

Mario del Risco
Prof: Jorge Sad.
Fecha de entrega: 25/09/2015.

Semiótica e Indeterminación.

En el presente trabajo se pretende encontrar las relaciones posibles entre “Capítulo 1: Una teoría semiológica” de Jean Jacques Nattiez con los procedimientos de composición que involucran la indeterminación en su creación. Para hacer un recorte de la masividad de procesos compositivos indeterminados utilizaremos como ejemplo la obra “Music of Changes” del compositor norteamericano John Cage, y, además, la interfaz de generación de partituras “Kimi”, del compositor argentino Luciano Azzigotti.

“Music of Changes” es una obra para piano compuesta utilizando el “I Ching” (libro de las mutaciones), el cual cuenta con 64 hexagramas los cuales se generan tirando tres monedas 6 veces. Este procedimiento generará como resultado alguno de los 64 hexagramas en particular. Los mismos decidirán todo el conjunto de los parámetros utilizados por el compositor (timbre, altura, tempo, duraciones y las superposiciones en cuanto a altura). Lo único definido por el compositor a priori de realizar estos procedimientos es la duración total de la obra, es decir, las formas vacías.

Este procedimiento es análogo al descrito por Nattiez a partir de un ejemplo dado por Jean Molino. Se trata de un juego literario en el cual se decide la fórmula (A es a B eso que X es a Y) que luego, más allá de que el emisor no tengo intención significativa, resultara en frases, las cuales no existirían en tanto realidad material sin intención del creador. Es aquí donde encontramos la dimensión poética del fenómeno simbólico, que en Cage, más allá de la indeterminación que termina generando la realidad material de la obra, esta última solo existe gracias a la intención creadora del compositor.

Esta misma realidad material de la obra, lo que Nattiez llama “nivel neutro”, ha abandonado la indeterminación que le dio forma para cristalizarse en relaciones inmanentes fijas. Una vez las monedas han sido tiradas las suficientes veces la indeterminación ha terminado, solo queda la “huella” de la misma, es decir, la partitura.

Ahora bien, al escuchar “Music of Changes”, debido a nuestro proceso activo de percepción, no podemos evitar organizar el sonido en estructuras o cuasi estructuras. Es decir, le asignamos una significación, la cual no es “recibida” en tanto mensaje del compositor hacia el oyente, sino, que es creada en este mismo proceso activo de percepción. La indeterminación que gobernó el proceso compositivo, al devenir realidad material (partitura), no existe en tanto relaciones perceptivas generadas por el oyente. Es así como encontramos la dimensión estética del fenómeno simbólico, la cual, tiene su raíz en la generación de significación a partir de lo vivido (vecu) por el mismo generador.

El oyente, experimentado en música contemporánea o no, al escuchar “Music of Changes” pondrá en marcha una red de interpretantes (noción tomada de Pierce) que generaran una significado sobre lo escuchado. Conviene entonces explicitar la definición de Nattiez de significado: “Un objeto cualquiera toma una significación para un individuo que lo aprehende, cuando pone ese objeto en relación con sectores de su vécu (vida), es decir el conjunto de los otros objetos que pertenecen a su experiencia del mundo.” Esto puede generar desde un disfrute de la obra hasta la utilización de sillas como armas hacia los músicos. Cuando consideramos esto encontramos el sentido de la tripartición del fenómeno símbolo musical,

dado que toda forma simbólica no se plantea como intermediaria de algún proceso de comunicación, sino como generadora de procesos activos de creación de significado.

Ahora bien, en el caso de la interfaz de generación de partituras en tiempo “Kimi”, del compositor argentino Luciano Azzigotti, encontramos como esta tripartición es considerada en la misma creación de la obra generando que los límites de las tres dimensiones se imbriquen entre sí.

“Kimi” utiliza autómatas y módulos que a partir de generadores que pueden ser de diversos tipos desarrollaran, tiempo real, una partitura proyectada sobre alguna superficie. Los músicos leen a primera vista este desarrollo. El papel del compositor en un primer momento es decidir el grado de intervención de estos autómatas y las curvas macro formales. Estas últimas son las que brindan al compositor la capacidad de intervenir “poieticamente”, dotando a la obra de sensibilidad musical. Dentro de estas curvas se desarrollaran procesos de indeterminación que terminaran generando los resultados en la partitura. Estos están regidos por un sistema de retroalimentación que involucra la incorporación de sistemas de información externos, como el clima en el momento del concierto, o los datos extraídos de una casilla de correo basura o “spam”.

Ahora bien, la materialidad de la obra o “nivel neutro” se genera en tiempo real, aquí encontramos una diferencia en cuanto al trabajo de Cage antes mencionado, puesto que la indeterminación además de ser un a priori de la obra, funciona en el plano de la producción en tiempo real. Kimi trabajo generando materialidades distintas y cada concierto resulta en “huellas” distintas. Es decir, que Kimi como generador de formas simbólicas encuentra una potencialidad maravillosa, hasta el propio compositor se ve trastocado al ver, al mismo tiempo que los oyentes y que los intérpretes, cómo se manifiesta la materialidad concreta:

“El tiempo del compositor que media entre la idea motriz y el intérprete (...) este proceso tiene dos cualidades inmutables: es diferido y unidireccional. Puede darse como excepción la colaboración del intérprete en las decisiones del compositor por supuesto. Kimi propone cambiar algunos de estos componentes por elementos dinámicos, comenzando por el de la forma de transmisión de la memoria escrita por el compositor. Al detonar la escritura hacia un sistema dinámico, por consecuencia todos los demás componentes se trastocan, principalmente en dos aspectos: son multidireccionales y en tiempo presente.”

Más todavía funcionaria esta translocación del fenómeno simbólico en el proceso de indeterminación si se implementa algo planteado por el propio compositor: incluir, en tiempo real, sensores que permitan que el impacto emocional y psicológico de los oyentes, es decir los significados creados por los mismos, modifique la materialidad de la obra. En otras palabras, involucrar una retroalimentación de la dimensión estética hacia la poietica y viceversa.

Podemos decir entonces que la indeterminación funciona aquí como un medio para expandir las capacidades de la música como forma simbólica, incluyendo al compositor, al intérprete y a los oyentes, en la generación de una materialidad que es experimentada al mismo tiempo por todos. Los límites se desdibujan generando una música que expande sus capacidades polisémicas:

“Si la emoción es producida a partir de una conexión entre estímulo y memoria afectiva, al permitir el relacionamiento y medición de la experiencia del compositor-intérprete oyente en una misma capa cognitiva, Kimi se propone como una herramienta potencial de crear tecnologías emocionales a través de una música que enlace mundos inconexos pero ya presentes y habitantes de nuestra sociedad actual.”

Para concluir, si bien tanto Cage como Azzigotti involucran la indeterminación en su trabajo compositivo, esta se manifiesta de dos maneras muy distintas, o, si se quiere, en niveles distintos. En cuanto a Cage, la indeterminación es un medio para la generación de una materialidad concreta y que se mantienen en el tiempo como forma definida. La tripartición del fenómeno simbólico se mantiene en su definición dada por Molino y Nattiez. Pero en el caso de Azzigotti, esta tripartición tiene un rol como motor creativo, pues cumple una función en tanto que genera el bagaje teórico-práctico de la obra. En Kimi, las tres dimensiones del fenómeno simbólico se entrecruzan en la generación de “materialidades” o “huellas” diversas y cambiantes que, a su vez, se entrecruzan modificando el fenómeno simbólico en sí mismo.

Bibliografía

- Cage, John. 1961a. "To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4" (1952). Silence: Lectures and Writings, 57-59. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques. "Capítulo 1: Una teoría semiológica" Traducción de Jorge Sad
- Azzigotti, Luciano. "Kimi: lenguaje de partituras musicales dinámicas". <https://www.academia.edu/3812417/Kimi>