

El “oyente implícito” en la música del siglo XX*

(The “implicit auditor” of 20th century music)

Kaiero Claver, Ainhoa

Maison Heinrich Heine (CIUP). 27 c, Bd Jourdan. F-75014 Paris
ainhoakaiero@gmail.com

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 27-46]

Recep.: 16.06.2010

Acep.: 23.02.2011

¿Quién es el destinatario de la música contemporánea? El problema del receptor es una cuestión que se impone desde el inicio, dado que todo compositor se plantea un oyente potencial al que se dirige su música. Este artículo aborda la difuminación actual de la figura del receptor dentro de las condiciones de producción y recepción del mercado, y la incidencia que este fenómeno ha tenido en las propuestas estéticas y las estrategias textuales de la música del siglo XX.

Palabras Clave: Lector modelo. Oyente implícito. Estrategia textual. Competencia enciclopédica. Texto cerrado. Obra abierta moderna. Texto indeterminado. Estética experimental.

Nor da musika garaikidearen hartzaillea? Nori dago zuzenduta? Hartzaillearena hasieratik bertatik ageri den arazoa da; izan ere, musikagile guztiek izan ohi dute entzule potentzial bat gogoan, beren musika harengana zuzentzeko. Bi gai nagusi aztertzen dira artikulu honetan: batetik, hartzaillearen irudia nola ari den lausotzen merkatuaren ekoizpen-baldintzen eta harrera-baldintzen barruan; bestetik, gertaera horrek nolako eragina izan duen XX. mendeko musikaren proposamen estetikoetan eta testu-estrategietan.

Giltza-Hitzak: Irakurle eredu. Entzule implizitua. Testu-estrategia. Gaitasun entziklopedikoa. Testu itxia. Obra ireki eta modernoa. Testu zehaztugabea. Estetika experimental.

Qui est le destinataire de la musique contemporaine? Le problème du récepteur est une question qui s'impose depuis le début, étant donné que tout compositeur s'imagine un auditeur à qui la musique est adressée. Cet article aborde l'estompement actuel de la figure du récepteur dans les conditions de production et de réception du marché, et l'incidence que ce phénomène a eue sur les propositions esthétiques et les stratégies textuelles de la musique du XX^{ème} siècle.

Mots-Clés : Lecteur modèle. Auditeur implicite. Stratégie textuelle. Compétence encyclopédique. Texte fermé. Œuvre ouverte moderne. Texte indéterminé. Esthétique expérimentale.

* Este artículo ha sido elaborado a partir de la ponencia “El auditor implícito de las nuevas estéticas musicales” que se presentó el 30 de junio de 2009 en los seminarios sobre “Música contemporánea: espacios y expectativas para la creación sonora”, coordinado por Aintzane Camara, dentro del marco de los cursos de verano Bilbao, Arte eta Kultura (BAK 09) del Campus de Bizkaia de la UPV-EHU.

1. INTRODUCCIÓN

¿Cómo se aborda el problema del oyente en la música contemporánea¹? La cuestión de la recepción de la “Nueva Música” a lo largo del siglo XX ha constituido uno de los temas más controvertidos, hasta el punto de que en la opinión de muchos, el epíteto de “música clásica contemporánea” es prácticamente sinónimo de una “música sin oyente o público”. Más allá del establecimiento de una diametral oposición entre recepción y creación contemporánea, dicha afirmación podría servirnos para plantear la existencia efectiva de una tensión entre estos dos polos debido a ciertos condicionamientos de la producción musical vigentes en nuestra época. Igualmente, y alejándonos de la imagen expandida de un compositor encerrado en su torre de marfil e indiferente a la escucha de su música, debiéramos entender que la recepción no es una cuestión que se haya dejado completamente relegada. Al contrario, la pregunta por el contexto, las condiciones y las capacidades de escucha se ha planteado por los compositores en numerosas ocasiones, sin obtener una fácil respuesta. Simplemente este tema de la recepción musical ha dejado de ser evidente y se ha problematizado de manera como no se había hecho en otras épocas.

La pregunta por el oyente, por tanto, es una cuestión planteada desde la propia instancia creativa. Trasladando al campo de la música las tesis de Umberto Eco sobre el “lector implícito”, cabría afirmar que todo compositor bosqueja un receptor potencial al que se dirige su música. En su libro *Lector in fabula*, Eco formula la hipótesis de un “lector implícito” en el campo de los textos verbales y más concretamente de los narrativos, a saber, el hecho de que todo autor prevé en principio un lector ideal dotado de una competencia lingüística y enciclopédica (cultural) suficiente como para poder descodificar y actualizar los contenidos que en su texto proyecta. La idea de este lector modelo orienta la estrategia textual que adopta el autor: la elección de la lengua, de un léxico determinado, el empleo de unas referencias culturales específicas, etc. De manera que cada texto construye el perfil de un receptor ideal al que se dirige. Dicha reflexión de Eco pudiera fácilmente trasladarse al campo de la música y postular que también el compositor precisa plantearse un receptor potencial a la hora de concebir una estrategia compositiva. Todo texto musical implicaría así igualmente un oyente modelo, dotado de unas competencias determinadas, capaz de actualizar el mensaje musical que en él se articula.

Ahora bien, la cuestión del oyente modelo se presenta dentro de unas determinadas condiciones en la música contemporánea. La inserción de la música,

1. Siguiendo una acepción extendida en los estudios musicológicos, entendemos por “música contemporánea” la música de concierto producida desde finales del siglo XIX (momento en que se produce la crisis del lenguaje tonal común) hasta nuestros días. Esta expresión establece una vinculación entre música y vanguardia. Emplearemos igualmente la denominación de “música en la época contemporánea” para referirnos a toda música producida desde la implantación de una sociedad de mercado (correspondiente, por tanto, al periodo contemporáneo de los estudios de la Historia del Arte), es decir, la música de concierto de los siglos XIX, XX y XXI. El epíteto de “música contemporánea”, por tanto, no se corresponde aquí con una música producida en el presente.

desde hace más de dos siglos, dentro de las condiciones de producción y recepción del mercado ha contribuido a situar este receptor en un contexto sumamente difuso, alejado tanto en el tiempo, como en el espacio geográfico. Y es que desde finales del siglo XVIII, el compositor crea una obra autónoma susceptible de ser proyectada en cualquier contexto y de ser actualizada en la escucha de un oyente completamente desconocido. Con el desvanecimiento de un contexto de recepción determinado, la pregunta por el oyente modelo comienza a difuminarse y la articulación de una “estrategia” compositiva deviene problemática.

Ésta es precisamente la hipótesis que quisiéramos desarrollar en este artículo. Nuestra intención es analizar las diferentes estrategias textuales concebidas a lo largo del siglo XX en relación a esta condición difusa del receptor musical. Para ello, tras un primer apartado en el que desarrollaremos las implicaciones teóricas del “lector modelo” de Eco y su traslado a la música en tanto “oyente implícito” y un segundo en el que examinaremos brevemente el desdibujamiento del receptor en las nuevas condiciones de producción y recepción del mercado, pasaremos a analizar diversos planteamientos estéticos que desde el siglo XIX han propuesto diferentes estrategias textuales en relación a concepciones de la obra distintas. En el último apartado, pasaremos a exponer en mayor detalle la implicación de estos planteamientos estéticos y estrategias textuales en el desarrollo concreto de la música del siglo XX.

2. DEL “LECTOR MODELO” DE UMBERTO ECO AL “OYENTE IMPLÍCITO” DE LA MÚSICA

Tal como venimos señalando, nuestra intención en este apartado es recoger ciertas ideas sobre el “lector modelo” esbozado por Umberto Eco y trasladarlas al ámbito de la música. Comenzaremos con la siguiente afirmación de Eco:

Si, (...), el texto es una máquina perezosa que exige del lector un trabajo cooperativo dedicado a rellenar los espacios de lo no-dicho o lo ya dicho que permanecen en blanco, entonces el texto no es otra cosa que una máquina pre-suposicional (Eco, 1985: 27)².

Según este planteamiento esbozado por Eco, todos los textos verbales presentan numerosas lagunas que el lector debe rellenar, o lo que es lo mismo, presuponen ciertas implicaciones que el receptor debe actualizar. Para mostrar esta actividad cooperativa de un receptor a la hora de desentrañar el significado de un texto, Eco nos ofrece el siguiente ejemplo: “Deberíamos llevar a Toto al Zoo” (Eco, 1985: 15). Partiendo de este enunciado, un lector infiere unas circunstancias de enunciación y un contexto lingüístico que le ayudan a precisar el sentido del mismo: en este caso, lo más probable es que infiramos que se trata de dos padres conversando acerca de la posibilidad de llevar a su hijo Toto al Zoo.

2. Traducción realizada a partir de la versión francesa: Si, (...), le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou déjà-dit restés en blanc, alors le texte n'est pas autre chose qu'une machine présupposicionnelle.

Observemos que en realidad el enunciado no precisa nada de esto, ni siquiera que Toto se trate de un niño (podría tratarse de un león). Pero el receptor es capaz de interpretar el sentido de este enunciado gracias a que puede reconstruir las circunstancias de enunciación y un contexto lingüístico adecuado: el receptor proyecta así un escenario común procedente de una *enciclopedia* cultural. Si el enunciado llegara a manos de un receptor dotado de una enciclopedia cultural distinta, es probable que infiriera un escenario diferente y consiguientemente interpretara su significado en función de otras circunstancias de enunciación y otro contexto lingüístico. Precisemos, por último, que el determinar las circunstancias de enunciación es sumamente importante a la hora de establecer el contexto lingüístico en el que los términos adquieren un sentido: el término ballena, por ejemplo, proyectará una significación diferente en función de si se activa en un contexto lingüístico perteneciente a una charla de científicos, que si se activa en un contexto mitológico de la Antigüedad clásica.

Lo mismo cabe afirmar de un enunciado musical: un receptor necesita situar dicho enunciado en unas circunstancias de enunciación y un contexto lingüístico determinado (como un género) para poder llegar a hacer de él una experiencia de sentido. El receptor precisará conocer el lenguaje musical (sintaxis tonal, etc.), tener un conocimiento de las fórmulas musicales más específicas empleadas en un género (ópera, jazz, etc.), guiarse por la referencia a otros textos próximos (competencia intra-textual), así como conocer todas las convenciones, usos y valores que rodean la música como acto social instituido. Es precisamente el dominio de esta enciclopedia cultural (conjunto de conocimientos presupuestos) la que le permite hacer una experiencia de sentido, generando toda una serie de respuestas a nivel emocional, físico (movimiento) o mental (con la evocación, por ejemplo, de una serie de pensamientos o imágenes). El texto musical, por consiguiente, se presenta igualmente como un tejido sonoro atravesado por “vacíos” que el oyente debe rellenar en una escucha activa en función de su competencia enciclopédica. Como afirma Dujka Smoje:

Para escuchar, captar el sentido suspendido entre los sonidos, la conciencia musical establece las relaciones, anticipando, completando, rellenando los espacios abiertos a lo inaudible. He ahí por qué escuchar la música supera el nivel acústico y recurre a la imaginación, a la conciencia participante del oyente sin la cual la música es tan sólo un decorado sonoro (Smoje, 2003: 286)³.

Todo autor presupone esta serie de referencias culturales a la hora de diseñar su estrategia textual. Por lo tanto, el texto prevé en cierta manera desde un principio un “lector modelo” que posee esas mismas competencias y es capaz de actualizar los contenidos que pretende comunicar. Si el texto cayera en manos de un receptor incompetente, es decir, aquél que no posee la enciclopedia cultural pertinente como para poder desentrañar su significado, éste proyec-

3. Traducción del original en francés: Pour l'entendre, capter le sens suspendu entre les sons, la conscience musicale établit les liens, anticipant, complétant, remplissant les espaces ouvertes de l'inaudible. Voilà pourquoi entendre la musique dépasse le niveau acoustique et fait appel à l'imagination, à la conscience participante de l'auditeur sans laquelle n'est qu'un décor sonore.

taría escenarios inadecuados, pertenecientes a otra lógica cultural distinta, desembocando en una mala interpretación, cuanto no en una creación de un nuevo texto completamente disímil. Un ejemplo de esta tergiversación del contenido del texto lo encontramos en la experiencia relatada por la antropóloga Laura Bohannan (1966) en “Shakespeare en la selva”. En este artículo, Bohannan expone la actualización que la tribu africana de los Tiv realiza de *Hamlet* siguiendo una enciclopedia cultural diametralmente distinta, y cómo ésta desemboca en una relectura que mina por completo el mensaje de esta obra supuestamente “universal”. Como veremos en el siguiente apartado, las posibilidades de que los textos circulen fuera de su ámbito de competencia aumentan con la implantación de unas condiciones de producción y recepción del mercado.

3. CONDICIONES DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN EN EL MERCADO: EL DESDIBUJAMIENTO DEL RECEPTOR

La cuestión del receptor modelo en la creación artística contemporánea se encuentra determinada por la implantación de unas nuevas condiciones de producción y recepción distintas a las existentes en el Antiguo Régimen y épocas anteriores⁴. Si atendemos a las condiciones de creación y recepción en un contexto tradicional, entendiéndolo por éste un contexto en el que la música no se vehicula a través de los cauces del mercado, convendremos que el creador y el receptor pertenecen por lo general a una misma comunidad cultural. Este aspecto posibilita que un creador posea en mente la imagen definida de un oyente modelo, localizado tanto en el tiempo, como en el espacio, y que elabore una estrategia textual en función de ciertas competencias enciclopédicas compartidas por este receptor potencial. De ahí que elabore un texto musical que puede dejar a la intervención de un receptor: en el barroco (al igual que en épocas anteriores), por ejemplo, numerosos detalles tales como los bajos armónicos o los adornos no se anotaban, debido a que tanto el intérprete como el oyente eran capaces de actualizar esos contenidos siguiendo una serie de competencias determinadas, sin temor a equívocos o a una mala interpretación.

Esta situación cambia desde el momento en que la música pasa a producirse y distribuirse siguiendo las pautas de un régimen de mercado, es decir, básicamente desde finales del siglo XVIII. A partir de ese momento, el músico deja de contemplarse como un asalariado al servicio de la Corte o de la Iglesia que compone para unos receptores concretos atendiendo a unos géneros que implican un conjunto de competencias específicas. El compositor se emancipa de estas instituciones del Antiguo Régimen y comienza a gozar de una libertad creativa sin precedentes: ya no precisa componer para un entorno, unas circunstancias y unas funciones señaladas, lo cual posibilita la innovación y la experimentación estética. Su creación se consume en una “obra autónoma” que vende a ciertos intermediarios (como editores o promotores de conciertos) con el

4. Para un estudio más pormenorizado véase Kaiero, 2008: 22-43. Véase igualmente la obra de Sabbe (1998).

objeto de que la comercialicen y la distribuyan. Esta “obra autónoma” encauzada a través del mercado será así susceptible de proyectarse “universalmente” en diversos contextos y frente a públicos muy distintos: receptores que pertenecen tanto a estratos sociales diferentes, como a áreas geográficas y épocas alejadas (un receptor de la música puede situarse, por ejemplo, dentro de tres siglos). Paralelamente, y según avanza el siglo XIX, la música del pasado empieza igualmente a ser comercializada en forma de obra. Los textos musicales de épocas precedentes circulan de esta manera fuera del contexto, las circunstancias y el marco de receptores para los que inicialmente fueron concebidos.

Evidentemente, esta nueva coyuntura plantea el problema de si los nuevos receptores poseerán la competencia enciclopédica necesaria como para descifrar correctamente el texto musical, o por el contrario, lo someterán a operaciones que tergiversen su sentido original. El compositor de la era contemporánea se sitúa en la misma encrucijada, en la medida en que lanza una obra autónoma como quien lanza una botella al mar, es decir, sin tener una idea concreta de quién será su receptor. De ahí, que este riesgo de ser mal interpretados impulse a los compositores, desde finales del siglo XVIII, a anotar en la partitura cada vez más aspectos de la interpretación musical.

4. ESTÉTICAS DE LA CREACIÓN EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

La difuminación del receptor en el espacio y en el tiempo enfrenta al creador con la dificultad creciente de encontrar una estrategia textual que articule un mensaje musical. Desde el siglo XIX, y sobre todo a lo largo del siglo XX, la creación se enfrenta así a varios interrogantes. Primero, ¿se compone para un receptor especializado o para un público más extenso, es decir, para un oyente potencialmente “universal” susceptible de localizarse en cualquier espacio geográfico o socio-cultural? Esta pregunta plantea, por tanto, el problema de la localización espacial del receptor. Segundo, ¿se compone para un receptor actual o para un oyente “universal” que puede situarse tanto en el presente como en un futuro indeterminado? En este caso lo que se plantea es la localización del receptor en el tiempo. Finalmente, y derivada de las otras dos interrogaciones precedentes, ¿existen unos criterios perceptivos de carácter objetivo y universal (extensibles a toda la humanidad) o solamente podemos establecer criterios parciales relativos a un espacio social e histórico determinado?

Las respuestas a estos interrogantes marcarán diferentes estrategias textuales a seguir. El “desdibujamiento” del receptor en el régimen de mercado posibilita, por tanto, la aparición de distintas estrategias textuales ligadas a diferentes planteamientos estéticos. Las principales estrategias textuales aparecidas a lo largo de los dos últimos siglos son las siguientes: el texto cerrado de la estética clásica, el texto abierto de los primeros románticos y el texto indeterminado de la estética experimental postmoderna. Pero veamos paso a paso cada una de estas estrategias textuales pertenecientes a diferentes orientaciones estéticas.

4.1. El texto cerrado de la estética clásica

El compositor posee en este caso una idea más determinada de su receptor potencial, recurre a una competencia específica y elabora una estrategia textual que persigue un efecto preciso. El resultado buscado es la elaboración de un texto cerrado que proyecte un sentido definido. A estas características obedecería el perfil de una obra clásica.

Umberto Eco (1985: 70) menciona a este respecto el establecimiento de *targets* a partir de ciertos estudios de mercado. El objetivo de estos estudios de mercado sería precisamente el determinar un tipo de receptor específico e intentar localizarlo lo máximo posible en el tiempo (en función de una franja generacional) y en el espacio (geografía, clase social, profesión, etc.). Una vez establecido un receptor tipo, el creador elaboraría así una estrategia textual que haga referencia a la enciclopedia cultural que posee ese destinatario.

El principio del texto cerrado es igualmente extensible a todo creador que componga para un grupo de receptores especializados dotados de una competencia enciclopédica muy delimitada. Pongamos como ejemplo de ello, la creación de discursos verbales (como un texto de biología) o musicales (como una pieza de música dodecafónica) destinados a un compendio de receptores especializados en un área de conocimiento.

Aunque, tal y como señala Eco, en realidad no existe nada más abierto que un texto cerrado. Y es que desde el momento en que el texto se extiende más allá de este marco restringido de receptores, hacia un público más amplio, puede dar lugar a usos “pervertidos” que tergiversen completamente el sentido o la intención original. De ahí que un autor pueda plantearse desde un inicio la opción de dirigirse a una audiencia más amplia y más diversa, o lo que es lo mismo, hacia un receptor más difuminado en el tiempo y en el espacio, cuya competencia enciclopédica es en principio mucho más difícil de prever.

En este último caso, podríamos vislumbrar dos opciones estéticas que proyectan dos estrategias textuales distintas: la primera de ellas radica en la creación de obras abiertas que ofrecen la posibilidad de generar diferentes interpretaciones; la segunda, comprende la creación de textos indeterminados en los que cada receptor puede hacer un uso libre e imprevisible⁵.

5. Eco establece una diferenciación neta entre la concepción abierta de un texto y la posibilidad de realizar una utilización enteramente libre y “maliciosa” del mismo en la que se produzca un nuevo texto radicalmente diferente. Véase Eco 1987: 73-74. En este artículo hemos vinculado las estrategias textuales (cerrada y abierta) y de lectura (uso libre) señaladas por Eco con tres planteamientos estéticos distintos: la estética de la obra clásica, la concepción de una obra abierta moderna y la estética postmoderna de la música experimental.

4.2. La estética de la obra abierta

El planteamiento de la obra abierta se pueda rastrear ya en el pensamiento estético de los primeros románticos (Schlegel y el círculo de Jena), el cual se sitúa cronológicamente en los años finales del siglo XVIII y albores del siglo XIX, y por ende, en ese periodo crucial de transición que nos conduce del Antiguo Régimen a una sociedad moderna de mercado⁶. Dicho planteamiento nace en principio de una observación de la recepción de las obras de la Antigüedad clásica en el siglo XVIII.

En este final del siglo se da un nuevo resurgir del espíritu de la Antigüedad al que se identifica con los ideales ilustrados. Las instituciones del naciente orden burgués emulan este mundo de la Antigüedad clásica (con sus apelaciones a la República, etc.) y se representan a través de un arte neoclásico que presenta formas plenas y acabadas. Frente a esta identificación recurrente, Schlegel proyecta, sin embargo, una separación entre el mundo antiguo y el moderno, que problematiza considerablemente la recepción que en el presente se estaba haciendo de la Antigüedad clásica. Para este autor romántico, el sentido original del mundo clásico se encuentra definitivamente perdido y su legado en la edad moderna se reduce a ciertas ruinas y vestigios fragmentados. Lo único que cabe hacer desde esta perspectiva es tratar de recrear imaginativamente a partir de estos fragmentos ese espíritu desvanecido del mundo clásico, teniendo en cuenta que lo único que podremos obtener son siempre aproximaciones parciales y variadas a un contexto que se perdió irremediabilmente en la noche de los tiempos.

Esta reflexión sobre la recepción romántica del mundo clásico, es igualmente trasladable a la recepción contemporánea de todos los textos (tomados como fragmentos o vestigios de un pasado) procedentes de épocas más o menos remotas en el tiempo. Con los primeros románticos, se inaugura una nueva visión acerca de la recepción de las obras culturales de otras épocas, donde se muestra la imposibilidad de una identificación plena y una comprensión inmediata, al poner de relevancia la distancia temporal que separa ambos contextos (el actual y el de antaño) y el carácter siempre aproximado de nuestras interpretaciones.

Éste es un aspecto que podríamos desarrollar en relación a la recepción contemporánea de la música medieval. La labor actual consiste precisamente en recrear una práctica a partir de los textos musicales (apenas unas notaciones sumarias) que nos ha legado la historia. Evidentemente el ser humano de la época contemporánea no posee la competencia enciclopédica de un receptor medieval. En realidad, no sabemos a ciencia cierta cómo se usaban esos textos, qué tipo de música producían, cómo sonaba, y qué asociaciones y sentidos vehiculaba para el individuo del Medievo. Podemos tratar de restablecer esa enciclopedia recurriendo a otras fuentes documentales iconográficas, literarias o teó-

6. Para más información sobre los planteamientos estéticos de los primeros románticos, véase Martínez, 1992.

ricas (como los tratados medievales) de la época, que nos refieran datos sobre las prácticas musicales, sus funciones, sus valores asociados, etc. Nuestra reconstrucción de ese entramado enciclopédico de referencias será, sin embargo, siempre incompleta. Consiguientemente, la comprensión de esos textos musicales será aproximada y además se podrán establecer diferentes interpretaciones plausibles en función de los documentos que conocemos y tomamos como punto de referencia. De ser un texto cerrado, dirigido a crear un efecto preciso sobre un receptor dotado de una enciclopedia específica, el texto ha pasado así a ser abierto y susceptible de generar diferentes lecturas acerca de la experiencia de sentido que encierra esa criptografía.

En la estética de los primeros románticos, esta condición abierta de la recepción de los textos del pasado, será así mismo trasladada a la propia labor creativa de las obras musicales modernas. Como afirma Schlegel: “Muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos: muchas obras de los modernos se conciben ya como fragmentos” (citado en Rosen, 1995: 50)⁷. Con los primeros románticos surge esta conciencia de una dimensión temporal de la obra, de su devenir a lo largo del tiempo: los textos del presente, que para nosotros poseen un mensaje definido, se proyectarán también en un futuro y serán leídos por unos receptores para quienes su sentido se mostrará mucho más ambiguo e indeterminado. Tal como señalamos anteriormente, es en este periodo histórico de finales del siglo XVIII cuando la música comienza a proyectarse como una “obra autónoma” susceptible de actualizarse en diferentes contextos tanto históricos, como geográficos. A lo largo de los siglos XIX y XX, se agudiza igualmente la conciencia de una fragmentación de la cultura moderna. Dada la tendencia a una división exhaustiva del mundo del trabajo, se generan parcelas de conocimiento y ámbitos de discurso cada vez más especializados (pertenecientes a las ciencias, las artes, etc.) que conllevan una proliferación de competencias enciclopédicas diversas.

Dentro de las condiciones socio-culturales implantadas por el régimen de mercado, el autor de una obra moderna prevé un receptor modelo de carácter más “universal” y menos definido (menos localizado en el tiempo y el espacio): individuos que pueden situarse, en principio, en contextos espacio-temporales heterogéneos y poseer competencias enciclopédicas distintas. Esto le conducirá a elaborar estrategias textuales más versátiles donde se trencen una rica gama de referencias culturales pertenecientes a diferentes contextos y áreas de discurso. Esta polifonía de referencias (que puede contar con alusiones a diferentes ámbitos como el religioso, el científico, el artístico, etc.) proyectará así una enciclopedia de límites más vagos y, consiguientemente, un mensaje de carácter ambiguo susceptible de ser abordado desde diferentes perspectivas.

Se trata de un texto en el que cada lector empírico podrá articular su propio recorrido de lectura, estableciendo dentro de este entramado polifónico de referencias unas correspondencias y asociaciones diferentes, en función de su com-

7. Traducción del inglés: *Many Works of the ancients have become fragments: many works of the moderns are already conceived as fragments.*

petencia enciclopédica más específica. Existirán lecturas más pobres y otras más ricas dependiendo de la habilidad enciclopédica de cada lector para proyectar mayor o menor número de conexiones dentro de esta complejo abanico de referencias culturales. La experiencia de sentido que hagamos del texto se podrá así mismo ver enriquecida con cada nueva lectura en la que activemos nuevas referencias que anteriormente no habíamos contemplado.

La crítica literaria ha ofrecido en numerosas ocasiones las obras de Joyce (en especial el *Ulises*) como un ejemplo paradigmático de este tipo de textos resonantes y polifónicos. Aunque pudiéramos hacer extensible este mismo principio a otros muchos textos asociados a las corrientes simbolistas y modernistas. Debemos reseñar, así mismo, que pese a la posibilidad concedida al lector de activar unas referencias u otras y de generar conexiones y recorridos de lectura distintos, la obra abierta no admite cualquier tipo de interpretación. Las diversas aproximaciones se mantienen dentro del mismo horizonte de sentido y presentan una relación de enriquecimiento y refuerzo mutuo, nunca de exclusión. La obra abierta, por lo tanto, presupone la existencia de ciertos valores y experiencias culturalmente compartidas (ciertos escenarios comunes) que acotan un horizonte de sentido. Su estrategia textual apunta así hacia un receptor modelo que posee, junto a una competencia cultural de carácter más específico, esta otra enciclopedia general de límites vagos y condición más "universal".

En esto radica precisamente, como señala Eco (1985: 73-74), la diferencia sustancial entre la estética de la obra abierta y la estética que propugna un uso enteramente libre de los textos.

4.3. Estética de la utilización libre de los textos

Esta estética defiende la posibilidad de hacer un uso enteramente libre del texto por parte de cada usuario. Desde esta perspectiva, cada receptor localizado poseería una enciclopedia cultural distinta que le llevaría a generar una experiencia de sentido del texto radicalmente diferente. Esta concepción no contempla la existencia de unos valores y experiencias "universalmente" compartidos. Por consiguiente, las lecturas de texto proyectadas por cada usuario serán completamente incompatibles y excluyentes. La proliferación de lecturas disociadas podría de hecho dar lugar a la creación de nuevos textos independientes.

Como veremos un poco más adelante, esta es la posición que mejor se corresponde con la estética postmoderna. En el campo específico de la música, este planteamiento estético se vincularía con las corrientes experimentales que surgen en territorio norteamericano a partir de las propuestas defendidas por John Cage. En ellas, se propone la creación de dispositivos y textos tan sumamente abiertos que cada intérprete puede establecer una lectura y una experiencia de sentido integralmente distinta. La estrategia textual acometida, por lo tanto, no presupone en principio ningún receptor modelo, ni la activación de una

competencia enciclopédica delimitada (ya sea a un nivel específico o a un nivel más global de carácter pretendidamente “universal”)⁸.

5. LA PROBLEMÁTICA DEL RECEPTOR EN LA MÚSICA DEL SIGLO XX

Nuestro propósito en los epígrafes que siguen es analizar la problemática del receptor y la evolución de las estrategias textuales en las corrientes musicales del siglo XX.

5.1. La ideología del progreso

Apuntamos anteriormente cómo desde el momento en que el compositor se emancipa de las instituciones del Antiguo Régimen comienza a gozar de una cierta libertad creativa. Ello se traduce en la falta de obligación de componer dentro de unos cauces de expresión establecidos (géneros) y la posibilidad de innovar y experimentar a nivel estético. La lógica de la innovación se impondrá desde esta misma época y perdurará en la evolución del lenguaje musical a lo largo de los dos últimos siglos (s. XIX y sobre todo s. XX).

Esta tendencia a innovar implica que ya no se compone para una competencia enciclopédica establecida, sino que más bien se articulan textos que generan y requieren un nuevo tipo de capacidad. El compositor se adelanta así a su tiempo (vanguardia), ensaya nuevas experiencias sonoras y crea textos que precisan el aprendizaje de nuevas competencias. Se supone que, posteriormente, la sociedad adquiere y asimila en su seno este nuevo tipo de destrezas. En realidad, esta visión puede verse igualmente aplicada a cualquier otro terreno diferente al musical: pensemos, por ejemplo, en la aparición continua de nuevos inventos tecnológicos (teléfono, internet, etc.) para los cuales es necesario extender una nueva competencia que nos permita saber qué son, cómo se usan y cómo construir a partir de ellos una experiencia. Esta idea de que los avances propulsados por la iniciativa particular de ciertos “genios” serán luego socialmente asimilados y llegarán a formar parte de una enciclopedia cultural “universal”, se corresponde así mismo con la filosofía de la historia de Hegel y la ideología del progreso de la modernidad.

5.2. La escisión entre vanguardia y público

Y sin embargo, a finales del siglo XIX, esta dialéctica entre la innovación del compositor y la asimilación de nuevas competencias por parte del público se quiebra. Los experimentos armónicos wagnerianos marcan la escisión entre una creación contemporánea que demanda un nuevo tipo de habilidad auditiva y un

8. Evidentemente, esta perspectiva de una ausencia integral de enciclopedia prescrita sólo se contempla desde la instancia creativa a un nivel puramente teórico. En realidad la manipulación de estos textos sí presuponen la familiarización con ciertos principios y usos estéticos de la vanguardia experimental.

público rezagado en la escucha de obras pasadas que responden mejor al manejo de una competencia musical adquirida previamente. Esta brecha se acentuará con el paso a la atonalidad y su continuación en el dodecafonismo y en el serialismo de posguerra. Dentro del desarrollo de esta vía de la música moderna, vemos una tendencia a la depuración, que se materializa en el abandono gradual de todas las referencias que anteriormente guiaban la escucha (se erradica toda referencia a figuras musicales reconocibles, ya sea a nivel melódico-armónico, rítmico, formal, etc.). La nueva competencia requerida para la escucha de este tipo de obras no se asimila a un nivel cultural más general.

El advenimiento de la “Nueva Música” y su falta de asimilación por parte de un público generalizado suscitaron evidentemente una enorme controversia. Cabe mencionar la adopción de tres posicionamientos principales en relación a este fenómeno. Primeramente, encontramos la posición de Schoenberg, quien confiaba en que con el paso del tiempo, en un futuro indeterminado, esta competencia sería adquirida de forma natural por el resto del público según marcaba la lógica del progreso. El compositor contaba con que, pese al confinamiento pasajero del lenguaje atonal en un círculo de expertos, en un futuro llegaría a ser digerido como un lenguaje común y “universal” y hasta los obreros entonarían melodías dodecafónicas⁹. En segundo lugar, encontramos la posición de los detractores de la “Nueva Música”, quienes aseguraban que la falta de asimilación generalizada se debía a que esta música desafía la capacidad de percepción del ser humano (debido a su a-periodicidad en diferentes parámetros sonoros) y por tanto constituye un producto “anti-natural”. Por último, existe otra postura donde se defiende que la percepción no es una cuestión de naturaleza, sino más bien de hábito y experiencia (aspecto que Schoenberg ya había apuntado en relación a la comprensión de la disonancia). Tal como demuestra la constante adquisición de nuevas tecnologías en nuestra vida cotidiana, el ser humano es capaz de adaptarse a grandes alteraciones de su hábitat “natural”. Más que esperar una asimilación “natural” por obra y milagro de la simple evolución histórica, de lo que se trata es de incentivar la creación de esta competencia a través de la divulgación de la música contemporánea y el fomento de la educación del público en talleres, charlas, etc. La labor de difusión de Pierre Boulez constituye un ejemplo de esta última postura que se ha convertido en la más habitual del compositor contemporáneo.

5.3. Estrategias textuales en la música del siglo XX

Dentro de esta relación problemática entre la creación musical contemporánea y el receptor se han planteado diferentes estrategias textuales.

5.3.1. Proyección de un texto cerrado

El compositor contemporáneo puede asumir que su discurso quedará confinado en un círculo reducido de expertos. En 1918, por ejemplo, Schoenberg fun-

9. Para profundizar en el paralelismo entre esta interpretación de Schoenberg y la filosofía de la historia hegeliana, véase Donin, 2002.

da una sociedad privada de conciertos para interpretar la “Nueva Música”, quedando la recepción de su obra cada vez más constreñida a un pequeño círculo de artistas e intelectuales. En este caso, el autor presume la existencia de un oyente “experto” y elabora una estrategia textual que articula una competencia muy específica. El resultado perseguido es una vez más un texto cerrado que proyecta un significado musical preciso. Siguiendo con este ejemplo de Arnold Schoenberg, en 1921 dicho compositor concibe un método de composición, el dodecafonismo, como estrategia textual que se dirige a presentar y hacer comprensible una idea musical definida¹⁰. Esta estrategia textual confecciona una competencia musical concreta que es inicialmente adquirida por un “oyente experto”, creando así un círculo de entendidos formados en los principios de la dodecafonía. Tal como señalamos anteriormente, Schoenberg, sin embargo, esperaba que esta competencia fuera posteriormente extendida al resto de la sociedad.

5.3.2. Divulgación, traducción y para-texto

La extensión de esta competencia musical del “oyente experto” a un oyente de carácter “universal” presenta una gran dificultad. La “Nueva Música” se muestra como un artefacto cultural de significado hermético: el público no sabe cómo hacer una experiencia de sentido a partir de ella y tiende, por tanto, a devaluarla como un artilugio inútil y prescindible. Si se desea divulgar y expandir su disfrute, será necesario consiguientemente ofrecer una serie de explicaciones o instrucciones de manejo que permitan al público construir con ella una experiencia de sentido. El objetivo de estas instrucciones será el formar una competencia más experta o al menos una competencia mínima que se traduzca en una cierta sensibilidad hacia la música contemporánea.

Cuanto más alejado se encuentra el creador del receptor y más se acentúa la brecha cultural entre ambos polos, mayor necesidad existe de recurrir a la mediación de unos “para-textos” que actúan a modo de “manual de instrucciones” y orientan sobre cómo llegar a hacer una experiencia de sentido del objeto artístico. Este aspecto se puso ya de manifiesto anteriormente, cuando examinamos la recepción de las piezas musicales de épocas anteriores en la era contemporánea (como la música medieval, por ejemplo). Con el objeto de suplir la falta de competencia enciclopédica del receptor actual, los conciertos de música antigua nos ofrecen por lo general numerosas explicaciones e instrucciones en sus programas de mano. Debido a la distancia existente entre el nivel de competencia requerido por el texto musical y el nivel de competencia “real” de un oyente medio, la creación de la época contemporánea también precisa de un dispositivo de mediación a través de “para-textos” explicativos (charlas, artículos, etc.) que proceden tanto de los compositores, como de los críticos.

De hecho, la andadura de la crítica musical comienza precisamente en el siglo XIX, en el momento en que la creación musical empieza a distanciarse de

10. Véase a este respecto, el artículo “La composición con doce sonidos” de Schoenberg (2005).

un gran público cada vez más difuminado. La labor intermediaria de la crítica sirve para aproximar y sensibilizar al público respecto a las últimas creaciones. Su cometido explicativo se ejerce además, en numerosas ocasiones, a través de una asociación de la música con tramas e imágenes extra-musicales. Este vínculo entre música y narración comienza incluso a extenderse a la propia estrategia textual de los compositores, tal como se muestra en la “música programática” decimonónica. En este género sinfónico, la música se escucha siempre acompañada por la guía de un “para-texto” o programa que la asocia a determinadas imágenes y argumentos concebidos por el compositor a fin de facilitar la asimilación de ciertas innovaciones del lenguaje sonoro.

Aunque esta labor explicativa que pretende acercar las nuevas creaciones al gran público, no estará exenta de polémica. No son pocos los teóricos y compositores que se sitúan en contra de la misma. Schenker, por ejemplo, opinaba que tanto la verbalización explicativa de la crítica, como la música programática, corrompían por completo la esencia de la “música pura”¹¹. Según su opinión, dicha corrupción era obra directa de la comercialización del arte, es decir, del empeño por rentabilizar las obras musicales frente a un público numeroso y profano que, en ausencia de una competencia musical óptima, se veía obligado a aproximarse a través de este tipo de asociaciones extra-musicales estandarizadas. La polémica aún perdura hoy en día: podemos preguntarnos si el uso que el cine hace de la música atonal al asociarla con imágenes y narraciones, corrompe el disfrute estético de estos textos (al que se equipara con una captación de estructuras meramente musicales) o, por el contrario, ayuda a los oyentes profanos a hacer una experiencia de sentido y familiarizarse con este repertorio.

Lo que es indudable es que la creación musical del siglo XX ha precisado recurrir a toda suerte de “para-textos”, ya sea en forma de críticas, análisis, programas o “panfletos” explicativos de los propios compositores. De hecho, la presencia de estos “para-textos” se ha vuelto tan imprescindible, que es posible sostener que la música contemporánea comprende no sólo el texto musical propiamente dicho, sino todas las explicaciones, análisis e instrucciones que los mismos compositores facilitan como complemento indispensable para la comprensión de su música. Cabría afirmar, por tanto, que la proyección de “para-textos” complementarios forma parte de la estrategia textual de los compositores en el siglo XX.

5.3.3. La proyección de un texto abierto

La necesidad de “para-textos” complementarios revela una apertura del texto musical a los procesos de interpretación. Los “para-textos” suelen ser generados por una variedad de intérpretes (compositores, críticos, musicólogos, etc.) que ofrecen diversas lecturas al establecer diferentes asociaciones respecto a una rica gama de referencias enciclopédicas (por referencia a otros textos musicales o artísticos, a fenómenos históricos, a aspectos culturales, etc.). Este procedimiento manifiesta ya una conciencia de que la significación musical se ha

11. Véase Botstein, 1997: 3-22.

vuelto esencialmente ambigua y puede, por lo tanto, dar lugar a diferentes aproximaciones.

Desde el siglo XIX, y sobre todo a lo largo del siglo XX, esta conciencia ha sido igualmente trasladada a la actividad creativa, con la elaboración de estrategias textuales que proyectan un significado musical más ambiguo y abierto a distintas interpretaciones. Esta conciencia se encuentra claramente formulada en el pensamiento serial de Henri Pousseur. Para este autor, la estrategia textual del serialismo de posguerra elabora una obra musical de naturaleza abierta (Pousseur, 2004: 61-90). Dentro de la estética serial de finales de los años 50, la serie se concibe esencialmente como una estructura sonora compleja que pueda dar lugar a múltiples lecturas. La serie acota así un amplio campo de relaciones acústicas y a partir de ahí el compositor va descubriendo y experimentando cada vez nuevas conexiones sonoras. En la composición de tipo "espectral" también encontramos un procedimiento semejante, dado que el compositor parte de una sonoridad rica y ambigua cuyas implicaciones, perspectivas y conexiones va desplegando paulatinamente sin llegar a agotarlas por completo.

Este proceso abierto se encuentra igualmente presente en la escucha activa del receptor. Pousseur (2004: 73-81) señala de esta manera una diferencia entre la escucha que implica la música tonal y aquélla requerida en el caso de la "Nueva Música". Para este compositor, la música tonal proyecta una escucha pasiva en la que la cooperación del oyente se encuentra controlada y dirigida. La tonalidad comprende una estrategia textual que encamina la trayectoria de escucha del oyente y la dirige hacia un efecto determinado. Señalemos, por nuestra cuenta, que el método dodecafónico ideado por Schoenberg también pretendía en principio una conducción semejante de la audición.

Frente a esta escucha dirigida, Pousseur defiende el margen de libertad interpretativa que posibilita la música serial. En esta música, cada oyente puede construir diferentes trayectorias de escucha y crear sus propias conexiones y configuraciones de sentido. Se trata, por tanto, de una estrategia textual que no dirige por completo al oyente y le ofrece la libertad de generar su propia experiencia de sentido en función de su competencia particular (por asociación con otros textos musicales, otras obras artísticas, etc.).

Esta estrategia textual que comprende la posibilidad de articular diferentes interpretaciones se puede asimismo rastrear en otras manifestaciones musicales post-seriales en las que se hace un uso de citas. El principio serial formulado a partir de la segunda mitad del siglo XX postula, como venimos señalando, un campo global de interacciones acústicas en el que cabe articular combinaciones atonales, pero también configuraciones sonoras más reconocibles de carácter modal o tonal. Desde finales de los años 60, los mismos compositores que en los años 50 habían depurado completamente el serialismo respecto a toda reminiscencia de la música tonal (a nivel melódico-armónico, rítmico, formal, etc.), comienzan a manifestar un aburrimiento respecto a este ascetismo y a propugnar la reincorporación de ciertos materiales musicales de carácter tradicional.

Autores como Zimmermann, Nono, Berio o Stockhausen comienzan así a integrar citas musicales y referencias auditivas pertenecientes a diferentes contextos (música del pasado, de otras culturas, etc.) dentro de una estrategia textual regida por el principio serial¹². Uno de los ejemplos emblemáticos de este uso de la citación a partir del principio serial lo constituye la *Sinfonía* de Berio (1968).

En realidad, esta inclusión de una rica gama de referencias sonoras pertenecientes a diferentes contextos espacio-temporales se produjo ya previamente en las músicas de Debussy o Stravinski, dentro de esa otra vía de la música moderna que representa una alternativa al lenguaje serial. Pongamos por caso, la música de Debussy. La estrategia textual de este compositor despliega un entramado musical compuesto por un conjunto heterogéneo de referencias sonoras (con referencia a sonoridades medievales, tonales, del oriente lejano, etc.) y articula un sentido musical ambiguo que puede ser experimentado desde diferentes perspectivas. En el preludio para piano titulado *La Catedral sumergida* (Cuaderno I), por ejemplo, Debussy asocia diferentes sonoridades procedentes de lenguajes y contextos musicales dispersos, como una escala pentatónica china, acordes medievales de quinta vacía, contrapuntos de una polifonía arcaica, escalas modales, escalas tonales, etc¹³. El compositor teje así un texto abierto modelado por una polifonía de referencias: cada oyente, dependiendo de su competencia enciclopédica más específica (como su mayor o menor conocimiento de la música o la literatura de otras épocas, por ejemplo), construirá una trama de correspondencias diferente entre estas sonoridades, las palabras del título, la evocación de determinadas imágenes, etc. Aunque hemos de reseñar que todas estas experiencias interpretativas se desarrollarán siempre dentro de un mismo horizonte de sensibilidad compartida y se basarán sobre una enciclopedia occidental general que presupone ciertos escenarios culturales comunes (como la asociación, por ejemplo, de las escalas orientales con el exotismo).

5.3.4. Estética postmoderna, música experimental y uso libre de los textos

La estética del uso libre de los textos a la que aludimos anteriormente se vincula con los principios de la música experimental que se desarrolla en USA en la segunda mitad del siglo XX. La teoría y práctica musical de John Cage sirve de base al establecimiento de estos principios de la música experimental¹⁴. En ella se invalidan algunos de los presupuestos de la estética moderna: principalmente, la existencia de una idea o sentido musical a priori que el compositor desea comunicar mediante una estrategia textual. Es decir, la noción de que el compositor posee una concepción sonora previa que desarrolla en un texto más o menos abierto, y de que este contenido musical es posteriormente descodifica-

12. Véase el capítulo “The promise of the past: Rochberg, Berio, and Stockhausen”. En: Metzger 2003: 108-159. Véanse igualmente los análisis de Stoianova (1985) y Osmond-Smith (1983) sobre la música de Berio.

13. Para un análisis más pormenorizado de esta composición de Debussy, véase Kaiero 2008: 170-174.

14. Para una descripción más pormenorizada de la estética experimental véase Kaiero 2008: 210-266. En relación a las ideas estéticas de Cage, véase Pritchett (1993).

do por un oyente a través de una competencia que en mayor o menor medida había sido igualmente prevista por la estrategia textual.

La música experimental no parte de ningún mensaje o idea musical concebida a priori. Lo que el autor inventa son una serie de dispositivos, como notaciones gráficas o consignas verbales, cuyo manejo e interpretación conduce a la producción de un resultado sonoro imprevisible. Cage defiende así la creación de una "escritura pura" de la que cada usuario puede hacer una interpretación libre y desembocar en experiencias sonoras radicalmente diferentes (Cage, 1976: 52). Es este el caso de algunas de sus notaciones gráficas, constituidas por signos que no encierran ningún significado sonoro a priori y cuya interpretación arbitraria por parte de diferentes intérpretes puede generar procesos sonoros distintos que no guardan relación alguna. La escucha de estos procesos sonoros experimentales se haya asimismo indeterminada. Por lo general, Cage buscaba la emergencia de tejidos sonoros inconexos donde no se establecieran relaciones necesarias entre los sonidos, de manera que cada oyente pudiera crear su propio recorrido y crear experiencias de sentido disconformes.

Cierto es que, tal como han mostrado algunos análisis estadísticos, ciertas configuraciones sonoras aparecen recurrentemente en diferentes interpretaciones de una misma pieza. Este fenómeno puede ser debido a que la inventiva de los intérpretes sigue estando determinada por los condicionamientos de una enciclopedia sonora compartida. Pero lo que nos interesa destacar aquí es que el propósito de esta estrategia textual es generar el menor consenso posible y el mayor número de ramificaciones de lecturas independientes. El texto que se articula no es un texto abierto, sino indeterminado. No existe una idea musical definida, ni una estrategia textual que acote un tipo de competencia determinada. La figura de un oyente modelo, por lo tanto, se de-construye y se difumina en la de un usuario cualquiera.

6. CONCLUSIONES

La pregunta por el receptor, ese "TÚ" a quien nuestra enunciación se destina, no es una cuestión secundaria que la creación musical contemporánea haya relegado en el olvido. Al contrario, tal como este artículo ha tratado de mostrar, la recepción se convierte en una problemática central en la evolución de la música desde el siglo XIX. En estas páginas hemos tratado de dar la vuelta a la visión tradicional de una historia de la música centrada en la instancia creativa, para contemplar la evolución de las tendencias estéticas y las estrategias textuales contemporáneas como respuestas al desdibujamiento creciente del receptor en las condiciones de producción y recepción del mercado. La pérdida de concreción del otro para quien se escribe acarrea en cierta manera una mayor dificultad en la actividad creativa. Hasta el punto que podríamos manifestar que, hoy en día, la falta de concreción y orientación en relación a la recepción de esta música es sin duda el factor principal de la "crisis" de la creación musical contemporánea.

La creación musical del siglo XX ha postulado diferentes receptores modelo: desde un oyente experto muy preciso, pasando por un público general de carácter más vago, aunque inscrito dentro de un universo cultural delimitado, hasta un usuario completamente indefinido. Situada entre la difícil encrucijada de ser artificialmente asistida por el Estado o plegarse a las exigencias del mercado, las tendencias marcadas por la creación musical contemporánea en las últimas décadas (al menos desde la denominada época post-serial) parecen encaminarse hacia una superación de su hermetismo y su reclusión en un círculo de expertos, para generar propuestas destinadas, sin llegar a ser un fenómeno de masas, a un público más extenso. La creación de propuestas más heterogéneas que incluyan diversos medios de expresión (multimedia) y un mayor campo de juego en relación a las referencias culturales, parece constituir por el momento una de las opciones más viables.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1998). *Quasi una Fantasia. Essays on modern music* (edición inglesa, traducida por Rodney Livingstone). London / New York: Verso.
- ATTALI, Jacques (2001). *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. París: Fayard / PUF.
- BARICCO, Alejandro (1999). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela.
- BAYER, Francis (1981). *De Schoenberg à Cage. (Essais sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine)*. París: Klincksieck.
- BOHANNAN, Laura (1966). “Shakespeare in the busch” (“Shakespeare en la selva”). En: *Natural History*, August-September.
- BOISSIÈRE, Anne (1999). *Adorno. La vérité de la musique moderne*. París: Presses Universitaires du Septentrion.
- BOOKS, William (1993). “John Cage and History: Hymns and Variations”. En: *Perspectives of New Music*, vol. 31, nº 2; pp. 74-103.
- BOTSTEIN, Leon (1997). “Music and the Critic of Culture. Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the Emergence of Modernism in Fin de Siècle Vienna.” En: BRAND, Juliane y HAILEY, Christopher (eds). *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Berkeley: University of California Press; pp. 3-22.
- CAGE, John (1976). *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*. Paris: Belfond.
- (2002). *Silencio* (edición en castellano). Madrid: Árdora ediciones.
- DAHLHAUS, Carl (1987). *Schoenberg and the New Music* (traducción inglesa de Derrick Buffet y Alfred Clayton). Cambridge: Cambridge University Press.
- DE PERETTI, Cristina (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia. *Influencia de la Música de Anton Webern en las vanguardias musicales europeas de los años cincuenta del siglo XX*. En línea: <http://www.taller-sonoro.com/espaciosonoro/04/Articulo2.htm> [Última visita: 13-5-2011].

- DONIN, Nicolas (2002). "Schoenberg héros hégélien?" En: *Dissonance # 76* (agosto 02); pp. 14-23.
- ECO, Umberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle.
- ENO, Brian (2004). "Ambient Music". En: COX, Christoph y WARNER, Daniel. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. N.Y.-London: Continuum; pp. 94-97.
- FUBINI, Enrico (2004). *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de València.
- GRANT, Morag Josephine (2001). *Serial Music, Serial Aesthetics. (Compositional Theory in Post-War Europe)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAMESON, Fredric (2001). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- KAIERO CLAVER, Ainhoa (2008). *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. En línea: <http://www.tdx.cat/TDX-0229108-163407>. (Depósito Legal: B-10146-2008).
- (2008). "La de-construcción de la historia, de la música y de la autonomía del arte en la estética postmoderna" / "The deconstruction of history, music and art autonomy in postmodern aesthetics" (publicación bilingüe). *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review (TRANS) # 12* (ISSN: 1697-0101). En línea: www.sibetrans.com/trans.
- LÓPEZ CANO, Rubén (1999). "El compositor in fábula, el receptor confuso y el músico verdadero. O breves apuntes para una guía de usuario de la Música Plurifocal de Llorenç Barber". En línea: http://lopezcano.org/Articulos/1999.Compositor_fabula.pdf [Última visita: 13-5-2011].
- LYOTARD, Jean-François (2003). *La postmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- MARTÍNEZ MONTALBÁN, Miguel Angel (1992). *El camino romántico a la objetividad estética. (La filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- METZGER, David (2003). *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.) (2003). *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. Paris: Actes Sud.
- NYMAN, Michael (1999). *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OSMOND-SMITH, David (1983). "Joyce, Berio et l'art de l'exposition". En: *Contrechamps*, nº 1; pp. 83-89.
- PERLOFF, Marjorie (1981). *The poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- POUSSEUR, Henri (2004). "La nouvelle sensibilité musicale". En: *Écrits Théoriques: 1954-1967*, escogidos y presentados por Pascal Decroupet. Sprimont (Belgique): Mardaga; pp. 61-90.

- PRITCHETT, James (1993). *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice (1991). *La citation musicale dans les années 1970: fonctions et enjeux*. Universidad de Tours (tesis doctoral inédita).
- ROSEN, Charles (1995). *The Romantic Generation*. Cambridge / Massachusetts: Harvard University Press.
- SABBE, Herman (1998). *La musique et l'occident. Démocratie et capitalisme (post-industriel: incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique)*. París: Pierre Mardaga éditeur.
- SCHOENBERG, Arnold (2005). *El estilo y la idea*. Llobregat: Idea Books.
- SMOJE, Dujka (2003). "L'audible et l'inaudible". En: NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. París: Actes Sud; pp. 283-322.
- STOIANOVA, Ivanka (1985). "Luciano Berio: Chemins en musique". En: *La revue musicale* [Número especial]; pp. 93-143.
- VATTIMO, Gianni (1998). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.