habita en éste.

¿En qué momento se enaltece al compositor como una figura que por medio de su obra escrita transmite un discurso sin fisuras, claro y perfectamente compuesto? ¿Cuál es la función de un trabajo de este tipo? ¿No es el autor también un intérprete de los múltiples referentes que le dan impulso a su obra? ¿No es también un intérprete del mundo que constantemente despliega sus estrategias de control, una máquina que está inserta en su repetición?

Por tanto, estos problemas no sólo se originan en el tipo de lectura que se realiza. La problemática también se produce en el momento en que un compositor pretende impulsar un proceso lineal e incuestionable en términos de la traducción de su escritura, centrado en las posibilidades de éxito o fracaso a partir de la mayor o menor adherencia al código escrito que el intérprete realice. Es decir, no sólo existen las lecturas unívocas, también existen partituras elaboradas con el propósito de ser leídas de ese modo. De esta manera, el control al que me refiero puede ser decodificado y recodificado tanto por quien escribe como por quien interpreta.

Como ya he señalado, cada una de las partituras de las *piezas de escucha* comienza con un conjunto de instrucciones, o reglas, que propone modos de operar, formas de relacionar y posibilidades de elaborar. Las instrucciones están ahí como un punto de partida que puede abrir un espacio de debate, el cual tiene el potencial de criticar, discutir, desplegar, jugar y quebrar sus reglas. Las piezas se vuelcan inicialmente hacia un texto de “descripciones provisionales del sonido” que funciona como una puerta de entrada hacia sus posibilidades interpretativas. Consecutivamente, en cuatro de las cinco piezas (I, II, IV y V) se presenta una notación elaborada con símbolos que representan marcos de acción para la ejecución, los que en conjunto constituyen las partes. En algunas ocasiones la presencia de las partituras en la ejecución es indispensable (cuando funcionan como guía de ejecución) y en otras es prescindible. Sin embargo, cada tipo de notación que he empleado para estas cuatro piezas precisa del trabajo previo propuesto en las instrucciones iniciales para lograr su funcionalidad. Se podría decir que aquí las descripciones provisionales referidas al sonido sólo aparecen en el momento en que ambos planos, instrucciones y notación gráfica, se constituyen como un espacio (virtual) que impulsa la consistencia del sonido.

¿Por qué escribir estas piezas? ¿Por qué he utilizado partituras para la realización de las *piezas de escucha*? Principalmente, por un interés en investigar las posibilidades creativas de una interpretación a partir de los problemas y posibilidades que presenta la escritura. ¿A qué problemas me refiero? La búsqueda de una respuesta (o varias respuestas) a esta pregunta es justamente lo que le da sustento a este capítulo. Sin embargo, podría esbozar una primera aproximación que conecte las ideas hasta ahora relacionadas: me refiero al

problema de la mediación de la partitura como un dispositivo que delimita, controla, expande y determina, al mismo tiempo que exige realizar un trabajo que no descansa en códigos indiscutibles.

Roland Barthes, en su escrito *Texto (teoría del)*, desarrolla una idea que se relaciona a esto:

Si la teoría del texto tiende a abolir la separación de los géneros y de las artes, es porque ya no considera las obras como simples «mensajes», ni siquiera como «enunciados» (es decir, productos finitos, cuyo destino se cerraría una vez que se los hubiese emitido), sino como producciones perpetuas, como *enunciaciones*, a través de las cuales el sujeto sigue forcejeando; ese sujeto es sin duda el del autor, pero también el del lector.<sup>49</sup>

En este escrito Barthes señala que el texto es un contrato social que somete y exige ser observado y respetado pero que a cambio marca al lenguaje con un atributo que según el autor no posee por esencia: la seguridad. A través de su teoría, cuestiona la acepción clásica que considera al texto como una ayuda y un idéntico de la obra y además profundiza en la expansión de las libertades de lectura por medio de la insistencia de un aspecto que es muy importante para los propósitos de este trabajo: la equivalencia productiva de la escritura y la lectura.<sup>50</sup> El forcejeo al que se refiere es precisamente la fuerza que busco en los procesos de realización de las piezas. De esta manera, mi trabajo aquí consiste en estar atento a detectar el instante en que las partituras de las *piezas de escucha* son leídas e interpretadas como textos, es decir, como enunciaciones (producciones perpetuas) y no como enunciados (productos finitos), y a investigar de qué forma el control que este dispositivo produce se relaciona con las distintas formas de control ejercidas por cada intérprete.

En este capítulo abordo esta problemática a partir de tres niveles en los que a mi juicio se materializa. El primero de ellos es la interpretación del *cuerpo de instrucciones*, esto es, las preguntas que surgen acerca de lo que está indicado y lo que no, las posibilidades de efectividad de las condiciones propuestas, la identificación de las mecánicas, el establecimiento de funciones (tanto humanas como sonoras) y los sistemas de referencia

---

<sup>49</sup> Barthes, Roland. "Texto (teoría del)". *Variaciones sobre la escritura*. Trad. Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 150.

<sup>50</sup> Cfr. Barthes, "Texto (teoría del)", 138 y 150.

presentes en las reglas. El segundo es la interpretación de la *notación verbal*, es decir, el tipo de trabajo que impulsa un proceso de realización en el cual conceptos, palabras y enunciados son los símbolos que indican especies de comportamiento musical. El tercero es la interpretación de la *notación gráfica*, esto es, la función de ciertos símbolos como un marco de referencia para los sonidos, como representación y como un plano de posibilidades a partir de lo que está escrito y lo que no.

El propósito es construir una crítica a partir del análisis de las obras en el juego de sus relaciones. Es decir, encontrar situaciones (escritas) que tengan la potencia de impulsar la búsqueda de los límites entre el control y la agencia que ejercen las partituras en los intérpretes y las posibilidades de que éstos logren esa equivalencia productiva en tanto lectores, a partir de una lectura creativa, que perpetúe la producción, que arme y desarme el texto, que juegue con él y que despliegue sus posibilidades.

## 2.1. El cuerpo de instrucciones

El desarrollo de nuevos símbolos en la notación musical occidental ha producido, y sigue produciendo, un crecimiento considerable de glosarios, instrucciones, reglas y manuales para facilitar su entendimiento y comprensión. La inventiva de nuevas notaciones gráficas, desarrollada con fuerza por compositores que desde 1946 se reunieron año a año en Darmstadt para compartir sus técnicas de composición y notación, se desarrolló a tal punto que se volvió indispensable para los intérpretes poder contar con un instructivo previo a la escritura de símbolos, que permitiera ejecutar obras que, por medio de un creciente deseo de determinar todo parámetro sonoro, emergieron como grandes desafíos en tanto creación y desciframiento de nuevos códigos. Una parte importante de esta búsqueda se ocupó de desarrollar formas de escritura que permitieran representar aquello que la notación tradicional no representaba cabalmente: alturas ya no temperadas, timbres con un alto grado de especificidad, dinámicas detalladas y complejas, así como también duraciones y concepciones temporales que poco a poco se distanciaban de las organizaciones métricas tradicionales y rítmicas referenciales para la ejecución. Es decir, la notación, por medio de sus infinitas posibilidades gráficas, se volcó hacia sus propios límites de representación al intentar controlar la multiplicidad sonora presente en la ejecución de una obra.

Una parte de este desarrollo, sin embargo, no centró su preocupación en instruir nuevas notaciones gráficas por medio de palabras, sino más bien encontró un lugar de equivalencia entre una y otra forma en tanto signo. La música experimental, en su búsqueda por indeterminar la praxis de escritura y realización de una obra, desarrolló nuevas notaciones gráficas al mismo tiempo que nuevas formas de instruir esas notaciones, como dos planos por medio de los cuales era posible indeterminar categorías y prácticas establecidas. David Behrman, en su texto *What indeterminate notation determines*, afirma lo siguiente a partir de este desarrollo: “aprenderse una nueva pieza puede ser como aprender un nuevo juego o una nueva gramática, y los primeros ensayos con frecuencia son dominados por las

discusiones acerca de las reglas sobre cómo tocar más que ‘cuán bien’ tocar (lo que debe ser reservado para más tarde).”<sup>51</sup>

El grupo de compositores que conformaron la *Escuela de Compositores de Nueva York* fue el detonador y dinamizador de este pensamiento y práctica musical. Prueba de ello son las diversas partituras que tempranamente (desde 1952) se ocuparon del desarrollo de ambos planos como equivalentes en tanto nuevos códigos de lectura.<sup>52</sup> Durante aquellos años, a partir de la relación de amistad entre John Cage y Pierre Boulez (mayormente alimentada por una comunicación epistolar entre 1949 y 1954) –el primero considerado el impulsor de la música experimental y el segundo una figura importante de los cursos de verano de Darmstadt– se produjeron múltiples intercambios entre compositores e intérpretes de Estados Unidos y Europa, materializados principalmente en una serie de viajes, giras, conciertos y charlas de los compositores neoyorkinos por el continente europeo. Precisamente en uno de esos encuentros, en 1958, el compositor inglés Cornelius Cardew conoció a John Cage y David Tudor en un concierto que éstos dieron en la ciudad de Colonia. En aquel encuentro Cardew se interesó profundamente por ambos músicos, situación que lo llevó más tarde a realizar un trabajo de gran importancia para el desarrollo de la música experimental en esa parte del mundo.

Cardew compuso obras gráficas que hoy forman parte de las bases de nuevas notaciones indeterminadas fuera de Estados Unidos, tales como *Teatrise* (1963-1967) y *The Great Learning* (1968-1971), dos partituras que para el compositor Michael Pisaro cambiaron para siempre la manera en que ciertos músicos leen música, debido a la belleza gráfica que excede las versiones prácticas de la obra, además de la fuerte presencia de ideas optimistas sobre el acto de hacer música en forma colectiva, aceptando la diversidad de impulsos que

---

<sup>51</sup> Behrman, David. "What indeterminate notation determines". *Perspectives of New Music*, Vol. 3, N° 2. 1965, p. 58. Las traducciones de las citas de este texto fueron hechas por Nicolás Carrasco.

<sup>52</sup> Algunos de estos ejemplos son: *Summer* (1961), *For 1, 2 or 3 people* (1964), *Edges* (1968), *Pairs* (1968) y *Toss* (1968) de Christian Wolff; *String Quartet* (1965) de Earle Brown; *4'33"* (1952), *Fontana Mix* (1958), *Variations I* (1958), *Solo for voice 2* (1960), *Cartridge Music* (1960), *Variations II* (1961), *Variations III* (1963) y *Variations IV* (1963) de John Cage; e *Intermission 6* (1953); *Intersection 3* (1953); *Durations 1* (1960), *De Kooning* (1963) y *Vertical Thoughts 3* (1963) de Morton Feldman.

reúne.<sup>53</sup> También dedicó parte de su trabajo a desarrollar notaciones verbales, como es el caso de *Schooltime Compositions* (1967). Por tanto, considerando ambos desarrollos, llama la atención la visión que el compositor tenía en aquellos años en cuanto a la función de las instrucciones en partituras que proponían nuevas notaciones gráficas. En un artículo que escribió en 1965, llamado *On the role of the instructions in the interpretation of indeterminate music*, afirma:

Hemos visto que decir que las instrucciones gobiernan la interpretación de la notación no cubre el caso. Con frecuencia la respuesta intuitiva del intérprete a la notación influencia en una gran parte su interpretación de las instrucciones. En mucha de la música indeterminada el intérprete novato, que trae con él todos sus prejuicios y virtudes, interviene en la composición de la pieza, de hecho influencia su identidad en el momento en el cual por primera vez observa la notación y salta hacia una conclusión sobre qué es la pieza, cuál es su naturaleza. (...) El problema más importante que el ejecutante debe decidir es: qué instrucciones son interpretativas (una interpretación entregada gratuitamente por el compositor) y cuáles son esenciales para la pieza, por ejemplo, las notaciones realmente en su propio derecho, en cuyo caso deben ser naturalmente respetadas. Idealmente entonces, deberíamos al componer luchar por eliminar toda mera interpretación, y concentrarnos en la notación misma, la cual debería ser tan nueva y fresca como sea posible (y así que sea lo menos probable que despierte preconcepciones en el ejecutante –si bien si es que tú tienes un buen intérprete ¿no es probable que sus preconcepciones también sean buenas?) y deben contener implícita su estructura interna, sin ninguna necesidad de una instrucción, toda las implicaciones necesarias para una interpretación en vivo.<sup>54</sup>

A diferencia de lo que señalé anteriormente en cuanto a las partituras de obras experimentales, esto es, la potencia creativa que emerge de ambos planos cuando son considerados equivalentes, Cardew marca una diferencia sustancial al separar y enfrentar ambas formas desde la perspectiva de un eventual gobierno de una sobre la otra. Más aún, su planteamiento no supone un potencial choque entre ambos planos que pudiese producir lecturas dinámicas de una partitura (tema que es de especial interés para este trabajo investigativo), sino más bien por el contrario, aclara que las instrucciones no están ahí para

---

<sup>53</sup> Cfr. Pisaro, Michael. "Writing, Music". *The Ashgate Companion to Experimental Music*. Ed. James Saunders. UK: Ashgate, 2009, p. 45. Todas las traducciones de las citas de este texto fueron hechas por Nicolás Carrasco.

<sup>54</sup> Lely, John y Saunders, James. *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. New York: Continuum, 2012, pp. 153-54. Todas las traducciones de las citas de este libro fueron hechas por Nicolás Carrasco.



governar la notación gráfica. Cardew le da una función a las instrucciones: para él deben aclarar esa “identidad” de la pieza que puede ser influenciada por algunas conclusiones apresuradas de intérpretes novatos, los cuales deben además discernir cuáles son las instrucciones interpretativas y cuáles las esenciales, en el supuesto que éstas últimas (si es que existen) son las que abonan a una mejor comprensión de la notación gráfica. Luego escribe “deberíamos al componer luchar por eliminar toda mera interpretación”, apuntando a que la inventiva de una nueva notación gráfica es la que debería contener toda la información para una correcta ejecución, sin necesidad de una instrucción, sin dar espacio a interpretaciones incorrectas.

A mi parecer, este es un caso en el que el discurso del autor dista considerablemente de la función de su obra, o quizás, de sus alcances. Mientras el compositor le exige a las instrucciones una función unívoca –esto es, que instruya a una notación gráfica que indetermina cabalmente aspectos sonoros e interpretativos– innumerables lectores, sean músicos o no, han encontrado en ese mismo punto un tipo de escritura que no tiene una dirección funcional específica, es decir, una forma de notación igualmente abierta e indeterminada que la constituida por los símbolos. Dicho de otra forma: la instrucción también es notación, también es signo –escritura, símbolo– también es “interpretable”. ¿Por qué reducir la potencia interpretativa de un signo sólo a una forma de escritura? ¿Es la notación gráfica la escritura por excelencia que puede permitir dinamizar la función de una partitura?

Es interesante constatar en las palabras de Cardew cómo ciertas categorías musicales tradicionales –a partir de las cuales gran parte de la música experimental emergió como resistencia a su lógica– se siguen asomando en su discurso, aun cuando éste haya sido elaborado un par de años antes de la creación de una de sus obras más emblemáticas.<sup>55</sup> Son

---

<sup>55</sup> Sin embargo, es importante leer su declaración considerando el contexto en el que fue escrita: Inglaterra en la década de 1960, lejos del desarrollo de música experimental que en ese momento desarrollaban sus colegas neoyorquinos. Cardew seguramente se manifestaba en términos rígidos sobre estas cuestiones porque lo que estaba pensando era cómo defender una obra indeterminada de una ejecución sostenida en la falta de disposición de trabajo de un músico tradicional, representada en el intérprete novato al que se refiere; es decir, la consideración de la situación pragmática de la interpretación para que la obra no se “caiga”. Este problema, que es un problema actual, tuvo una gran predominancia en las realizaciones de las primeras obras experimentales. Reaparece, por tanto, el asunto de la responsabilidad señalado por Cage.

ejemplos como estos los que, según mi perspectiva, dan sentido a la célebre frase de John Cage: “Componer es una cosa; interpretar, otra; escuchar, una tercera. ¿Qué tienen que ver entre sí?”<sup>56</sup> Ahora bien, ¿de qué modo la equivalencia entre instrucción y notación gráfica se refleja en una obra? ¿Cuál es el rol del cuerpo de instrucciones en las *piezas de escucha*?

### 2.1.1. Remover y dinamizar hábitos

La *pieza de escucha II* presenta un conjunto de instrucciones que están escritas como un manual referido al procedimiento de construcción de materiales de la obra y luego a las posibilidades de su ejecución. La notación gráfica de la partitura (que analizo en detalle más adelante) está conformada por segmentos de tiempo determinado (numerados y mediados por un cronómetro) en los que se indica el tipo de material que debe estar previamente acordado por los cuatro músicos que conforman el ensamble (ver 1.2.2.). Hay instrucciones que pueden considerarse prácticas, es decir, que están ahí para indicar ciertos procedimientos que, si bien pueden problematizarse, no permiten demasiadas posibilidades (por ejemplo, las que indican el número de partes a repartir o la utilización del cronómetro visible para los cuatro músicos). Pero al mismo tiempo, la partitura contiene algunas instrucciones problemáticas, es decir, no “esenciales” si no que “interpretativas”, si se consideran las categorías de Cardew, esto, porque se refieren a procedimientos de lectura colectivos y eso siempre roza áreas incontrolables –choques de ideas, de costumbres, de fuerzas– y además, por la presencia de algunos conceptos que no están claramente delineados.

Centro este análisis en dos de estas instrucciones que están relacionadas entre sí:

Cada músico propone un *modo de improvisar*: el improvisador 1 propone el *modo de improvisar I*, el improvisador 2 el *modo de improvisar II*, el improvisador 3 el *modo de improvisar III*, y el improvisador 4 el *modo de improvisar IV*.

---

<sup>56</sup> Cage, *Silencio*, 15.

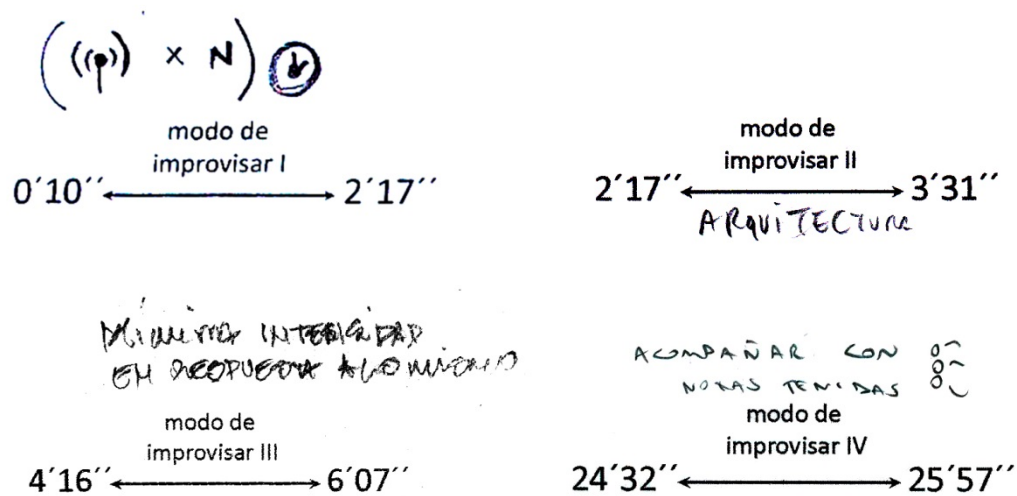
El cuarteto acuerda los cuatro *modos de improvisar* desprendidos de cada propuesta. Luego, cada uno describe o simboliza en su parte el modo correspondiente de improvisación en los segmentos de tiempo indicados.

Estas dos instrucciones describen un procedimiento en el que se especifican ciertos comportamientos de los intérpretes. Acá la partitura “propone proponer”, es decir, indica que cada improvisador exteriorice una idea de lo que entiende por *modo de improvisar*. Pero ¿qué es un *modo de improvisar*? ¿Cómo se propone algo de este tipo? La partitura no señala si esta propuesta debe ser ejecutada, verbalizada, o tratada con algún ejemplo específico; sólo instruye un marco de acción general. Luego, indica que el cuarteto debe acordar cuatro modos a partir de cada propuesta, para después describir o simbolizar en sus partes cada uno de ellos. Por tanto, si ya es problemático determinar qué es un *modo de improvisar*, el trabajo de lograr un acuerdo de cada uno entre cuatro personas se presenta como un complejo desafío.

Es importante señalar que estas instrucciones guardan una relación directa con la notación gráfica de la pieza, ya que la determinación colectiva de estos cuatro modos define el desarrollo de los segmentos de tiempo que los señalan como su contenido. Pese a que existe una relación directa entre ambos planos de escritura, la ausencia de una especificidad relacionada a qué es precisamente un *modo de improvisar* y a cómo puede acordarse colectivamente está “puesta ahí” con toda intención en la escritura –como una especie de presencia de una ausencia–, con el objeto de remover el hábito de los improvisadores. En este punto se puede entrever que la pieza es para “cuatro improvisadores” y no para “hacer cuatro improvisaciones”, lo que supone trabajos y desarrollos bien distintos. Además de esto, las instrucciones apuntan hacia una forma de proceder que supone un conjunto de acuerdos que tiene una naturaleza bastante alejada a los tipos de consensos producidos en una improvisación, comúnmente desarrollados en la ejecución misma: me refiero con esto a un proceso que parte de lo conceptual (pensar el *modo de improvisar*), que luego es verbalizado a un colectivo (encontrar la forma de proponerlo), que posteriormente es acordado en una conversación (transformarlo en un enunciado común), que después es representado en una partitura (escribirlo verbal o gráficamente), para finalmente ser ejecutado (se improvisa a partir del modo). ¿Cuánto de improvisación hay en un proceso de

estas características? ¿Cuánto incide el “peso” del concepto improvisación cuando se ejecuta uno de estos modos?

El percusionista Felipe Araya, que formó parte del cuarteto que realizó la pieza en Chile en diciembre de 2013 y enero de 2014, se refiere al proceso de acuerdo de los modos de improvisación en estos términos: “lo sentí demasiado abierto, quizás vago. No queda claro qué es un *modo de improvisar*. Lo que se propuso quedó sin análisis de la idea de improvisar para el caso de la obra que convocaba.”<sup>57</sup> Por su parte, Nicolás Carrasco, otro de los integrantes del cuarteto, señala que vio un problema “quizá en cierta vaguedad que va desde ‘cada improvisador *propone* un modo’ a ‘los cuatro improvisadores *acuerdan* cuatro *modos de improvisar*’. Quizás es más simple que los cuatro directamente acuerden. Quizá esta pequeñísima vaguedad tiene que ver con la vaguedad más subterránea si bien plenamente a la vista: ¿Qué es un improvisador? ¿Qué son cuatro improvisadores? ¿Por qué no cuatro músicos? ¿Qué se espera al anotar cuatro improvisadores?”<sup>58</sup>



Ejemplo de las notaciones de los *modos de improvisar* desarrolladas por el cuarteto Araya, Carrasco, Alvear y Astaburuaga para la ejecución de la obra en Osorno en enero de 2014.

<sup>57</sup> Las citas de Felipe Araya forman parte de una entrevista realizada por correo electrónico en febrero de 2014.

<sup>58</sup> Las citas de Nicolás Carrasco forman parte de una entrevista realizada por correo electrónico en febrero de 2014.

Felipe Araya menciona el desarrollo de un proceso vago, relacionado a la no comprensión de qué es un *modo de improvisar*. Felipe es un músico que se dedica a la improvisación libre, es decir, las prácticas improvisatorias suponen un lugar habitual para él. Sin embargo, en la entrevista manifiesta su inconformidad por una falta de análisis en torno al concepto, a la idea de improvisar en una obra de estas características. La duda que surge a raíz de sus apreciaciones tiene que ver con si esto se trata de la pertinencia de un análisis que permita comprender lo que se cuestiona, o si más bien el problema es una cierta incomodidad producida por el trabajo en torno a conceptos y prácticas familiares en un contexto no acostumbrado: improvisar en una obra escrita, mediada por una partitura, por instrucciones previas, por propuestas acordadas, por marcos de tiempo fijos y por un cronómetro. Cabe aquí preguntarse, por tanto, si los procesos de realización musical se benefician o no de los análisis de sus conceptos para lograr sus propósitos, o más bien, si este proceso en particular se hubiese potenciado con esa forma de proceder.

Precisamente, en esta misma pieza la otra parte de la construcción de materiales tiene que ver con la elaboración de sonidos bajo la misma metodología: proponer dos sonidos al ensamble y luego acordar, por medio de la búsqueda de analogías sonoras, los materiales que serán fijos en los segmentos de tiempo. Sin embargo, para Felipe tal concepto –un sonido– no presentó mayores cuestionamientos, sino más bien produjo una reacción que podría denominarse “refleja”, ya acostumbrada a la disposición de sus recursos, carente de cuestionamientos (tomando como referencia sus profundos cuestionamientos relacionados a los *modos de improvisar*). Es decir, las posibilidades de pensar en este material como múltiple o plural no aparecen en tanto el código tiene una respuesta ya habituada.

Por su parte, para Nicolás Carrasco el problema reside en la utilización de conceptos complejos que en la partitura se presentan con soltura, como si estuviesen blindados por una convención, cuando efectivamente son dinámicos en tanto se discute sobre ellos permanentemente. Las preguntas que esboza son algunas de las preguntas que de una u otra forma he querido estimular por medio de una notación que está colmada de vaguedad en algunas de sus instrucciones, al mismo tiempo que sobre determinada en ciertos aspectos constructivos. Podría decir que mi interés aquí radica en averiguar qué es lo que esas

condiciones contrastantes le hacen al proceso y a la música. Por tanto, esta fracción de la *pieza de escucha II* transita en un sentido contrario al señalado por Cardew, ya que las instrucciones, más que esclarecer una notación que debe ser interpretada en forma correcta, lo que hacen es problematizar ideas y formas de lectura por medio de códigos que por más palabras comunes que empleen no terminan de determinarse.

### 2.1.2. ¿Instrucciones para leer las instrucciones?

La *pieza de escucha V* tiene visiblemente el cuerpo de instrucciones más complejo de las cinco piezas. Hago esta sentencia porque el contenido de éstas es considerablemente más específico y detallado que el presente en las instrucciones de las restantes piezas, es decir, su naturaleza es opuesta a las instrucciones de la *pieza de escucha II*, caracterizada por su economía y falta de especificidad. De este modo, sus problemáticas emergen desde la minuciosidad de la información más que de la falta de detalles. Otro argumento que sostiene esta idea reside en que las dos realizaciones que se han llevado a cabo hasta ahora han dado cuenta de la dificultad que han tenido los músicos para leer y “descifrar” su contenido, el que se ocupa principalmente de dar un marco estructural y formal para disponer los materiales que se presentan en sus partes.

La partitura señala que la ejecución de la pieza está constituida por dos planos: los *contactos entre dispositivos y lugar* y los *encuentros* (ver 1.2.5.). El primero es la intervención del conjunto de dispositivos en el lugar de ejecución accionado por cada intérprete, los que deben calibrar y equalizar su volumen según las condiciones sonoras del sitio. Este plano sonoro se mantiene durante toda la ejecución, si bien puede variar entre las distintas ejecuciones de las partes. Cada intérprete debe contar con un dispositivo sonoro que, como señala la instrucción específica, “tenga la capacidad de funcionar en forma autónoma”, lo que puede ser interpretado en un sentido amplio. Lo que me interesa detallar aquí, más allá de las posibilidades de utilizar un tipo de dispositivo u otro, es lo referente a tres aspectos: el primero, la intensidad: el texto propone que el volumen de los dispositivos debe permitir “no cancelar ni ser cancelado por las sonoridades presentes”; el segundo, la

duración de este plano: “cualquier duración para cada uno de los *contactos entre dispositivos y lugar*”; y el tercero, la disposición de los dispositivos: “cada intérprete visita el lugar de ejecución de la pieza y elige un punto específico del sitio donde instalar su dispositivo sonoro.”

Los dispositivos “forman y son formados” por el lugar, produciendo un continuo sonoro que atraviesa toda la ejecución de la obra.<sup>59</sup> Su duración no está determinada, así como tampoco la forma en la que los intérpretes deben intervenir el lugar, es decir, dónde ubicar los dispositivos y cómo “lograr” la instrucción dinámica que plantea. Las variaciones de este continuo están sujetas a un mapa previo que cada músico debe realizar, en el cual se especifican acciones como encendido-apagado del dispositivo y cuándo debe ser recalibrado su volumen.

El otro plano está constituido por los *encuentros*. Éstos son la ejecución de las partes, las que pueden ser ordenadas de cualquier manera e incluso superpuestas, pero nunca más de dos en cada *encuentro* (si se superponen deben durar lo mismo). Se podría decir que cada parte es una pieza en sí, escrita para una formación distinta. Algunas de ellas utilizan notación verbal y otras son mixtas, es decir, presentan instrucciones y notación gráfica. Las partes, al igual que los *contactos entre dispositivos y lugar* no tienen una duración específica y sus intensidades responden al mismo tipo de instrucción presente en la elaboración del continuo: todo se trata de no cancelar ni ser cancelado por los sonidos del lugar (esto es, los músicos, el público, los dispositivos, el lugar y eventualmente la ejecución de otra de las partes si es que se ha decidido superponer dos). En cuanto a los materiales, cada parte varía en sus estrategias de elaboración, así como en sus posibilidades instrumentales y tipos de ejecución. Por otra parte, los intervalos de tiempo que separan a un *encuentro* de otro también pueden tener cualquier duración, permitiendo de esta manera que la sonoridad del lugar y los dispositivos emerja entre ellos de múltiples formas.

---

<sup>59</sup> La instrucción “formar y ser formado” no está indicada explícitamente en esta pieza, sin embargo la dinámica de sus planos –que instruye no cancelar ni ser cancelada por los sonidos presentes en ese instante– guarda una relación estrecha con esta instrucción presente en la *pieza de escucha III*.

En síntesis, hay ocho partes que son utilizadas dependiendo del número de intérpretes participantes. Hay que determinar estrategias para elaborar un continuo sonoro por medio de la intervención de dispositivos. Hay que asignar qué intérpretes ejecutan qué partes (constituir sub grupos). Hay que determinar un orden de sucesión y eventuales superposiciones de las partes (determinar los *encuentros*). Hay que definir cuáles dispositivos estarán encendidos y cuáles apagados antes y después de cada *encuentro*. Hay que determinar una duración para cada uno de ellos. Hay que acordar colectivamente una duración para cada *contacto entre dispositivos y lugar*. Y todo esto a partir de las instrucciones iniciales, sin entrar todavía en las posibilidades de cada una de las ocho partes.

## pieza de escucha V

la pieza puede ser realizada por cuatro, cinco, seis, siete, u ocho intérpretes con cualquier instrumento (o instrumentos).

cada músico utiliza además un dispositivo sonoro (con variación de volumen) que tenga la capacidad de funcionar en forma autónoma.

la pieza se ejecuta preferiblemente en un espacio abierto.

la partitura presenta ocho partes: *para uno, para dos, para tres, para cuatro, para cinco, para seis, para siete y para ocho* intérpretes. el número de músicos que componen el ensamble determina el número de partes que se ejecutan: si participan cuatro intérpretes se ejecutan cuatro partes (desde *para uno* hasta *para cuatro*), si participan cinco se ejecutan cinco partes (desde *para uno* hasta *para cinco*), y así sucesivamente.

las ejecuciones de las partes constituyen los *encuentros*; las acciones de los dispositivos constituyen los *contactos entre dispositivos y lugar*. este último plano atraviesa la duración total de la pieza, como un paisaje continuo, mientras que los *encuentros* suceden en forma espaciada, con pausas entre sí.

la estructura de ejecución de la pieza es la siguiente: el ensamble elabora el primer *contacto entre dispositivos y lugar* y luego ejecuta el primer *encuentro*, superponiéndose al anterior. una vez finalizado el primer *encuentro*, elabora inmediatamente el segundo *contacto entre dispositivos y lugar*, ejecutando más tarde, sobre éste, el segundo *encuentro*, y así sucesivamente. finalizando el último *encuentro*, se apagan todos los dispositivos, sin apuro.

Imagen de un extracto de la página de instrucciones de la *pieza de escucha V*.



Diego Aguirre, uno de los seis intérpretes del TárabusT Ensemble, señala que en un primer acercamiento a la *pieza de escucha V* se puede observar la complejidad que existe en la página de instrucciones: “(...) cuesta hacerse una idea general de la pieza, hablando de una primera lectura, pero al tener una segunda, una tercera, releyéndola, uno puede comprender la necesidad de esta complejidad.”<sup>60</sup> Para él, hay que deshilar cada uno de los párrafos, a los que considera una especie de “rompecabezas” que permite ir imaginando las posibilidades de la pieza.

En la entrevista realizada a Diego acerca de la *pieza de escucha V* hay una declaración que considero particularmente destacable en tanto problemáticas del cuerpo de instrucciones. Se trata de una propuesta como reacción a la complejidad de la lista de instrucciones para volverla más comprensible: “algunos aspectos podrían quedar más claros a través de una primera aproximación más general, una especie de glosario por ejemplo, bien simple, donde estén anotados sólo conceptos y respuestas básicas.” Y luego va más allá en su apreciación: “también creo que podría haber existido alguna idea estética, del plano estético, que hable de si existe. A lo mejor no existe y por eso queda abierto para que cada ensamble o cada agrupación pueda darle su visión.”

Diego toca un tema que Felipe Araya ya había planteado con respecto a la *pieza de escucha II*, pese a la diferencia de contextos y escrituras. Ese tema podría sintetizarse en la necesidad de una “instrucción para una instrucción”. Felipe menciona una falta de información y la necesidad de un análisis de conceptos que considera vagos; Diego toma al rompecabezas como imagen para representar una gran cantidad de información que hay que deshilar, codificar y determinar, proponiendo la idea de incluir un glosario que permita su mejor comprensión. Considero que esto toca un punto muy importante para el desarrollo de este capítulo, que podría resumirse en esta pregunta: ¿cómo determinar el punto en el que ya no es necesario seguir construyendo glosarios o instructivos para las palabras, conceptos y símbolos que utilizamos para escribir música?

---

<sup>60</sup> Las citas de Diego Aguirre forman parte de una entrevista realizada por correo electrónico en febrero de 2014.

La necesidad de un glosario es la necesidad de una directriz concreta, clara, que vaya en una dirección, por aparente que sea; ese deseo de dirección está empujado por la función que muchas veces le exigimos a la partitura, considerada un dispositivo finito que debe instruir con claridad. ¿Qué hubiese sucedido si este cuerpo de instrucciones hubiese tenido un glosario previo? Posiblemente se hubiesen producido cuestionamientos como los de Felipe Araya a partir de un concepto u otro. Retomo, a partir de esto, la siguiente idea: escribir instrucciones visibiliza aquello que en la notación gráfica se esconde por ciertas convenciones de lectura que hemos elaborado a partir de los códigos que se nos presentan, lo que en ocasiones produce respuestas automáticas frente a conceptos y símbolos que aún están abiertos, que representan una potencia interpretativa. Por tanto, esta idea no apunta a eliminar toda posibilidad de convención, sino a elaborar nuevas convenciones a partir de un trabajo de lectura colaborativa.

Pese a su propuesta, Diego más adelante se detiene a matizar este tema. Comenta que en las primeras reuniones con el ensamble surgieron muchas dudas, producidas principalmente por las distintas visiones que cada integrante tenía frente a cada instrucción. A partir de esto, señala: “eso de alguna forma es muy interesante, porque hace que la partitura tenga muchas posibilidades de realizarse”, destacando en ello la apertura que muestra la obra hacia las experiencias musicales y la concepción del plano estético de cada intérprete.

Considerando esto último, retomo la propuesta de Diego referida a una eventual presencia explícita del plano estético de la partitura de la *pieza de escucha V*. El análisis que puedo hacer no está referido concretamente a este plano –aspecto que no forma parte de la problemática central de este capítulo– sino más bien al alcance que su idea tiene: la necesidad de una guía concreta, determinada, frente a un cuerpo de instrucciones que se presenta como inasible. Considero que en este caso la complejidad que apareció en la lectura colectiva de las instrucciones de la obra generó un considerable estado de inestabilidad en el TárabusT Ensamble, producto de las visiones encontradas entre los músicos además de las dudas individuales. Y luego, la falta de claridad de lo que en teoría debiera aclarar (más aún cuando el tiempo apremia, condición que en esta realización fue

detonante) llegó incluso a provocar la necesidad de una mención específica de la estética de la obra.

Muchas ejecuciones descansan en referencias y costumbres para saber “cómo deben sonar”, basándose en anotaciones verbales específicas de la partitura, en ejecuciones anteriores, en investigaciones teóricas o en grabaciones sonoras y visuales previas, es decir, en una suerte de tradición que la obra construye alrededor suyo. La pregunta que surge es si la *pieza de escucha V*, al no contar con algunos de esos referentes específicos, propone un delineamiento estético a partir de sus instrucciones o si éstas sólo son una asistencia a las partes que la componen. La propuesta de Diego indica más bien lo segundo, lo que a mi modo de ver abona a su necesidad de que el cuerpo de instrucciones “haga su trabajo” en relación a la notación gráfica. Sin embargo, considero que esta pieza presenta algunas instrucciones que dan paso a una interpretación especulativa, es decir, no referidas al pragmatismo de la estructura de la ejecución sino a potenciar una reflexión sobre ciertos asuntos que forman parte de su realización: ¿qué es un dispositivo y qué significa que esté en contacto con el lugar? ¿Cómo evaluar el espacio del dispositivo? ¿Desde qué perspectiva se puede calibrar la intensidad de éste para que permita no cancelar las sonoridades circundantes? ¿De qué manera los dispositivos, los músicos y sus instrumentos se *encuentran* con el lugar? ¿Cómo se establecen los límites de un lugar de *encuentro*? Estas preguntas (entre otras), en complemento con las indicaciones prácticas, pueden considerarse una forma de notación que carga con un delineamiento estético.

## 2.2. Notación verbal

*Realmente todas las notaciones, verbales (estándar) o visuales simbólicas, son simplemente instrucciones para qué y cómo tocar. Las últimas, al ocupar grillas (pautas, compases o espacios métricos recurrentes), permiten una cierta especie de especificidad. Las palabras son diferentes, en algún sentido menos exactas en su especificación.*

Christian Wolff

Michael Pisaro, quien materializó una parte importante de su investigación sobre el desarrollo de la música experimental escrita en su texto *Writing, Music*, señala lo siguiente con respecto a la denominada notación verbal:

Combina elementos de escritura técnica, el manual de instrucciones y varias formas de literatura –todas ensambladas para conseguir un conjunto de resultados sonoros. Mi convicción es que, lejos de ser sólo una forma de escribir música que toma lugar fuera del territorio simbólico de la música occidental tradicional, esta especie de escritura también lleva a nuevas maneras de hacer sonido y abre las maneras que tenemos de relacionarnos con la música y con la gente.<sup>61</sup>

Efectivamente, el énfasis en la palabra que produjo la aparición de la notación verbal abrió un campo de posibilidades que aún no termina de expandirse. Del mismo modo en que en la década de 1960 se hacía cada vez más visible el desarrollo de nuevas notaciones desprendidas de la escritura tradicional, muchas de ellas portadoras de una gran inventiva gráfica, el fenómeno de lo que nació como el *event* (a partir del trabajo de George Brecht, ver 1.1.2.) se multiplicó en esa misma dirección, pero más significativamente en cuanto abrió un espacio de convergencias en el cual el manual de instrucciones (muchas veces tomando como modelo el manual de instrucciones científico), la literatura y la poesía se dieron cita de un modo que hasta entonces sólo se había producido en complemento con

---

<sup>61</sup> Pisaro, "Writing, Music", 47.

formas de notación gráfica.<sup>62</sup> A partir de esta inclusión, la traducción del código de lectura se ha abierto hacia otro plano: palabras, frases o instrucciones ya no funcionan aquí como complementos de un tipo de notación normada, sino más bien forman la escritura propiamente musical, es decir, la mediación que contiene el material suficiente para interpretar una obra.

Pisaro considera que esta especie de escritura abre nuevas maneras de hacer sonido y que además permite construir nuevas formas de relacionarnos con la música y con la gente. En relación a lo primero, considero que la utilización del texto como partitura visibiliza la condición abstracta de éste, es decir, que en tanto desaparece (o se desdibuja) la costumbre que nos permite creer que podemos descifrar sin mayores cuestionamientos lo que está escrito, emergen las preguntas sobre los alcances de esa representación, especialmente porque se desdobra (se despega) algo que parecía una sola cosa. Una de esas preguntas, a modo de ejemplo, puede ser: ¿Es la instrucción “hacer un sonido” una forma de representar un material singular, una unidad? El propio Pisaro señala que “los sonidos actuales son siempre múltiples –no puede haber un fin al número de unidades, o al número de maneras de descomponer un sólo sonido. Puesto simplemente, no hay tal cosa como un sólo sonido.”<sup>63</sup> Lo significativo de una reflexión de este tipo es que posibilita dinamizar la aproximación hacia la producción de un material, esta vez mediada por un conjunto de palabras y no por una notación simbólica más o menos familiar que eventualmente puede producir una reacción como acto reflejo sostenida en la costumbre. Un texto no sólo puede representar una forma distinta de indicar formas de comportamiento musical, sino además puede potenciar procesos constructivos que una vez codificados producen nuevas maneras de pensar y producir un sonido.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Un ejemplo importante de ese trabajo anterior son las indicaciones de ejecución que Erik Satie escribió ininterrumpidamente en sus piezas, muchas de ellas más cercanas a la literatura y la poesía que al uso que comúnmente se le daba a las indicaciones que acompañaban a la notación tradicional. También podrían ser consideradas las notas al programa en poemas sinfónicos de Liszt, la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz y la *Resurrección* de Mahler.

<sup>63</sup> Pisaro, “Writing, Music”, 34-35.

<sup>64</sup> Cabe destacar que las obras que utilizan instrucciones en su notación verbal cargan, en cada uno de sus enunciados, la pregunta sobre qué significa seguir una instrucción. En este punto reaparece la idea de Barthes sobre “descifrar” la obra versus “deslizarse” por el texto.

En cuanto a las nuevas formas de relacionarnos con la música y con la gente (la segunda idea presente en la cita de Pizarro), considero que hay un hecho fundamental que da forma a esta perspectiva: la utilización de este tipo de escritura rompe una barrera técnica e idiomática de interpretación dominada por la exigencia de la notación especializada, abriendo de este modo sus posibilidades de lectura a cualquier sujeto que esté dispuesto a realizar un trabajo de ese tipo.<sup>65</sup> Esta apertura posibilita, a mi modo de ver, varios aspectos: la expansión de tipos de ejecución y colaboración a veces estáticos y jerarquizados, ampliar el espectro musical y las formas de comportamiento de los sonidos, alimentar un trabajo que en ocasiones encuentra sus límites en lo considerado “no musical” y problematizar la escritura a partir de un signo común: la palabra.

Se podría decir que el uso de la palabra en la notación verbal permite, a primera vista, proponer un conjunto de situaciones, acciones y comportamientos que difícilmente pueden ser tratados en una notación gráfica. Un ejemplo de ello es la forma de especificar el tiempo: “La notación verbal puede expresar relaciones temporales entre elementos de una composición de una manera flexible”, señala el compositor e intérprete John Lely en su libro *Word Events*.<sup>66</sup> ¿Qué significa esto? ¿Es esta manera flexible de expresar las relaciones temporales una condición intrínseca a este tipo de escritura? A mi modo de ver, la flexibilidad de la temporalidad no es un rasgo necesariamente distintivo de las notaciones verbales, de hecho, son múltiples los ejemplos de partituras que utilizan notación gráfica que tratan este problema de una manera amplia (por ejemplo, un calderón o fermata). Sin embargo, las formas de referirse al tiempo en este tipo de escritura son a menudo elaboradas a partir de referencias que se vuelven múltiples al no estar “afirmadas” por un consenso. Un enunciado simple, económico de alguna manera, puede suscitar relaciones complejas con ciertos conceptos y materiales que en otros escenarios no son cuestionados. Por ejemplo, expresiones referidas a la duración como “largo”, “breve”, “durante un intervalo de tiempo” o “por un instante”, que ubican al criterio, gusto, estética o deseo del

---

<sup>65</sup> Tomando como “requisito” de trabajo la responsabilidad a la que se refiere Cage (ver introducción a este capítulo), que es la misma que exige Cardew (ver 2.1).

<sup>66</sup> John Lely en la introducción a *Word Events*, p. xix.

intérprete-lector en el centro del problema, situación que posibilita ejecuciones de una misma obra considerablemente disímiles.<sup>67</sup>

Christian Wolff señala en un texto llamado *On verbal notations* –escrito en 2009– que la escritura de partituras con palabras es abierta e indeterminada pese a que en ocasiones realiza prescripciones bastante específicas, especialmente cuando son incluidos números (por ejemplo, una cantidad específica de sonidos en un tiempo determinado). Sin embargo, en el mismo texto, plantea que esta escritura no necesariamente es más abierta e indeterminada que la notación que él llama estándar, sino que las instrucciones son abiertas e indeterminadas de otra manera. Para Wolff una “notación común” también está llena de indeterminaciones, situación que según él se puede constatar en la comparación de la comprensión de varios intérpretes de un *non-legato* o un *allegro*.<sup>68</sup> Por tanto, la discusión no debe ser centrada en cuestionar si una indeterminación le pertenece o no a un tipo de música u otro, o a una notación u otra; más bien el análisis debe centrarse en los procesos musicales que están interesados en crear a partir de estas problemáticas, en resistirse –como sugiere Attali– a ser meros materiales entendidos como medios de producción, es decir, procesos que buscan “hacerle algo” a la música desde el cuestionamiento de sus categorías fijas.

### 2.2.1. La proliferación contextual de la palabra

Manfred Werder, en su artículo *Partituras de texto – Declaración*, señala:

Los sistemas de comunicación —lenguaje, notación— sobrellevan una tensión intrínseca entre el sistema establecido institucionalmente y su naturaleza: nunca un segundo uso de un signo o una palabra ha permanecido igual — las palabras y el lenguaje han cambiado ya, difieren permanentemente (su cualidad inherente de iteración permite al lenguaje volverse eso que es). Así, la precisión de una especie de notación se convierte en una carencia de precisión porque una

---

<sup>67</sup> De hecho, la notación de agógica, dinámica y carácter se hace mayoritariamente con palabras. Esos matices dan fisonomía a la música.

<sup>68</sup> Cfr. Lely y Saunders, *Word Events*, 412.

notación está permanentemente difiriendo, y emergiendo a través de una proliferación contextual.<sup>69</sup>

Werder, compositor que en los últimos años se ha dedicado a producir obras en las que utiliza exclusivamente notación verbal, declara un aspecto importante: que las palabras difieren permanentemente por su naturaleza, es decir, que nunca su segundo uso es equivalente al anterior y que esa condición se visibiliza y se vuelve audible en el contexto mismo en el que se emplean debido a sus posibilidades de proliferación. Para Werder el pretender controlar la función de cada letra marcada en una partitura es señal de un deseo al que llama “producción de monumentos”, y es en esa producción de monumentos donde el compositor declina las reflexiones del mundo sobre la partitura y enfatiza la representación de sus deseos.<sup>70</sup>

Tomando la idea de “la notación difiere y emerge a través de una proliferación contextual” como una noción, es posible analizar brevemente un aspecto de la *pieza de escucha I: la escucha-acción*.<sup>71</sup> La obra presenta en sus partes una serie de segmentos de tiempo determinado (al igual que la *pieza de escucha II*) que portan un material que está representado de esta manera (ver 1.2.1.). La *escucha-acción* supone un trabajo previo a la ejecución que indica elaborar pares de acción a partir de una lista presente en la partitura. Luego, en la ejecución, cada músico ejecuta uno o más sonidos como reacción a la escucha de la actividad del otro. ¿De qué manera? Escuchando, determinando y asignando esa actividad percibida a una acción presente en la lista, para luego ejecutar lo que éste entiende por su acción asociada, su concepto par. Es decir, una acción virtual –en tanto está contenida en una palabra escrita– deviene actual en la ejecución debido a la consistencia sonora que se produce como reacción a la acción sonora del compañero (que transita el mismo proceso: de la palabra al sonido).

---

<sup>69</sup> Werder, Manfred. “Partituras de texto – Declaración”. *Heptagrama*, N° 3, Escuela Nacional de Música UNAM. Trads. María Torres Valenzuela y Nicolás Carrasco Díaz. 2013. Disponible: <http://heptagrama.info/?p=304>

<sup>70</sup> Id.

<sup>71</sup> Esta pieza, si bien presenta una escritura combinada entre instrucciones y notación gráfica, propone este modo de trabajo que se acerca más a la interpretación que se despliega de la lectura de palabras (conceptos-acciones) que a la especificación de un símbolo gráfico específico. Por este motivo el análisis de esta sección está enmarcado en esta parte del capítulo y no en la anterior.



- |                      |                            |
|----------------------|----------------------------|
| 1. agudo ✓           | 7. tono articulado ✓       |
| 2. mucha actividad ✓ | 8. poca actividad ✓        |
| 3. ruido ✓           | 9. silencio ✓              |
| 4. grave ✓           | 10. multifónico (acorde) ✓ |
| 5. monofónico ✓      | 11. tono puro ✓            |
| 6. tenido ✓          | 12. breve ✓                |

1. Agudo — Mucha actividad 7  
 2. Grave — Tono Puro 8  
 3. Breve — Silencio 9  
 4. Monofónico — Graves 10  
 5. Ruido — Acorde 11  
 6. Tono articulado — Mucha actividad 12

- AGUDO → TONO PURO  
 MUCHA ACTIVIDAD → RUIDO  
 RUIDO → MUCHA ACTIVIDAD  
 GRAVE → MONOFÓNICO  
 MONOFÓNICO → GRAVE  
 TENIDO → MULTIFÓNICO  
 TONO ARTICULADO → TENIDO  
 POCA ACTIVIDAD → BREVE  
 SILENCIO → POCA ACTIVIDAD  
 MULTIFONICO → AGUDO  
 TONO PURO → ARTICULADO TONO  
 BREVE → SILENCIO

A la izquierda una imagen de la lista de *escucha-acción* creada por Cristián Alvear.

A la derecha la lista de Edén Carrasco.

Cada una de esas acciones puede ser interpretada como una nomenclatura musical: agudo, mucha actividad, ruido, grave, monofónico, tenido, tono articulado, poca actividad, silencio, multifónico (acorde), tono puro, breve. El proceso de *escucha-acción* no implica ejecutar como reacción instantánea a la indicación, sino más bien supone determinar la actividad del otro músico a partir de este campo de acciones. En este punto es en donde la pluralidad de las palabras referidas al sonido aparece y prolifera en contexto: un sonido puede ser al mismo tiempo agudo, tenido y tono puro; un conjunto de sonoridades puede ser representado por mucha actividad, ruidos o actividades breves; o también, un ruido puede ser considerado grave. Edén Carrasco, quien junto a Cristián Alvear realizó esta pieza, lo resume de este modo:

Se desató una tensión especial a lo largo de cada aparición de estos segmentos gatillada por la incertidumbre sobre cómo interpretar el gesto sonoro que realizaba mi compañero; por ejemplo, podía producir un sonido agudo y de mucha actividad, y yo podría interpretarlo como cualquiera de los dos; monofónico y grave, tenido y monofónico, ruido y breve, siempre podía ser más de una interpretación, lo que daba la oportunidad de escoger en el momento.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Las citas de Edén Carrasco forman parte de una entrevista realizada por correo electrónico en marzo de 2014.

Por lo tanto, ¿cuál es el límite que distingue a uno u otro concepto en relación a una actividad específica? ¿Qué criterios utilizar para asignar la representación de una actividad a un sonido que sucede en un breve instante de escucha? Pisaro, en su texto *Writing, Music*, afirma que “la estructura de una lista es engañosamente simple. Es un aparato explícito para crear similitud entre varios elementos al aparentemente darles a cada uno una cantidad equivalente de espacio.”<sup>73</sup> Es decir, la apariencia de equivalencia, al estar estructurada en una forma de escritura semejante, es la que enfatiza las diferencias cuando una ejecución vuelve explícita la potencia de la palabra, eso que Werder llama la proliferación en contexto.<sup>74</sup>

Esta problemática se hizo aún más audible a partir de una simple pregunta planteada por Edén en uno de los ensayos de la pieza: ¿Qué es un sobreagudo para un instrumento como el saxo soprano, instrumento que en sí es agudo? Esto puso al dúo en un problema no especificado en la partitura que hubo que determinar: ¿sobreagudo para quién? Finalmente llegaron a un consenso: elaboraron esos materiales a partir de algunos sobreagudos de la guitarra y otros del saxo soprano. Por tanto, el contexto incide, la escucha está condicionada por múltiples factores, desde el lugar mismo y sus características sonoras hasta las infinitas posibilidades de que una acción entendida como “silencio” se produzca (el lugar y la partitura filtrándose, afectándose). Pero también, y eso es lo que interesa a esta parte de este trabajo, el contexto incide en tanto la idea formada en una situación en torno a un concepto difiere en un segundo uso, más aún cuando están en juego planos tan diversos: partitura, músicos, sonidos, lugar, tiempo y público, todos coincidiendo en un instante irrepetible.

---

<sup>73</sup> Pisaro, “Writing, Music”, 53.

<sup>74</sup> Entendiendo el contexto en un sentido sumamente amplio: desde el modo de pensar del músico, su educación, sus rutinas, sus hábitos y sus gustos, hasta un parque, un espacio público, una sala de conciertos o un ensayo; incluso la proliferación abundante de uno con el otro.

## 2.2.2. Palabras virtuales que devienen actuales: la pluralidad del texto

Retomo la caracterización de las partituras como texto con una idea de Roland Barthes: “una obra cuya naturaleza íntegramente simbólica se concibe, percibe y recibe, es un texto. El Texto, de esta forma, es restituido al lenguaje: como él, está estructurado, pero descentrado, sin clausura (...).”<sup>75</sup> La lectura que he realizado de Barthes ha cuestionado categorías que muchas veces los músicos no nos preguntamos por estar aferrados a formas, métodos y a la necesidad de medir los materiales con los que trabajamos. Feldman ya lo decía cuando señalaba que el compositor se ocupaba excesivamente del metro, de la medida, criticando un proceso creativo que deposita toda su verdad en el sistema que utiliza.<sup>76</sup> El temor a experimentar esa “fantástica inseguridad” –que Attali señala como la sensación que se experimenta al salir del mundo repetitivo– emerge en el momento en que comenzamos a cuestionar los medios y dispositivos que creemos dominar, a los cuales les otorgamos funciones determinadas y unívocas.<sup>77</sup>

Barthes insiste en la polisemia, en la no clausura, en la resistencia al significado, y precisamente lo hace a partir de la escritura, medio utilizado ampliamente por compositores pero escasamente discutido y cuestionado por nosotros mismos. La resistencia que los intérpretes generan frente a la escritura, sea cual sea la notación empleada, es bastante más común de lo que se exhibe en los análisis de las obras realizados por compositores. Existen cientos de choques en este plano, y a partir de ellos emergen no sólo preguntas, sino además críticas, disgustos, desorientaciones, propuestas, replanteamientos y nuevas síntesis, por nombrar algunas reacciones. Todas estas fuerzas no son reductibles a un objeto (sea conceptual o material), lo que puede recordarnos que este proceso es múltiple y que involucra personas, es decir, diferencias.

La *pieza de escucha III* aborda la problemática del tiempo desde la ausencia de su especificación. La única instrucción que se refiere a esto es la que indica que los sonidos

---

<sup>75</sup> Barthes, Roland. “De la obra al texto”. *¿Por dónde empezar?* Trad. Francisco Llinás. Barcelona: Tusquets Editores, 1974, p. 75.

<sup>76</sup> Cfr. Feldman, *Pensamientos verticales*, 82.

<sup>77</sup> Cfr. Attali, *Ruidos*, 216.

pueden tener “cualquier duración”. No hay nada escrito que señale la duración de la pieza, la única referencia cuantitativa es la que precisa el número de sonidos que han de ser contruidos, pese a que luego, la partitura propone la “ejecución de uno, algunos o todos”. Por lo tanto, ¿qué criterios, estrategias o referencias se pueden utilizar para determinar las duraciones de los sonidos y la extensión total de esta pieza?

(afección)  
construir 18 sonidos en 18 lugares y momentos

(formar y ser formado por el ambiente)  
ejecución de uno, algunos o todos  
cualquier duración, cualquier intensidad, cualquier sucesión o superposición

Imagen con el texto de la partitura de la *pieza de escucha III*.

Cristián Alvear ha experimentado un largo proceso de realización de la *pieza de escucha III*. En la entrevista señala que cuando vio la partitura por primera vez, además de empezar a pensar inmediatamente en qué iba a hacer con los enunciados presentes, lo que más le llamó la atención fue el tema de la afección: “lo primero que pensé fue estar acá, en Osorno, y pensar en los sonidos que me habían afectado durante los primeros pasos que di

con la guitarra, las primeras cosas que hice, los primeros sonidos que escuchaba.”<sup>78</sup> Uno de esos sonidos, quizás el principal para él, es la lluvia, que en la ciudad de Osorno tiene una presencia considerable. De este modo, Cristián realizó la grabación de una lluvia osornina de aproximadamente 30 minutos, con la que luego hizo un mapa de eventos (distintos puntos que detectó dentro de la grabación) a partir de un análisis del espectro del registro (las intensidades y frecuencias que se presentaban en él). Estos eventos marcados fueron la primera aproximación que tuvo para ubicar en el tiempo los sonidos de la pieza, la que además fue determinada en su duración total a partir de la duración de la grabación de la lluvia.

Por tanto, la grabación de un paisaje entrañable para él, realizada a partir de un concepto que en la notación verbal se presenta entre paréntesis al inicio de la partitura, fue la que impulsó la determinación de la duración de la pieza (ver 1.2.3.). Es decir, aquí la ausencia de especificaciones temporales es abordada a partir de un concepto que no necesariamente tiene la “función” de dinamizar su potencial presencia. En este caso, esa función o impulso es determinado por la lectura de Cristián, quien realizó un registro sonoro que luego tradujo en un mapa, el cual no sólo otorga el marco general de duración, sino además la ubicación de los eventos dentro de ese marco. Esta forma de abordar el texto hace visible y audible la multiplicidad de interpretaciones que pueden emerger a partir de las experiencias y costumbres del lector: “el Texto es plural. Esto no solamente quiere decir que tiene varios sentidos, sino que realiza el plural mismo del sentido: un plural *irreductible* (y no solamente aceptable)”, señala Barthes en *De la obra al texto*.<sup>79</sup>

La notación verbal, señala John Lely, “puede expresar ideas con gran precisión; puede expresar generalidades, puede sugerir diferentes tipos de relaciones entre el autor y el lector; puede expresar ideas y conceptos, así como también entregar prescripciones para la acción.”<sup>80</sup> El caso anterior ejemplifica la función –creada por Cristián– de un concepto presente en la notación como el impulso de una determinación de un aspecto que la

---

<sup>78</sup> Las citas de Cristián Alvear forman parte de una entrevista realizada por correo electrónico en febrero de 2014.

<sup>79</sup> Cfr. Barthes, “De la obra al texto”, 75.

<sup>80</sup> John Lely en la introducción a *Word Events*, p. xix.

escritura no precisa; la expresión de un concepto, por tanto, supone la potencia del mismo. Ahora bien, en cuanto a entregar prescripciones para la acción –virtud de la notación verbal según Lely– el trabajo que el contrabajista Gilberto Ramón ha llevado a cabo sobre la misma pieza es ejemplo de sus posibilidades. Gilberto basó su realización en la escucha de lugares cotidianos, familiares, con el propósito de “entregarse al lugar” y detectar sonoridades de éste que pudiesen ser traducidas en su instrumento. Para esto, eligió un recorrido en la Ciudad Universitaria de la UNAM (CU) por el que transitaba diariamente: “escogí esos lugares para estar y escuchar”, recorrido que él mismo dividió en tres planos: el primero, la calle Universidad, precisamente cuando se baja del camión antes de entrar a CU; el segundo, el ingreso al campus; el tercero, los jardines interiores, específicamente la zona de “las islas”.<sup>81</sup>

Ambos intérpretes trazaron sus marcos de acción y modos de trabajo a partir del concepto *afección*, el cual posiblemente fue leído por ellos como una especie de umbral para la realización de la pieza. Mientras que para Cristián significó investigar sonidos de su infancia en su ciudad natal, para Gilberto impulsó el desarrollo de una nueva relación con lugares cotidianos, situando a la escucha en el centro de la experiencia. Ahora bien, ¿por qué el concepto *afección*, que fue precisamente el que detonó estas primeras aproximaciones, aparece entre paréntesis en la partitura? Esta decisión tiene que ver con un interés por distinguir dos modos de escritura presentes en el primer bloque de textos: el primero, “(afección)”, es una forma de insertar un concepto abierto, polisémico y sin clausura de un modo no instructivo, como una especie de comentario al margen que le “habla al oído” al intérprete para potenciar acciones que no estén impulsadas por una regla imperativa; y el segundo, “construir 18 sonidos en 18 lugares y momentos”, como una forma de explicitar un modo instructivo que se vuelve aún más imperativo en su relación con el concepto inicial. De esta manera, la elección de un significado del primero modifica la acción del segundo: podría decirse que la “(afección)” afecta a la instrucción referida a

---

<sup>81</sup> Estas estas citas forman parte de una entrevista realizada a Gilberto en marzo de 2014, específicamente sobre la *pieza de escucha III*. La entrevista se realizó en los lugares que Gilberto determinó como parte de su recorrido.

construir los sonidos. “Al privilegiar un significado sobre otros, un intérprete desde ya ha iniciado una realización de la partitura”, señala Lely en relación a las partituras verbales.<sup>82</sup>

Una parte importante de las notaciones verbales utiliza formas de escritura que apuntan a procesos materiales, con frecuencia asociados a descripciones de procedimientos y manuales de instrucciones.<sup>83</sup> Muchas de ellas pueden impulsar un rango enorme de acciones y eventos, pese a la simplicidad de sus formas de escritura, a la economía que presentan. Esto radica en que los procesos que emergen de partituras de este tipo con frecuencia introducen al intérprete en un conjunto complejo de interacciones con otros eventos y situaciones, mediado por un tipo de escritura común, cotidiana, que usualmente se utiliza en la conversación hablada.<sup>84</sup>

La instrucción referida a la construcción de los sonidos en la *pieza de escucha III* propone una acción material precisa, que determina el número de sonidos que han de ser construidos pero que al mismo tiempo es problemática por la inclusión de conceptos como “lugares” y “momentos”. ¿Por qué estos conceptos son problemáticos? Por las divergencias que un músico puede tener con respecto a otro en cuanto a sus concepciones de los límites de un lugar, o bien en relación a su comprensión de la separación temporal o espacial entre un momento y otro.

Cristián utilizó la grabación de la lluvia no como un sonido explícito para la ejecución, sino como un material que potenció, además de las determinaciones temporales antes señaladas, la elaboración de otros materiales. De él se desprendieron dos sonidos que sí forman parte de la colección de 18: dos tonos determinados a partir de la escucha de la lluvia. Para el resto de los sonidos continuó realizando grabaciones en el sur de Chile bajo la misma lógica de la grabación inicial: a partir de la escucha de cada registro generó un mapa que luego tradujo en uno o más sonidos. “La escucha de esos lugares y esa especie de transcripción no literal de los sonidos es lo que me va dando a mí las claves para poder ir trabajando los sonidos en el instrumento”, comenta con respecto a su proceder. Por tanto, la

---

<sup>82</sup> Lely y Saunders, *Word Events*, 386.

<sup>83</sup> *Id.*, 10.

<sup>84</sup> *Id.*, 12.

lectura de los lugares y momentos fue tomada en un sentido quizás literal: evocó lugares y momentos de su vida por medio del registro y la escucha de éstos en el presente, es decir, una suerte de actualización.

Por su parte, Gilberto se dedicó durante tres días a la escucha de distintos lugares que determinó de su recorrido, escucha impulsada por el concepto *afección* presente en la partitura: “son diferentes momentos en el transcurso de la mañana; una vez que ya tenía identificado mis sonidos trataba después de acordarme cómo estaba allí, cómo sonaban. En todos los momentos y todos los lugares estuve un ratito y estuve registrando qué es lo que estaba pasando.” En esas escuchas tomaba nota de lo que percibía, de las cualidades del lugar, siempre proyectando una eventual traducción a su instrumento. “Por ejemplo los *aspersores*, anotaba sonidos cortos e intermitentes e imaginaba que esto lo iba a tener que tocar con arco, entonces hacía algunas sugerencias: escribía entre paréntesis arco, o probar sobre la cuerda con *ponticello*”. Las anotaciones producidas en la escucha del recorrido, combinadas con la evocación –el recuerdo sonoro y fotográfico del lugar–, fueron los impulsos para el trabajo de construcción de los sonidos en el instrumento.

El segundo bloque de textos presente en la *pieza de escucha III* está compuesto por un enunciado entre paréntesis y luego un conjunto de instrucciones dirigido a la ejecución de la pieza. El enunciado señala “(formar y ser formado por el ambiente)”; las instrucciones posteriores indican “ejecución de uno algunos o todos”, y luego “cualquier duración, cualquier intensidad, cualquier sucesión o superposición”. A diferencia del primer bloque, aquí una instrucción ocupa el lugar de un concepto; luego se presentan dos instrucciones en las que se señala explícitamente la ejecución. Pese a que el enunciado entre paréntesis también está escrito como un imperativo, la efectividad de su realización como acción material se escapa de referentes consensuados, es decir, transita en un plano que podría ser entendido como poético o literario. ¿Qué es formar un ambiente y qué es ser formado por éste? A diferencia de “construir sonidos” aquí se instruye una acción que no está sostenida por un “lenguaje musical” (referido explícitamente al sonido), por lo tanto, el proceso que puede emerger de esta instrucción posiblemente no tiene precedentes claros en cuanto a formas de acción y resultados materiales para los intérpretes. De esta manera, la escritura



común –en este caso la instrucción de un proceso– se combina con un plano conceptual inasible, que se vuelve explícitamente indisponible como acción concreta.

Cristián considera el “formar y ser formado por el ambiente” como el enunciado básico para elaborar el que considera el sonido más importante de la obra: “el sonido del ambiente donde yo esté tocando, que va a incidir en todo el resto de los sonidos”, afirma. Esto quiere decir que el ambiente es un “material inasible” (una fuerza) que incide en la cantidad de sonidos, en la repetición de éstos y en sus duraciones e intensidades, más allá de las características de las grabaciones a partir de las cuales se elaboraron. Por tanto, esta colección de sonidos es flexible en sus modos de desarrollo ya que cada uno está mediado por el ambiente, por el lugar, por el momento. La inclusión del ambiente como un sonido dentro de los 18, que en la partitura creada por Cristián es el número 1 (ver el ejemplo que está a continuación), es el que permite que la obra en cada ejecución se afecte por el lugar en donde se ejecute.

PIEZA DE ESCUCHA III - S. ALVEAR

1 AMBIENTE	6 ai	11 vib	16 RUIDO CAJE
2 & 2 TONOS	7 CAMPANA	12 CORRAL-TONO	17 2º menor
3 ORQUILLA MADERA	8 CAMBIO PIENTE	13 MADERA / CUERTA	18 GATE
4 RE	9 VARA	14 MADERA PANUZADA	
5 ARM	10 CRUCIJO TAPA	15 MARRINO	

DURACION APROX: 23'

Partitura de la *pieza de escucha III* creada por Cristián Alvear.

En la partitura se puede observar que el sonido 1 (ambiente) es un continuo. Luego, el resto de los 17 sonidos se suceden, superponen y reiteran, sin un referente preciso de duración ni intensidad. Sin embargo, Cristián afirma en la entrevista que el ambiente también incide en la cantidad y repetición de los sonidos, situación que permite pensar que esta partitura es un referente aún abierto en cuanto a esas decisiones. Por tanto, aquí convergen una serie de sonoridades que han emergido de distintos procesos constructivos: la grabación de la lluvia produjo el marco, la ubicación de los eventos y los dos tonos producidos por el resonador (sonido 2); las distintas grabaciones del sur produjeron mapas a partir de los cuales fueron elaborados 16 sonidos (del 3 al 18); finalmente, el sonido del ambiente es el que articula en la ejecución la sonoridad de la pieza (sonido 1).

Por su parte, Gilberto tomó la indicación que está al final de la partitura –“ejecución de uno, algunos o todos”– como una condición: optó por indeterminar el orden, la cantidad, la intensidad y la disposición de los sonidos para el momento de la ejecución: todo ello es formado (al igual que el caso de Cristián) por el sonido del ambiente, que es considerado un sonido dentro de los 18. De este modo, elaboró dos estructuras básicas que le permitieron tener una idea general de la colección de sonidos y de sus posibilidades pero dejó para el momento de la ejecución la forma y la disposición de éstos, sin la presencia de una partitura como guía.

Como se puede constatar, la aproximación de Cristián y Gilberto hacia la partitura de la *pieza de escucha III* desencadenó procesos distintos de lectura e interpretación del texto. Cristián produjo marcos, materiales y duraciones a partir del registro sonoro de un sonido complejo que emergió como una reacción afectiva desde un concepto, procedimiento que también utilizó para construir cada uno de los sonidos que la pieza propone elaborar. Por su parte, Gilberto tomó el impulso de la notación verbal para relacionarse por medio de una escucha abierta, atenta a lo indisponible, una escucha que sustrae y determina, para luego escribir en un papel una síntesis de los fenómenos sonoros percibidos, bajo la premisa de que éstos debían ser traducidos en su instrumento. A pesar de que ambos procederes tienen sus características y cualidades propias hay un aspecto que los relaciona directamente: el punto en donde se indetermina el proceso en el código de lectura.

La instrucción “construir 18 sonidos en 18 lugares y momentos” no supuso mayores cuestionamientos, así como tampoco el trabajo desencadenado a partir de las instrucciones de ejecución, pese a que abren múltiples posibilidades de estructura, forma, duración, disposición e intensidad. Considero que la experiencia de Cristián y Gilberto como improvisadores es fundamental en este sentido, principalmente por la costumbre que tienen de enfrentar ejecuciones sin un plan concreto trazado previamente. Una partitura que no señala ni duraciones, ni el orden de los materiales y eventos, ni dinámicas, ni estructura, sino sólo una cantidad de sonidos –que luego pueden ser tocados parcialmente y dispuestos de diversas maneras– puede sin problemas ser categorizada como una partitura indeterminada. Pero si se observa con detenimiento los procesos desarrollados es posible descubrir que lo que los “indeterminó” no fueron esas condiciones materiales abiertas, sino la relación que se produjo entre éstas y el concepto “(afección)” y la instrucción “(formar y ser formado por el ambiente)”. El primer concepto impulsó la búsqueda de lugares y la determinación de una fracción de ellos, sustraída por la escucha, como una potencia material-sonora traducible a un instrumento. El segundo enunciado entre paréntesis se materializó, en ambos casos, en uno de los 18 sonidos, que además –y esto es sustancial– da forma a una serie de aspectos abiertos de una pieza que ambos músicos se han resistido a determinar y fijar.

Por tanto, cabe preguntarse si lo indeterminado en estas realizaciones se encuentra en las posibilidades de sus materiales o si la indeterminación comienza en el momento en que conceptos e instrucciones sin precedentes para los intérpretes afectan sus procesos constructivos. Es importante señalar en este punto que este cuestionamiento, si bien se ha desprendido del análisis de la *pieza de escucha III*, también es pertinente para la notación verbal presente en la *pieza de escucha V*, es decir, no tiene un rasgo de pertenencia específico. Asimismo, las categorías que he desarrollado en este capítulo en relación al texto, esto es, su naturaleza polisémica y su potencia en tanto prolifera en contexto y difiere en cada lectura, son transversales a todo el ciclo que ocupa la investigación de este trabajo.

### 2.3. Notación gráfica

La tercera y última parte de este capítulo se ocupa de la notación gráfica de las *piezas de escucha*, esto es, el conjunto de símbolos utilizados para la elaboración de sus partes. Si bien cada pieza tiene su propia forma de escritura, hay varios elementos –marcos, números y líneas– que se repiten, reutilizan y relacionan entre sí. Cada símbolo presente en las piezas impulsa el desarrollo de materiales abiertos pero controlados por ciertas condiciones determinadas, o bien, un desarrollo concreto y específico pero diversificado por parámetros y posibilidades constructivas que se presentan como indeterminadas.

El compositor David Behrman, en un texto donde analiza lo que determina la notación indeterminada, señala que “las complejidades de esta notación están dirigidas menos al arreglo de sonidos que resulta de las acciones de los intérpretes que a las condiciones bajo las cuales sus acciones deben ser producidas.”<sup>85</sup> Pese a que no todas las notaciones gráficas de las *piezas de escucha* tienen el rol de ser guías en la ejecución, las que sí lo son proponen más bien condiciones de posibilidad que, en términos de Behrman, el arreglo de sonidos de los intérpretes. Es decir, efectivamente hay ciertos símbolos que tienen un alto nivel de especificidad –como los segmentos de tiempo determinado o las líneas que indican sonidos sincrónicos o consecutivos– pero al mismo tiempo que presentan esas determinaciones los desarrollos de sus materiales internos son abiertos. Por esta razón, la interpretación de este tipo de notaciones gráficas precisa un trabajo colectivo que permita tomar decisiones respecto a la manera en que sus indicaciones se actualizan en el sonido: cada símbolo supone un acuerdo previo determinado en el trabajo propuesto en las instrucciones, no hay modo de ejecutar la pieza, de volver actuales sus símbolos virtuales, si ese trabajo no ha sido realizado previamente.

¿Pero qué significa proponer condiciones y no arreglos de sonidos? ¿Qué es lo que se indetermina por medio de una notación gráfica indeterminada? El texto mencionado de Behrman, que guarda estrechas relaciones con esta parte del trabajo, fue escrito en 1965, es

---

<sup>85</sup> Behrman, “What indeterminate notation determines”, 73.

decir, en un momento en el que la indeterminación como pensamiento y práctica musical alcanzaba un punto alto en su desarrollo. Su análisis está enfocado en algunas piezas de Morton Feldman y Christian Wolff, precisamente por el abandono que, según el autor, ambos compositores habían hecho de lo que llama la “organización total”. El artículo fue escrito pocos años después de las obras que analiza, es decir, es contemporáneo a las piezas que lo impulsaron. Hoy los alcances de este texto –así como de múltiples referencias musicales indeterminadas de aquellos años– puede dinamizar nuestros discursos musicales, pero también corre el riesgo de ser leído como el testimonio de prácticas que muchas veces han sido reducidas a una función puramente rupturista, debido a la dislocación de ciertos códigos que en su contexto produjeron. Considero que es importante detenerse a reflexionar y cuestionar qué es lo que se indeterminó en aquellos años, qué transformaciones emergieron a partir de su desarrollo, y qué tan pertinente es “trasladar” esas prácticas a nuestros días sin tener claridad de lo que se pretende indeterminar.

¿De qué manera se puede pensar hoy en una notación gráfica que indetermina ciertas prácticas habituales de un proceso de realización? ¿Cómo actualizar estas notaciones y los discursos que se desprenden de ellas? La preocupación de Feldman sobre el “malentendido” de lo que debía ser indeterminado en las obras es afirmada por Manfred Werder en su *Declaración sobre Indeterminación*, en la que señala explícitamente que “la Indeterminación se ha convertido en una estrategia artística”.<sup>86</sup> Mi perspectiva es que gran parte de esa transformación que la música experimental ha vivido ha sido empujada por una comprensión reducida de su notación gráfica. ¿A qué me refiero con esto? Al desarrollo de una lectura de aquellas obras como *desciframiento* (retomando la categoría de Barthes con respecto a la escucha desarrollada en el capítulo anterior) de lo que un intérprete debe completar en aquello que el compositor ha dejado sin especificar, es decir, a la comprensión de sus símbolos como indeterminados por el sólo hecho de no especificar un parámetro u otro, sin considerar el contexto en el cual se sitúan ni los códigos que cuestionan y sin expandir la lectura hacia una reflexión acerca de lo que se está indeterminando y para qué se está indeterminando.

---

<sup>86</sup> Werder, Manfred. “Declaración sobre Indeterminación”. Disponible: <http://heptagrama.info/?p=304>

El trabajo que he desarrollado a partir de las partituras de las *piezas de escucha* apunta hacia la consideración del símbolo gráfico como un eslabón más dentro de una cadena de situaciones que pueden relacionarse en forma indeterminada con quien interpreta sus signos. La escritura de las piezas presenta un conjunto de símbolos que ya viene “cargado” de un trabajo de lectura de enunciados, instrucciones y conceptos, es decir, que difícilmente se puede interpretar en forma aislada. Lo actual en esta escritura, como ya he señalado, se produce en el momento en que los distintos tipos de notación desarrollados en las piezas – instrucciones, verbal y gráfica– entran en contacto y potencian un trabajo de lectura que deviene sonido. Por lo tanto, la notación gráfica que analizo en esta parte del capítulo se sostiene en la calidad de un proceso previo que tiene por objeto dar consistencia a los sonidos que impulsa.

¿Cómo lograr que un símbolo no sea una unidad cerrada? ¿Cómo lograr que, aún en su apertura, sean legibles para aquél que los interpreta? Para Barthes el aburrimiento que muchos experimentan ante el texto moderno, el film o el cuadro de vanguardia se debe a que se vuelve “ilegible” en el momento en que se reduce a un mero consumo, a una lectura utilitaria. El autor considera que esa reducción, operativa y responsable de la clausura de sus posibilidades, se produce en gran medida por no jugar con él, por no deshacerlo, por no hacerlo partir.<sup>87</sup> Barthes distingue, como ya fue señalado al inicio de este capítulo, los enunciados –entendidos como productos finitos, que tienden a cerrarse en el destino una vez emitidos– de las enunciaciones, entendidas como producciones perpetuas, que permiten ese juego que provoca en el sujeto un forcejeo de significados y sentidos. De esta manera, la inclinación hacia el juego del texto permite al lector desarrollar un modo de interpretación en el cual ya no es un simple receptor, sino más bien un sujeto que hace, deshace, interviene y reordena sus enunciados, transformándolos en enunciaciones, en producciones perpetuas. Ahora bien, ¿en qué momento un símbolo deja de ser un enunciado y pasa a ser una enunciación? Para tratar esta problemática paso a revisar las distintas estrategias de notación gráfica que utilizo en el ciclo de piezas, divididas en cuatro formas: *marcos*, *duraciones*, *materiales numerados* y *líneas*.

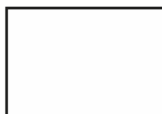
---

<sup>87</sup> Cfr. Barthes, “De la obra al texto”, 79.

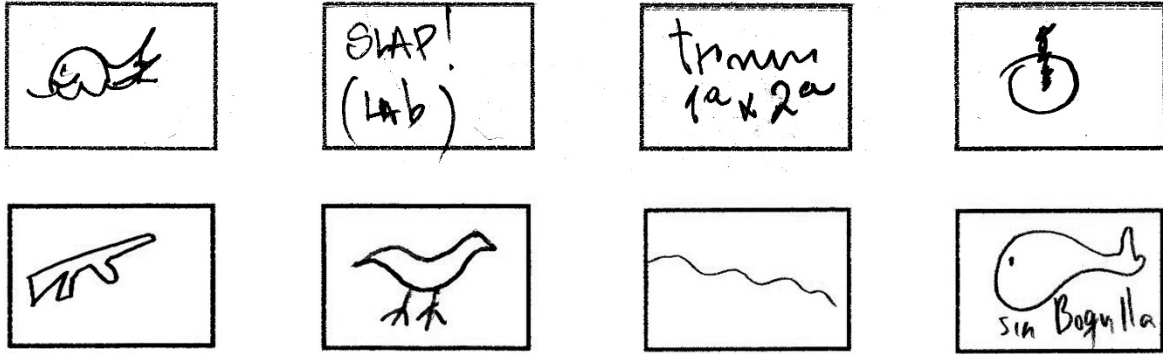
### 2.3.1. Marcos

Como mencioné anteriormente, algunos símbolos de la notación gráfica de las *piezas de escucha* están “a la espera” de ser intervenidos por la escritura de los intérpretes, creada en el proceso de lectura, intercambios y acuerdos. Con “algunos símbolos” me refiero a los *marcos*, divididos en dos formas: el *rectángulo blanco* y el *pentagrama vacío*. Desarrollo ahora ambas formas de notación.

#### 1. Rectángulo blanco

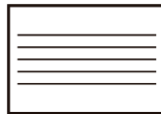


El rectángulo blanco aparece en las piezas I, IV y V. En la primera de ellas opera como el símbolo sobre el cual se deben representar once ruidos diferentes acordados por el dúo a través de una investigación de sonidos análogos. Una situación similar se presenta en la *pieza de escucha IV*: en ésta el ensamble debe seleccionar los cuatro ruidos que más se hayan acercado a una sonoridad homogénea entre los instrumentos, también a partir de propuestas de cada uno de los integrantes del ensamble. En caso de la *pieza de escucha V* su uso varía: en *para dos* representa el espacio para simbolizar cualquier tipo de sonido (cinco sonidos por cada intérprete); en *para seis* se presenta la misma instrucción pero esta vez indica tres sonidos por cada uno; en *para siete* se da la misma situación, en este caso seis sonidos; y en *para ocho* cada integrante debe determinar ocho sonidos para luego ejecutarlos por medio de una *notación trama* (tipo de notación de la *pieza de escucha IV*, ver 1.2.4.).



En el ejemplo se pueden ver ocho tipos de notación gráfica sobre rectángulos blancos de la *pieza de escucha I*. Los cuatro símbolos superiores corresponden a la notación de Cristián Alvear y los cuatro inferiores a la notación de Edén Carrasco. En ellos se puede observar la utilización de dibujos, conceptos, descripciones y símbolos gráficos.

## 2. Pentagrama vacío

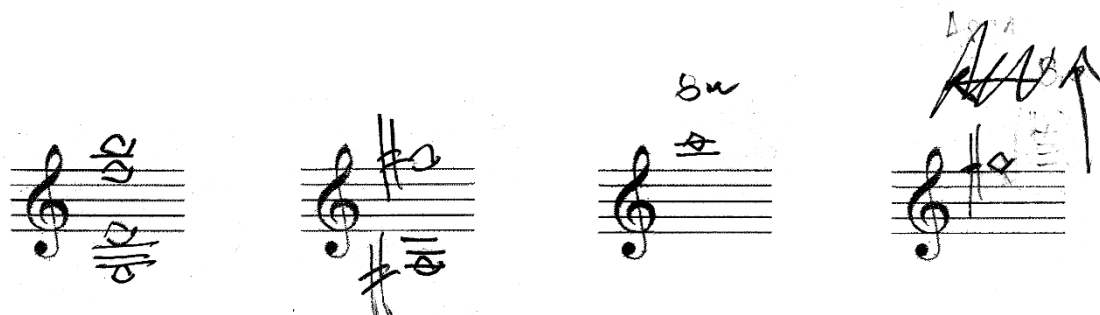


El pentagrama vacío supone un marco considerablemente más específico que el anterior, básicamente por la exigencia que implica elaborar sonidos cuya notación se inserte en una forma de escritura que considere alturas determinadas. Aquí la especificidad no está en la tipología del sonido, sino en sus posibilidades de escritura: el pentagrama, símbolo básico de la escritura musical occidental, determina un campo de acción de escritura reducido, codificado, que podría entenderse como un producto finito, un enunciado. Sin embargo, al presentarse vacío y dentro de un rectángulo, los intérpretes tienen la posibilidad de reconsiderar su alcance como símbolo y como un soporte que sostiene otro símbolo.

Esta forma de notación gráfica aparece en las piezas I, IV y V. En la *pieza de escucha I* forma parte de dos tipos de segmentos de *materiales de intercambio*: los multifónicos/acordes y los sobreagudos. En la cuarta de las piezas del ciclo funciona como



el soporte para que los intérpretes escriban sus tonos y acordes (multifónicos en el caso de los vientos), todos ellos determinados individualmente. En la quinta pieza, por su parte, este símbolo aparece únicamente en la *notación trama* de *para cinco*.



Arriba se pueden observar cuatro ejemplos de notaciones gráficas sobre pentagramas vacíos de Cristián Alvear en la *pieza de escucha I*. En este caso el guitarrista utiliza una notación tradicional para representar sus acordes (salvo algunas correcciones que quedaron escritas en el cuarto ejemplo).<sup>88</sup>

Bajo mi perspectiva, la posibilidad que estos segmentos –tanto rectángulos blancos como pentagramas vacíos– le ofrecen a los intérpretes de representar sus acciones, sonidos o cualquier tipo de material elaborado, ha producido en ellos un sentido de pertenencia hacia el material determinado. Los músicos, además de elaborar en forma colectiva o individual los materiales que no están especificados, entran en el juego de la representación, de las problemáticas de la escritura, de la búsqueda de un signo que represente eso que han construido. Por lo tanto, las posibilidades de rehacer, deshacer y jugar con el *marco* de la notación gráfica no sólo tienen su impulso en la escritura, sino también en un proceso anterior colmado de posibilidades constructivas a partir de las condiciones que la partitura determina.

El sentido de pertenencia al que me refiero se conecta con la posibilidad de repartir el control que desarrollé al inicio de este capítulo. Las realizaciones que me ha tocado presenciar, sobre todo la de Edén y Cristián de la *pieza de escucha I*, han dado cuenta de que las notaciones creadas por los intérpretes se transforman en una regla o indicación que

<sup>88</sup> La llave de sol está incluida en los pentagramas vacíos de la *pieza de escucha I* debido a que inicialmente fue escrita para saxo soprano y guitarra. Las piezas IV y V no presentan este símbolo.

hay que cumplir con plena conciencia en la ejecución, posiblemente por estar situadas en un plano distinto a las instrucciones y símbolos que se presentan como finitos. La “escritura sobre la escritura” en estos segmentos, sumada al trabajo de elaboración previa, apunta a que los músicos comprendan que hay una intención explícita en aquella notación que pretende que no sean receptores pasivos, es decir, que les permita una participación en el juego constructivo de la obra no sólo en un plano sonoro, sino también en su escritura. De este modo, los intérpretes participan activamente tanto en el plano virtual (escritura) como actual (sonido) de las piezas.

### 2.3.2. Duraciones

La duración de las piezas, así como de sus partes y materiales, ha sido tratada en las *piezas de escucha* de diferentes maneras. Mientras que en las piezas I y II el cronómetro es el que determina marcos de duraciones, en la *pieza de escucha IV* tres símbolos extraídos de la notación gráfica tradicional (un punto, una blanca y una redonda) funcionan como referentes de duración, los que a su vez determinan la duración total de la obra. En las dos primeras piezas la forma de desarrollar los materiales dentro de los segmentos de tiempo es determinada por los músicos en la ejecución, es decir, cada duración de esos materiales está abierta.<sup>89</sup> En la cuarta pieza, en cambio, la manera en que un sonido debe ser ejecutado está delimitada y delineada en la partitura: sosteniéndolo durante todo el segmento.

La *pieza de escucha III* se distingue de las anteriores ya que sus materiales pueden ser de cualquier duración, al igual que la extensión total de la pieza (ver 2.2.). Por su parte, la *pieza de escucha V* presenta *notaciones trama en para tres, para cinco y para ocho*, al igual que la *pieza de escucha IV*; el resto de sus duraciones, al igual que la pieza III, están indicadas por notaciones verbales, por tanto, no son tratadas en esta sección del trabajo.

---

<sup>89</sup> En la *pieza de escucha II* sólo los *modos de improvisar* se desarrollan de esta manera. Los sonidos tienen una instrucción precisa de ejecución: sostenerlos durante todo el segmento de tiempo, del mismo modo que los materiales de la *pieza de escucha IV* (ver 1.2.2.).

Para efectos de este análisis, divido la notación de las duraciones de las piezas en dos tipos de símbolos: *segmentos de tiempo determinado* y *referentes de duración relativa*.

### 1. Segmentos de tiempo determinado

0'59'' ←————→ 1'28''

Uno de los aspectos que según Michael Pisaro destaca en la utilización del reloj como medio de organización temporal es que al dejar de lado el compás como unidad de medición se pueden manejar duraciones más largas con mayor precisión.<sup>90</sup> Tal es el caso de la *pieza de escucha II*, que en la notación gráfica de sus partes contiene segmentos de tiempo determinado en los cuales se debe mantener un sólo tipo de actividad por varios minutos y en forma precisa, situación que con otro modo de organización temporal es difícil de lograr.<sup>91</sup> Otro aspecto que atañe a esta pieza, así como también a la *pieza de escucha I* (que son las dos piezas que utilizan segmentos de tiempo determinado), es la posibilidad de asignar las partes que conforman la obra de maneras distintas en cada ejecución. La *pieza de escucha I* cuenta con ocho partes para ser repartidas entre ambos intérpretes, cada una de seis minutos de duración, lo que posibilita renovar la distribución en cada ejecución ya que todas funcionan combinándose entre sí. Por su parte, la *pieza de escucha II* también está caracterizada por esta condición: hay una parte de 30 minutos para cada improvisador, lo que permite que en cada ejecución se produzca una nueva asignación que posibilite otras combinaciones entre los materiales.

Esta posibilidad de repartir y combinar las partes de una nueva forma en cada ejecución vuelve a este símbolo –rígido e inmóvil en primera instancia– un indicador más flexible. Es decir, las duraciones de los segmentos no cambian (están determinadas en cada parte de las piezas I y II de una forma que se presenta como incuestionable por sus números) pero la duración de cada material que esos segmentos enmarcan puede variar entre una y otra

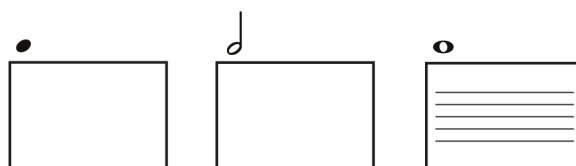
---

<sup>90</sup> Cfr. Pisaro, "Writing, Music", 65.

<sup>91</sup> Un ejemplo de esto es la parte para el improvisador 3, que indica desarrollar el *modo de improvisar IV* entre el 12'08'' y el 16'00''.

ejecución (considerando los materiales de ambas piezas que no están determinados en cuanto a este parámetro). Esta posibilidad de variación se expande aún más cuando los intérpretes ejecutan segmentos que están sujetos al desarrollo de los materiales de sus compañeros, como es el caso de los *materiales de intercambio* y *escucha-acción* de la *pieza de escucha I*, y los *modos de improvisar* de la *pieza de escucha II*. En estos casos la combinación diferenciada de partes dinamiza las ejecuciones y permite que éstas no descansen en un trabajo de memoria, es decir, que las duraciones internas sean el resultado de un trabajo de escucha permanente y no de interpretar de la misma manera, una y otra vez, un símbolo que aparentemente impulsa un trabajo repetitivo.<sup>92</sup>

## 2. Referentes de duración relativa



Las piezas IV y V presentan estos símbolos en su notación gráfica. Como puede observarse en el ejemplo, los tres tipos son especificidades del marco y el pentagrama vacío descritos anteriormente. En este caso las instrucciones indican que el punto representa una duración breve o muy breve, la blanca una duración media, y la redonda larga o muy larga, es decir, referentes relativos, sujetos a conceptos que pueden diferir ampliamente entre un intérprete y otro. Los tres símbolos coinciden con valores de la notación tradicional, salvo por la ausencia de la plica en el punto, que transformaría a este símbolo en una negra. Esta relación puede impulsar, según mi modo de ver, dos formas interpretación: duraciones medidas (del tipo “seguir un pulso”), o bien, desarticulaciones de códigos de lectura de estos símbolos al estirar o constreñir las duraciones indistintamente. Ciertamente, el último caso es el que pretendo potenciar en la ejecución de esta pieza, ya que la *notación trama*,

<sup>92</sup> La *pieza de escucha II*, al igual que las piezas descritas anteriormente en la sección *marco* (I, IV y V), necesita la notación de los intérpretes para la ejecución de sus partes. Sin embargo, esta pieza no presenta ninguno de los marcos señalados: esta vez el espacio para simbolizar los materiales y acciones no está delimitado, es decir, debe ser ubicado por cada intérprete “alrededor” de los segmentos de tiempo determinado.

presente en ambas piezas, apunta a producir sonidos tenidos que logren calibrar sus intensidades gradualmente (por medio de la escucha y la mirada), actividad que precisa tiempo y precisión para su ejecución.

Sin embargo, cualquiera de estas dos formas requiere de un trabajo de acuerdo grupal ya no dirigido a la elaboración de materiales, sino a la asignación de valores de duración a símbolos que tienen un referente claro en un tipo de escritura, pero que aquí están insertos en un contexto de notación gráfica considerablemente distinto a ese referente. Carlo Prieto, violinista del Ensamble Chamizo, comenta los alcances de esto en relación al trabajo colectivo realizado en la *pieza de escucha IV*: “las duraciones inicialmente las tomamos como algo muy abierto, no hicimos un acuerdo. Entonces, cuando nos dimos cuenta de que unos hacían sus breves muy largas y otros hacías sus largas muy breves, dijimos hay que dar un pulso y hacerlo como ejercicio medido. Eso fue toda una discusión.”<sup>93</sup> El ensamble recorrió un largo camino de ensayos en relación a las duraciones de los segmentos, con presentaciones en vivo entre medio que dieron cuenta de sus criterios de asignación de valores de un modo distinto a sus prácticas previas. Las duraciones “breves muy largas” y las “largas muy breves” se resistieron un tiempo considerable al acuerdo colectivo. Belén Ruiz, cellista del ensamble, comenta que después de varias ejecuciones se dieron cuenta de que había momentos en la pieza que la agrupación consideraba más importantes que otros, y de que a partir de ese criterio decidieron, siempre en términos aproximados, las duraciones.

Este tipo de notación gráfica puede relacionarse a lo que ocurre con las instrucciones referidas a los *modos de improvisar* en la *pieza de escucha II*, en tanto presenta una información simple y económica que es problematizada por su falta de especificidad. “Buena parte de la tradición experimental se preocupa de qué es lo que puede ser dejado fuera de una partitura”<sup>94</sup>, señala Michael Pisaro en su texto *Writing, Music*. No referirse a un aspecto tan importante de una pieza musical como su duración, o bien, como en este caso, referirse a él en forma parcial, con referentes familiares pero aproximados, es

---

<sup>93</sup> Todas las citas a los intérpretes del Ensamble Chamizo forman parte de una entrevista realizada a la agrupación en mayo de 2014, específicamente sobre la *pieza de escucha IV*.

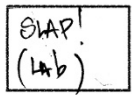
<sup>94</sup> Pisaro, “Writing, Music”, 67.

precisamente una decisión que tiene por objeto impulsar una reflexión en torno al desarrollo del tiempo, que permita determinar las duraciones no como un parámetro en sí, definido y autónomo, sino como un aspecto en el que converge una multiplicidad de instrucciones, referencias, experiencias y símbolos que perpetúan sus posibilidades de producción.

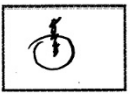
### 2.3.3. Materiales numerados


Esta forma de notación gráfica también agrega, al igual que los referentes de duración relativa, especificidad a los marcos: la numeración de los materiales. Se podría decir que este tipo de escritura tiene una función meramente organizativa, que permite a los intérpretes “repartir” en las partes de ejecución los materiales que se han determinado. Siguiendo un orden cronológico de las notaciones que he desarrollado hasta ahora, la numeración de los materiales es la que viene a completar el total de elementos gráficos que componen los segmentos de todas las piezas (las líneas, desarrolladas más adelante, cumplen la función de enlazarlos). A continuación, una muestra de algunas notaciones que los músicos crearon para los segmentos de cada pieza:

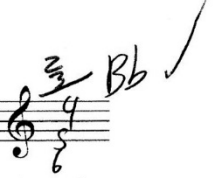
M/A6 0'42'' ↔ 1'21''


R4  5'40'' ↔ 6'00''

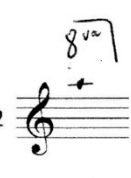
S4 4'48'' ↔ 5'06''

R10  1'58'' ↔ 2'24''

R7  1'50'' ↔ 3'05''

M/A2  0'38'' ↔ 1'00''

R8  0'05'' ↔ 0'49''

S2  5'36'' ↔ 5'45''

*pieza de escucha I: multifónico/acorde, sobreagudo y ruido.*

Notaciones de Cristián Alvear y Edén Carrasco.

sonido IV 27'33" ← 28'16"  
 PERUSION GRAVE  
 CONOTAME. FLUCTUANTE  
 PULGAR FUERTE

sonido IV 28'30" ← 28'53"

sonido V 22'38" ← 24'00"  
 ACOPE  
 CAIMNES  
 IV III II

sonido VII 9'11" ← 10'20"

sonido V 24'53" ← 25'33"

sonido VI 20'31" ← 22'25"

sonido VI 3'32" ← 3'57"  
 TREPLO  
 TIRACORDA  
 (GRAVE)

sonido VII 17'13" ← 19'32"  
 GUSO GRAVE

*pieza de escucha II: sonidos y modos de improvisar.*

Notaciones de Felipe Araya, Nicolás Carrasco y Cristián Alvear.

T1

T2

T3

T4

T5

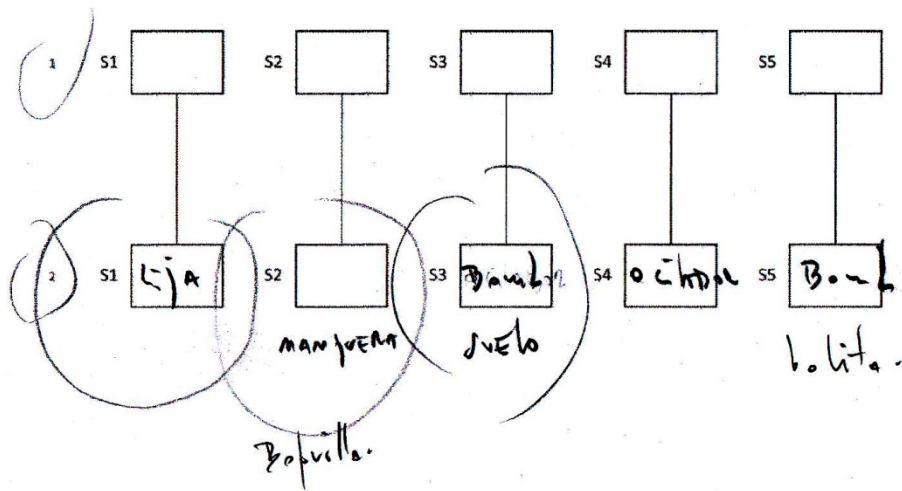
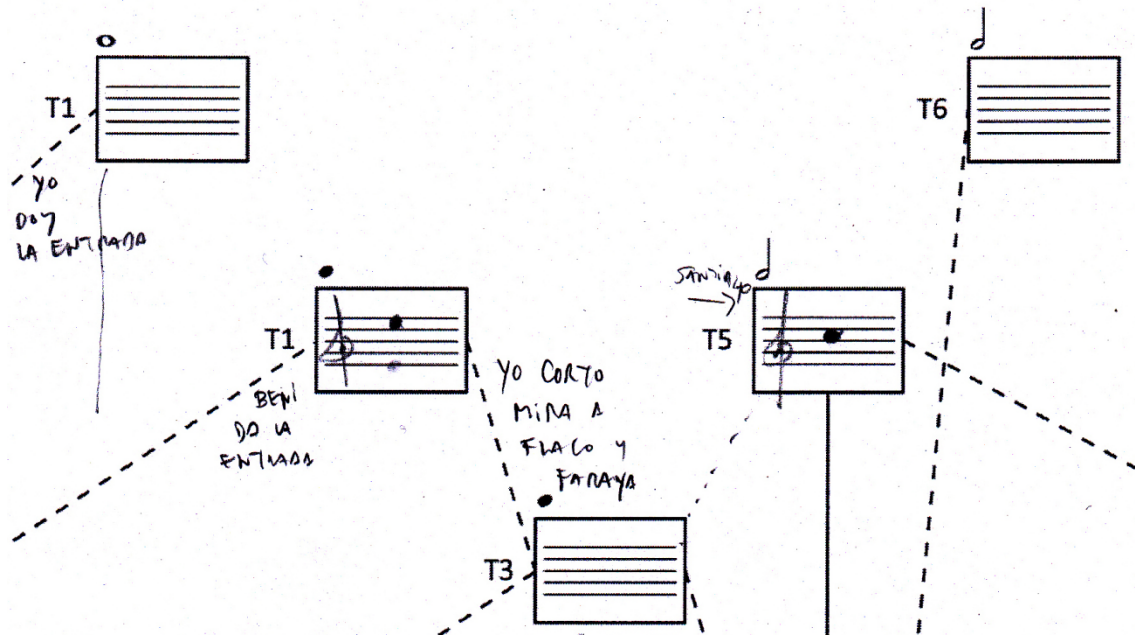
A/M1

A/M2

A/M3

*pieza de escucha IV: tonos y multifónicos/acordes.*

Notación de Gilberto Ramón.

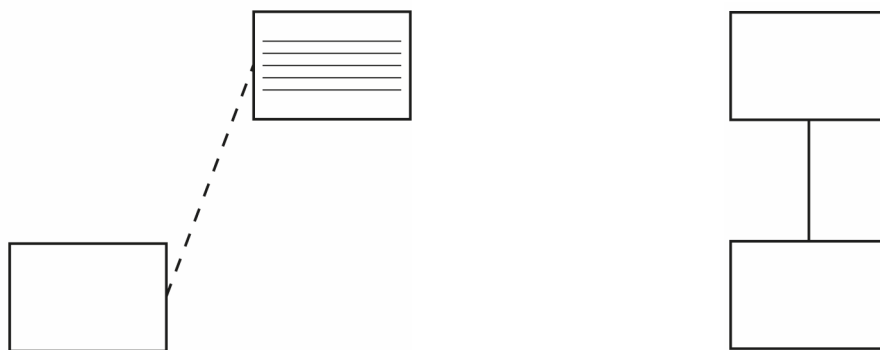


pieza de escucha V: tonos y sonidos.  
 Notaciones de Nicolás Carrasco y Marcelo Maira.



### 2.3.4. Líneas

La última de las formas de notación gráfica que conforma el objeto de este análisis es la línea, presente en la *notación trama* de las piezas IV y V. Este recurso de escritura, que es el que da forma a la “trama” de la notación al unir los segmentos, es un homenaje explícito a las obras que Morton Feldman compuso entre 1963 y 1969: *de Kooning*, *Rabbi Akiba* y *Vertical Thoughts* 1, 2 y 3 (todas de 1963), *Four instruments* (1965), *False relationships and the extended ending* (1968) y *Between categories* (1969). En aquellas obras las líneas tienen casi la misma función que en las *piezas de escucha*, sólo se diferencian por la instrucción referida a la entrada de los instrumentos: Feldman señala que cada uno de ellos entra cuando el sonido que lo precede empieza a desaparecer; las piezas IV y V, en cambio, indican que el inicio de un sonido debe provocar el fin del anterior (o viceversa).<sup>95</sup> Otras diferencias sustanciales son la ausencia en las *piezas de escucha* del pentagrama continuo (las piezas de Feldman están escritas con alturas determinadas, salvo cuando se trata de un instrumento de percusión), la no utilización de cifras de compás (que en aquellas obras utiliza esporádicamente) y el uso de referentes de duración distintos (están escritas sólo con puntos).



Ejemplos de las dos formas de líneas presentes en la notación gráfica de la *pieza de escucha IV*.

<sup>95</sup> Sugiero revisar las instrucciones de las piezas mencionadas de Feldman, todas publicadas por Edition Peters.

David Behrman se refiere a la escritura de estas piezas de Morton Feldman, comparando los alcances de su ejecución con la escritura de Christian Wolff:

En la notación de Wolff, los ejecutantes deben escuchar con tal cuidado uno a otro que una imprecisión puede ser responsable de alterar la señal recibida por el otro compañero y así interrumpir la continuidad. Lo mismo es verdad en la notación ocupada por Feldman en *de Kooning* y *Vertical Thoughts*, en la cual una cadena de sonidos enlaza ejecutante con ejecutante (uno es dirigido a comenzar tocando en el momento cuando el sonido de otro ha empezado a desvanecerse).<sup>96</sup>

La cadena de sonidos que enlaza a un ejecutante con otro está a su vez entrelazada con otros aspectos de la pieza que considero le dan aún más potencia a esta condición. Uno de ellos es el trabajo colectivo previo, ya señalado, de asignación de valores a tres referencias de duración, sin el cual las líneas no pueden realizar su función para que los materiales contenidos en los segmentos devengan actuales. Otro aspecto es el tipo de material que se ejecuta: por un lado, los que han sido elaborados en forma individual (acordes-multifónicos y tonos) posibilitan que los intérpretes determinen sus cualidades del modo que mejor les parezca, sin restricciones más que las tipológicas, lo que a mi parecer posibilita ejecutar sonidos que no presenten mayores dificultades de ejecución; y por otro lado los ruidos, que han sido acordados en conjunto y luego representados en los segmentos, produciendo eventualmente ese sentido de pertenencia que desarrollé a partir de las notaciones gráficas en los marcos.

Un tercer aspecto, y quizás el de mayor consistencia, es el que enlaza las duraciones de los segmentos con la actualización de las líneas: me refiero a la escucha y la mirada. Esta pieza “amarra” al colectivo que la ejecuta, no por la escucha de un instrumento que comienza a desaparecer –como es el caso de las piezas de Feldman– sino por una escucha sumada a una mirada necesaria para lograr la precisión que las instrucciones indican. La escucha y la mirada son las que dan esa continuidad que Behrman señala a partir de Wolff, es decir, transforman a cada intérprete en un sujeto contingente, que debe estar atento a cada movimiento, a cada señal, a cada cualidad sonora, a cada duración y a cada caída de su compañero. Las líneas, por tanto, se transforman en trazos que impulsan un modo de

---

<sup>96</sup> Behrman, “What indeterminate notation determines”, 73.

ejecución que en primera instancia puede leerse como unívoco, pero que en la integralidad de la pieza está enlazado con una serie de procesos que lo vuelven múltiple.

\*\*\*

La poeta y ensayista Joan Retallack, entrevistando a John Cage a pocos meses de su muerte, construye una imagen que a mi parecer se relaciona estrechamente con la escritura que me he propuesto crear, proyectar y desarrollar en las *piezas de escucha*:

Debes hacer marcas en papel que de alguna manera son como una escritura sobre el agua. Las marcas en el papel son instantáneamente transformadas desde trazos del proceso que las trajo ahí hacia el comienzo de un nuevo proceso completamente nuevo para el realizador y la audiencia. Entonces cuando caen sobre la página, por así decirlo, se resbalan de la página. Su naturaleza ha sido transformada. Ya no son más trazos, me refiero a trazos en el sentido del residuo de un viejo proceso. Están vacíos de ello. Son el comienzo de un nuevo proceso.<sup>97</sup>

El comienzo de un proceso nuevo: el devenir actual-virtual de una partitura, la repartición del control y la responsabilidad del intérprete con su propio trabajo, el sentido plural de la palabra y su naturaleza polisémica, las notaciones de los intérpretes y sus modos de representar sus sonidos y acciones, la lectura del símbolo de una notación como un signo en el que converge un proceso complejo de múltiples referentes. Todo ello proyectado hacia lo que en el capítulo siguiente desarrollo en profundidad: la realización y el encuentro.

Me permito cerrar esta parte del capítulo con una anécdota que considero engloba gran parte de lo que he desarrollado. En una entrevista realizada a John Cage en 1970, esta vez por el musicólogo y filósofo francés Daniel Charles, el entrevistado se refiere a una estrategia que su amigo David Tudor desarrolló para realizar una de sus obras. Relata: “(...) cuando se puso a trabajar con *Variations II* decidió empezar por lo desconocido: partir de lo

---

<sup>97</sup> Cage, *Music*, 45.

desconocido, a fin de obligarlo a darse a conocer. Su punto de vista era que se debe utilizar lo desconocido para tornar desconocido lo conocido. Y no a la inversa.”<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Cage, *Para los pájaros*. Ciudad de México: Alias, 2007, p. 155.

### 3. Realización: lo que se vuelve audible en las *piezas de escucha*

El tercer y último capítulo de este trabajo está enfocado en el desarrollo del proceso de realización de las *piezas de escucha*, esto es, la interpretación y ejecución que se inicia con la actualización de las partituras. Ciertamente, el capítulo anterior dio cuenta de la porosidad de los bordes que separan a la partitura como un objeto autónomo y a la interpretación de ésta como dos planos distintos, ya que las problemáticas de la escritura se producen en tanto aparece la lectura, y el “cuerpo lector”, como ya he señalado, inicia el proceso de interpretación en el instante en que toma decisiones a partir de los significados y sonidos que le atribuye a las palabras y los símbolos. Por este motivo, en el transcurso del segundo capítulo el análisis de la potencia de las partituras de las piezas ha sido dinamizado con ejemplos que forman parte de las realizaciones de los intérpretes, pese a que la tercera parte de esta tesis es la que tiene por función analizar esta parte del proceso.

¿Qué sucede cuando las descripciones referidas al sonido dejan de ser potencia e impulsan la consistencia de éste, es decir, cuando lo virtual de la escritura de las *piezas de escucha* deviene actual? La actualización de la partitura –problemática que ya fue desarrollada en el capítulo anterior– se produce en el instante en que el conjunto guía de instrucciones y condiciones que la conforma impulsa su consistencia sonora por medio de la interpretación de los músicos. Ese instante, precisamente, es el punto en el que se inicia un proceso nuevo, en el que convergen las palabras y símbolos gráficos de este dispositivo con las relaciones de los intérpretes “por medio” de sus sonidos. A este primer momento de la realización lo denomino *proceso previo al encuentro*, esto es, el ensayo-taller en torno a una pieza en el cual se producen múltiples *choques de fuerzas* –mediante escucha y afecciones– que devienen *acuerdos* en tanto nuevos códigos son conformados por los intérpretes.

De esta manera, el devenir actual de las partituras coincide con el *proceso previo al encuentro*: ambos convergen en un plano de consistencia sonora. Y este nuevo proceso, a su vez, supone un conjunto de acciones y reacciones de los intérpretes que, a pesar de ser una actualización con respecto a las partituras, es virtual con respecto al *encuentro*: una

potencia en la que los choques de fuerzas, afecciones y acuerdos producidos pueden actualizarse en la ejecución. ¿Y qué es un *encuentro* específicamente? Es la coincidencia de la partitura, los músicos (y sus instrumentos), los sonidos, el lugar y el público, todo ello derivando y encontrándose en la contingencia.

A partir de lo anterior, surgen dos problemáticas que considero importante exponer para llevar adelante esta parte del trabajo. La primera es la siguiente: si las coincidencias de los múltiples planos que conforman un encuentro son “convocadas” por la ejecución de una obra, ¿qué es lo que diferencia una ejecución de esta idea de actualización? La búsqueda aquí está enfocada en detectar qué es lo que debe suceder en el primer proceso para que se produzca el segundo, es decir, a partir de qué condiciones y prácticas una ejecución puede ser considerada actualización. La segunda problemática, relacionada a la anterior, tiene que ver con qué es lo que se actualiza en el encuentro. Es importante ser claro en este punto; para efectos de esta investigación hay dos momentos de un devenir *virtual- actual*: el primero es el de la partitura, entendida como un dispositivo que contiene sonidos en potencia; el segundo es el devenir de la obra, que por medio de su ejecución puede actualizarse. Ahora bien, es preciso aclarar que para que esta segunda noción de actualización se produzca es necesario que se den una serie de condiciones, y esas condiciones –que en esta introducción enmarco a partir de las propuestas de Michael Pisaro y Manfred Werder– están asociadas al proceso de realización de las *piezas de escucha*. Por tanto, cuando en este capítulo me refiero a la actualización de las piezas estoy señalando una categoría particular, asociada a este proyecto específico.

Con base en estos problemas, doy inicio al desarrollo de este capítulo utilizando un ejemplo interpretativo que dé cuenta de sus alcances. El compositor Michael Pisaro dedica una parte de su texto *Writing, Music* al trabajo del compositor e intérprete David Tudor de un modo que me permite sostener la base de esta idea de actualización:

Los minuciosos métodos de Tudor al preparar las obras indeterminadas de Cage, Wolff y Feldman en los 50's, y sus ejecuciones convincentes de aquellas son, como estos compositores han indicado, parte de la razón por la cual ellos se mantuvieron escribiendo este tipo de música. Tudor dejó claro que la realización de tal música era

tan desafiante como aprender las miles de notas y ritmos que requería aprender para las complejas obras seriales que emergían de Europa en aquella época. A diferencia de aquellas obras, sin embargo, las piezas indeterminadas pueden ser diferentes en muchos o la mayoría de sus detalles sonoros con cada ejecución. El intérprete podía crecer y cambiar su relación con la imagen presentada en la partitura. La disciplina, con cada performance, de regresar a lo que fue escrito o dibujado para descifrar, con un ojo levemente cambiado, las marcas y espacios –y para re imaginar sus posibilidades sonoras– es creada por la necesidad de interactuar con la visión de otro. Imperceptiblemente, en el curso de este proceso extendido el ejecutante puede desarrollar una visión tan poderosa de la obra que ya deja de ser claro de quién es la música que está siendo ejecutada.<sup>99</sup>

Tudor llegó a escribir versiones de piezas para piano de Feldman sin la existencia de una instrucción que así lo indicara, sino como una acción de disciplina interpretativa que lo llevara a una ejecución precisa de una obra indeterminada. Esta disposición –señalada por Pisaro como una actitud que volvió para Tudor equivalentes en cuanto a desafío las complejas obras seriales y las indeterminadas de aquellos años– es la que de una u otra forma mantuvo activa la labor de sus pares compositores de Nueva York, sustentada en un permanente trabajo de intercambio.<sup>100</sup> Estas “micro sociedades” producidas entre compositores e intérpretes sin duda han sido un continuo en la praxis de música experimental, precisamente por la resistencia intrínseca de esta música a establecer campos de acción unívocos en sus procesos y a ser fetichizada como mercancía hasta hacerle perder su sentido, como sugiere Attali.<sup>101</sup>

Un aspecto que me parece relevante es el que se refiere a cómo la disciplina del intérprete es creada por la necesidad de interactuar con la visión de otro, lo que permite regresar a la escritura cada vez con un nuevo ojo, re imaginando de esta manera las posibilidades sonoras. Tudor era considerado un intérprete excepcional por sus contemporáneos no sólo por sus capacidades instrumentales, sino además por la forma en que trabajaba las obras, por su manera de abordarlas, por la importancia que le daba a la escucha. Volver

---

<sup>99</sup> Pisaro, “Writing, Music”, 43.

<sup>100</sup> Otra razón importante que mantuvo al grupo trabajando como colectivo fue que los solistas, grupos e instituciones tradicionales se negaban a tocar su música, situación que los obligó a convertirse en sus propios intérpretes.

<sup>101</sup> Cfr. Attali, *Ruidos*, 13. Este tema es desarrollado en la introducción del capítulo anterior a partir de sus consideraciones sobre los medios de producción musical.

desconocido lo conocido y releer y rehacer las obras con un ojo levemente cambiado por la interacción con otro, son algunas prácticas que lo impulsaban a regresar a las piezas una y otra vez, a “viajar con ellas”, a desestimar la idea de la existencia de un punto de llegada en términos de interpretación y ejecución.

La interacción con otro señalada por Pisaro, a mi parecer, puede ser interpretada en un sentido amplio: ese otro músico, ese otro público, ese otro crítico, ese otro par, ese otro que impulsa un trabajo que no cesa, que puede articular y volver audible el desarrollo y aprendizaje de un intérprete. Y aquella forma de interpretar, de interactuar con la partitura y con las posibilidades de la ejecución, esa escucha del otro, representa para mi trabajo compositivo el conjunto de condiciones que posibilita la actualización de las piezas.

De esta manera, la actualización de una *pieza de escucha* está determinada por el tipo de proceso que de ella se desprende; se trata de un trabajo integral en el cual el *proceso previo al encuentro* está presente y se proyecta: su virtualidad no desaparece sino más bien forma parte de éste. Este proceso lo entiendo como un devenir dinámico, que se resiste a ser operativo, es decir, que no está enfocado en “lograr” una versión definitiva o correcta de la pieza que se instale como un referente inmejorable. La actualización precisa de esa disposición específica que considere la interacción con otro como la posibilidad de modificar la lectura, que permita llevar a cabo un trabajo que investigue y produzca más allá de lo explicitado en las reglas del juego, que distancie la ejecución de una obra de las funciones utilitarias que exige el mundo repetitivo y que desarrolle y potencie una escucha que *deje surgir*.

El compositor Manfred Werder desarrolla esta perspectiva, indicando que hay un tipo de disposición interpretativa que necesita para el trabajo de sus obras. Werder considera esencial que el intérprete se adentre en campos donde él y su riesgo no se apoyen en una estructura, por más lejos que ésta vaya en la propuesta compositiva. Para él, la falta de colaboración en este aspecto –entendida como la evasión de una búsqueda que no esté sostenida en el hábito– es el punto en el cual la interpretación se vuelve difícilmente



aceptable.<sup>102</sup> Por tanto, más allá de juzgar el trabajo interpretativo en términos de cuán bien o mal ha sido ejecutado un material particular, lo que su música requiere es una disposición bastante específica del intérprete para trabajar productiva y creativamente sobre estructuras desconocidas, o más bien, sobre la eventual inexistencia de éstas y las situaciones a las que quedan arrojados a causa de esta inexistencia.

El modo de trabajo interpretativo propuesto por Pisaro a partir de Tudor, así como la especificación de una disposición colaborativa en la interpretación señalada por Werder, son descripciones de procesos que a mi modo de ver impulsan la creación de una micro-sociedad, de una comunidad. Ciertamente, la categoría de actualización desarrollada en el plano de la realización de una obra –enmarcada a partir de los dos ejemplos mencionados– está elaborada sobre la base de la existencia de una forma común de pensar y hacer música que se distancia de ciertas categorías en las que el entrenamiento y la especialización son las bases del desarrollo musical. La realización del ciclo *piezas de escucha* ha sido posible precisamente por la existencia de comunidades dispuestas a realizar un trabajo que no ritma ni con la repetición, ni con lo utilitario, ni con la emergencia de un resultado concreto a corto plazo. La conformación de micro-sociedades en torno a las *piezas de escucha* requiere de un acuerdo entre las partituras y los intérpretes abierto a la diferencia de procesos disímiles (la posibilidad del desborde), pero al mismo tiempo comprometidos con un trabajo de investigación conducido por una disposición que permita actualizar lo que se trabaja.

El tercer y último capítulo de esta tesis está dividido en las dos partes que para este trabajo conforman el proceso de realización: el *proceso previo al encuentro* y el *encuentro*, ambos planos en los que la ejecución de las piezas se da cita. En la primera de las dos partes se delimita la problemática de los *choques de fuerzas* (y las afecciones producidas) a partir de las ideas del filósofo Gilles Deleuze; luego, se profundiza en los alcances que éstos tienen en la realización de la *pieza de escucha II*. Consecutivamente, se examina la *pieza de escucha I* en cuanto a la *construcción de acuerdos* producidos en esta parte del proceso. En

---

<sup>102</sup> Cfr. Saunders, James. "Manfred Werder". *The Ashgate Companion to Experimental Music*. Ed. James Saunders. UK: Ashgate, 2009, p. 344. Todas las traducciones de las citas de este texto fueron hechas por Nicolás Carrasco.

la segunda parte, la *pieza de escucha IV* es analizada como la posibilidad de *creación de un código común*; finalmente, para cerrar este trabajo, se investigan las relaciones de la *pieza de escucha III* y la *pieza de escucha V* con los *sonidos circundantes* en un encuentro. Hay que aclarar, sin embargo, que aunque la elección de las piezas que utilizo para ejemplificar cada tema responde al énfasis que ellas presentan respecto a los aspectos que se analizan, todos éstos se encuentran presentes tanto en la creación como en la realización de cada una de las *piezas de escucha*.

### 3.1. El proceso previo al encuentro

#### 3.1.1. Choques de fuerzas

El filósofo Gilles Deleuze, en una conferencia de 1978 en el IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) en la que expone su pensamiento sobre el tiempo musical, señala que la música no es solamente un asunto de los músicos, en la medida en que el sonido ya no es su elemento exclusivo y fundamental. Para Deleuze “su elemento es el conjunto de las fuerzas no sonoras que el material sonoro elaborado por el compositor llega a hacer perceptibles, de tal manera que incluso podrían percibirse las diferencias entre esas fuerzas, todo el juego diferencial de sus fuerzas”.<sup>103</sup> ¿A qué fuerzas se refiere? ¿Cómo un material sonoro puede volver audibles fuerzas que en sí mismas no lo son? ¿De qué modo podría percibirse el juego diferencial de esas fuerzas?

Esta idea de Deleuze detona dos reacciones diferenciadas en torno a este trabajo. Por un lado, considero que el material sonoro de las *piezas de escucha* no puede ser reducido al resultado de un trabajo de elaboración atribuido únicamente al compositor, como señala el filósofo, sino más bien se trata de un entramado constructivo en el que incide un conjunto de personas y condiciones que posibilitan precisamente su multiplicidad. Por otro lado, su idea sobre un conjunto de fuerzas no sonoras que devienen audibles por el sonar de ese material coincide con un propósito central de esta investigación: detectar qué es lo que ocurre al interior del proceso de realización de las piezas con los sujetos que participan en éste, con sus cuerpos, sus fuerzas, sus hábitos y costumbres, con sus determinaciones, sus escuchas, sus intercambios y acuerdos, sus resistencias, sus ideas y potencias, y luego cuestionar qué es lo que todo aquello le hace a las obras, es decir, qué es lo que se vuelve audible en ellas. A partir de esto, la percepción del juego diferencial de las fuerzas a la que se refiere Deleuze se vuelve un eje para el análisis, ya que el interés aquí radica en buscar

---

<sup>103</sup> Deleuze, *Conferencia sobre el mundo musical*, IRCAM.

Disponible: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=112&groupe=Conf%E9rences&langue=3>

los choques producidos por las diferencias y la eventual producción que desde ahí se desprende. Ahora bien, ¿qué son esas fuerzas?

Si bien no es el propósito de este trabajo desarrollar una discusión crítica a partir de la multiplicidad de ideas filosóficas que se han desarrollado en torno al concepto fuerza, me parece pertinente exponer algunas de las ideas que Deleuze trata en sus textos sobre Nietzsche para esbozar una respuesta. Para el filósofo francés un cuerpo es un campo de fuerzas definido por la relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas, es decir, cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo, sea químico, biológico, social o político. Por lo tanto, “dos fuerzas cualesquiera, desiguales, constituyen un cuerpo a partir del momento en que entran en relación”.<sup>104</sup> De este modo, hay fuerzas dominantes o superiores a las que Nietzsche llama activas y fuerzas inferiores o dominadas a las que llama reactivas, esto es, cualidades originales de las fuerzas que expresan la relación entre éstas.<sup>105</sup>

Sin embargo, hace una distinción en relación al poder de cada fuerza a partir de una afirmación de Nietzsche, en la cual señala que obedecer es una cualidad de la fuerza que se relaciona con el poder del mismo modo que mandar, es decir, que ninguna de las fuerzas renuncia a su propio poder: obedecer y mandar son las dos formas de un torneo (poder/potencia designa una relación de fuerzas, de la fuerza con la fuerza).<sup>106</sup> La diferencia cualitativa entre las fuerzas, por tanto, se produce por el choque entre ellas en una situación específica, es decir, en un encuentro, sea cual sea, se determinan las jerarquías entre fuerzas dominantes y dominadas: un devenir de fuerzas. Aquí es donde aparece la afección, ya que la fuerza tiene una expresividad y una receptividad que la constituyen, es decir, posee un poder de afección que determina lo que es capaz de incorporar y lo que es capaz de exteriorizar. Dicho de otra manera: el concepto fuerza implica el poder de ser afectado.<sup>107</sup> Ahora bien, ¿cómo se perciben esas fuerzas? Por medio de la manifestación de sus efectos. La afirmación de la existencia de las fuerzas se produce porque se perciben, porque se capta su efecto, producido por la afección de la fuerza sobre algo, es decir, en el momento en que

---

<sup>104</sup> Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 1986, p. 23.

Disponible: [http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca\\_virtual\\_publica\\_deleuze\\_nietzsche\\_filosofia.pdf](http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_nietzsche_filosofia.pdf)

<sup>105</sup> Cfr. Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*, 23.

<sup>106</sup> Id., 24.

<sup>107</sup> Cfr. <http://www.monografias.com/trabajos910/politica-y-ontologia/politica-y-ontologia2.shtml>

la fuerza es percibida por algo.<sup>108</sup> “Esto quiere decir que cuando se identifica una fuerza, la fuerza está afectando algo en medio de lo cual se manifiesta”.<sup>109</sup>

Cada *pieza de escucha* fue creada con el propósito de que su realización vuelva audible un juego diferencial de fuerzas. ¿A qué me refiero con esto? A que el entramado de choques de fuerzas está “empujado” por las partituras de las piezas para que se sitúe en una capa explícita del proceso, en la cual las afecciones tienen la potencia de producir, a partir de sus efectos, materiales constitutivos de las piezas. Si bien todo encuentro musical colectivo conlleva una serie de relaciones entre fuerzas y afecciones, lo que aquí pretendo afirmar es que en estos procesos ese conjunto de relaciones puede ser “captado” como un cúmulo de fuerzas que en su constante devenir produzca materiales sonoros, y mientras mayor sea la disposición a escuchar esas fuerzas mayor es el desafío que implica determinarlos a partir de ellas. El propio Deleuze, en sus estudios sobre el trabajo de Francis Bacon, asegura que en las artes hay una comunidad porque existe un problema común: “en arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas”.<sup>110</sup> Pero a diferencia de las pinturas de Bacon, que para Deleuze son un ejemplo extraordinario de cómo hacer visibles fuerzas invisibles, la audibilidad aquí supone una colectividad irreductible: la voluntad de los intérpretes para trabajar en comunidad los problemas que se desprenden de las exigencias de una partitura.

La segunda de las piezas del ciclo es un ejemplo pertinente para desarrollar esta problemática. ¿Cómo se vuelven audibles los choques de fuerzas producidos en su proceso de realización? La *pieza de escucha II* guarda una estrecha relación con la *pieza de escucha I* en cuanto a sus procedimientos interpretativos. En ambas las instrucciones piden elaborar en forma colectiva una serie de materiales y luego ejecutarlos en segmentos de tiempo medidos por un cronómetro. Sin embargo, lo que distingue a la pieza II de la pieza I son dos aspectos: el primero es que los sonidos, además de no estar especificados

---

<sup>108</sup> Cfr. Maldonado, José Francisco. “Música y Creación: Un Sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze”. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 129.

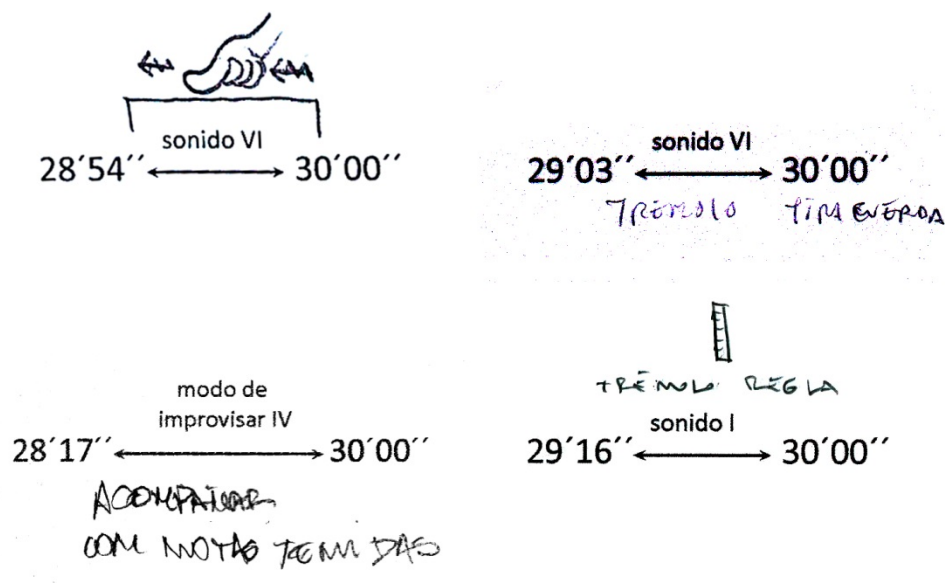
<sup>109</sup> Id., 131.

<sup>110</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Trad. Ernesto Hernández. Editions de la différence, 1984, p. 35.

Disponible: [http://www.medicinayarte.com/img/deleuze\\_gilles\\_francis\\_bacon\\_logica\\_de\\_la\\_sensacion.pdf](http://www.medicinayarte.com/img/deleuze_gilles_francis_bacon_logica_de_la_sensacion.pdf)

tipológicamente, deben ser sostenidos durante toda la extensión de cada uno de los segmentos presentes en la partitura. El segundo aspecto es que los segmentos *modos de improvisar* tienen su potencia de desarrollo en un acuerdo verbal previo, ya no mediado, como en el caso de la pieza I, por una reacción a una acción determinada por una instrucción de la partitura.

Un *modo de improvisar*, por tanto, deviene duración en la ejecución. La idea verbal que en el inicio del proceso le dio impulso, que “existía” por su proyección como acción futura, se materializa en la ejecución. Es aquí donde surge un momento importante: la ejecución de estos segmentos produce un choque de fuerzas entre lo predeterminado de la idea y la multiplicidad de posibilidades de la ejecución. Cada uno de estos modos se superpone a materiales de diversos tipos en la ejecución, no necesariamente a otro *modo de improvisar* de las mismas características; es decir, se dinamizan sus posibilidades de acción al no encontrar un comportamiento en el otro que le permita “dialogar improvisando”. Esta situación está determinada en gran medida por la disposición de los segmentos de tiempo en las partes.



Notaciones de segmentos de tiempo de Araya, Carrasco, Alvear y Astaburuaga.

En el ejemplo se pueden observar los segmentos de tiempo de cada uno de los improvisadores correspondientes al final de la pieza (del cuarteto Alvear, Carrasco, Araya y Astaburuaga, ver 1.2.2.). Estos segmentos muestran diferencias, tanto en el tiempo inicial (el final corresponde al cierre sincrónico de la pieza) como en la especificación del material (salvo el sonido VI, ejecutado por Nicolás Carrasco y Felipe Araya). De esta manera, Cristián Alvear, quien es el único que desarrolla un *modo de improvisar* en esta sección, recorre un trayecto en el cual percibe materiales de distinta naturaleza al suyo y actualiza su “acompañar con notas tenidas” –por medio de una acción propia, afectada por otros– a través de sus sonidos y sus acciones. Su *modo de improvisar* no encuentra un par en esta sección, lo que supone un quiebre de la idea verbal y del recuerdo concebido de ella, dislocada por su contexto: al mismo tiempo que el desarrollo de su improvisación se encuentra con una especie de “muro” compuesto por los sonidos del trío restante, éstos ejecutan sus sonoridades sin poder articular una improvisación impulsada por el guitarrista, debido a la instrucción específica de la partitura referida a su desarrollo estático. De este modo, se fracturan una serie de códigos intrínsecos a ciertas prácticas de improvisación, principalmente por la inclusión de sonidos “predeterminados” que además han sido impulsados por una partitura. Sin embargo, la ejecución de esos sonidos, si bien no “entra en el juego de la improvisación”, sí expande sus posibilidades de desarrollo en términos de cualidad (por ejemplo, textura, dinámica y resonancia) en tanto se relaciona y se afecta por acciones que tienen un eco en la memoria de cada improvisador.

La percepción de Felipe Araya en la ejecución, sin embargo, se focalizó principalmente en respetar los parámetros de tiempo, no en la ejecución, ni los sonidos, ni los resultados inmediatos, ya que, según su apreciación, ya estaban desarrollados al menos teóricamente. “Esto me permitió ser más oyente que otra cosa. Como la activación de los sonidos está mediada por una partitura y los acuerdos de sonidos y modos de improvisar están predeterminados –paradoja–, la escucha me resultó más poderosa que la intensidad interpretativa”, señala.<sup>111</sup> Destaca en su comentario la mención de un aumento de la potencia de su escucha producido por “soltar” el control de los materiales que ya han sido

---

<sup>111</sup> Las citas de los intérpretes en este capítulo corresponden a las mismas entrevistas referenciadas en el capítulo anterior.

desarrollados teóricamente. La escasez de información de la escritura produjo en él un desprendimiento de la preocupación de las mecánicas de producción de sonido y su desarrollo, precisamente por la sensación de que todo ello estaba ya determinado.

Sin embargo, resalta el hecho de que Felipe le otorga una importancia considerable a los acuerdos previos, sean teóricos o no, impulsados por la partitura. ¿De qué manera? Al señalar que tanto sonidos como *modos de improvisar* estaban predeterminados. Esta declaración produce algunos cuestionamientos que me parecen importantes para esta parte del trabajo: ¿bajo qué criterio una propuesta verbal referida a comportamientos del sonido, o interpretativos, *determina* un conjunto de sonoridades y su desarrollo en una ejecución? ¿Es un sonido acordado previamente un material previsible en el momento en que se ejecuta? ¿Tienen todos estos materiales una potencia dinámica en su interacción con otros materiales, con otros sujetos, o su desarrollo ya está determinado por el hecho de provenir de un acuerdo construido a partir de una partitura? La intensidad interpretativa para Felipe no fue un aspecto fuerte de la ejecución de la pieza, ya que no supuso un desafío que lo impulsara a cuestionar y desarrollar ideas, posiblemente por su consideración sobre los modos y sonidos como materiales estáticos y por la rigidez que el cronómetro imponía en sus desarrollos. Al no existir una indeterminación visible no hubo una problemática que resolver, no existió dinamismo interpretativo.

Por lo tanto, el esquema antes señalado –en el cual se proyectan actualizaciones en la duración y choques de costumbres en los *modos de improvisar* a partir de las eventuales relaciones con sonidos determinados– no se materializó, debido a una preconcepción de la predeterminación de los materiales como sonoridades y comportamientos carentes de dinámica. Se podría decir que el choque audible para Felipe fue la presencia de una partitura y de un cronómetro que interrumpieron una práctica habitual, es decir, que provocaron una cierta incomodidad en el desarrollo de una improvisación que se presentó como impracticable. Y esa imposibilidad derivó en una escucha que estuvo más bien focalizada en las acciones sonoras de los otros, en ser oyente, en una escucha quizás *aplicada* y desprovista de afecciones de los sonidos propios.





Imagen de Santiago Astaburuaga, Felipe Araya, Cristián Alvear y Nicolás Carrasco ejecutando la *pieza de escucha II* en el Centro Cultural Sofía Hott, Osorno, Chile - 10 de enero de 2014. Fotograma captado de un video de Francisco Billeke.

Para Nicolás Carrasco, el proceso de acuerdos de *modos de improvisar* fue demasiado apegado a lo práctico, lo que se reflejó en el hecho de que tres de los cuatro músicos “nos quedamos en una *gestualidad de improvisar*”, afirma. Según él, la única propuesta que no se quedó en esa gestualidad fue la de Felipe Araya, que propuso “arquitectura” o “partitura arquitectónica” como modo de improvisar. “Cuando entró una idea, por vaga que fuese, de traducción, escucha como traducción, entonces tuvo un rol muy interesante, ya que no era solo atención o desciframiento”, comenta más adelante. La propuesta de Felipe, a mi parecer, fue la que posiblemente estuvo más inclinada hacia esa forma de “escucha-traducción” señalada por Nicolás. Por tanto, aquí se presenta una contradicción importante: la propuesta del improvisador que más resistencias tuvo hacia potenciar su interpretación a partir de los choques explícitos de esta pieza, del juego diferencial de fuerzas, fue la que más incidencia tuvo para que esto ocurriese, al menos en el resto del ensamble.

La escucha de la arquitectura del lugar –improvisar con ella, es decir, llevar a cabo una traducción en tres niveles: desde el detalle arquitectónico de la sala, a un programa gestual

para producir sonido, a un sonido— supuso un modo que desarticuló ciertas estructuras de improvisación, que desplazó el centro del problema, que alejó la dependencia de una forma de llevar adelante un desarrollo de acciones que considera sólo las sonoridades emitidas por los músicos y sus instrumentos. De esta manera, Felipe impulsó una indeterminación en la que el contexto emergió en su multiplicidad incontrolable, sustraído por la observación del lugar y una escucha que desborda los objetos “musicales”. ¿Cómo se traduce la escucha de un lugar en términos arquitectónicos? ¿Cómo puede relacionarse ese *modo de improvisar* con los sonidos que en ese momento se ejecutan? Esta propuesta, lejos de estar predeterminada, significó la posibilidad de enfrentar una contradicción inherente a la partitura de esta pieza: desarrollar *modos de improvisar* en contextos disímiles que se resisten a afirmar su potencia.

Sin embargo, el trabajo de realización de la *pieza de escucha II* se quedó, bajo mi perspectiva, en la potencia del *proceso previo al encuentro*. Si bien la pieza fue ejecutada por el cuarteto Araya, Carrasco, Alvear, Astaburuaga en dos ocasiones, el tiempo de dedicación no fue suficiente para volver a la partitura y su lectura con el ojo levemente cambiado por la interacción con otro: muchas de las fuerzas presentes en aquel proceso no se volvieron audibles, no lograron consistencia sonora por la inexistencia de un trabajo posterior que rehiciera la pieza a partir de la audibilidad de sus problemas. Las entrevistas y posteriores conversaciones con los músicos me han permitido entender que diversos asuntos no fueron trabajados en profundidad, que es necesario retomar ese trabajo, releer la partitura, proponer otros sonidos, intercambiar nuevos conceptos e ideas y acordar en base a otros criterios para que la obra se actualice, para que cada nuevo cuestionamiento impulse una indeterminación distinta, un nuevo desafío colectivo.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> La grabación del cuarteto Araya, Carrasco, Alvear, Astaburuaga, realizada en el Centro Cultural Sofía Hott (Osorno) en enero 2014, se puede ver y escuchar en [www.piezasdeescucha.blogspot.com](http://www.piezasdeescucha.blogspot.com)

### 3.1.2. La construcción de acuerdos

Un referente importante para mi trabajo es el compositor Christian Wolff, cuya obra permite observar que gran parte de su interés ha estado puesto en la realización colectiva. Nicolás Carrasco lo sintetiza de esta manera:

En su obra, las decisiones de un ejecutante sólo son posibles como reacción a otras decisiones tomadas por aquellos producidos intencionalmente, o de acuerdo a cómo las características de la obra hayan sido negociadas colectivamente. Wolff considera al intérprete como un sujeto condicionado por lo colectivo y lo contingente, y su interés radica en la lectura, traducción o arreglo que éste haga desde una partitura.<sup>113</sup>

Precisamente, esas negociaciones colectivas en torno a las características de la obra son las que quiero analizar desde la perspectiva de la construcción de acuerdos producidos en el *proceso previo al encuentro*. En este punto –que en innumerables ocasiones no pasa de ser considerado un mero ensayo que debe resolver con eficiencia y rapidez los problemas de una partitura para llegar al objetivo central, esto es, el espectáculo o concierto– es donde ese sujeto condicionado por lo colectivo y lo contingente puede incidir profundamente en la actualización de las *piezas de escucha*. Por una parte, Carrasco señala el interés de Wolff por las posibilidades de lectura (tema desarrollado en el capítulo anterior), y por otra, por lo que denomina la traducción o arreglo de la partitura. Ese arreglo, entendido como el resultado de un trabajo interpretativo que desarma el texto, que lo rehace y juega con él, necesita para producirse aquella disposición específica ya mencionada por parte del colectivo que lo realice.

La voluntad para construir acuerdos en el instante que emergen los choques entre las fuerzas es el impulso fundamental para llevar a cabo la realización de las *piezas de escucha*. Esta voluntad está relacionada directamente a la responsabilidad del intérprete consigo mismo (idea de Cage desarrollada en el capítulo anterior), ya que cada proceso de intercambio supone una cierta dislocación de sus hábitos procesuales, de sus referentes constructivos y de sus modos de ejecución acostumbrados, y todo ello precisa de una disposición para que la producción resultante de esos desbordes sea determinada como

---

<sup>113</sup> Carrasco, "Sobre la indeterminación en la música de John Cage y Morton Feldman", 26.

parte constitutiva de una pieza en particular. Es por esta razón que en las piezas I, II, IV y V he escrito las instrucciones en forma imperativa, utilizando el verbo “deber” justamente como una forma de visibilizar esas reglas rígidas que se diferencian de las proyectadas hacia posibilidades múltiples. Uno de esos deberes –explícito en las instrucciones de estas piezas y quizás el más importante– es construir acuerdos ahí donde la lectura y la actualización de la partitura no encuentran su estabilidad, es decir, donde el trabajo precisa de consensos colectivos para seguir adelante.

“Pero no es cierto en lo absoluto que cuanto más libre se es, existen más posibilidades entre las cuales elegir”, asegura Feldman, en una arremetida contra el supuesto de que la libertad equivale a “hacer lo que se quiera”.<sup>114</sup> Por medio de esta sentencia, Feldman desarrolla la idea de que el sentido de la música hecha por él y sus pares en la década de 1950 no se trataba de la libertad de elección, sino de la libertad de las personas de ser ellas mismas. Esta distinción es de gran importancia para este trabajo, ya que entiendo este ciclo de piezas como la materialización de una serie de condiciones de posibilidad que permitan volver audibles y visibles las diferencias de quienes se propongan realizarlas. Y esas diferencias no se tratan únicamente de las distintas capacidades de elección que los intérpretes hagan de los materiales disponibles –acción tantas veces asociada a la forma por excelencia de la indeterminación–, sino más bien de la inclinación que éstos tengan hacia transformar esas mismas diferencias en creación y producción musical.

Para ejemplificar lo anterior, el desarrollo de los *materiales de intercambio* que aparecen en la *pieza de escucha I* puede ser una forma de dar profundidad a los alcances de este tema. Esta forma de proceder, como pudo observarse en el primer capítulo, tiene como propósito realizar una construcción colectiva de materiales específicos, es decir, acordar sonidos a partir de las propuestas de los intérpretes. Estos materiales deben ser determinados al inicio del proceso de realización, acción que supone un trabajo mediado por las posibilidades que los músicos sustraen de las instrucciones iniciales.

---

<sup>114</sup> Feldman, *Pensamientos verticales*, 127.

Los *materiales de intercambio* desplazan los bordes de las posibilidades de acuerdo en tanto están impulsados por reglas que no especifican en detalle eso que han de proponer, sugiriendo situaciones que pueden considerarse irrealizables. Un ejemplo de ello es la elaboración de los ruidos, trabajo que implica realizar una búsqueda colectiva de sonoridades análogas entendidas como ruido. La problemática principal que aquí se presenta –además de las discusiones que se desprenden de lo que cada músico entiende como ruido– es la mayor o menor efectividad de construir sonoridades análogas a partir de instrumentos de naturaleza distinta, como lo son un viento y una cuerda. Por lo tanto, ¿cómo elaborar sonoridades similares a partir de instrumentos que utilizan mecánicas disímiles para producir sus sonidos? ¿Qué alcances tiene el concepto “análogo” en esta parte del proceso?

Para el vientista Edén Carrasco esta parte del proceso significó uno de los mayores desafíos de la obra. Al referirse a la forma en cómo enfrentaron la elaboración de *materiales de intercambio* comenta: “diría que un 30% del material fue dificultoso de encontrar, llegados a un punto casi extremo de estirar las posibilidades de cada instrumento. Hubo algunos sonidos que no fueron completamente similares pero sí análogos, consensuados.” En su comentario puede observarse la separación que hace entre similar y análogo, entendiendo el primero como una equivalencia de sonoridades y el segundo como “sonidos parecidos”. Por un lado, el problema del significado de sonidos análogos fue determinado por él como la posibilidad de una coexistencia entre dos sonoridades distintas pero semejantes; por otro, cuando hace alusión a “algunos sonidos” como no completamente similares, se puede entrever que efectivamente hubo sonoridades que fueron consideradas por él como equivalentes. Otro aspecto relevante, que puede relacionarse a esto último, es que entre ambos músicos no se produjeron mayores choques en el trabajo de elaboración de ruidos análogos, situación que ellos mismos atribuyen a la experiencia que tienen en la improvisación. Esta “familiaridad interpretativa”, que de alguna manera dio soporte a las propuestas, contrapropuestas y acuerdos, es la razón principal que me permite plantear que este aspecto estuvo más bien colmado por determinaciones poco cuestionadas, impulsadas por acciones y reacciones sostenidas en sus entrenamientos como improvisadores.

Sin embargo, esta mecánica de trabajo también produjo un desenfoque en sus modos de ejecución cuando intercambiaron los acordes y multifónicos. Por un lado Edén, quien ha desarrollado una variada paleta de multifónicos en su saxo alto, señala que “en esta pieza el problema básico de éstos es la afinación exacta entre ambos instrumentos”. Es decir, su costumbre instrumental se vio afectada en este caso por el acomodo de las afinaciones de los multifónicos, trabajo por lo demás autoimpuesto ya que la partitura instruye la elaboración de cada material a partir de los tonos propuestos por el compañero sin hacer alusión específica a la afinación. Por tanto, su proceder no sólo supuso determinar multifónicos que tuvieran un “espejo” en acordes de Cristián, sino además implicó “mover de su sitio” a sus componentes. Por otro lado, para Cristián ejecutar una variada gama de acordes tampoco significa un problema, sin embargo, el trabajo de elaborar acordes acomodando las posiciones a partir de cada uno de los tonos presentes en los multifónicos de Edén supuso un proceso complejo: todo un juego diferencial de fuerzas que produjo criterios y referentes constructivos nuevos.

The image displays seven handwritten musical notations for multifonics, labeled M/A1 through M/A7. Each notation is written on a treble clef staff and includes specific fingerings and notes:

- M/A1:** Fingerings 1, 2, 3, 4, 5. Notes: C2, F.
- M/A2:** Fingerings 2, 3, 4, 5, 6. Notes: Bb, G.
- M/A3:** Fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. Notes: Eb, G.
- M/A4:** Fingerings 1, 2, 3, 4, 5. Notes: Gb, G.
- M/A5:** Fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Notes: Bb, G.
- M/A6:** Fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Notes: Bb, G.
- M/A7:** Fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. Notes: Bb, ra.

Notación de los multifónicos de Edén Carrasco en la *pieza de escucha I*.

Es importante recordar que este proceso constructivo está relacionado únicamente a la elaboración de los *materiales de intercambio*, es decir, que la ejecución de la pieza supone dinámicas y desafíos de otra naturaleza, ya no referidos a la búsqueda análoga de sonidos. De hecho, las probabilidades de que dos materiales análogos se presenten en forma sincrónica en la ejecución son escasas, por tanto, se podría decir que en esa instancia no hay posibilidades de “comprobar” la similitud o analogía entre las sonoridades elaboradas. ¿Cuál es el propósito de esta forma de elaboración entonces? Impulsar un trabajo colectivo que produzca materiales nuevos en tanto sean determinados sin más precedentes que los que ahí mismo emerjan como reacción conjunta a las reglas propuestas, más allá del uso que de ellos se haga. Todo esto, como un empuje que desdibuje los hábitos interpretativos individuales e impulse la construcción de “materiales colectivos” nuevos.<sup>115</sup>



Imagen de Edén Carrasco y Cristián Alvear ejecutando la *pieza de escucha I* en la casa de la Editorial Chancacazo, Santiago de Chile - 18 de diciembre de 2013. Fotograma captado de un video de Álvaro Ortega.

\*\*\*

---

<sup>115</sup> La grabación de Edén Carrasco y Cristián Alvear, realizada en estudio (Santiago de Chile) en diciembre de 2013, se puede ver y escuchar en [www.piezasdeescucha.blogspot.com](http://www.piezasdeescucha.blogspot.com)

El *proceso previo al encuentro*, inicio de la realización de las *piezas de escucha*, es formado por el ensayo, la práctica y las múltiples ejecuciones –fragmentadas y continuas– que una y otra vez se realizan de aquello que se interpreta. Las piezas en esta parte del proceso se arman y desarman, se discuten, se (re)codifican, se doblegan, se prueban, se leen individual y colectivamente, se acuerdan, se repiten, se modifican y se construyen. La consideración que he hecho de todos estos sucesos como parte integral de la realización del ciclo responde a mi convicción de que este espacio no es reductible a una función utilitaria, sino que requiere de la producción de un trabajo colectivo, sostenido en el tiempo, que dé movimiento y actualice aquello que es potencia en la escritura y que además se proyecte como potencia hacia el encuentro con el otro. Es decir, aquí es donde puede construirse una convención, un código común, un acuerdo, un espacio donde la comunidad puede proliferar en tanto esa convención se articule colaborativamente.

Las *piezas de escucha* las entiendo como una posibilidad de materializar una crítica activa hacia un espacio que puede ser considerado un modo de producción cuyo sentido es elaborar un objeto que debe insertarse en una posición cultural, social o económica previamente considerado como el objetivo principal. ¿Pero de qué modo se vuelve una crítica activa? Empujando y volviendo audible una serie de sucesos que no ritman con aquella velocidad operativa: la ubicación del choque entre dispositivos y sujetos, entre sujetos y sujetos, entre sonidos y acciones, entre ideas y sonidos, entre indeterminaciones y determinaciones –esto es, el juego diferencial de fuerzas– como un impulso que en la desarticulación de hábitos puede producir materiales e ideas de gran riqueza.

Las partituras de las piezas controlan y el control produce resistencias; asimismo, las partituras también se dejan controlar –proponen marcos vagamente delineados– y eso produce choques con las resistencias propias y las del otro. La indeterminación opera acá de múltiples maneras, tantas como códigos de lectura existan en quienes las lean. Por tanto, la voluntad interpretativa para consensuar todos esos choques, para construir acuerdos, para escuchar al otro y construir un código común, se presenta como aquella disposición necesaria para emprender un trabajo que vuelva desconocido lo conocido y que desestime la idea de llegar a un resultado definitivo.



### 3.2. Encuentro: partitura, intérpretes, sonidos, lugar y público

*La escasez de información magnifica los parámetros de la experiencia. En el curso de un período de audición inusualmente largo, un auditor puede volverse hipersensitivo a lo sonoro circundante; los sonidos interpretados co-existen con los sonidos del mundo. Objetos cotidianos, las cualidades acústicas del espacio, las condiciones atmosféricas locales —todas pueden ser magnificadas y volverse aspectos de la experiencia.*

Manfred Werder

Un compositor cuyo trabajo está explícitamente enfocado al encuentro como un lugar de ocurrencias múltiples, tanto por sus obras como por sus escritos, es Manfred Werder. La música de Werder ocurre como una leve alteración de lo circundante: en sus ejecuciones, tanto intérpretes como sonidos coinciden con lo que llama “el sonar del mundo”, esto es, ese conjunto infinitamente rico de circunstancias, la riqueza de la realidad, indisponible en tanto multiplicidad incontrolable, que es sustraída por la acción de la música en el instante del encuentro. Para Werder cada sustracción permite una aproximación desde un ángulo levemente diferente a ese continuo sonoro, una y otra vez, dando un color también levemente distinto a una atmósfera ya presente.<sup>116</sup> Un comentario suyo sobre su obra *stück 1998* sintetiza en alguna medida su forma de trabajo:

En general deseaba escribir una música en la cual el material usado —sonido y ausencia de sonido— estuvieran ahí tal como materiales (y no como las preferencias compuestas de un autor). Entonces el material usado podría ser visto más precisamente como material específico de un contexto (las cualidades accidentales de los intérpretes, instrumentos, el sitio), como condiciones generales de un mundo, y en sí mismos como parte del mundo. En este sentido cada sonido porta su dinámica y cualidad precisa a través de su contexto.<sup>117</sup>

En estas palabras puede leerse una referencia directa a la idea de John Cage acerca de que los sonidos deben ser ellos mismos, despojados de toda “personalidad” del compositor. Sin

---

<sup>116</sup> Cfr. Pisaro, “Writing Music”, 63.

<sup>117</sup> Saunders, “Manfred Werder”, 343.

embargo, la actualización que Werder desarrolla de ese discurso tiene que ver con la consideración de cada sonido como un material de contexto, determinado por las cualidades accidentales de los intérpretes, los instrumentos y el sitio, es decir, por las condiciones del encuentro. Por tanto, su idea no sólo apunta a la inclusión de lo sonoro circundante para magnificar la experiencia –lo que supone incorporar lo inaccesible e incontrolable, ese sonar del mundo–, sino además sitúa al lugar y sus características como una fuerza que afecta y enmarca cada uno de los sonidos que como músicos queremos controlar en una ejecución.<sup>118</sup>

Esta perspectiva implica un desafío considerable para quienes participan en un encuentro musical: por un lado para los músicos, quienes entran en un campo de inestabilidad al trabajar con materiales permeables, aún moldeables por el contexto en el que se producen; por otro lado para el público, el cual puede magnificar los parámetros de la experiencia en tanto su escucha no considere únicamente como materiales a percibir los sonidos emitidos por los músicos, es decir, en tanto se produzca un “destape de sus oídos” que incorpore las condiciones del encuentro: una escucha que amplíe el marco de la experiencia. El desafío, por tanto, implica dislocar una serie de hábitos, que van desde las expectativas que los músicos depositan en las ejecuciones en cuanto a su rendimiento y dominio hasta las preconcepciones de lo que supuestamente debe existir como escenario para la presentación de una obra como espectáculo.

Una de las críticas elaboradas por Jaques Attali en su ensayo sobre el ruido va precisamente en esta última dirección. Para el francés, el concierto es el escenario principal de la sociedad repetitiva: “(...) el espectáculo está cada vez más en la sala, en la relación de poder del público con la obra y con el intérprete, y no ya en su comunión con ellos”.<sup>119</sup> Además de esto, señala que la música se ha vuelto un pretexto para la afirmación de la cultura y no una forma de vivirla, en la cual el público juzga sin gozar. Attali considera que

---

<sup>118</sup> La consideración de lo circundante como parte constitutiva de una obra musical fue instalada y promovida por John Cage, quien además fue uno de los responsables principales de “sacar” las ejecuciones de obras escritas de la sala de conciertos. Pese a esto, Cage atribuía a Edgard Varèse la responsabilidad de la inclusión del ruido en la música del siglo XX, a partir de la aceptación que éste tenía de todo fenómeno audible como material propio de la música.

<sup>119</sup> Attali, *Ruidos*, 175.

todo riesgo e imprevisibilidad desaparece en la repetición, momento en el que surge lo que llama una nueva estética de la interpretación, la cual “(...) excluye el error, el titubeo, el ruido. Fija la obra fuera de la fiesta y del espectáculo, y la reconstruye y la manipula, formalmente, con una perfección abstracta.”<sup>120</sup> Su ensayo sugiere que el ideal musical en una sociedad que considera mercantilizada y repetitiva es comparable con un ideal de salud: “la calidad, la pureza, la eliminación de los ruidos: hacer callar las pulsiones, desodorizar el cuerpo, vaciarlo de sus exigencias y reducirlo al silencio.”<sup>121</sup>

“Vienen a escuchar, pero todo lo que escuchan es el ruido de sus propias máquinas.”<sup>122</sup> De esta forma Feldman critica el ruido producido por quienes se jactan de escuchar cuando sólo se escuchan a ellos mismos, a sus máquinas y a sus gustos predeterminados: aquel universo compuesto por quienes van a “escuchar” para afirmar su cultura, para instalar su juicio olvidando el goce, tal como afirma Attali. También se refiere en términos críticos a una escucha que, como señala Barthes, no deja surgir: “pareciera que comprendemos mejor la música a partir de su proximidad respecto de otra música que nos es más familiar. No oímos lo que oímos... sólo lo que recordamos.”<sup>123</sup> Esta idea apunta a la sustracción que la escucha produce cuando es activada por la percepción focalizada únicamente en objetos audibles familiares, es decir, a esa audición que sólo busca relaciones e intenta comprender los fenómenos sonoros dentro de un marco de convenciones.

¿La consideración de las condiciones del lugar en el que existe una obra representa una posibilidad de experimentar la música como un encuentro, como una fiesta participativa?  
¿Qué aspectos de las ejecuciones de las *piezas de escucha* pueden ser relacionados a estos cuestionamientos?

Esta segunda parte del tercer capítulo se ocupa del encuentro, esto es, la coincidencia de los planos que entran en contacto en las ejecuciones en público de las *piezas de escucha*: partitura, intérpretes (instrumentos), sonidos, lugar y público. El objetivo es analizar qué es

---

<sup>120</sup> Attali, *Ruidos*, 157.

<sup>121</sup> Id., 181.

<sup>122</sup> Feldman, “Conversaciones sin Stravinsky”. *Pensamientos verticales*, 86.

<sup>123</sup> Id., 245.

lo que sucede con la lectura de las partituras en la ejecución en público, cuánta escucha entre los intérpretes se produce, qué afecciones emergen, cómo se comportan los instrumentos y sus sonidos, qué incidencia tienen los sonidos circundantes y las condiciones del lugar, de qué modo participa el público en el encuentro y qué nuevos códigos se producen. Para tratar estas problemáticas, las piezas IV, III y V son examinadas en lo que concierne a esta parte del proceso, con el objeto de investigar sus contextos, desempeños, alcances y cómo la potencia virtual del *proceso previo al encuentro* se vuelve audible e impulsa sus eventuales actualizaciones.

### 3.2.1. La creación de un código común

*Pero ya no se trata, en la composición, de marcar el cuerpo como en la representación, o de producirlo como en la repetición, sino de gozar por él. Es a eso a lo que tiende la relación. Cambio entre los cuerpos mediante su obra y no mediante objetos. Ahí está la subversión más fundamental aquí esbozada: no ya almacenar riquezas sino superarlas, tocar por el otro y para el otro, entrelazar los ruidos de los cuerpos, escuchar los ruidos de los otros a cambio de los propios y crear, en común, el código en el que se expresará la comunicación.*

Jaques Attali

Belén Ruiz, cellista del Ensamble Chamizo, considera que la *pieza de escucha IV* es incómoda para el público: “hay una tensión que se genera con sonidos muy tenues, con ruidos que de pronto chocan con lo demás; creo que el público tiene esa sensación de no saber si en algún momento va a haber un *fortissimo*.” Las instrucciones de esta pieza indican que todo sonido debe ser ejecutado suave o muy suave: los ruidos y sus cualidades complejas, los multifónicos y acordes disponibles para cada intérprete y los tonos lisos, sin articulación alguna, simples. “Lo lindo de las amplitudes bajas es que no obscurecen otras amplitudes”<sup>124</sup>, señala Cage conversando con Joan Retallack, idea que de algún modo sintetiza las intenciones que deposité en la partitura de esta pieza: lograr un entramado de

---

<sup>124</sup> Cage, *Music*, 72-73.

sonidos bajo la simple y a la vez compleja pretensión de que cada uno de ellos pudiera *ser* sin cancelar al otro. Es decir, calibrar esa intensidad en un ensamble en el cual las diferencias instrumentales y las fuerzas de cada intérprete son, a mi parecer, explícitas. Michael Pisaro se refiere a este asunto:

El constreñimiento, la limitación dinámica, se aplica mayormente a la manera en la cual el sonido es tocado pero no puede realmente aplicarse al volumen como es experimentado. A causa de lo que es muy probable que sean razones fisiológicas, hay simplemente mucha más variación percibida en el volumen en el rango más suave de la escala que en el límite más alto. Una vez que uno ha estado ‘en’ una obra tardía de Feldman, digamos por 40 minutos, la escala de los valores de amplitud puede parecer enorme, aproximándose al infinito, como un punto de desvanecimiento. Los cambios más pequeños se vuelven perceptibles. La manera para alcanzar esta complejidad no es a través de una indicación de una dinámica para cada sonido, sino que constriñéndolos para estrechar el rango de valores.<sup>125</sup>

Precisamente, la indicación dinámica de la *pieza de escucha IV* no está elaborada para cada sonido particular, sino más bien se trata de un constreñimiento general de las intensidades instrumentales. Ciertamente, el volumen es experimentado de otra manera cuando ello se logra: emerge el detalle de las cualidades de cada sonido, emerge el lugar y sus características acústicas, emerge el sonar de los músicos fuera de sus instrumentos, emerge la presencia del público que efectivamente está ahí, con sus cuerpos sonoros y no únicamente con su escucha silenciosa, es decir, se magnifican los parámetros de la experiencia, como señala Werder. El violinista Carlo Prieto comenta este asunto: “realmente de las piezas lentas y *piano* que he tocado yo creo que ésta es de las más difíciles, porque es la que ha requerido más mi atención.” Cada vez, desde que el Ensamble Chamizo toca esta obra, Carlo escucha algo nuevo que le da una idea diferente para ir cambiando algunas cosas que ya había decidido.

La “escasez de información que magnifica los parámetros de la experiencia no sólo se presenta en esta pieza en términos de la intensidad de los sonidos, también está en el “desarrollo expresivo” de la obra: todos los sonidos son tenidos, algunos mínimamente articulados, otros son ruidos sutiles; el entramado muta poco a poco, cambia levemente su

---

<sup>125</sup> Pisaro, “Writing, Music”, 67.

color a partir de la entrada y la salida de algunos de sus componentes, es decir, no hay una direccionalidad hacia un contraste. Por tanto, la ejecución presenta una ausencia de referentes para construir relaciones, para apoyarse en una estructura, una dificultad para desarrollar esa escucha *aplicada* a la que Barthes se refiere. Es decir, el “fracaso de una promesa”, sostenido en una serie de comportamientos musicales que pueden ser considerados como la preparación de algo que está por venir y que nunca llega. Roland Barthes desarrolla esta idea a partir de la escucha del trabajo de John Cage:

(...) «escuchando» un fragmento de música clásica, el oyente se siente empujado a «descifrar» el fragmento, es decir, a reconocer en él (gracias a su cultura, su dedicación, su sensibilidad) la construcción, tan completamente codificada (predeterminada) como la de un palacio de la misma época; pero al «escuchar» una composición (habría que tomar esta palabra en sentido etimológico) de Cage, estoy escuchando un sonido tras otro, no en su extensión sintagmática, sino en su significancia en bruto y como vertical: al perder su construcción, la escucha se exterioriza, obliga al sujeto a renunciar a su «intimidad».<sup>126</sup>

El Ensemble Chamizo ha incluido la ejecución de esta pieza en múltiples conciertos que ha realizado en el DF por casi un año. Uno de los atractivos que la agrupación ha encontrado en ella es la lectura “obligada” de cada evento presente en la partitura, es decir, la exigencia de una escucha y seguimiento de todos los instrumentos al momento de ejecutarla. Según Miguel, percusionista del ensemble, hay un nivel de lectura y ejecución micro y un nivel macro: “el macro es una especie de desprendimiento, donde se ve todo desde lejos, donde se puede identificar quiénes están tocando, a quiénes les corresponde entrar, si el sonido se hizo y cómo se desarrolla”. El micro, por su parte, implica “salirse de ese mundo de afuera y adentrarse completamente y ver directo a los ojos, directo a las manos”, señala. Para el percusionista todo esto supone distintos niveles de energía, una que supone una tensión insistente, muy precisa, y la otra –que está en el tocar– que es bastante más holgada y tenue. La arpista Ariadna Bucio considera esto como un arma de doble filo, “porque tú estás siguiendo toda la partitura y si alguien por alguna razón se cae, todo se cae.”

---

<sup>126</sup> Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 256.

Sin embargo, estas visiones y conclusiones de los intérpretes son fruto de un trabajo sostenido que ha estado colmado de dificultades producidas por sus diferencias. El Ensamble Chamizo, como señalé en el capítulo anterior, se preocupó inicialmente por *descifrar* la partitura, básicamente por el desafío que la *notación trama* significó para ellos. Las primeras ejecuciones presentaban una serie de sonidos articulados y de dinámicas claramente variables: una especie de diferenciación necesaria que debía ser explicitada en el escenario, marcada por la expresividad de sus individualidades. La comprensión de un trabajo en el cual las amplitudes bajas no obscurecieran otras amplitudes, en el cual los sonidos debían llegar a un nivel de simpleza y economía de ejecución que permitiera focalizar los eventos y la escucha en el entramado colectivo, en el cual la variación de la trama armónica estuviera supeditada a la lectura de todos los instrumentos y a la mirada y escucha atenta del conjunto, es decir, en el cual el individuo fuera desplazado a un segundo plano –empujado por el ejercicio de un trabajo horizontal– requirió de un largo proceso. Y todo ese trabajo implicó reiniciar y rearticular una y otra vez el *proceso previo al encuentro*, alimentado y potenciado por las experiencias de los encuentros que se sucedían, por los diversos conciertos que explicitaban las problemáticas de la ejecución.



Imagen del Ensamble Chamizo ejecutando la *pieza de escucha IV* en la Sala Xochipilli de la ENM de la UNAM, México DF – 1 de julio de 2014. Fotograma captado de un video de Tatiana Wolff.

La agrupación sigue leyendo y ensayando la pieza como si fuera la primera vez: “hemos ido y regresado a esta pieza, hemos olvidado las instrucciones y las hemos recordado, pero creo que así tiene que ser, es un proceso”, comenta Ariadna. Por su parte, para Miguel trabajar la pieza de este modo ha significado un reto: “transformar algo muy simple en una complejidad extrema para luego transformarlo en simple otra vez.” Para él la pieza está llena de detalles que le generan conflicto al instrumentista, acerca de cómo lograr un ajuste entre notación e interpretación, y esos pequeños detalles pueden generar diversas ideas en el ensamble. Luego señala: “lo que es bien interesante es que mucha música de esta especie tiene esta situación tan bonita en la que te está exigiendo cosas increíblemente complejas con respecto a intuición, atención, percepción, pero en cuanto a ejecución te pide lo más básico: un buen sonido.”

La inclinación que el ensamble ha desarrollado hacia estudiar, releer y ensayar una y otra vez esta pieza, antes de cada concierto y siempre de un modo diferente, ha potenciado la colectividad que exige su ejecución. La agrupación hoy, después de un largo proceso de ejecuciones en vivo, está mucho más preocupada por calibrar sutilmente las intensidades, por tocar ruidos acordados colectivamente, por delimitar las duraciones a través de la mirada y el gesto de uno u otro, y por no cancelarse –sonidos y cuerpos– entre sí. Escuchando a sus integrantes me doy cuenta que este trabajo ha producido nuevas relaciones entre ellos y con la pieza, que ha implicado un proceso de transformación a partir de la *creación de un código común*. Carlo Prieto comenta: “una obra como ésta siempre la vas a tener que estar reconstruyendo, incluso si la tocas igual, si la tocas con los mismos parámetros, siempre la vas a estar reconstruyendo. A mí me pasa en esta pieza que siempre, desde que la tocamos, escucho una cosa nueva que me da una idea diferente.” Precisamente, esa escucha que no permite volver estática una ejecución, que impulsa un nuevo trabajo, una y otra vez, que vuelve audible un proceso de transformación colectiva en el cual las diferencias emergen en cada ejecución, en cada afección producida, es, bajo mi perspectiva, una escucha que permite actualizar esta pieza.

Ahora bien, ¿qué rol ha jugado el público en todo este proceso? Tal como señala Belén, hay una preocupación del ensamble por el público, en este caso explicitada por su percepción



de una cierta incomodidad de éste por una suerte de expectativa de un desarrollo “más expresivo” de la pieza, incomodidad que posiblemente afecta la ejecución de los músicos. Más allá de esta percepción particular, cuya “comprobación” siempre queda en un campo de sensaciones variables entre un sujeto y otro, lo que me parece importante rescatar en este punto es la consideración del público como un “cuerpo de escucha” que incide tanto como cualquiera de los otros cuerpos, planos y dispositivos que coinciden en el encuentro: como un cuerpo que afecta la ejecución con igual fuerza que los propios músicos, que la partitura, que los instrumentos, que los eventuales sonidos y que el lugar, es decir, como un cuerpo que en su deriva se encuentra en la contingencia y forma parte activa de una situación irrepetible.

El público como cuerpo de escucha, al mismo tiempo que afecta a los intérpretes, también es afectado, y en ese juego diferencial de fuerzas es donde se produce la posibilidad de la creación de un código común: así como los intérpretes ya han decodificado y recodificado la partitura en el *proceso previo al encuentro*, el público en el encuentro se enfrenta a la posibilidad de realizar un proceso similar. ¿De qué manera? Declinando una escucha *aplicada* que busca el desciframiento de objetos sonoros para potenciar una escucha que después de *surgir* se esfuerza por desarticular sus hábitos para permitir la entrada de las afecciones por medio de su permeabilidad. El esfuerzo por trabajar esa escucha es el que, bajo mi perspectiva, puede dar paso a una recodificación, es decir, a no percibir como objeto finito un fenómeno múltiple, a no intentar comprender un enunciado (producto cerrado) sino más bien a jugar con su naturaleza de enunciación (producción perpetua), como señala Barthes; a no intentar descifrar por medio de la escucha un código sostenido en la convención sino a crear una nueva convención que lo recodifique.

Todo ello, a mi parecer, produce choques de fuerza, principalmente por el juego diferencial que ambas escuchas producen cuando se presencia la ejecución de una obra. El espectáculo repetitivo tiene una fuerza tal que produce justamente el temor que Belén señala, aquél en el cual el intérprete está atento a las posibles frustraciones de un auditor que marca su presencia con la fuerza de esa escucha *aplicada*, con aquella que afirma su cultura y que juzga en vez de gozar. Y el juego en este caso se produce en el escenario que se cuestiona:

la sala de conciertos, contexto por excelencia de la música repetitiva, lugar que por cierto ha sido el espacio en el que la mayoría de las ejecuciones de las *piezas de escucha* se ha llevado a cabo. Por tanto, ¿cómo potenciar en el público esa escucha que permite recodificar? ¿En qué momento ese código se transforma en un código común? El percusionista Miguel Ángel Cuevas sintetiza el trabajo que el Ensamble Chamizo ha realizado con la *pieza de escucha IV* de un modo que puede dar luces a algunas respuestas:

Es bien distinto, después de trabajar tanto esta pieza, enfrentarse ya al lugar, al público, las condiciones, la luz, o sea, tantas cosas que cambian tu percepción de la pieza, y creo que es lo que tiene, que es una pieza tan humana que cada cosa que entra en contacto con ella cambia, así como creo que nosotros también hemos cambiado, nosotros mismos y la perspectiva con respecto a ella: cada ejecución que hemos hecho, cada vez incluso que hemos pensado en ella o que la hemos comentado, que la hemos tocado en público. A veces pensamos que la desesperación es cada vez más grande, a veces sentimos que nos alejamos cada vez más de ella, a veces nos sentimos más identificados, pero creo que lo más bonito es que no somos nosotros los que estamos regresando a la pieza, sino que la pieza está regresando a nosotros, porque de algún modo nos ha estado cambiando.<sup>127</sup>

Como él mismo señala, el colectivo ha cambiado con cada ejecución, tanto por su relación con las condiciones del lugar como por el comportamiento del público, es decir, por la interacción con la multiplicidad del encuentro y por las afecciones que se desprenden de éste. Todo ello ha impulsado al Ensamble Chamizo a trabajar desde nuevas perspectivas la pieza, ha replanteado las estrategias del *proceso previo al encuentro*, ha rearticulado las discusiones y ha producido nuevos choques y nuevos acuerdos. Y esa transformación, a su vez, ha producido una nueva potencia (una nueva virtualidad), que en la ejecución en el encuentro también ha renovado el juego diferencial de fuerzas, así como también ha renovado las afecciones que pueden suscitarse. El ensamble ha mejorado su ejecución en cada concierto, apreciación que cada integrante comparte y a la que yo adhiero, y esa mejoría no se ha dado específicamente por la cantidad de ensayos, sino más bien por la cualidad de la escucha que se ha trabajado una y otra vez.

---

<sup>127</sup> Fragmento de la entrevista realizada a Miguel Ángel Cuevas del Ensamble Chamizo en relación a la *pieza de escucha IV*.

A partir de estas ideas, considero que esta forma de realización produce una cantidad de fuerzas que potencia esa escucha que *deje surgir* en el público, escucha que requiere de una disposición específica para que ocurra. ¿De qué manera? Por medio de las afecciones que son empujadas por las fuerzas de los músicos, afecciones que se producen por una potencia proveniente del *proceso previo al encuentro* que deja una huella en su actualización en el encuentro. Y estas afecciones, experimentadas tanto por músicos como por el público, producen un campo común: una sintonía en la que se vuelve audible todo el juego diferencial de fuerzas, precisamente por ese código común que se crea en el encuentro; un código invisible, un código social.

Considero que esta declaración, realizada por Miguel hacia el final de la entrevista acerca de la *pieza de escucha IV*, es una descripción certera de los alcances que puede llegar a tener el trabajo comprometido sobre una obra musical en una comunidad. Su idea sobre un regreso de la obra hacia los intérpretes y no de éstos hacia ella, impulsado por un proceso de transformación en él y sus compañeros –un “estar cambiando con ella”–, no hace otra cosa que potenciar y animar mi trabajo compositivo. Dicho de una manera clara y concreta: esta aproximación hacia la cuarta de las piezas del ciclo coincide con gran parte de mis pretensiones, con un deseo que muchas veces se proyecta y que no llega: las expectativas de lograr un trabajo colectivo basado en la colaboración de personas distintas, que remueva hábitos, que produzca choques, que implique cuestionamientos hacia los dispositivos, hacia los sonidos y los roles, que potencie el trabajo de intercambio, que produzca acuerdos, y que a partir de todo ello desarrolle nuevas convenciones y nuevos códigos en una comunidad que esté dispuesta a llevar adelante ese tipo de trabajo.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> La grabación del Ensemble Chamizo, realizada en la Sala Xochipilli (DF) en julio de 2014, se puede ver y escuchar en [www.piezasdeescucha.blogspot.com](http://www.piezasdeescucha.blogspot.com)

### 3.2.2. Lo circundante

George Brecht, en una entrevista realizada por Michael Nyman en 1976, se refiere a la relación con el público en los conciertos realizados por *Fluxus*. En ella comenta que en la ejecución de las obras del colectivo había una especie de intercambio más que una interpretación para el público, o más que un propósito de entretener, aunque eso de todos modos estaba implícito en las partituras. Sin embargo, señala que “ciertamente no era tan silencioso como una interpretación en un salón de concierto convencional, porque después de todo en las que estoy pensando fueron hechas en un loft, y tal vez las ventanas estaban abiertas y escuchabas los ruidos de fuera, y luego alguien saldría para ir escaleras abajo y volvería”.<sup>129</sup> Para Brecht, mientras se encontraba ejecutando esas obras, la situación no tenía que ver especialmente con él, ni con la audiencia, ni con la gente presente en la sala o la que estuviera yendo o viniendo, sino más bien tenía que ver con una situación total, “y lo que fuera que ocurriese en esta situación total naturalmente sería tomado en cuenta y uno actuaría como actuaría en cualquier situación.”<sup>130</sup>

Como mencioné en el primer capítulo, Brecht compuso una serie de obras escritas en formato de tarjeta en las que utilizó únicamente notación verbal: las partituras evento. A partir de ese trabajo se diferencia la idea de una situación total con lo que llama el *event*: “(...) en las partituras de evento el foco no está en una situación global sino en algo que ya has notado. Puede ser algo bastante marginal. El vuelo de un pájaro, por ejemplo.”<sup>131</sup> Para Brecht se trata de un asunto de foco, de modo tal que un evento puede ser la marginalidad del vuelo de un pájaro así como también la interpretación completa de una obra: “puedes agregarle por cuanto lo desees o reducirlo tanto como lo desees.”<sup>132</sup> Por tanto, una situación total también puede ser considerada un evento, en tanto el foco esté puesto en esa globalidad.

---

<sup>129</sup> Nyman, Michael. "An interview with George Brecht by Michael Nyman". *An introduction to George Brecht's The Book of the Tumbler on fire*. Ed. Henry Martin. Milan: Multhipla Edizioni, 1978, p. 116. Las traducciones de esta entrevista fueron hechas por Nicolás Carrasco.

<sup>130</sup> Nyman, "An interview with George Brecht by Michael Nyman", 117.

<sup>131</sup> Id., 118.

<sup>132</sup> Id.

La realización de la *pieza de escucha III* de Cristián Alvear presenta una estrategia constructiva que se relaciona con la idea de Brecht: el foco que determina un evento. Su escucha focalizada de ciertos lugares permitió la determinación de eventos por medio de su percepción, sustracción y la posterior asignación de una función que detonara la elaboración de materiales sonoros a través de la investigación de su instrumento. Luego, en la ejecución, todo su trabajo constructivo desarrollado es puesto a disposición –si bien está estructurado en una partitura que determina ciertos aspectos– de esa situación total a la que se refiere Brecht, que “está ahí” para afectar cada uno de los sonidos elaborados previamente. “La idea es que estos sonidos vayan viajando conmigo y se afecten. Como armé esta pieza en base a mi historia yo necesito que estos sonidos realmente se vayan conmigo y se afecten en el lugar donde estoy.” A mi parecer esta es una de las decisiones más relevantes que Cristián tomó en relación a la *pieza de escucha III*: hacer de esta obra una obra de viaje, que se mueva con él, que se actualice en cada sitio donde se ejecute, que se afecte por los lugares, por ese sonido *número 1* que es el ambiente (ver 2.2.2.). Para él la escucha que deviene afección fue la clave del trabajo de realización de la pieza, trabajo que, como puede observarse en su comentario, está bastante lejos de cualquier pretensión que pueda entenderse como la búsqueda de una ejecución definitiva. Por el contrario, la decisión que ha tomado está precisamente inclinada hacia retomar la pieza, hacia volver a ella con ese “ojo levemente cambiado” por la interacción con un lugar, con un público, con unos sonidos, con un ambiente; es decir, a rehacer la obra *en* la escucha cada vez que se produzca un encuentro referido a ella. “Finalmente, donde sea que yo vaya cargo mi historia conmigo”, comenta con respecto a esto.

Hoy existe una partitura escrita por Cristián que es el resultado de un proceso de construcción de sonidos elaborados a partir de la escucha de grabaciones de lugares importantes en su vida (ver 2.2.2.). La partitura determina la disposición de los sonidos pero no sus duraciones y cualidades, es decir, deja que la escucha sea la actualizadora de esos materiales que ya están virtualmente en sus anotaciones, esperando ser modulados por el filtro escritura/escucha/sitio. Por tanto, su planificación previa, aquello que está sostenido en una estructura, se abre en la ejecución en público a un universo de fenómenos sonoros

que se presentan como indisponibles, que se resisten a ser controlados, situación que a mi modo de ver permite que la obra se incline hacia una constante actualización.



Imágenes de Cristián Alvear ejecutando la *pieza de escucha III* en la Escuela Rural de Puninque, San Juan de la Costa, Chile – 5 de junio de 2014. Fotografías de José Manuel Rozas.

Cristián lleva casi un año preparando esta pieza, investigándola, probando recursos nuevos, traduciendo de formas distintas sus grabaciones, probando nuevas estructuras, nuevas duraciones, nuevas formas de escucha. Ha vuelto a la obra una y otra vez, me ha enviado diferentes versiones, siempre con el propósito de dialogar, de compartir sus ideas, de nutrir el proceso. La descripción que he desarrollado de su trabajo en el capítulo anterior (y posiblemente la que en este instante desarrollo) seguramente ya ha dejado atrás muchas de sus estrategias, sonidos y procedimientos. Se trata, por tanto, de un trabajo de realización en el cual la aproximación al “sonar del mundo” se produce cada vez desde un ángulo levemente diferente; también se trata de un trabajo en el cual el “formar y ser formado por el ambiente” funde las acciones instrumentales y el continuo sonoro del encuentro; por último, creo que además se trata de un trabajo de realización en el cual las condiciones de éste son captadas como un cúmulo de fuerzas que afectan cada decisión tomada, cada sonido producido.

Pisaro señala que hay un punto en el que las ejecuciones se encuentran con una consistencia cuando se hacen una y otra vez: “el círculo, el patrón de dirección hacia el interior o hacia el exterior, y el ritmo de la respiración aparecen en cada versión. Nos encontramos de nuevo en aquella área gris donde tanta música se lleva realmente a cabo: entre la situación estructurada por el compositor y el momento de su ejecución.”<sup>133</sup> Ciertamente, las actualizaciones que hoy Cristián realiza de la *pieza de escucha III*, en cada presentación, vuelve audible aquella área gris. El impulso de la partitura verbal produjo un tipo de realización en la que Cristián desplazó los límites que separan roles, funciones y situaciones, entrando en un plano en el que la vida se incorpora sustancialmente a la obra, en el que la inclinación hacia la indisponibilidad del sonar de un encuentro se presenta como la indeterminación de toda planificación previa: un plano en el que aparece la posibilidad del desborde.<sup>134</sup>

\*\*\*

“El contexto en el cual se llevó a cabo la obra fue de vital importancia ya que determinó casi todos sus aspectos”, comenta Cristián Alvear en relación a la ejecución de la *pieza de escucha V* en el Museo Philippi de Valdivia (ver 1.2.5.). A diferencia de las dos primeras piezas del ciclo, esta obra es explícita en cuanto a la incidencia del lugar en el proceso constructivo y a las consideraciones del sitio como parte sustancial de la ejecución. El encuentro que esta pieza impulsa está relacionado con esa situación total a la que se refiere Brecht, ya que las instrucciones contenidas en la partitura proponen la ejecución de múltiples eventos simultáneos, desde partes que pueden superponerse (*encuentros*) hasta la acción de los dispositivos situados en distintos espacios del lugar. Por tanto, ese ir y venir del público, la movilidad de los músicos, cada uno de los espacios sonoros producidos por el *contacto entre dispositivos y lugar*, los sonidos de los instrumentos en los *encuentros* y

---

<sup>133</sup> Pisaro, “Writing, music”, 51.

<sup>134</sup> La grabación de Cristián Alvear será realizada en octubre de 2014 en Santiago de Chile. Se podrá ver y escuchar en [www.piezasdeescucha.blogspot.com](http://www.piezasdeescucha.blogspot.com). La grabación de Gilberto Ramón, realizada en la Plaza de la Conchita (DF) en agosto de 2014, se puede ver y escuchar en el mismo sitio.

las pausas entre cada ejecución instrumental –que dan paso al sonar del lugar intervenido– constituyen ese intercambio, esa coincidencia de planos.



Imágenes de la ejecución de la *pieza de escucha V* en el Museo Philippi, Valdivia, Chile - 8 de enero de 2014. *para uno*: Felipe Araya. *para dos*: Benjamín Vergara y Nicolás Carrasco. *para tres*: Cristián Alvear, Santiago Astaburuaga y Nicolás Carrasco. *para cuatro*: Cristián Alvear, Felipe Araya, Nicolás Carrasco y Benjamín Vergara. *para cinco*: Benjamín Vergara, Felipe Araya, Santiago Astaburuaga, Nicolás Carrasco y Cristián Alvear. Fotogramas captados de un video de Tatiana Wolff.

La ejecución realizada en el Museo Philippi trabajó estos aspectos en un escenario inmejorable: una antigua casa valdiviana, situada en la Isla Teja junto al río, enteramente disponible para la realización de la pieza, tanto sus espacios interiores como exteriores. Estas condiciones, de algún modo, permitieron el tránsito fluido de los músicos y el público, sin las presiones que ciertos espacios “verticales” –me refiero a un escenario enfrentado a un público– ejercen en algunos conciertos. Nicolás Carrasco, uno de los cinco intérpretes, sintetiza el trabajo que realizamos en aquella oportunidad de esta manera:



Cada músico determinó la ubicación de su dispositivo, buscando siempre que los aparatos estuvieran separados en distancias similares, o que el sitio estuviera equilibradamente dispuesto. No podría decir exactamente qué hicieron (los dispositivos). Sí que extrajeron un lugar del sitio, y este último no cambió mucho. Esa sería una de las capas de la obra, componer o extraer un lugar de un sitio. Ese lugar dura lo que la obra dura, no está ni en el sitio ni en la partitura o en una realización especial de la partitura. La partitura se esfuerza por dar (con) ese lugar, a la espera que todos nos esforcemos como ella. Pero los músicos, tradicionalmente, nos entrenamos para otra cosa y queremos otras cosas.<sup>135</sup>

Los *encuentros* fueron empujados por el sonar de los dispositivos y del lugar para entrar en el mismo juego que éstos: “extraer un lugar de un sitio” por medio de la calibración de cada intensidad instrumental con el contexto, indicación señalada en la partitura como “no cancelar ni ser cancelada por los sonidos presentes en el momento de la ejecución”. Esto, tomando la categoría de evento de Brecht, permite esbozar la idea de que cada *encuentro* fue un evento conformado por la incidencia del sonar de los músicos, sus instrumentos y sonidos y la indisponibilidad de lo circundante, es decir, la riqueza de la realidad sustraída por la acción musical. Y cada uno de esos *encuentros*, a partir de lo que señala Nicolás, sucede en la duración de la pieza: duración en tanto evento que requiere del esfuerzo de los músicos por conformar ese lugar único e irrepetible.

Aquella ejecución en Valdivia fue estructurada –como puede observarse en las anotaciones de Nicolás que están más adelante– ubicando las cinco partes en forma consecutiva (sin superposiciones) en un marco de tiempo de una hora y cinco minutos (desde las 20:15 hrs. Hasta las 21:20 hrs.). A cada parte se le asignó un marco de duración relativa, no exacto, mediado por la hora marcada por los relojes. Los intervalos de tiempo entre la ejecución de cada una de esas partes (por ejemplo entre *para uno* y *para tres*, desde las 20:30 hasta las 20:35 hrs.) señalan las determinaciones de duración otorgadas únicamente al sonar de los *contactos entre dispositivos y lugar*. En las anotaciones, junto a las duraciones de ambos planos, se pueden ver además las indicaciones de Nicolás acerca del comportamiento de su dispositivo, esto es, si está encendido o apagado. A un costado de éstas, se encuentra la especificación de las distintas mudanzas, es decir, los traslados de un lugar a otro

---

<sup>135</sup> Fragmento de la entrevista realizada por correo electrónico a Nicolás Carrasco en relación a la *pieza de escucha V*.

desarrollados en el transcurso de la pieza: los salones del museo o el espacio exterior de los jardines y la entrada, todos puntos específicos determinados por la ubicación de los dispositivos. Asimismo, sobre las anotaciones temporales está la asignación de los intérpretes para cada parte: los sub grupos para cada *encuentro*.

Solo	FARAYA			DISPOSITIVO 1	
DÚO	NICOLÁS, BENI			CRISTIAN 1	2.º PISO / SALÓN GRIS
TRÍO	CRISTIAN, FLACO, NICOLÁS			NICOLÁS 2	MARCHANT / AFUERA
CUARTETO	FARAYA, NICOLÁS, BENJAMÍN, CRISTIAN			FLACO 3	PANAS / AFUERA
QUINTETO	TOCOS			BENI 4	RADIO / INGRESO MUSEO
				FARAYA 5	DESCANSO

0. ---	20:00		TOCOS LOS DISPOSITIVOS	
1. SOLO	20:15 → 20:30		5 DISPOSITIVOS (1, 2, 3, 4, 5)	- 5 PUNTOS
2. TRÍO	20:35 → (---)		APAGAR a MARCHANT	DISPOSITIVO 1 - SALÓN GRIS 2º PISO
3. DÚO	20:46 →		3 (3, 4, 5)	- AFUERA A LADO DISP. 3 (PANAS)
4. QUINTETO	20:54 →		5 APAGAR a MARCHANT	DISPOSITIVOS - SALÓN BLANCA
5. CUARTETO	21:10 → (21:20)		2 (5, 2)	- PUNTOS DISPOSITIVOS 5, 2
			APAGAR CADA DISPOSITIVO LUEGO DE TERMINAR	ENTRADA, → MARCHANT

Anotaciones sobre la *pieza de escucha V* realizadas por Nicolás Carrasco.

La ejecución se inició con *para uno* de Felipe Araya, *encuentro* de aproximadamente 15 minutos de duración en el cual ejecutó junto a cada uno de los cinco dispositivos encendidos un sonido diferente. Esta parte, de alguna manera, resultó ser un recorrido “didáctico” por el lugar: el público realizó una mudanza junto a Felipe por los distintos lugares intervenidos por los dispositivos, del mismo modo que el resto de los músicos del ensamble. El segundo *encuentro*, *para tres*, fue ejecutado por el trío Carrasco, Alvear, Astaburuaga en el salón gris del segundo piso del museo. Aquel salón fue precisamente el lugar en el que Felipe había ejecutado su último sonido, por lo tanto, el público tuvo la posibilidad de quedarse en ese lugar en el intervalo de tiempo entre un *encuentro* y otro, o bien, como también sucedió, moverse por el museo y los jardines, ya con la “información”

que la ejecución de Felipe les había proporcionado en cuanto a la ubicación de los dispositivos. De esta manera, en este punto se fracturó la verticalidad de la ejecución antes mencionada, precisamente por el recorrido libre que el público-escucha comenzó a hacer del museo.

La ejecución de *para dos*, realizada por Benjamín Vergara y Nicolás Carrasco, se llevó a cabo en un jardín situado al costado del museo, lo que impulsó a todos a salir de su interior; en ese momento los sonidos de ambos músicos se fundieron con el sonar del intenso viento que movía las hojas de los árboles junto al río y además con el sonido lejano de una batucada que no daba tregua. Luego, la disposición del quinteto en *para cinco, encuentro* ejecutado en el salón blanco al interior del museo, fue similar a la ocurrida en *para tres*: aquella disposición “de concierto” en la cual los intérpretes están sentados en sillas en un semicírculo y el público se instala frente a ellos a escuchar. Ambas partes además tienen en común la *notación trama* como escritura, la que, a diferencia de las otras partes, exige que las partituras estén presentes en las ejecuciones, lo que empuja aún más su disposición vertical, separada en dos partes. El último *encuentro* fue la ejecución de *para cuatro*, cuarteto formado por Cristián, Felipe, Nicolás y Benjamín. De un modo similar al solo ejecutado por Felipe al inicio, los músicos realizaron una mudanza por los dos dispositivos que en ese momento estaban encendidos, tocando, cada uno de ellos, un tono junto al primero y dos junto al segundo. Al igual que en *para uno* y en *para dos*, la presencia de la partitura en la ejecución de este *encuentro* fue innecesaria.<sup>136</sup>

La realización de esta pieza estuvo antecedida por una serie de dificultades de tiempo de ensayo que el quinteto experimentó en el *proceso previo al encuentro*, dificultades que no permitieron que el encuentro articulara la potencia de ese trabajo anterior. La agrupación en esa instancia ni siquiera llegó a leer la partitura en conjunto, situación que produjo que ese trabajo fuera realizado por una fracción del ensamble. Los acuerdos emergieron, la pieza se ejecutó sin mayores sobresaltos, se produjeron momentos de gran conexión entre músicos,

---

<sup>136</sup> La grabación de Felipe Araya (*para uno*), así como también la de Cristián Alvear, Nicolás Carrasco y Santiago Astaburuaga (*para tres*), la de Nicolás Carrasco y Benjamín Vergara (*para dos*), la de Benjamín Vergara, Santiago Astaburuaga, Nicolás Carrasco, Felipe Araya y Cristián Alvear (*para cinco*) y la de Felipe Araya, Cristián Alvear, Benjamín Vergara y Nicolás Carrasco (*para cuatro*), todas realizadas en el Museo Philippi (Valdivia) en enero de 2014, se pueden ver y escuchar en [www.piezasdeescucha.blogspot.com](http://www.piezasdeescucha.blogspot.com)

sonidos, lugar y público, pero el trabajo de intercambio colectivo y dinámico al que me he referido no llegó a concretarse. Lo que más bien ocurrió ese día en el museo fue el desarrollo de una escucha funcional si se quiere: “una combinación de oír (prestar atención, obedecer) y escuchar (auscultar, descifrar, develar), como capacidad individual”, como señala Nicolás, quien agrega después que si entendemos una escucha realmente como algo que no está a disposición, un movimiento extraído de las situaciones musicales, entonces aquello no sucedió, más que nada por la falta de un tiempo holgado de trabajo. “Apenas entramos al vestíbulo de la obra, a un umbral”, declara finalmente. Así como sucedió con la *pieza de escucha II*, la ejecución de esta pieza depositó en cada integrante del ensamble un desafío, quizás ineludible, de volver a ella para realizarla con un tiempo, una disposición, un trabajo, un lugar y unos sonidos que nos permitan actualizarla.

Sin embargo, el proceso hasta ahora descrito y analizado reveló un aspecto que me parece importante tratar, aspecto que diferencia a esta obra de las piezas I, II y IV: la ya mencionada ausencia de un *proceso previo al encuentro* profundo que permitiera su actualización no se hizo audible en el encuentro, es decir, la ejecución de la obra no se “desplomó” por la inconsistencia de aquel trabajo. Ciertamente, una disposición distinta de parte de los músicos del ensamble hubiese contribuido a la idea de actualización que he desarrollado en esta tesis, es decir, si la ocurrencia de un trabajo comprometido se hubiese producido desde el principio de la realización, algunos de los *encuentros* de la pieza se hubieran afirmado con mayor fuerza en una escucha colectiva; pero en este caso la potencia de la obra como “situación” se proyectó mucho más allá de una u otra individualidad, mucho más allá del desempeño instrumental, mucho más allá de los acuerdos colectivos determinados en el proceso de elaboración, construcción y estructuración previa. ¿Por qué sucedió esto? ¿Qué es lo que caracteriza a esta pieza para que una situación de esta naturaleza pueda ocurrir?

La *pieza de escucha V*, al mismo tiempo que propone un minucioso y complejo trabajo de elaboración de materiales, formas, duraciones y estructura a partir de sus instrucciones (ver 2.1.2.), proyecta la posibilidad de un tipo de ejecución que excede algunos conceptos y límites que hasta ahora he trazado en torno al encuentro. El trabajo desarrollado en el

*proceso previo al encuentro*, a diferencia de las tres piezas ya señaladas, se actualiza en esta pieza de una forma que no permite afirmar que toda ella se ha actualizado. ¿A qué me refiero con esto? A que la ejecución de las partes escritas con *notación trama*, por ejemplo, si bien precisan de un intenso trabajo previo (desarrollado ampliamente por el Ensamble Chamizo), forman parte de una ejecución en la cual la situación excede a ese particular suceso, ya sea por su ubicación en el lugar, por su ocurrencia simultánea con otro *encuentro*, por las múltiples posibilidades de afección que pueda establecer con uno o más dispositivos, o bien, por la duración que se le asigne. Dicho de otra manera: aquí no hay un foco específico, no hay un objeto claramente identificable y delineado para ser escuchado, lo que hay es una situación total, un sonar múltiple e indisponible, empujado por una obra que vuelve audible esa indeterminación.

¿Cómo evaluar el espacio de un dispositivo? ¿Qué significa que éste no cancele las sonoridades del lugar? ¿Desde qué perspectiva se puede valorar algo semejante? ¿Qué es un lugar? ¿Cuáles son los límites que lo constituyen como tal? ¿Dónde nos ubicamos, dónde nos sentamos, qué puntos visitamos o recorreremos siendo intérpretes, compositores o público en una situación como ésta? ¿Cómo experimentar una duración cuando ésta excede los marcos trazados por lo entendido como una “situación musical”?

La partitura de *pieza de escucha V* tiene una especie de “potencia enigmática” referida a las posibilidades del encuentro, una cierta inclinación hacia reflexiones que se producen en este plano de coincidencias múltiples. Las preguntas esbozadas más arriba no tienen por función delinear formas de comportamiento ni acciones asociadas a roles específicos, sino más bien son cuestionamientos producidos en la emergencia del desborde de una experiencia particular, en este caso, la ejecución en el Museo Philippi. Con esto quiero decir que muchas de las interrogantes desprendidas de la escritura de esta pieza que han sido planteadas anteriormente encuentran aquí un punto de fuga, impulsado por éstas y otras interrogantes que, bajo mi perspectiva, permiten que emerja la potencia que habita en un encuentro en el que una obra musical no ha hecho ni más ni menos que provocar la coincidencia de fuerzas que en su derecho propio se nos presentan como indeterminadas.

\*\*\*

Quisiera cerrar este trabajo exponiendo dos ideas relacionadas a las consideraciones del encuentro, tema que ha sido desarrollado en la segunda parte del tercer capítulo. Tanto Manfred Werder como Michael Pisaro, dos compositores que han contribuido permanentemente a la elaboración de los discursos que he articulado en esta tesis, se refieren a la preocupación y al cuidado que debemos tener por las situaciones que proponemos:

La presentación siempre es una invitación para que la gente se encuentre. Una interpretación deja emerger toda una serie de sensaciones del ser humano, y mientras más cuidemos la cualidad de estas sensaciones, más necesitamos hacernos cargo del mismo modo de la presentación, lo que realmente abre un nuevo campo de decisiones compositivas.<sup>137</sup>

“De lo que se trata al escribir música finalmente es del cuidado. Creamos situaciones, nos preocupamos acerca de ellas, las cuidamos y nos preocupamos por la gente involucrada.”<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Saunders, James. "Manfred Werder". *The Ashgate Companion to Experimental Music*. Ed. James Saunders. UK: Ashgate, 2009, p. 346.

<sup>138</sup> Pisaro, "Writing, music", 74.

## Conclusiones

La discusión en torno a la práctica o condición de la denominada indeterminación en la música escrita se ha mantenido activa desde su aparición como categoría en la década de 1950 hasta nuestros días. La multiplicidad de ideas que se han generado a partir de este concepto se ha encontrado en muchas ocasiones con la dificultad de determinar el punto en donde se produce: algunos afirman que se encuentra en las estrategias y procedimientos de selección de material de un compositor, otros señalan que está en el desarrollo de un tipo de notación abierta, hay quienes proponen que se encuentra en las posibilidades de lectura e interpretación de un texto, así como también quienes consideran que se trata de las condiciones inherentes a cualquier encuentro musical, es decir, que la indeterminación aparece como una excedencia que desborda los códigos de percepción de los sonidos que nos circundan. La vigencia de esta problemática, bajo mi perspectiva, está precisamente en la consideración dinámica de sus nociones, es decir, en la búsqueda de una actualización del concepto que permita que el borde que separa lo determinado de lo indeterminado en un proceso musical continúe siendo poroso, situación que no ha hecho otra cosa que potenciar las creaciones, prácticas y discursos.

La creación e investigación del ciclo *piezas de escucha* ha impulsado el desarrollo de un análisis crítico de sus posibilidades de realización centrado en la búsqueda de esos bordes, proceso que ha cuestionado las formas, hábitos, métodos y límites de la escritura que he trabajado. La elaboración de esta tesis me ha permitido además remover una serie de supuestos contenidos en la práctica de la indeterminación en la música experimental, práctica que a mi parecer ha sido poco problematizada precisamente por la construcción de una serie de categorías que consideran una “obra de escritura abierta” (es decir, una obra cuya notación deja parámetros sin determinar) como “obra indeterminada”, sin realizar un análisis profundo que permita discernir cuánto de estrategias artísticas domesticadas hay en algunas de estas prácticas y cuánto de experimentación e investigación de nuevos códigos continúa desarrollándose. Esta crítica está sostenida en la investigación que he llevado a cabo: por medio de la lectura y revisión de obras he comprendido que las primeras

“indeterminaciones” de George Brecht, John Cage y Morton Feldman dislocaron una serie de códigos sostenidos en la costumbre de una convención, es decir, indeterminaron la idea de obra como artefacto y musicalidad, en la cual los roles estaban plenamente delineados, la escucha tenía por función el desciframiento, la partitura tenía una función específica y poco cuestionada, y el contexto en el que la obra se ejecutaba era considerado un plano secundario, muchas veces entendido como extra musical.

¿Es posible que estas situaciones se produzcan hoy a partir de una partitura que deja uno o más parámetros abiertos para que el intérprete tome sus decisiones? ¿Es esta una condición para que aquello ocurra? ¿La indeterminación habita en una forma específica de escritura? ¿Lo indeterminado se encuentra en una forma de ejecutar, o quizás, en una estética asociada a la música experimental?

Si bien el propósito de este trabajo no es (ni ha sido) establecer definiciones de este concepto, la investigación de las *piezas de escucha* me permite desplegar dos conclusiones en relación a estas problemáticas: la primera es que la indeterminación, en cuanto a práctica, no es inherente a un tipo de escritura particular, muchas veces legitimada por una forma de notación que permite al intérprete tomar decisiones materiales y formales, sino que se produce en el momento en que se desarticulan las costumbres de lectura a partir de la interpretación de un código nuevo contenido en un dispositivo, sea cual sea. Es decir, que la indeterminación en cuanto a la interpretación está en el código de lectura de un texto, lo que supone un campo material extenso: palabras, conceptos, enunciados, instrucciones y símbolos gráficos, todos entrelazados, formando un cuerpo virtual que en la partitura reside como una potencia que está a la espera de ser leída, interpretada y materializada. Considero que en tanto la partitura sea considerada un texto –virtual, polisémico y perpetuo– es posible indeterminar la idea de un código unívoco presente en él, perspectiva que permite jugar con éste, deshacerlo y rehacerlo, decodificarlo y recodificarlo.

La segunda conclusión relacionada a los cuestionamientos expuestos se refiere a la noción de la indeterminación como posibilidad de relación con las condiciones de una situación musical. Considerando la *Declaración sobre Indeterminación* que el compositor suizo



Manfred Werder escribió en 2010, donde señala que la indeterminación sucede como “intrínseca indisponibilidad del mundo”, sostengo que ésta se refiere a que los nombres con que nombramos los signos se resbalan de ellos y a que todo lo que ocupamos para dar una puesta a disposición queda en suspensión: la categoría de concierto, de sonido, de instrumento, de intérprete e interpretación ya no puede calzar con eso que quería poner a disposición. Esta condición problematiza ciertas costumbres y domesticaciones perceptivas, mediadas por la idea de que la música es desde ya una puesta a disposición (forma) de unos sonidos (materia), perspectiva que produce una serie de presupuestos que codifican la escucha y que permiten creer que podemos disponer de los sonidos y de las fuerzas que se producen en un encuentro referido al sonido.

Una mirada retrospectiva, asistida por la revisión de notas y apuntes, me permite hoy constatar que la creación de la *pieza de escucha I* fue compuesta con un afán de afirmar una idea de indeterminación que en este trabajo he criticado por su entendimiento como estrategia artística. La escritura de esta obra tenía por objeto plantear un modo de proceder específico, impulsado por un cuerpo de instrucciones que debía delinear un trabajo constructivo de la manera más clara; luego, su notación gráfica, si bien propone el desarrollo de la escritura de los intérpretes, se acerca más a ese tipo de “notación indeterminada” antes señalada (y criticada) que a una forma de estimular la dislocación del código de lectura. La proyección de esta pieza estuvo puesta desde el principio en el proceso colectivo, es decir, en las eventuales contradicciones que pueden producirse a partir de los intercambios y acuerdos del trabajo de taller. De esta manera, fue únicamente a partir de la realización de los músicos que emergieron las problemáticas relacionadas a la lectura de la partitura como un texto múltiple: el asunto en ese instante dejó de estar exclusivamente enfocado en el comportamiento de los músicos, en sus sonidos y sus instrumentos.

Si bien la *pieza de escucha II* fue creada utilizando una forma de organizar los materiales similar a la primera pieza, sus instrucciones apuntan a una dirección completamente diferente. La inclusión de un cuerpo de instrucciones económico y carente de especificidad se desplegó como una reacción a la realización de la pieza anterior. El texto apareció aquí

como un problema central, no así la notación gráfica, desarrollada en esta pieza con un mínimo de elementos. De esta manera, el propósito fue potenciar el problema de la palabra leída en forma colectiva, que luego debía ser traducida en sonidos y comportamientos acordados. El interés nuevamente estuvo en potenciar el proceso colectivo, entendido como un espacio de colaboración en el cual el concepto de intercambio representa una forma de materializar el ejercicio de horizontalidad desprendido de la “repartición del control” que la partitura puede ejercer.

Ambas piezas fueron analizadas en el cuerpo de este escrito con el objeto de investigar los aspectos que emergen en las eventuales consideraciones de éstas como un campo de posibles indeterminaciones. En este sentido, puede observarse en el desarrollo de cada análisis un énfasis en la problemática de la dislocación de ciertos hábitos de los intérpretes. Sin embargo, ese énfasis no consideró un aspecto que aquí me parece pertinente señalar: la *pieza de escucha I* y la *pieza de escucha II* dislocaron mis propios hábitos compositivos, además de algunas pretensiones, deseos y estrategias de control que tenía asociadas a sus posibilidades de ejecución. El sentido social y político que habita en depositar los alcances del proceso del ciclo en las “micro sociedades” que conformé junto a los músicos logró con creces uno de sus objetivos principales: transformar y dinamizar las ideas, discursos y prácticas de quienes forman parte de un trabajo común, de una colectividad que se constituye y potencia en torno a una obra musical.

La tercera de las piezas del ciclo significó un salto considerable en diversos aspectos. Aquella escritura supuso el abandono de la notación gráfica al mismo tiempo que la consideración de la notación verbal como una forma de tratar la problemática del texto en profundidad. La consideración del intérprete como un sujeto lector y no como un músico especializado, es decir, la “invitación” a realizar esta pieza a cualquier sujeto interesado en llevar adelante un trabajo de estas características, contribuyó a que el abandono de la notación gráfica no fuera una mera estrategia de escritura, sino más bien una propuesta sobre cómo pensar y proyectar una obra: desde el artefacto disponible (descifrable) hacia un conjunto de condiciones de posibilidad (indisponible).

Así como las dos primeras piezas marcaron un camino que significó cuestionar mis ideas sobre la práctica de indeterminación (camino que al mismo tiempo afirmó la primera noción de indeterminación que propongo en estas conclusiones), esta pieza se instaló como el primer acercamiento a la segunda de las nociones de indeterminación que aquí he esbozado. La *pieza de escucha III*, si bien enfatiza aspectos del proceso de elaboración de sonidos, proyecta su trabajo constructivo hacia el encuentro de un modo explícito, característica que la diferencia aún más de las piezas anteriores. Esta obra manifiesta desde su escritura una preocupación que en el proceso de investigación tuvo un crecimiento continuo: el interés por el contacto entre la obra y el lugar de su ejecución.

La *pieza de escucha IV*, encargada por un ensamble de músicos entrenados cuyo trabajo por lo general se exhibe en salas de concierto, combinó estrategias, formas, intereses y objetivos de las tres piezas anteriores. Por un lado, su escritura retoma algunos rasgos de la primera, sobre todo por la inclusión del marco: materiales al interior de segmentos y una concepción de “obra finita” representada por su tipo de notación gráfica (cuatro páginas de notación cuya lectura va de izquierda a derecha, más allá de las posibilidades de duración que presenta). Por otro lado, el trabajo que supone el *proceso previo al encuentro* ya no está focalizado explícitamente hacia ese proceso “interior” del colectivo, sino más bien lo que busca es actualizar ese proceso en el encuentro. En este sentido, la creación de la pieza IV estuvo “teñida” por su antecesora, ya que considera al proceso constructivo como una forma de desarrollar una escucha que *deje surgir* pero que aún es virtual en cuanto a la potencia de éste en el encuentro.

La *pieza de escucha V*, como puede observarse en el cierre del tercer capítulo, representa una excedencia para este proyecto y para mi trabajo compositivo. La obra combina las exigencias del proceso constructivo con una guía de instrucciones minuciosa que a primera vista se presenta como “asistencialista”, del mismo modo que la primera de las piezas; pero en una segunda lectura se puede comprender que en sus detalles también hay una carencia de especificidad, lo que la emparenta a la pieza II. Esta última pieza combina rasgos de notación de la pieza IV y además presenta partes cuya notación es estrictamente verbal, situación que sólo había ocurrido en la pieza III. La excedencia de esta obra radica en que

toda esta combinación de estrategias de escritura y de propuestas procesuales colectivas está proyectada hacia la ocurrencia de un encuentro en el que sus límites ya no sólo se vuelven difusos, sino que permanentemente se enfrentan a la posibilidad del desborde. La creación de esta pieza, de algún modo, no sólo incorporó a las piezas anteriores, sino también absorbió el trabajo plasmado en esta tesis: conceptos como lugar, encuentro o dispositivo, o bien la idea de no cancelar sonoridades, ya no son ideas externas que alimentan el discurso sino que forman parte explícita de la partitura de la obra. Por tanto, se podría decir que esta es una pieza en la que todo el proyecto converge: tesis, obras, textos, notaciones, autores, ideas, conceptos, sonidos, lugares, intérpretes y colectivos. Y esta convergencia, como ya he señalado, ha producido muchas más preguntas que respuestas, muchas más indeterminaciones que determinaciones.

¿Qué componer después de una pieza que plantea estas problemáticas relacionadas a los límites? Esta pregunta estimula mi deseo de seguir investigando, de seguir componiendo y de seguir tocando; todo ello con el objetivo de ampliar el campo de problemas relacionados a la partitura y al encuentro, precisamente por la porosidad de sus bordes y por la potencia de sus alcances. Esto trae consigo un gran desafío: ampliar la comunidad de intérpretes (lo que a su vez me lleva a problematizar el concepto comunidad), ya que este proyecto ha hecho partícipe a músicos situados en una esfera cercana a la mía, es decir, “músicos disponibles”. El contacto de nuevas partituras con nuevos intérpretes sin duda significará dinamizar gran parte de los discursos que he desarrollado en este trabajo, lo que me permitirá profundizar la investigación sobre la escritura, la autoría y la función de la partitura, además de investigar las posibilidades del encuentro ya no únicamente como un plano de coincidencias, sino como una *situación* o *acontecimiento* (considerando la complejidad de ambos conceptos) que impulsa al compositor a volverse responsable hacia sí mismo y hacia el cuidado de sus propuestas musicales.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Trad. Ana María Palos. Barcelona: Siglo XXI editores, 1995.

Badiou, Alain. *Fifteen Theses on contemporary art*. 2003.

Disponible: <http://www.lacan.com/issue22.php> (Consultado por última vez en marzo de 2014).

\_\_\_\_\_. *Deleuze “El clamor del ser”*. Trad. Dardo Scavino. Buenos Aires: Mannatial, 1997.

Barber, Llorenç. *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1885.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.

\_\_\_\_\_. *El placer del texto y Lección inaugural. De la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Trad. Nicolás Rosa y Óscar Terán. México: Siglo XXI editores, 2011.

\_\_\_\_\_. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa y Patricia Wilson. México: Siglo XXI editores, 2011.

\_\_\_\_\_. "La muerte del autor". *La letra del escriba*, N° 51. Trad. C. Fernández Madrano. Disponible: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html> (Consultado por última vez en abril de 2014).

\_\_\_\_\_. "Texto (teoría del)". *Variaciones sobre la escritura*. Trad. Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós, 2003, pp. 137-154.

\_\_\_\_\_. "De la obra al texto". *¿Por dónde empezar?* Trad. Francisco Llinás. Barcelona: Tusquets Editores, 1974, pp. 71-81.

Behrman, David. "What indeterminate notation determines". *Perspectives of New Music*, Vol. 3, N° 2. 1965, pp. 58-73.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. Ciudad de México: Itaca, 2003.

\_\_\_\_\_. *El autor como productor*. Trad. Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Itaca, 2004.

Bergson, Henri. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Barcelona: Alianza Editorial, 2004.

Brown, Earle. "The notation and performance of New Music". *The Musical Quarterly*, Vol. 72, N° 2. 1986, pp. 180-201.

Cage, John. *Silencio*. Trad. Marina Pedraza. Madrid: Árdora, 2007.

\_\_\_\_\_. *Music. John Cage en conversación con Joan Retallack*. Trad. Sebastián Jatz. Santiago: Metales Pesados, 2012.

\_\_\_\_\_. *Visual Art. John Cage en conversación con Joan Retallack*. Trad. Sebastián Jatz. Santiago: Metales Pesados, 2011.

\_\_\_\_\_. *Para los pájaros*. Ciudad de México: Alias, 2007.

Carrasco, Nicolás. “Improvisación y escucha. Materiales y contexto”. Tesis de Magíster, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2008.

\_\_\_\_\_. “Sobre la indeterminación en la música de John Cage y Morton Feldman”. *Resonancias*, N° 30, Instituto de Música, Facultad de Artes, PUC. 2012, pp. 23-27.

\_\_\_\_\_. “Investigaciones sobre las operaciones de suspensión en la música experimental y la indeterminación”. Tesis de Doctorado, Facultad de Artes Universidad de Chile (en proceso).

Chion, Michel. *El sonido*. Barcelona: Paidós, 1999.

Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*. Trad. Antonio Escohotado. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.

\_\_\_\_\_. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Trad. Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2006.

\_\_\_\_\_. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2006.

Disponible: <http://baruchspinoza.wordpress.com/2009/07/07/las-cartas-del-mal-quinta-clase-de-%E2%80%9Cen-medio-de-spinoza%E2%80%9D-por-gilles-deleuze-2/>

(Consultado por última vez en marzo de 2014).

\_\_\_\_\_. *Conferencia sobre el mundo musical, IRCAM*. Trad. Ernesto Hernández.

Disponible:

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=112&groupe=Conf%E9rences&langue=3>

(Consultado por última vez en mayo de 2014).

\_\_\_\_\_. *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 1986.

Disponible:

[http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca\\_virtual\\_publica\\_deleuze\\_nietzsche\\_filosofia.pdf](http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_nietzsche_filosofia.pdf) (Consultado por última vez en abril de 2014).

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Trad. Ernesto Hernández. Editions de la différence, 1984.

Disponible:

[http://www.medicinayarte.com/img/deleuze\\_gilles\\_francis\\_bacon\\_logica\\_de\\_la\\_sensacion.pdf](http://www.medicinayarte.com/img/deleuze_gilles_francis_bacon_logica_de_la_sensacion.pdf) (Consultado por última vez en marzo de 2014).

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Trad. José Vázquez Pérez (Colab. Umbelina Larraceleta). Valencia: Pre-Textos, 2006.

Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Ariel, 1979.



Feldman, Morton. *Pensamientos verticales*. Trad. Ezequiel Fanego. Buenos Aires: Caja negra, 2012.

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales - El cuenco de plata, 2010.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI editores, 2010.

Guattari, Félix, Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

Lely, John y Saunders, James. *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. New York: Continuum, 2012.

Maldonado, José Francisco. “Música y Creación: Un Sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze”. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Autónoma de Madrid, 2008.

Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nómadas, 2002.

Nietzsche, Friedrich. *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf, 2000.

Nyman, Michael. *Experimental Music. Cage and beyond*. New York: Cambridge University Press, 2007.

\_\_\_\_\_. "An interview with George Brecht by Michael Nyman". *An introduction to George Brecht's The Book of the Tumbler on fire*. Ed. Henry Martin. Milan: Multipla Edizioni, 1978, pp. 105-122.

Pisaro, Michael. "Eleven Theses on the State of New Music". 2004.

Disponible: [http://www.timescraper.de/\\_michael-pisaro/11theses-12-06.pdf](http://www.timescraper.de/_michael-pisaro/11theses-12-06.pdf)

(Consultado por última vez en enero de 2014).

Pisaro, Michael. "Writing, Music". *The Ashgate Companion to Experimental Music*. Ed. James Saunders. UK: Ashgate, 2009.

Saunders, James. "Manfred Werder". *The Ashgate Companion to Experimental Music*. Ed. James Saunders. UK: Ashgate, 2009.

Werder, Manfred. "La música del silencio, o el «sonar» del mundo". *Heptagrama*, N° 3, Escuela Nacional de Música UNAM. Trads. María Torres Valenzuela y Nicolás Carrasco Díaz. 2013. Disponible: <http://heptagrama.info/?p=304>

(Consultado por última vez en marzo de 2014).

\_\_\_\_\_. "Partituras de texto – Declaración". *Heptagrama*, N° 3, Escuela Nacional de Música UNAM. Trads. María Torres Valenzuela y Nicolás Carrasco Díaz. 2013. Disponible: <http://heptagrama.info/?p=304>

(Consultado por última vez en marzo de 2014).

\_\_\_\_\_. “Declaración sobre Indeterminación”. *Heptagrama*, N° 3, Escuela Nacional de Música UNAM. Trads. María Torres Valenzuela y Nicolás Carrasco Díaz. 2013. Disponible: <http://heptagrama.info/?p=304>  
(Consultado por última vez en abril de 2014).

\_\_\_\_\_. “El Campo”. *Heptagrama*, N° 3, Escuela Nacional de Música UNAM. Trads. María Torres Valenzuela y Nicolás Carrasco Díaz. 2013. Disponible: <http://heptagrama.info/?p=304>  
(Consultado por última vez en marzo de 2014).

pieza de escucha I  
para un viento y una cuerda (2013)

santiago astaburuaga

*para edén carrasco y cristían alvear*

# pieza de escucha I

la pieza está compuesta por ocho partes de seis minutos de duración cada una. cada intérprete realiza cuatro partes, determinando su orden en forma previa a la ejecución: todas las combinaciones son posibles.

la realización comienza con un trabajo colectivo previo a la ejecución que tiene por objeto determinar una serie de *materiales de intercambio*. ambos intérpretes deben acordar conjuntamente el material de la pieza a través de la búsqueda de sonoridades análogas entre sus instrumentos.

también en forma previa, cada intérprete determina una serie de actividades llamadas *escucha-acción*. para esto, es preciso asignar acciones asociadas a otras que eventualmente estarán presentes en el transcurso de la ejecución.

la notación de los segmentos de tiempo que conforman los *materiales de intercambio* contiene un espacio en blanco dentro de un marco para simbolizar las acciones específicas.

las acciones deben iniciarse y concluir en el tiempo indicado en los segmentos. es decisión de cada músico la forma en cómo se desarrollan en el marco señalado.

para la *escucha-acción*: considerar los primeros segundos del segmento para luego realizar la acción; en ese fragmento de tiempo realizar una escucha silenciosa.

la intensidad de cada sonido se determina en el momento de la ejecución: a través de la escucha deben ser capaces de distinguir cada uno de los sonidos presentes en ese instante.

la ejecución se realiza con un cronómetro visible para ambos intérpretes. es necesario que entre cada pieza exista una pausa que permita devolverlo a 0'00''.

## materiales de intercambio

- multifónicos/acordes: investigar, acordar y determinar siete multifónicos/acordes (M/A). la elaboración de cada uno de ellos está sujeta a las posibilidades de ambos intérpretes de ejecutar el mismo multifónico/acorde en su instrumento. esto es: la cuerda debe construir un acorde con los tonos específicos que componen un multifónico, o bien, el viento debe elaborar un multifónico que contenga cada uno de los tonos de un acorde de la cuerda. sin embargo, los tonos pueden ser tocados en cualquier octava.

una vez determinado el material, elaborar un símbolo específico para graficarlo.











- ruidos: investigar, acordar y determinar once ruidos (R) a partir de la búsqueda de pares de sonidos análogos entre un instrumento y otro. los ruidos pueden ser “puros” (sin presencia de tonos) o “complejos” (con presencia de tonos). es posible incorporar artefactos externos para su realización.

una vez determinado el material, elaborar un símbolo específico para graficarlo.

R1	<input type="text"/>	R2	<input type="text"/>	R3	<input type="text"/>	R4	<input type="text"/>
R5	<input type="text"/>	R6	<input type="text"/>	R7	<input type="text"/>	R8	<input type="text"/>
	R9	<input type="text"/>	R10	<input type="text"/>	R11	<input type="text"/>	

- sobreagudos: investigar, acordar y determinar en conjunto ocho sobreagudos y escribir un signo específico para cada uno en los pentagramas. los tonos acordados deben ser ejecutados en el mismo registro. los sobreagudos pueden ser naturales, artificiales o producidos por un artefacto externo.

S1		S2		S3		S4	
S5		S6		S7		S8	



## escucha-acción

en cada parte se encuentra una serie de segmentos de tiempo bajo el nombre de *escucha-acción*. la actividad musical para estos segmentos se desprende de una acción decidida a partir de la acción del otro. para esto, cada intérprete debe determinar pares de acción musical a partir de las señaladas más abajo, los cuales estarán interrelacionados en el transcurso de la ejecución de las cuatro partes que componen la pieza. es decir, cuando un músico ejecute un segmento de *escucha-acción*, debe realizar una acción musical que está previamente determinada como reacción a la acción del otro.

agudo

mucha actividad

ruido

grave

monofónico

tenido

tono articulado

poca actividad

silencio


multifónico/acorde


tono puro

breve


el dúo puede proponer más acciones para la elaboración de pares.


# pieza de escucha I

R5   
0'05'' ↔ 0'31''


M/A6   
0'42'' ↔ 1'21''


escucha  
acción  
1'22'' ↔ 2'17''


S5   
2'18'' ↔ 2'31''

R9   
2'40'' ↔ 3'03''

escucha  
acción  
3'15'' ↔ 4'12''


S8   
4'13'' ↔ 4'29''

M/A3   
4'30'' ↔ 5'28''


R6   
5'39'' ↔ 6'00''


# pieza de escucha I

escucha  
acción  
0'05" ←→ 1'55"

R8   
2'06" ←→ 2'40"

escucha  
acción  
2'52" ←→ 3'47"

M/A4   
3'48" ←→ 4'07"

R7   
4'20" ←→ 4'48"

escucha  
acción  
4'49" ←→ 6'00"

# pieza de escucha I



0'05'' ↔ 0'15''



0'16'' ↔ 0'29''



0'30'' ↔ 0'51''



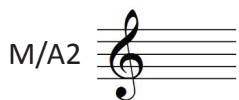
0'52'' ↔ 1'08''



1'20'' ↔ 1'47''



1'58'' ↔ 2'24''



2'36'' ↔ 2'59''

escucha  
acción

3'00'' ↔ 4'04''



4'05'' ↔ 4'33''



4'45'' ↔ 5'10''

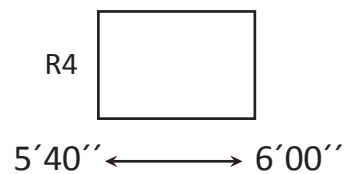
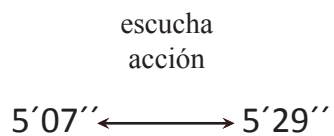
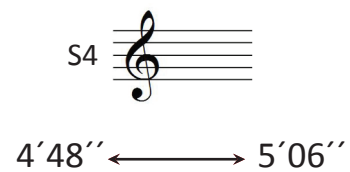
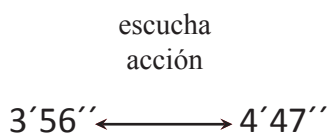
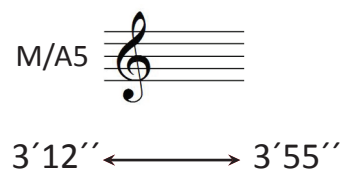
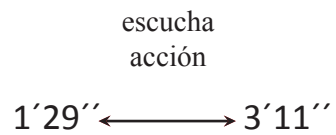
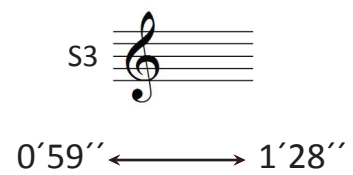
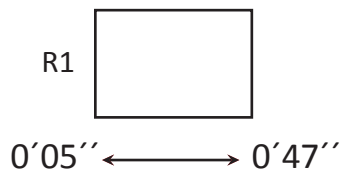


5'19'' ↔ 5'42''

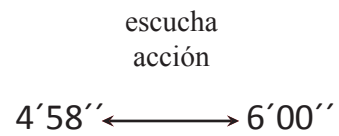
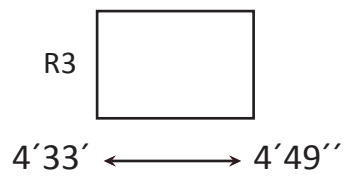
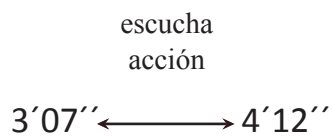
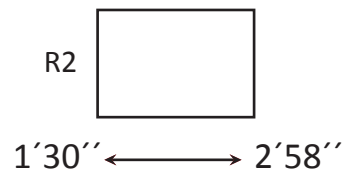
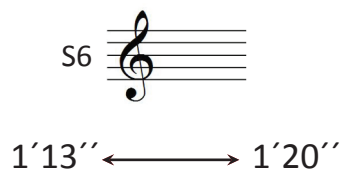
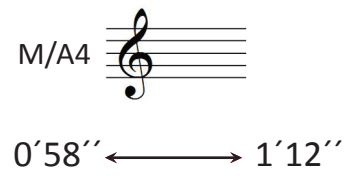
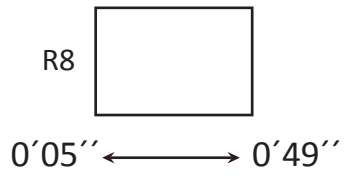


5'51'' ↔ 6'00''

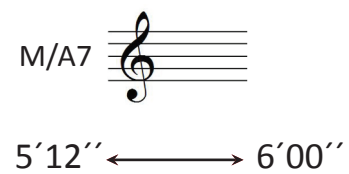
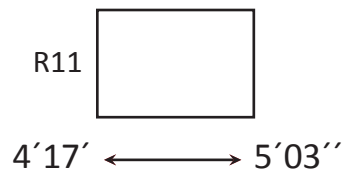
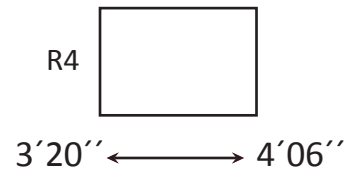
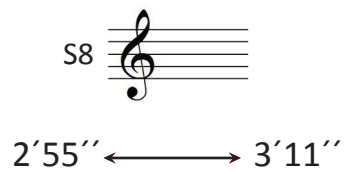
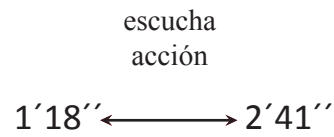
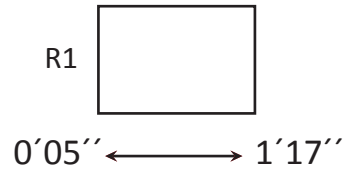
# pieza de escucha I



# pieza de escucha I



# pieza de escucha I



# pieza de escucha I



0'05'' ↔ 0'11''



0'12'' ↔ 0'37''



0'38'' ↔ 1'00''



1'10'' ↔ 1'23''



1'32'' ↔ 1'54''



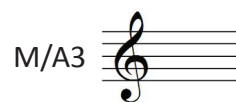
1'55'' ↔ 2'13''

escucha  
acción

2'14'' ↔ 3'10''



3'20'' ↔ 3'58''



4'07'' ↔ 4'21''



4'22'' ↔ 4'38''



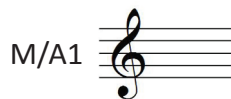
4'45'' ↔ 4'49''



5'08'' ↔ 5'27''



5'36'' ↔ 5'45''



5'46'' ↔ 6'00''



# pieza de escucha I

escucha  
acción

0'05'' ←→ 1'37''

R7



1'50'' ←→ 3'05''

escucha  
acción

3'16'' ←→ 4'42''



4'43'' ←→ 5'16''

escucha  
acción

5'17'' ←→ 6'00''

pieza de escucha II  
para cuatro improvisadores (2013)

santiago astaburuaga

# pieza de escucha II

la pieza está compuesta por cuatro partes, una para cada improvisador.

cada músico propone un modo de improvisar: el improvisador 1 propone el *modo de improvisar I*, el improvisador 2 el *modo de improvisar II*, el improvisador 3 el *modo de improvisar III*, y el improvisador 4 el *modo de improvisar IV*.

asimismo, cada uno propone dos sonidos: el improvisador 1 propone los *sonidos I y II*, el improvisador 2 los *sonidos III y IV*, el improvisador 3 los *sonidos V y VI* y el improvisador 4 los sonidos *VII y VIII*.

el cuarteto acuerda los cuatro modos de improvisar desprendidos de cada propuesta. luego, cada uno describe o simboliza en su parte el modo correspondiente de improvisación en los segmentos de tiempo indicados.

también acuerdan los ocho sonidos. para esto, investigan en su instrumento una sonoridad análoga a partir de cada sonido propuesto. una vez realizado esto, cada uno describe o simboliza en su parte los ocho sonidos en los segmentos de tiempo indicados.

las acciones deben iniciarse y concluir en el tiempo indicado en los segmentos. los sonidos deben ser sostenidos durante toda la extensión de tiempo señalada (si no es posible sostener un sonido por la duración correspondiente, puede repetirse en intervalos largos y regulares, o bien realizar un trémolo con ataque suave). en cuanto a los modos de improvisación, es decisión de cada músico la forma en que éstos se desarrollan.

la intensidad de los sonidos se determina en el momento de la ejecución: a través de la escucha deben ser capaces de distinguir cada uno de los sonidos presentes en ese instante.

utilizar un cronómetro visible para los cuatro músicos.

improvisador 1

0'10'' ←  $\xrightarrow{\text{sonido I}}$  1'28''      2'17'' ←  $\xrightarrow{\text{modo de improvisar II}}$  3'31''      3'32'' ←  $\xrightarrow{\text{sonido VI}}$  3'57''

3'58'' ←  $\xrightarrow{\text{sonido IV}}$  5'01''      5'26'' ←  $\xrightarrow{\text{modo de improvisar I}}$  8'36''

8'58'' ←  $\xrightarrow{\text{modo de improvisar II}}$  10'46''      10'47'' ←  $\xrightarrow{\text{sonido III}}$  11'04''      11'05'' ←  $\xrightarrow{\text{sonido VIII}}$  11'57''

12'08'' ←  $\xrightarrow{\text{modo de improvisar III}}$  15'27''      15'45'' ←  $\xrightarrow{\text{sonido I}}$  16'59''      17'00'' ←  $\xrightarrow{\text{sonido II}}$  17'30''

17'31'' ←  $\xrightarrow{\text{modo de improvisar IV}}$  20'02''      20'17'' ←  $\xrightarrow{\text{modo de improvisar III}}$  22'37''

22'38'' ←  $\xrightarrow{\text{sonido V}}$  24'00''      24'18'' ←  $\xrightarrow{\text{sonido VII}}$  24'42''      24'43'' ←  $\xrightarrow{\text{sonido II}}$  26'55''

26'56'' ←  $\xrightarrow{\text{sonido III}}$  27'32''      27'33'' ←  $\xrightarrow{\text{modo de improvisar III}}$  29'02''

29'03'' ←  $\xrightarrow{\text{sonido VI}}$  30'00''

improvisador 2

modo de improvisar I  
0'10'' ←→ 2'17''

sonido I  
2'18'' ←→ 2'45''

modo de improvisar IV  
3'01'' ←→ 4'33''

sonido III  
5'01'' ←→ 6'18''

modo de improvisar I  
6'19'' ←→ 9'10''

sonido VII  
9'11'' ←→ 10'20''

modo de improvisar III  
10'21'' ←→ 11'54''

sonido VIII  
11'55'' ←→ 12'08''

modo de improvisar II  
12'09'' ←→ 15'45''

sonido II  
16'00'' ←→ 19'07''

modo de improvisar IV  
19'08'' ←→ 20'30''

sonido VI  
20'31'' ←→ 22'25''

modo de improvisar II  
22'37'' ←→ 24'31''

sonido V  
24'53'' ←→ 25'33''

modo de improvisar II  
25'34'' ←→ 28'29''

sonido IV  
28'30'' ←→ 28'53''

sonido VI  
28'54'' ←→ 30'00''

improvisador 3

sonido II  
0'10'' ← → 0'56''

modo de improvisar II  
0'57'' ← → 2'45''

sonido VII  
2'46'' ← → 4'15''

modo de improvisar III  
4'16'' ← → 6'07''

modo de improvisar I  
6'36'' ← → 8'36''

sonido IV  
8'37'' ← → 9'31''

modo de improvisar III  
9'49'' ← → 11'04''

sonido VIII  
11'05'' ← → 11'57''

modo de improvisar IV  
12'08'' ← → 16'00''

sonido I  
16'01'' ← → 17'12''

sonido V  
17'13'' ← → 18'38''

modo de improvisar I  
18'39'' ← → 20'17''

sonido VI  
20'18'' ← → 23'00''

sonido III  
23'19'' ← → 24'08''

sonido VII  
24'09'' ← → 24'31''

modo de improvisar IV  
24'32'' ← → 25'57''

modo de improvisar II  
25'58'' ← → 28'05''

sonido III  
28'06'' ← → 29'15''

sonido I  
29'16'' ← → 30'00''

improvisador 4

modo de improvisar I      sonido VI      modo de improvisar III  
0'10'' ←→ 2'17''      2'18'' ←→ 3'45''      4'16'' ←→ 6'07''

modo de improvisar I      sonido VIII  
6'08'' ←→ 8'58''      9'10'' ←→ 9'31''

modo de improvisar II      sonido VIII      modo de improvisar I  
9'32'' ←→ 10'46''      10'47'' ←→ 11'57''      12'08'' ←→ 15'11''

sonido I      sonido VII  
15'12'' ←→ 17'12''      17'13'' ←→ 19'32''

sonido V      sonido II      sonido V  
19'33'' ←→ 21'36''      21'56'' ←→ 23'30''      23'31'' ←→ 24'18''

sonido III      modo de improvisar III  
24'31'' ←→ 25'08''      25'09'' ←→ 27'32''

sonido IV      modo de improvisar IV  
27'33'' ←→ 28'16''      28'17'' ←→ 30'00''

pieza de escucha III  
para un intérprete (2013)

santiago astaburuaga



*para cristían alvear*

(afección)

construir 18 sonidos en 18 lugares y momentos

(formar y ser formado por el ambiente)

ejecución de uno, algunos o todos

cualquier duración, cualquier intensidad, cualquier sucesión o superposición

pieza de escucha IV  
para ocho instrumentos (2013)

santiago astaburuaga

*para el Ensamble Chamizo*

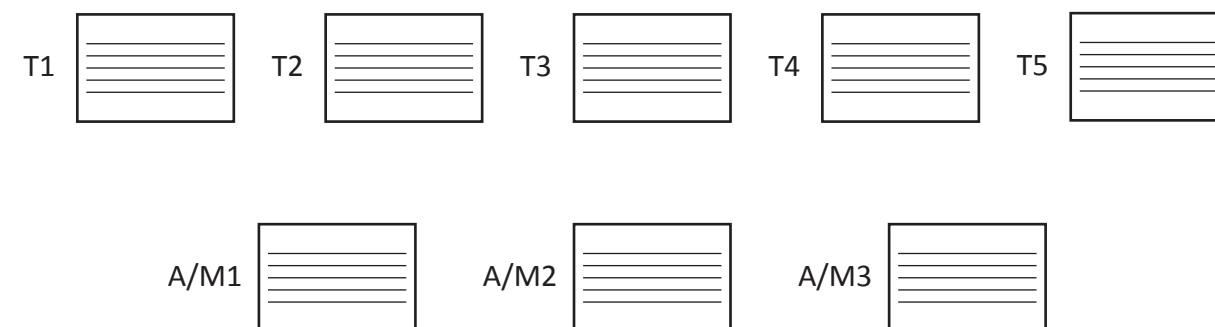
## pieza de escucha IV

cada intérprete elabora una serie de sonidos en forma previa a la ejecución de la pieza: cinco tonos, tres acordes/multifónicos y cuatro ruidos.

los tonos pueden estar en cualquier registro y deben ser lisos, sin articulación alguna. la percusión debe elaborar cinco sonidos con alturas determinadas.

los tres acordes pueden ser de dos o más sonidos para las cuerdas, al igual que los multifónicos para los vientos. la percusión debe construir tres acordes conformados por dos o más sonidos provenientes de distintos instrumentos.

luego, cada músico elige un número de ejecutante. una vez realizado esto, describe o simboliza en su partitura los cinco tonos (T1–T5) y los tres acordes/multifónicos (A/M1–A/M3) en los segmentos correspondientes a su instrumento. para ello es necesario numerar y determinar cada uno de los materiales.



los ruidos forman parte de los *materiales de intercambio*, es decir, deben ser construidos en forma colectiva por el ensamble. para esto, el octeto investiga, acuerda y determina cuatro ruidos por medio de la búsqueda de sonidos análogos entre los instrumentos a partir de propuestas de cada uno. el ensamble elige los cuatro ruidos que más se acerquen a una sonoridad homogénea entre los instrumentos.

una vez realizado, cada intérprete describe o simboliza en su partitura los cuatro ruidos en los segmentos de tiempo indicados.



el material contenido en los segmentos que tienen una redonda indica una duración larga o muy larga.

el material contenido en los segmentos que tienen una blanca indica una duración media.

el material contenido en los segmentos que tienen un punto negro indica una duración breve o muy breve.

si no es posible sostener un sonido por la duración correspondiente, puede repetirse en intervalos largos y regulares, o bien realizar un trémolo con ataque suave.

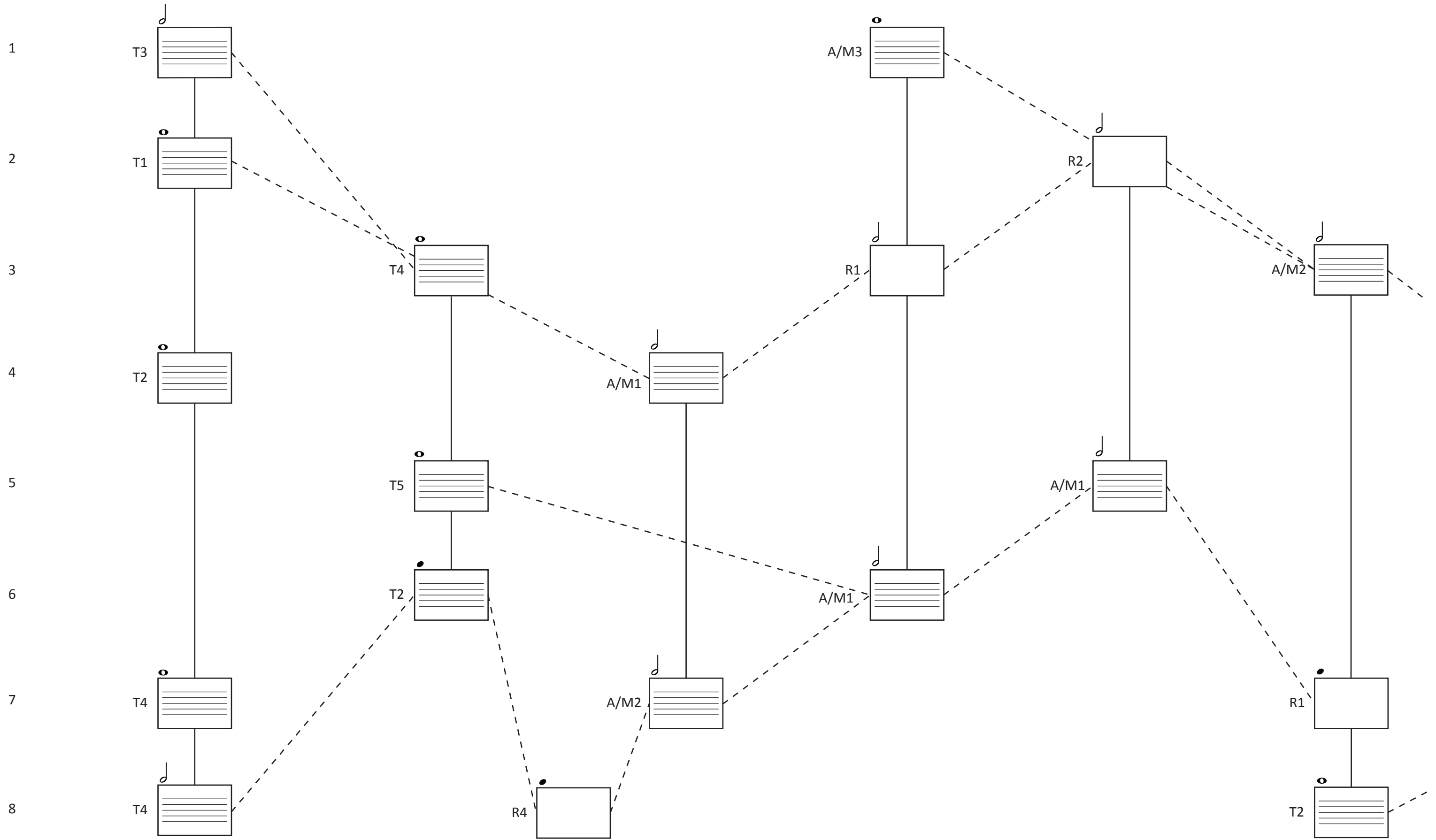
la línea punteada indica sonidos consecutivos entre instrumentos distintos.

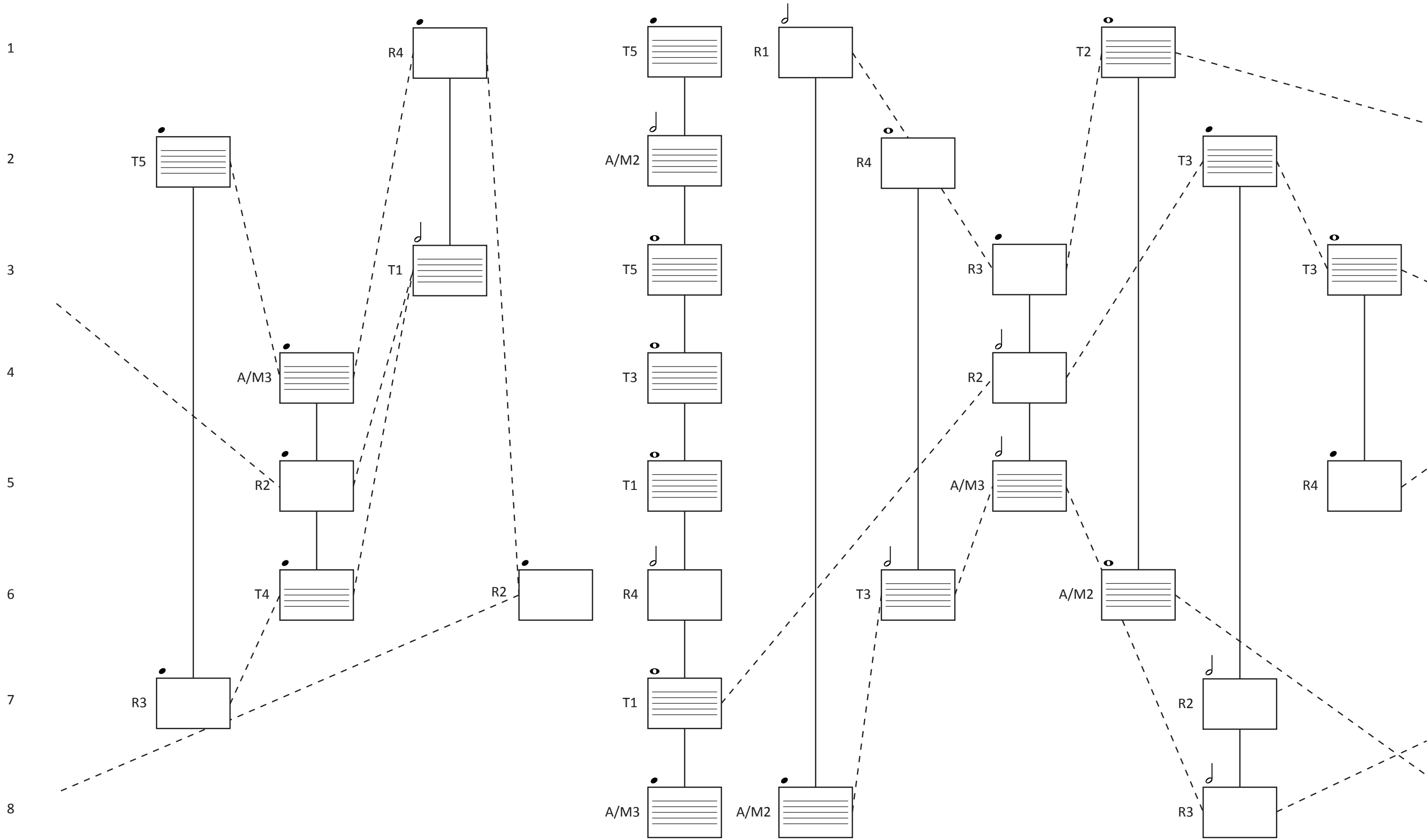
la línea vertical indica sincronía en el inicio de los sonidos.

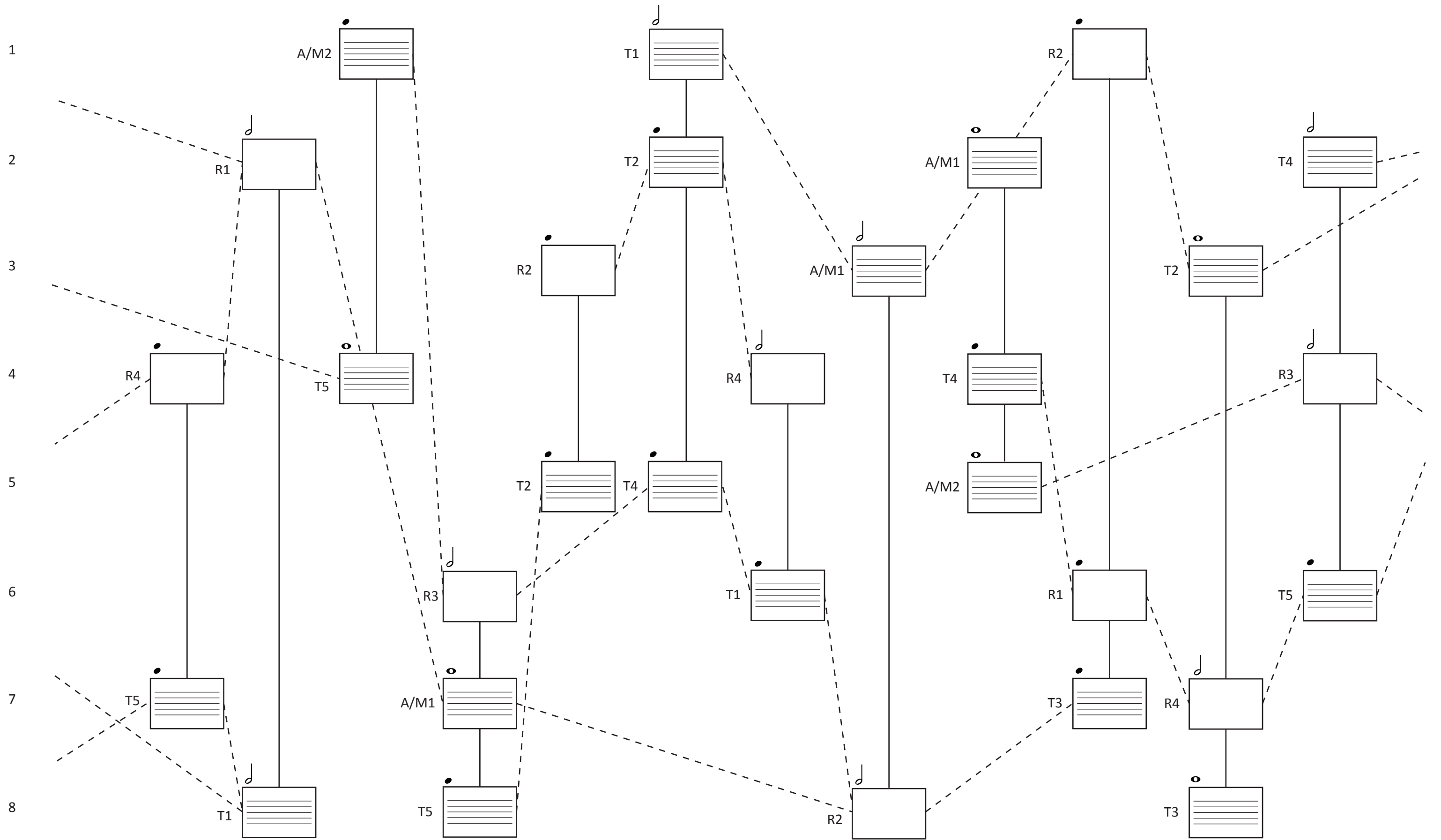
la duración de la pieza es determinada por el ensamble, dependiendo de la dimensión asignada a cada uno de los sonidos.

es necesario utilizar la partitura general para la ejecución de la pieza. cada intérprete determina si es preciso escribir los materiales de los otros músicos, en tanto éstos sean referentes para su ejecución.

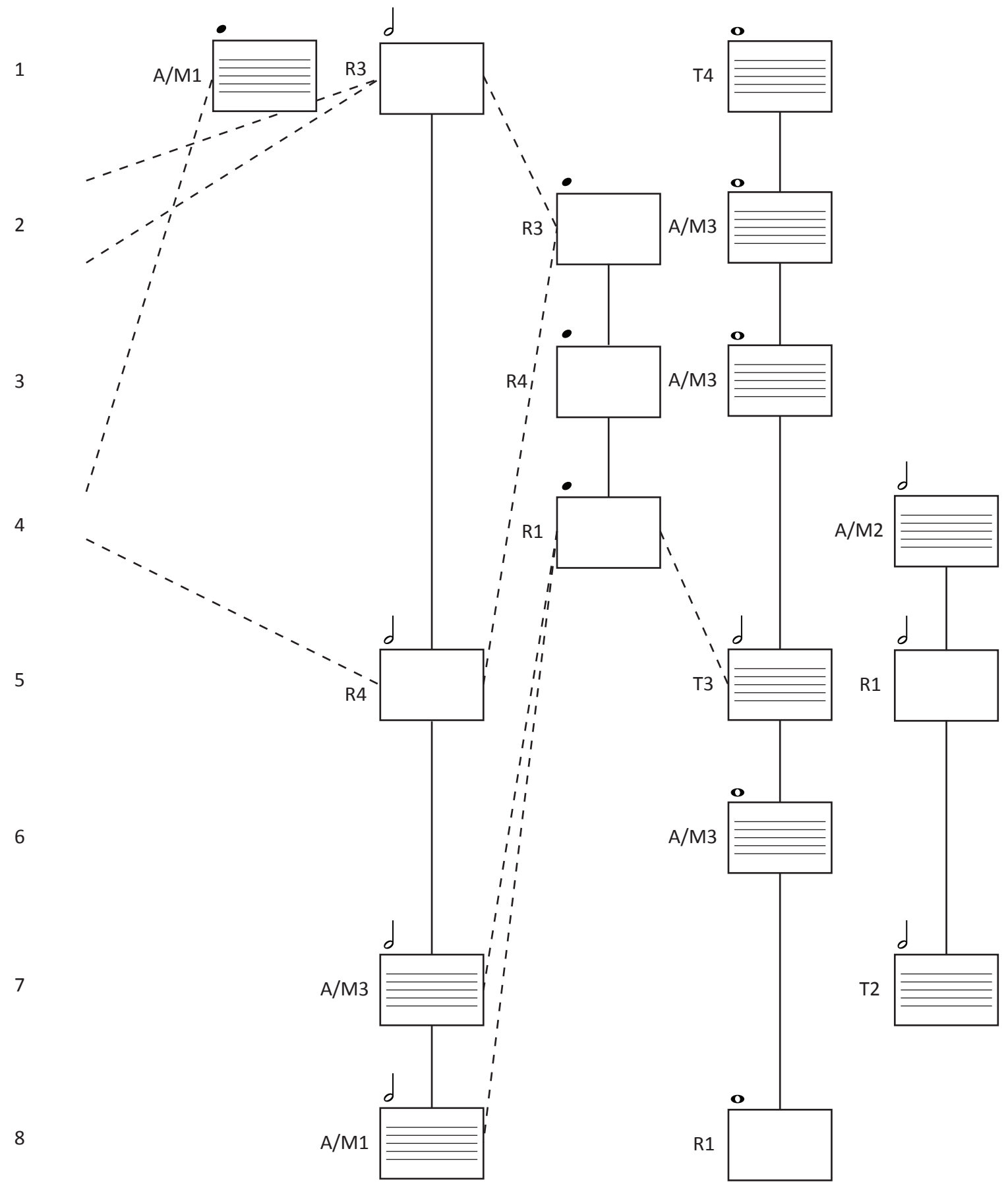
todo sonido debe ser ejecutado suave o muy suave.











pieza de escucha V  
para cuatro a ocho intérpretes (2013)

santiago astaburuaga

# pieza de escucha V

la pieza puede ser realizada por cuatro, cinco, seis, siete, u ocho intérpretes con cualquier instrumento (o instrumentos).

cada músico utiliza además un dispositivo sonoro (con variación de volumen) que tenga la capacidad de funcionar en forma autónoma.

la pieza se ejecuta preferiblemente en un espacio abierto.

la partitura presenta ocho partes: *para uno, para dos, para tres, para cuatro, para cinco, para seis, para siete y para ocho* intérpretes. el número de músicos que componen el ensamble determina el número de partes que se ejecutan: si participan cuatro intérpretes se ejecutan cuatro partes (desde *para uno* hasta *para cuatro*), si participan cinco se ejecutan cinco partes (desde *para uno* hasta *para cinco*), y así sucesivamente.

las ejecuciones de las partes constituyen los *encuentros*; las acciones de los dispositivos constituyen los *contactos entre dispositivos y lugar*. este último plano atraviesa la duración total de la pieza, como un paisaje continuo, mientras que los *encuentros* suceden en forma espaciada, con pausas entre sí.

la estructura de ejecución de la pieza es la siguiente: el ensamble elabora el primer *contacto entre dispositivos y lugar* y luego ejecuta el primer *encuentro*, superponiéndose al anterior. una vez finalizado el primer *encuentro*, elabora inmediatamente el segundo *contacto entre dispositivos y lugar*, ejecutando más tarde, sobre éste, el segundo *encuentro*, y así sucesivamente. finalizando el último *encuentro*, se apagan todos los dispositivos, sin apuro.

## encuentros

se refiere a la ejecución de las partes, determinada y estructurada en forma colectiva tanto en orden como en duración

primero, el ensamble selecciona las partes considerando el número de intérpretes que lo componen. luego, acuerda en conjunto qué músicos interpretan cada una de ellas (subgrupos). finalmente, determina el orden y la cantidad de *encuentros*.

las partes pueden ejecutarse una a una en cualquier orden o bien pueden superponerse, pero nunca más de dos en un mismo *encuentro*. en este último caso, la duración de ambas debe ser la misma, constituyendo así un *encuentro* como una unidad de tiempo.

cada parte contiene su propio cuerpo de indicaciones para elaborar sus materiales y duración.

la intensidad de cada *encuentro* es impulsada por la dinámica del *contacto entre dispositivos y lugar* que lo precede y acompaña, es decir, debe permitir no cancelar las sonoridades presentes en el momento de ejecutar los dos planos simultáneamente.

## contactos entre dispositivos y lugar

se refiere al continuo sonoro producido por la acción de uno, algunos o todos los dispositivos en el lugar de ejecución.

primero, cada intérprete visita el lugar de ejecución de la pieza y elige un punto específico del sitio donde instalar su dispositivo sonoro.

luego, determina un mapa de acciones para las intervenciones de su dispositivo, esto es, si estará encendido o apagado antes y durante cada *encuentro* (cada dispositivo debe estar encendido y apagado al menos una vez durante la ejecución).

la estructura de acciones de los dispositivos es determinada individualmente y luego acordada en conjunto. algunas de las partes precisan de esa información para su ejecución.

en las intervenciones con dispositivo encendido, cada intérprete instala su artefacto en el punto ya determinado y luego busca un volumen que permita que su sonido no cancele ni sea cancelado por los sonidos del lugar. esta acción se renueva en toda elaboración de *contactos entre dispositivos y lugar* que contemple su dispositivo encendido, manteniéndolo siempre en el mismo punto.

en las intervenciones en que el dispositivo está determinado como apagado, llevar a cabo esa acción al inicio de la elaboración del *contacto entre dispositivos y lugar* correspondiente.

cualquier duración para cada uno de los *contactos entre dispositivos y lugar*.

el conjunto de dispositivos determinados para cada *contacto entre dispositivos y lugar* siempre mantiene su funcionamiento durante el transcurso del *encuentro* que lo sucede. su intensidad también debe permitir no cancelar ni ser cancelada por las sonoridades presentes.

## para uno

(uno o más instrumentos móviles)

construir, en forma previa a la ejecución, un conjunto de sonidos que equivalga a la cantidad de dispositivos encendidos en el *contacto entre dispositivos y lugar* que antecede a este *encuentro*

ejecutar un sonido diferente junto a cada dispositivo encendido

el orden de los sonidos y del recorrido es determinado en la ejecución

cualquier duración para cada sonido; cualquier duración para la mudanza de un dispositivo a otro

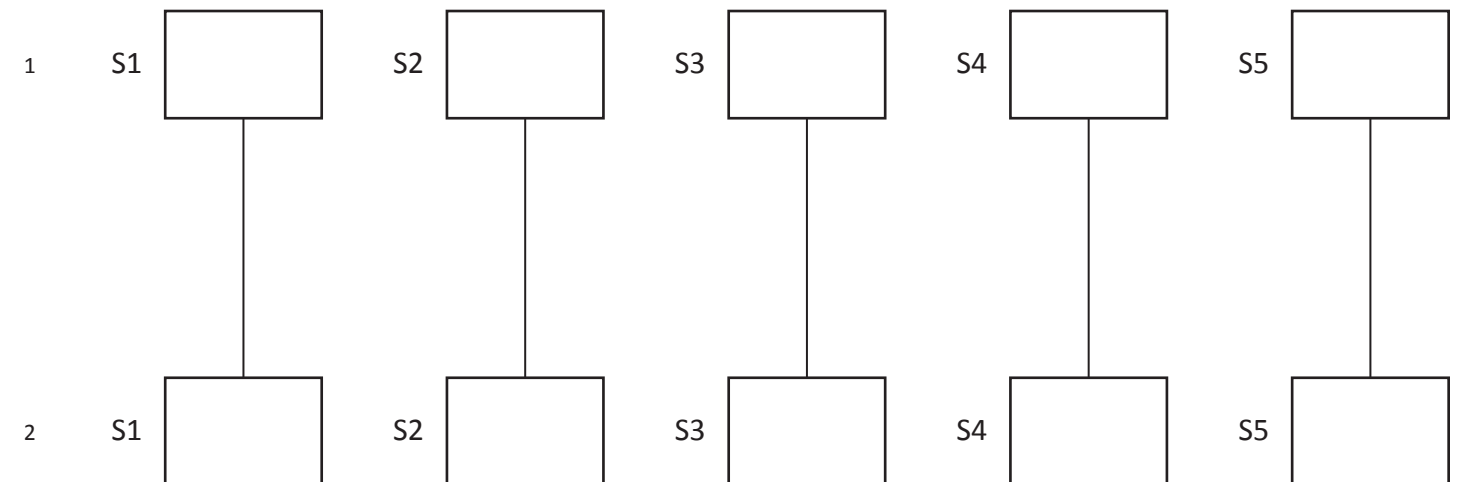
la intensidad de los sonidos no cancela ni es cancelada por la del dispositivo ni la del lugar

# para dos

(dos o más instrumentos)

cada intérprete construye cinco sonidos

elige un número de ejecutante y los simboliza en los segmentos (S1 - S5)



ambos ejecutan en forma sincrónica los cinco sonidos en el orden escrito, esto es, iniciando y finalizando juntos

la duración de cada uno es determinada en la ejecución a partir de la siguiente propuesta: una vez que perciban la intensidad de sus sonidos como un plano que no cancela ni es cancelado por la intensidad del lugar, finalizar

cualquier duración para las pausas entre cada sonido

# para tres

(tres o más instrumentos)

la parte no especifica sonoridades determinadas previamente, éstas deben decidirse en la ejecución

cada músico elige un número de ejecutante

ejecutan seis sonidos, uno por cada símbolo de duración (redondas, blancas y puntos negros)

la redonda indica una duración larga o muy larga

la blanca indica una duración media

el punto negro indica una duración breve o muy breve

si no es posible sostener un sonido por la duración correspondiente, puede repetirse en intervalos largos y regulares, o bien realizar un trémolo con ataque suave

la línea punteada indica sonidos consecutivos entre instrumentos distintos

la línea vertical indica sincronía en el inicio de los sonidos

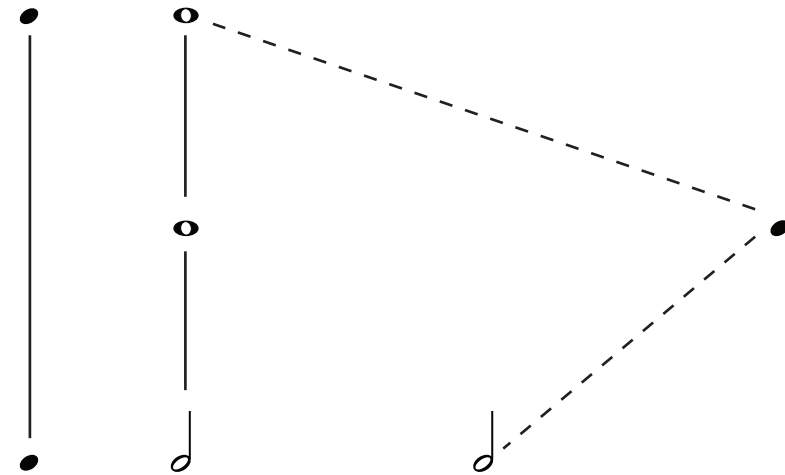
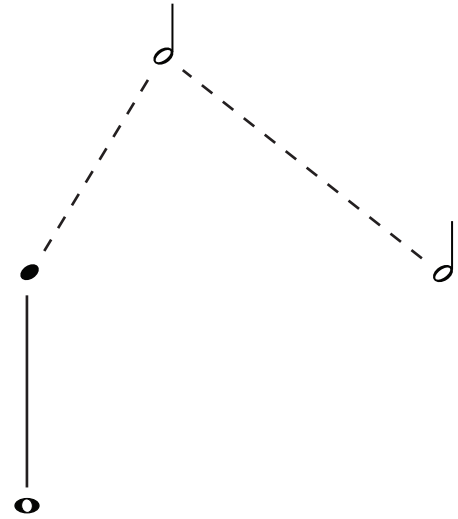
la duración total es determinada por el trío, dependiendo de la dimensión asignada a cada uno de los sonidos

la intensidad de los sonidos no cancela ni es cancelada por los sonidos presentes en el momento de la ejecución

1

2

3



## para cuatro

(cuatro o más instrumentos móviles)

la parte no especifica sonoridades determinadas previamente, éstas deben decidirse en la ejecución

el cuarteto se reúne en torno a los dispositivos encendidos, una vez por cada uno

el orden del recorrido es determinado en la ejecución

junto al primero, cada músico ejecuta un tono; en torno al segundo, dos tonos, y así sucesivamente hasta completar el total de dispositivos encendidos.

los tonos siempre son lisos (sin articulación)

cualquier duración para cada sonido

las pausas entre sonidos (a partir del segundo dispositivo) deben ser lo más breves posible

cualquier duración para la mudanza de un dispositivo a otro

la intensidad de los sonidos no cancela ni es cancelada por la del dispositivo ni la del lugar



# para cinco

(cinco o más instrumentos)

cada intérprete determina siete tonos lisos (sin articulación)

una vez determinados los simboliza en los segmentos (T1 – T7)

cada uno elige un número de ejecutante

el tono contenido en los segmentos que tienen una redonda indica una duración larga o muy larga

el tono contenido en los segmentos que tienen una blanca indica una duración media

el tono contenido en los segmentos que tienen un punto negro indica una duración breve o muy breve

si no es posible sostener un sonido por la duración correspondiente, puede repetirse en intervalos largos y regulares, o bien realizar un trémolo con ataque suave

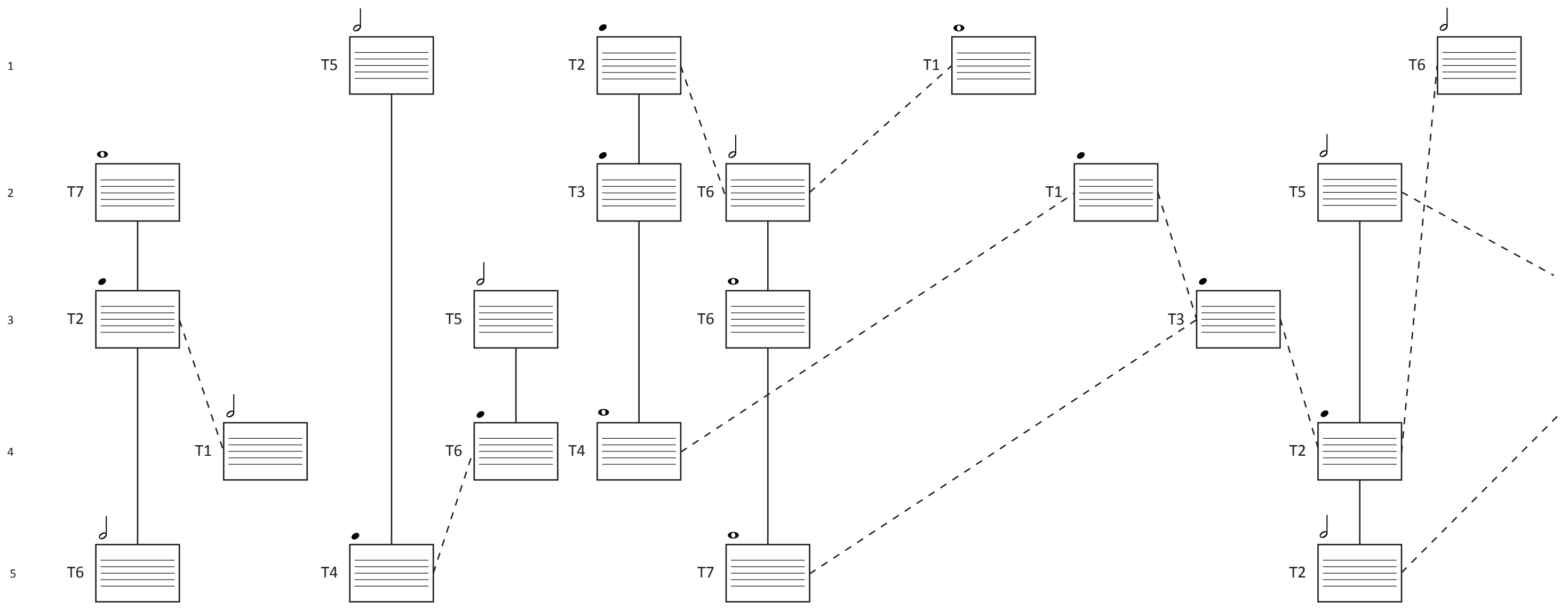
la línea punteada indica sonidos consecutivos entre instrumentos distintos

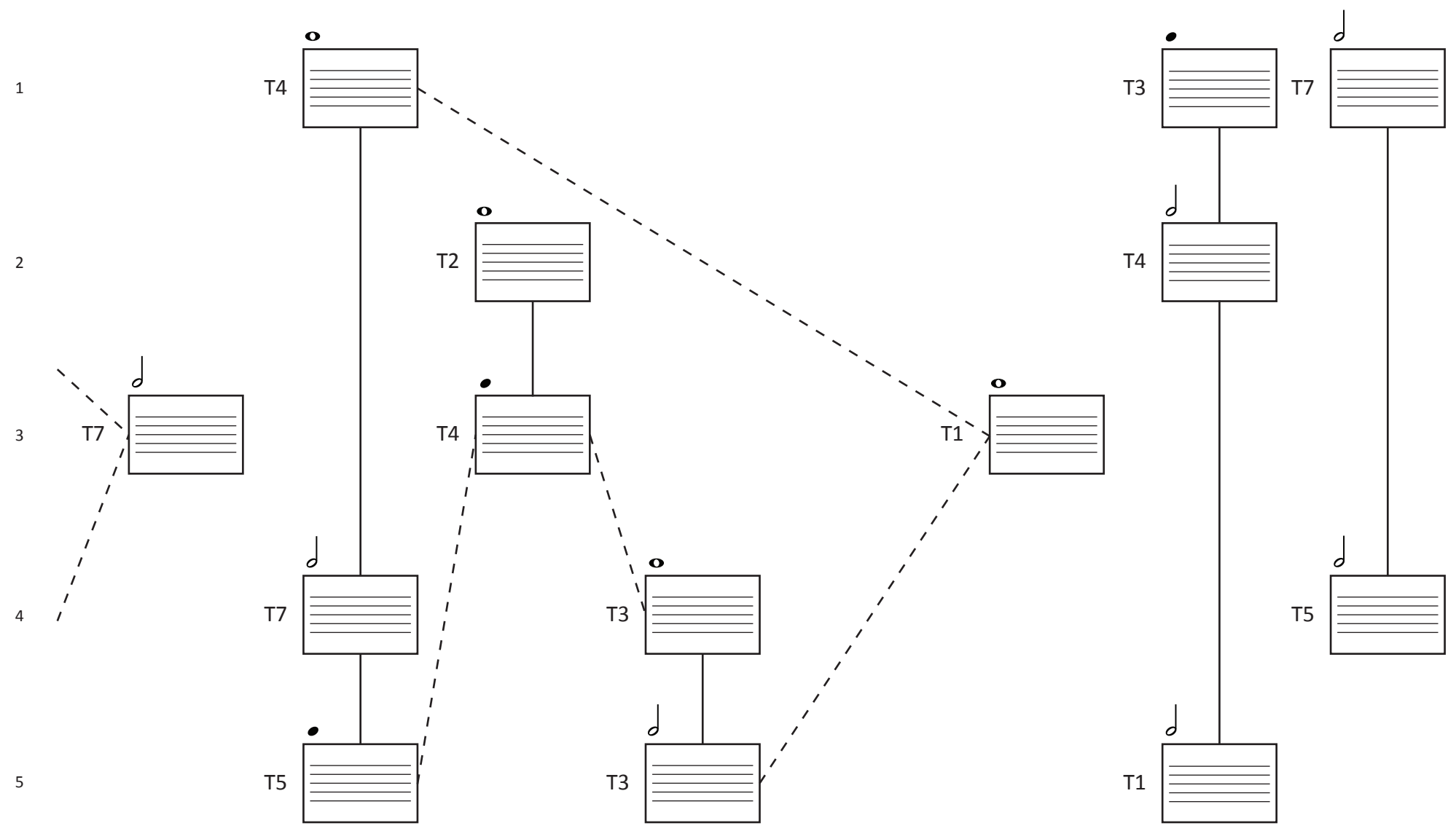
la línea vertical indica sincronía en el inicio de los sonidos

la duración de la pieza es determinada por el quinteto, dependiendo de la dimensión asignada a cada uno de los tonos

la intensidad de los sonidos no cancela ni es cancelada por los sonidos presentes en el momento de la ejecución







para seis

(seis o más instrumentos)

cada intérprete construye tres sonidos

una vez determinados los simboliza en los segmentos (S1, S2 y S3)



los ejecuta en cualquier orden, cualquier duración y cualquier intensidad

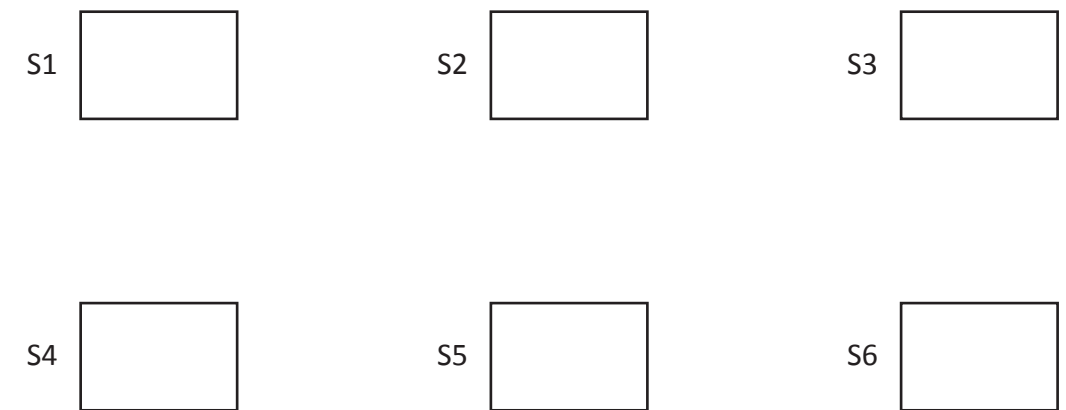
cualquier duración para las pausas entre cada sonido

# para siete

(siete o más instrumentos)

cada intérprete construye seis sonidos

una vez determinados los simboliza en los segmentos (S1 – S6)



cada uno ejecuta los seis sonidos en un marco de tiempo acordado en forma colectiva, con un cronómetro visible para todos

cualquier duración para cada sonido

las pausas entre sonidos (a partir del segundo dispositivo) deben ser lo más breves posible

la intensidad de los sonidos no cancela ni es cancelada por la del dispositivo ni la del lugar

# para ocho

(ocho o más instrumentos)

cada intérprete construye ocho sonidos

una vez determinados los simboliza en los segmentos (S1 – S8)

cada uno elige un número de ejecutante

el sonido contenido en los segmentos que tienen una redonda indica una duración larga o muy larga

el sonido contenido en los segmentos que tienen una blanca indica una duración media

el sonido contenido en los segmentos que tienen un punto negro indica una duración breve o muy breve

si no es posible sostener un sonido por la duración correspondiente, puede repetirse en intervalos largos y regulares, o bien realizar un trémolo con ataque suave

la línea punteada indica sonidos consecutivos entre instrumentos distintos

la línea vertical indica sincronía en el inicio de los sonidos

la duración de la pieza es determinada por el octeto, dependiendo de la dimensión asignada a cada uno de los sonidos

la intensidad de los sonidos no cancela ni es cancelada por los sonidos presentes en el momento de la ejecución

