

## DE FRONTERAS Y HORIZONTES: MÚSICA Y ARTE SONORO

Martín Liut

---

**Martín Liut.** Profesor de Armonía, Morfología y Contrapunto, egresado de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Compositor, docente e investigador en música. Profesor de Acústica en el Depto. de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en la FBA de la UNLP. Profesor de Historia de la Música en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Director del Proyecto de investigación "Espacio y forma musical" (2007-2011) que forma parte del Programa Teatro Acústico, en la UNQ. Fue colaborador de la sección de música de la Revista *La Maga* (1992-1996) y redactor del suplemento de Espectáculos del Diario *La Nación* (1997-2004). Ha escrito obras para diferentes formaciones instrumentales de cámara, electroacústicas y mixtas. Es director de Buenos Aires Sonora, grupo dedicado a realizar intervenciones sonoras en espacios públicos.

—Esto no es tango.  
—Esto no es música.  
—Esto no es arte.

La pulsión expansiva del arte observó un incremento exponencial en el pasado siglo XX. Esta pulsión exacerbó las disputas territoriales, esto es, respecto de la ubicación de fronteras entre espacios artísticos diversos, y hasta de todo el campo<sup>1</sup> en general. Los creadores más radicales de cada disciplina llevaron el arte a situaciones abismales y paradójicas. Se habló entonces de la muerte de la pintura, de la ópera, del fin del arte. Esto no ha ocurrido, aunque sí podemos acordar con Arthur Danto que, en todo caso, parece haber concluido el “relato”, la historia o el paradigma estético que lo contenía.<sup>2</sup>

En este sentido, la victoria de las vanguardias artísticas del siglo pasado se puede encontrar no tanto en haber podido reemplazar a la “institución arte”<sup>3</sup>—con sus mecanismos de legitimación y circulación—, sino en haber demostrado que la fronteras artísticas son móviles. Y tal vez inalcanzables, como la línea del horizonte.

Fue tan fenomenal la expansión ocurrida en los últimos 100 años que muchos tienen la sensación de que hoy no hay límite (algo extraordinario o monstruoso, según la disposición de cada uno). La disolución de las fronteras, la multidisciplinariedad, el cruce de géneros, están marcando al arte del incipiente siglo XXI. Hoy, lo que se presente dentro de un museo es arte, porque el espacio lo dictamina.

Pero, si bien hay una mayor libertad para las migraciones interartísticas, persisten las clasificaciones, las taxonomías y los cotos cerrados.

En el caso de la música, la expansión de su territorio produjo una subdivisión que puede convertirse en cisma. Me refiero al campo denominado “arte sonoro” y que incluye a todas aquellas experiencias que, aun trabajando con materia sonora y tiempo, no responden, sobre todo a lo que se espera que sea una situación musical.

No se trata de un problema de etiquetas. Como ha ocurrido otras veces, está en juego una

típica discusión de campo, sobre quién detenta el poder simbólico dentro del mismo, cuáles son sus límites y quiénes pueden integrarlo o no. En esta discusión participan activamente tanto los creadores y los críticos (el “campo restringido” según Bourdieu) como el propio público.

Respecto del público, las clasificaciones son, en muchas ocasiones, salvavidas contra el ahogo de la indiferenciación que genera la incommensurabilidad del universo artístico contemporáneo.

Francis Dhomont, destacado compositor de música electroacústica, sostiene al respecto:

Una de las razones por las que a mi música la llamo “arte sonoro” es que en los últimos 25 años el público que escuchaba nuestras obras no creía que lo que hacemos es música. Me preguntaban: ¿Por qué no hacen música real? Para muchas personas, la música tiene una enorme tradición y background histórico. Música implica gente en un escenario, un manuscrito, melodía, armonía, un pulso, instrumentos. Nada de esto hay en la música electroacústica. Muchos de mis colegas no acuerdan con mi idea tal vez porque piensan que la palabra música es más noble, y también porque hay en juego derechos de performance.<sup>4</sup>

Dhomont es un músico que dice que compone música, pero prefiere llamarla de otro modo para no generar confusión en las expectativas del público. Pero el término “arte sonoro”, como veremos luego, también engloba la práctica de artistas que no provienen del campo musical. No es casual que haya respecto del término quienes proponen una *división de bienes*, y quienes, la integración. Los que defienden la demarcación clara de fronteras, hay que aclararlo, se encuentran tanto entre los que se definen como músicos como los nuevos “artistas sonoros”.

La integración es posible para quienes sostienen que la diferencia entre una y otra disciplina artística radica más en el modo de circulación y recepción de las obras que en la lógica de su producción, su *poiesis*. En este último caso, “arte sonoro” incluiría a la música.

1 Tomo la noción de campo en el sentido dado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu.

2 Danto sostiene que el posmodernismo pone fin a un relato “acumulativo” de la historia de las artes plásticas iniciada por los postulados de Giovanni Vassari. Este relato tiene una idea de progreso como una cada vez más perfeccionada mimesis de la naturaleza. Luego continúa a través de la autonomía que las artes visuales logran al pasar hacia la abstracción y cuyo último movimiento estaría dado por los pintores expresionistas y minimalistas de la década de 1950. Sobre este tema, ver A. Danto: *Después del fin del arte*, 2006.

3 Sobre el concepto “institución arte”, ver Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, 1987.

4 Francis Dhomont, en Layton Steve: “Good words on music for the here and now”. [En línea]

## RUIDOS Y ATONALISMO

Para comprender la situación actual, se hace necesario un repaso de cómo se produjo la expansión del campo musical durante el pasado siglo XX. Una expansión producto de revoluciones notables como el abandono de la tonalidad y la búsqueda de nuevos modos de organizar las alturas; la jerarquización de parámetros secundarios como el timbre, la textura y el espacio; la incorporación del *ruido* a la composición; la irrupción de la tecnología, primero como soporte de registro y difusión, y luego como herramienta para transformar la materia sonora en sí.

Hasta que, en 1914, estalló la Primera Guerra Mundial, el arte europeo del 900 estuvo en ebullición. En música, el sistema tonal que había regido la música occidental desde 1600 estaba en su etapa final de disolución. No porque el sistema en sí fuera autodestructivo, sino, como señaló Leonard Meyer, porque, de las posibilidades que ofrecía el sistema, los compositores más destacados de la segunda mitad del siglo XIX optaron por aquellas que lo hicieron más y más ambiguo. El “debilitamiento de las implicaciones sintácticas” de la tonalidad llevó a la pérdida de la jerarquía y funcionalidad propias al sistema.<sup>5</sup>

Para compositores como Arnold Schönberg, el salto hacia un mundo no tonal fue algo inevitable, aunque el progreso para él significó, a la vez, ruptura y pérdida.<sup>6</sup> No casualmente el autor del *Pierrot Lunaire*, insertado profundamente en la tradición musical vienesa, abandonó el vértigo del atonalismo libre con la creación de su “método de composición de 12 notas, con la sola relación de uno con otro”. En cualquier caso, la revolución de la segunda escuela vienesa contribuyó a disolver el aura de naturalidad a la tonalidad, que pasó a tener un carácter histórico y geográfico definido.

En Estados Unidos de Norteamérica, el pionero Charles Ives ponía esta idea en obra. *La pregunta sin respuesta* y *Central Park in the Dark* plantean texturas estratificadas en las que la

“unidad” del espacio tonal ya no podía contener el discurrir musical, sino que pasaba a ser un material más dentro de un universo sonoro más amplio y pluralista. Pablo Fessel en su tesis doctoral sobre el concepto de *textura* señala al respecto:

La estratificación en la música de Ives descansa en una acentuada individuación de los elementos que conforman la textura. Esa individuación, que trasciende el marco de la diferenciación que la tonalidad permitía a los materiales musicales, se hace posible una vez que los materiales se desarrollan con independencia de la totalidad, que integran, pero que ya no los rige.<sup>7</sup>

En síntesis, derrumbado el dique de contención tonal, la música comenzó a organizarse de modos múltiples.

No parece casual que, simultáneamente al fin de la era tonal, el futurismo, uno de los movimientos pertenecientes a las “vanguardias históricas”,<sup>8</sup> hizo explícita su intención de derribar otra frontera: la que separaba sonidos “admisibles” para la música y los réprobos.

“Música es el arte de combinar los sonidos agradables al oído”, fue la definición occidental acuñada en el clasicismo iluminista y vigente hasta principios de 1900. De esta definición, el adjetivo “agradable” se había vuelto problemático o intolerable. El eufemismo servía para acotar el campo de acción a los sonidos tónicos; los que producen una altura tonal definida entraban en esta definición. La percusión, la última invitada a la orquesta sinfónica, estaba para esa época pasando de aportar un mero colorido exótico a formar parte de la estructura musical.

El movimiento futurista, aquel que sostenía que tenía más sentido artístico para el hombre contemporáneo una locomotora que la *Victoria de Samotracia*, contaba entre sus integrantes al músico Luigi Russolo. Russolo fue el autor del manifiesto a favor de un “arte de los ruidos”.<sup>9</sup>

Los músicos futuristas deben ampliar y enriquecer cada vez más el campo de los soni-

5 Leonard Meyer, *El estilo en la música*, 2000.

6 Sobre la idea de progreso en Schönberg, ver Federico Monjeau, *La invención musical*, 2004. El Capítulo 1 está dedicado a la correspondencia entre Schönberg y Busoni en torno de las piezas Opus 11 para piano.

7 Pablo Fessel: “Heterogeneidad y concreción en la simultaneidad musical”. Tesis Doctoral, 2006.

8 Término acuñado por Peter Bürger para diferenciar corrientes artísticas como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo de artistas modernistas de avanzada. Peter Bürger: *op.cit.*, 1987.

9 “l'arte dei rumori”.

dos. Esto responde a una necesidad de nuestra sensibilidad. De hecho, en los compositores geniales de hoy notamos una tendencia hacia las más complicadas disonancias. Al apartarse progresivamente del sonido puro, casi alcanzan el sonido-ruido. Esta necesidad y esta tendencia no podrán ser satisfechas sino añadiendo y sustituyendo los sonidos por los ruidos.<sup>10</sup>

Russolo creó una orquesta de "Intonarumori" y si bien el resultado fue recibido como una curiosidad en el mejor de los casos y con repulsa en el peor, quedó como el antecedente de un camino que transformó no solo cuantitativa, sino cualitativamente el concepto de *ruido* en música.

*Ruido* pasó de ser un sonido desagradable al oído a una acepción tomada de la teoría de la comunicación: una interferencia en la señal. De este modo, también una sonata de Beethoven se puede transformar en ruido si impide el diálogo entre dos personas.

Los futuristas, haciendo honor a su nombre, se anticiparon a su época. La llegada de los medios electroacústicos, luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial, abrió definitivamente el campo de acción compositiva a todos los sonidos disponibles, humanos o naturales. Las máquinas permitieron ya no solo combinar los sonidos en el tiempo, sino crear los sonidos mismos de la obra.<sup>11</sup>

Los futuristas, de todas formas, no fueron los únicos que quisieron derribar la frontera entre sonido y ruido. El compositor francés Edgar Varèse se movió en la misma dirección, pero desde dentro de la tradición musical. "Mi objetivo ha sido siempre liberar el sonido y abrir ampliamente a la música todo el universo de los sonidos".<sup>12</sup> Formado en el Conservatorio de París, influido por las ideas modernistas de Busoni y Stravinsky, su radicación en la nueva América, en la pujante y cosmopolita Nueva York, fue el magma sobre el que cimentó su obra. Y que tiene como tesis a *Ionisation*, obra para percusión sin instrumentos de altura tonal, salvo dos sirenas de bomberos que, no casualmente, producen solamente *glissando*, variación de frecuencia continua opuesta a la discretización propia de las escalas.

## DEL AUTOR AL OYENTE

Otra de las grandes revoluciones que quisiera recordar tuvo como principal protagonista a John Cage. El compositor norteamericano, que llegó a tomar clases con Arnold Schönberg, canalizó su espíritu experimental a través de la recepción de las teorías filosóficas orientales.

La idea de no intención lo llevó a buscar, a partir de finales de 1940, diferentes modos de anular la acción conciente del compositor en la creación musical. "Música es lo que oímos" es una frase elocuente: en ella la figura del compositor ha desaparecido y es el oyente el que debe decidir cuándo lo sonoro se transforma en música. Se trata de una definición inconcebible, por ejemplo para Igor Stravinsky:

Los elementos sonoros no constituyen la música, sino al organizarse y que esta organización presupone la acción consciente del hombre. No es arte lo que nos cae del cielo en el canto de un pájaro y sí la más sencilla modulación conducida correctamente.<sup>13</sup>

La progresiva disolución del compositor se aprecia en una serie de obras de este período.

En *Music of Changes*, de 1951, Cage apela al azar para anular la participación subjetiva del compositor en el proceso de composición. La obra queda fijada en la partitura, pero es producto de lanzar las monedas del *I Ching*.

Más radical es 4.33, respuesta desde la música a los cuadros blancos de Rauschenberg. En esta obra en tres partes, uno o varios instrumentistas no deben producir sonido alguno durante cuatro minutos treinta y tres segundos. Es el mínimo acto de composición posible: la duración. Lo que ocurra durante ese lapso de tiempo no está determinado por el compositor, sino por las circunstancias fortuitas de la performance. Las toses, los cuchicheos y el sonido de la lluvia quedaron en primer plano en el estreno de 1952 en Black Mountain, según recuerda el propio Cage.

La utopía de la desaparición del autor nunca se cumplió (aun en las obras más azarosas de Cage, los dispositivos aleatorios habían surgido

10 Luigi Russolo: "Carta a Balilla Pratella, Milán 11 de Marzo 1913".

11 La "microcomposición", como la definió Francisco Kröpl.

12 Edgar Varèse, "Varèse por Varèse", en Revista *Realidad Musical Argentina*, 1984.

13 Igor Stravinsky, *Poética Musical*, 2006.

de él y el público que asistía a escuchar sus creaciones), pero abrió un vastísimo campo para la experimentación que pone en cuestión la idea de "artesanato furioso" parafraseando a Boulez.

El dominio de las técnicas de composición, de la materia, habla de una idea de maestría o artesanía que para muchas prácticas experimentales pierden sentido. Para unos importa más la mirada que la manufactura, más el ojo que el dominio del pincel. Para otros, esto es inadmisiblemente, significa amateurismo disfrazado. Indudablemente, el desarrollo tecnológico e Internet están produciendo una revolución en el modo de producción y recepción de la praxis artística global, pero se trata de un tópico que excede el foco de este artículo. No obstante, creemos que es el nudo de la discusión entre los artistas que defienden la separación música-arte sonoro.

En este sentido hay compositores acusados de "antimusicales", como Helmut Lachenmann, por la subversión de los valores estéticos de la praxis musical habitual y no por no utilizar una altísima técnica compositiva. Lo que Lachenmann propone es una nueva escucha:

Es cierto que intento encontrar nuevos sonidos, pero no es mi credo estético como artista. Con sonidos convencionales o no, la cuestión es como crear una situación musical auténticamente nueva. El tema no es buscar sonidos nuevos, sino una nueva escucha.<sup>14</sup>

En las obras de Lachenmann hay sonidos inauditos, pero que están férreamente organizados en el tiempo. Una situación muy diferente a artistas que trabajan en instalaciones por ejemplo, que capturan sonidos directos de un paisaje sonoro determinado, sin mediaciones ni manipulaciones.

## CRUCES

El "arte sonoro" es un término que designa múltiples y diversos tipos de producciones sonoras. En cualquier caso, es

indudable que el desarrollo tecnológico posibilitó su crecimiento. El micrófono, los parlantes, la reproductibilidad técnica, para usar el término benjaminiano,<sup>15</sup> posibilitaron un uso de la materia sonora inmediato, sin la necesidad incluso de un dominio técnico sobre el arte musical en sí (no hace falta saber cantar o tocar un instrumento, basta con tener un material grabado, o manipularlo en una computadora).

Señalemos algunos de estos nuevos territorios y sus respectivos orígenes, muchos de los cuales se producen en la intersección de lo musical con otras disciplinas artísticas.

La plástica llegó al sonido a través de las instalaciones y del surgimiento de la creación para sitios específicos. Cuando se abandonó el caballete y se ocupó el espacio circundante, el sonido y su ubicuidad se unieron rápidamente a las experimentaciones de artistas visuales. De este modo, el sonido entró al museo, generando, por cierto, nuevos problemas para instituciones edificadas para situaciones silenciosas.<sup>16</sup>

Las intervenciones del espacio público fueron iniciadas por los artistas visuales y los escultores, pero en simultáneo llegaron artistas sonoros a los mismos lugares. Con una formación de base inicial, artistas como Bill Fontana o Mauricio Kagel ocuparon espacios públicos, pero a través del sonido.

La poesía que *suen*a es una vecina cercana de la música. Los poetas experimentales de comienzos del siglo XX dieron el salto más radical al explorar la materialidad de las palabras, su fonética, al punto tal de destruir su sentido. La poesía fonética, los experimentos dadaístas, las obras de Kurt Schwitters, muestran a una poesía que aspira a lo musical.<sup>17</sup>

El poeta italiano Enzo Minarelli teorizó sobre la praxis múltiple de la poesía, a fines de los 70. Definió como "polipoesía" a las múltiples maneras de interpretar un poema: que va de la tradicional lectura silenciosa del lector, al recitado ante el público, la performance, las experimentaciones con la fonética, la utiliza-

14 Paul Steenhuisen, "Interview with Helmut Lachenmann - Toronto, 2003", en *Contemporary Music Review*, 2004, pp. 9-14.

15 *El arte en la era de la reproductibilidad técnica*, texto clásico de Walter Benjamin sobre la pérdida del "aura" en la obra de arte mediatizada.

16 La falta de aislamiento acústico entre las salas es crítica cada vez que se montan instalaciones multimedia y/o video instalaciones.

17 Todo un símbolo es el título de uno de sus poemas más ambiciosos: "Sonata".

ción de medios audiovisuales, etcétera.<sup>18</sup> El manifiesto de Minarelli sostiene en su punto 4:

La elaboración del sonido no admite límites, debe ser empujada hacia el umbral del ruidismo puro, un ruidismo signifiicante: la ambigüedad sonora, sea lingüística como oral, adquiere sentido si explota al máximo el aparato instrumental de la boca.<sup>19</sup>

Richard Kostelanetz por su parte plantea un espacio restringido, el del texto sonoro (*text-sound*) que diferencia lo poético de lo musical en forma taxativa:

La primer distinción excluyente es que las palabras que tienen altura intencional o melodía no son *text-sounds* sino canciones. El arte del texto-sonoro puede incluir palabras o fragmentos fonéticos reconocibles, pero una vez que se incluyen "notas" o se agregan instrumentos musicales el resultado pasa a ser música.<sup>20</sup>

La radio, en tanto medio que emite sonidos en el tiempo, comenzó a ser pensada en términos artísticos luego de que la televisión le arrebató su capacidad de ser ámbito para la ficción. Tomar a la radio para la creación obliga al artista a asumir una realidad propia del medio: es imposible controlar la calidad sonora final de la obra. El espacio de escucha está conformado por todos y cada uno de los receptores radiales y sus condiciones acústicas particulares (una casa, un auto, un mp3). Así, la *calidad sonora* es un factor secundario en relación con la originalidad conceptual. La historia del arte radial conjuga una evolución desde el radioteatro, a través de la música concreta y los documentales radiofónicos, hasta diversas manifestaciones de arte sonoro a través del medio radial.

La expresión "cine para el oído" acuñado por el teórico francés Michel Chion, se aplica claramente a este tipo de obras, al igual que a la música electroacústica que no muestra las fuentes originales que produjeron los sonidos de base.<sup>21</sup>

Cito como último ejemplo el *World Soundscape Project (WSP)* de la Simon Fraser University. A partir de las ideas sono-ecológicas de Murray Shaffer y Barry Truax, este proyecto trabaja sobre el concepto de paisaje sonoro. Las grabaciones de sonido ambiental forman la materia prima y nutren a la obra en sus niveles estructurales, de forma tal que el contexto original y las vinculaciones del material tienen un rol significativo en su creación y recepción.

Ante este tipo de experiencias cargadas de referencialidades extra-musicales, el compositor francés Pierre Boulez marca una frontera infranqueable:

La altura y la duración me parece a mí, conforman la base de una dialéctica compositiva, mientras que la intensidad y el timbre pertenecen a categorías secundarias. (...) Cuando el ruido es utilizado sin ninguna planificación de jerarquías, esto lleva, incluso involuntariamente, hacia lo "anecdótico".<sup>22</sup>

## EL CONTENIDO DE LOS VASOS

Quisiera plantear el problema no en los términos que se han señalado aquí, que son más bien en torno a paradigmas estéticos, sino, mejor aún, a una cuestión que llamaría de *incumbencias profesionales*.

En todos estos nuevos territorios coexisten artistas que provienen del campo de la música y de otras disciplinas. El centro de la cuestión es cuál es el grado de diálogo real entre las disciplinas o de subordinación.

¿Qué ocurre en campos *multimedia* históricos? En la ópera, texto y música o música y drama disputan el centro de la arena. En el cine, si bien es un medio audiovisual, lo sonoro suele ser un parámetro secundario, subsumido no solo a lo visual, sino a lo discursivo, al relato.

Ahora bien, ¿cómo se deben analizar obras en las que la parte sonora tiene una pésima factura de realización, por ejemplo sonidos reproducidos con parlantes de baja calidad, o

18 Enzo Minarelli, "Manifiesto della polipoesia", en Catálogo *Tramesa d'Art*, 1987.

19 *Ibidem*.

20 Richard Kostelanetz, *Text-Sound Texts*, 1980, p.15.

21 La Música acusmática, término adoptado por los compositores seguidores de la escuela de música concreta de Pierre Schaeffer, particularmente en Francia,

22 Pierre Boulez, *On music Today*. Citado en Trevor Wishart: *On Sonic Art*, 1996.

en formatos comprimidos que destruyen la calidad sonora de las fuentes originales? Hay dos opciones básicas: que se trate de algo conciente o no. Si es producto de una toma de decisión del artista, uno puede inferir que lo que ocurre con el sonido puede deberse a una cuestión de orden estético, y no técnico, o también, a un problema de falta de presupuesto, salvado de la mejor forma posible. No hay nada que decir aquí.

El problema es cuando no hay conciencia de lo que ocurre con el sonido, y esto es especialmente elocuente en obras audiovisuales en las que lo que hay para mirar está mucho más cuidado que lo que se debe escuchar. El modo en que se divide el presupuesto de una obra es, también, una decisión estética.

Es frecuente encontrarse con películas o video instalaciones en las que el paisaje sonoro está construido con librerías de sonidos pregrabados sin ninguna lógica constructiva, diálogos que pierden inteligibilidad por malas tomas microfónicas, o que caen en lugares comunes de la sonorización de imágenes del tipo *escena de amor + fuego y chimenea + melodía tocada por oboe con acompañamiento de cuerdas*.

El vaso, como siempre se puede ver medio vacío o medio lleno. Quien explora territorios artísticos en los que no se formó puede hallar cosas inesperadas, producto de la frescura y la ingenuidad. Precisamente, la falta de frecuentación con el código y sus historias, sus tradiciones y conflictos estéticos, puede llevar a proponer ideas trilladas o a inventar nuevamente la pólvora.

Llegados a este punto quiero señalar que considero que aquellos que tenemos formación musical nos encontramos en una situación privilegiada que no hay que desperdiciar. El campo de acción se amplió hasta territorios impensados. En estos territorios nuevos es inevitable tener que lidiar con lógicas que exceden por mucho a lo musical en sí. Esta es la barrera psicológica que hay que saltar. La música logró su autonomía hace dos siglos<sup>23</sup> y adentro de ella, el compositor es el rey. Afuera, se ingresan en terrenos compartidos. Pero creo que se puede invertir la carga de la prueba y crear muchas obras nuevas en las que el motor

sea lo sonoro, y no el último invitado a la fiesta.

Mi experiencia en este sentido me ha permitido comprobar la potencia que tiene lo sonoro en contextos nuevos. He producido obras que, al igual que Dhomont, preferí no llamar *música* para no generar confusión.<sup>24</sup> Pero que creo que surgieron de ideas musicales, que solo alguien con años de entrenamiento musical puede concebir, aunque luego tenga que recurrir al encuentro de artistas de otras disciplinas para poder plasmarlas. 

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W.: *El arte en la era de la reproducibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- BOULEZ, P.: *On music Today*. Citado en Wishart Trevor: *On Sonic Art*, Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 1996.
- BÜRGER, P.: *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- DANTO, A.: *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 2006
- DAHLHAUS, K.: *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999.
- FESSEL, P.: "Heterogeneidad y concreción en la simultaneidad musical". Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2006 (inédita).
- KOSTELANETZ, R.: *Text-sound Texts*, Nueva York, Willam Morrow and Co, 1980.
- MEYER, L.: *El estilo en la música*, Madrid, Akal, 2000.
- MINARELLI, E.: "Manifiesto della polipoesia", en Catálogo Tramesa d'Art, Valencia, 1987.
- MONJEAU, E.: *La invención musical*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- RUSSOLO, L.: "Carta a Balilla Pratella, Milán 11 de Marzo 1913", [En línea], <http://www.ccapitalia.net/macchina/arte-de-los-ruidos.htm>
- SCHWITTERS, K.: ["Sonate in urlauten"] "Sonata", en *Internationale Revue* 110, año 1, nº 11, Ámsterdam, 1927.
- STEENHUISEN, P.: "Interview with Helmut Lachenmann - Toronto, 2003", en *Contemporary Music Review*, Volumen 3 y 4, 2004.
- STEVE, L.: "Good words on music for the here and now", [En línea], <http://www.niwo.com/steve/News9.html>
- STRAVINSKY, I.: *Poética Musical*, (trad. Eduardo Grau), Barcelona, El Acanalado, 2006.
- VARÈSE E.: "Varèse por Varèse", en *Revista Realidad Musical Argentina*, número 4, junio de 1984.

<sup>23</sup> Sobre el paradigma de la música absoluta: ver K. Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, 1999.

<sup>24</sup> Como por ejemplo *Mayo, los sonidos de la plaza*, intervención sonora de la Plaza de Mayo con un sistema octofónico surround en julio de 2003 y repetida en agosto de 2006. Ver información sobre esta obra en [www.buenosairessonora.blogspot.com](http://www.buenosairessonora.blogspot.com)