

Nuevas perspectivas sobre la vivencia del tiempo musical: las teleologías recombinaentes.

Diana Pérez Custodio

Conservatorio Superior de Música de Málaga

1. La teleología y el arte

Un proyecto, aunque se encuentre separado por una dilación ilimitada de su puesta en práctica, espera de esta última su consagración [...] una decisión puede estar separada en el tiempo de toda ejecución corporal, pero es, sin embargo, el poder o la capacidad de acción (o de movimiento) la que hace de ella una decisión auténtica.

Ricoeur, 1970: 52-53

La cuestión que vamos a tratar en el presente artículo es primordial para comprender y situar buena parte de la música nacida en el pasado siglo y, por supuesto, en lo que llevamos de este. Lo que hace tan sólo veinte años parecía un discurso agotado sobre el asunto de la percepción de la direccionalidad en música está reverdeciendo bajo las nuevas miradas de los musicólogos actuales, que ponen en entredicho la visión académica tradicional. Con ello dan otra vuelta al, ya de por sí, complejo caleidoscopio de las teorías sobre el tiempo musical, todo ello a la luz de prácticas compositivas difícilmente clasificables desde los arquetipos históricamente defendidos. Hagamos, pues, un somero recorrido por la historia de la teleología musical que nos permita valorar la riqueza y potencial de estos nuevos planteamientos.

132

Derivada de los términos griegos *télos* (fin) y *logos* (razón, discurso), el Diccionario de la Real Academia Española define escuetamente la teleología como «Doctrina de las causas finales»¹. La *Enciclopedia Filosófica Symploke* ofrece una definición también escueta pero con más matices y contenido: «Doctrina filosófica que considera el mundo como un sistema de relaciones entre medios y fines; estudio de la finalidad en cualquier contexto. Generalmente la finalidad sólo se considera en orden a los sujetos corpóreos capaces de realizar operaciones prolépticas»².

1 <http://dle.rae.es/?id=ZNAExaf> [Último acceso el 8 de agosto de 2017].

2 <http://symploke.trujaman.org/Teleolog%EDa> [Último acceso el 8 de agosto de 2017].

Los humanos somos seres con esa asombrosa capacidad denominada proléptica, es decir, nos anticipamos al futuro en función de lo que hemos experimentado en el pasado, orientando así nuestras actuaciones hacia unos fines determinados. Nos referimos, claro está, a fines procesuales³, aquellos que se alcanzan como destino, como meta de una determinada trayectoria.

La teleología ha sido teorizada por casi todos los grandes filósofos de la historia: desde su origen en Aristóteles hasta Kant, pasando por Hegel, Husserl o Gadamer, la lista sería muy larga y las conclusiones obtenidas por unos y otros variadas y capaces, cada una, de arrojar luz sobre diferentes perspectivas del asunto. Gustavo Bueno nos ha dejado una literatura abundante y profunda sobre el tema, muy recomendable para sintetizar y recolocar todo lo hasta el momento reflexionado sobre esta ciencia de la causalidad⁴.

Así, nuestra cultura occidental adoptó el ropaje de la teleología en todas sus dimensiones, dando por hecho que todo es teleológico de un modo u otro: la naturaleza, el ser humano, la historia y, por supuesto, el arte, avanzan hacia un fin del tipo que sea, y la ley de causa y efecto se impone.

Aristóteles, que puso sobre la mesa cuatro categorías de causas (la material, la formal, la eficiente y la final) que establecieron el fundamento de muchas líneas de pensamiento posteriores, también concluyó en otro orden de cosas que las diferentes artes deben fundamentarse en la mimesis con la naturaleza para obtener, como fin, la belleza. El arte, como la naturaleza, debe comportarse de forma orgánica y, por tanto, teleológica.

En las artes plásticas este convencimiento derivó en el establecimiento del antropomorfismo como canon estético indiscutible impuesto por las Academias, aunque bien es verdad que dicho antropomorfismo ha sido entendido de diversos modos según las épocas. Kant deja clara su postura al concluir que «el juzgar la belleza artística tendrá que ser considerado en lo sucesivo como una mera consecuencia de los principios que fundamentan el juicio sobre la belleza natural» (Salmerón Infante, 2017: 21). Asimismo, la literatura construye sus cánones desde la mirada antropomorfista del escritor. La música por su parte establece, prácticamente ya desde el siglo XVII, aunque su teorización definitiva sea establecida por Rameau en el primer cuarto del XVIII (Rameau, 1722), la tonalidad como sistema único y verdadero (nacido de la naturaleza misma del sonido), que sustituye a la modalidad en cuanto marco técnico y, sobre todo, estético de cualquier creación.

3 <http://www.filosofia.org/filomat/df112.htm> frente a los fines configuracionales o fronteras <http://www.filosofia.org/filomat/df113.htm> [Último acceso el 8 de agosto de 2017].

4 <http://fgbueno.es/act/efo031.htm> [Último acceso el 9 de agosto de 2017].

2. Música tonal: la era de la direccionalidad indiscutible.

Podría agregarse, en cuanto a la concepción occidental «direccional», que a medida que la progresión armónica se consolida en el período llamado Barroco, el proceso discursivo y una nueva sensibilidad temporal se establecen. Al mismo tiempo, ello parecería coincidir con el creciente empleo del desarrollo motivico y del criterio temático en la organización formal. Las funciones cadenciales –procedimientos de puntuación jerarquizada– cada vez más elaboradas, conducen a una paulatina toma de conciencia de un potencial teleológico en el discurso musical.

Kröpfel, 2012: 158-159

Sergio Balderrabano, en su artículo sobre comportamientos sistémicos de la tonalidad (Balderrabano, 1999), recurre a la *Teoría general de sistemas* de Ludwig Von Bertalanffy para describir con precisión el concepto de sistema como «un complejo de elementos interactuantes» (Bertalanffy, 1989: 56) en el que puede observarse:

1. Un orden o disposición de elementos.
2. Una organización jerárquica de los mismos.
3. Un estado de cambio constante.
4. Una capacidad de regulación del conjunto en relación con ciertos niveles de estabilidad.
5. Un comportamiento teleológico. (Balderrabano, 1999: 56-57)

Y, según ello, la tonalidad es un sistema esencialmente teleológico, fundamentado en la dicotomía tensión/reposo (disonancia/consonancia) encarnadas, respectivamente, en el concepto de dominante y en el de tónica (ambos cada vez más amplios conforme se desarrollan las potencialidades del sistema). En una obra tonal cualquier movimiento (incluso aquellos aparentemente menos discursivos como puedan ser temas con variaciones o formas de danza estilizadas) consiste en generar tensión, abandonando la tónica de partida en pos de la dominante, o bien en resolverla recorriendo el camino de vuelta a la tónica, generándose así las estructuras, incluso las macroestructuras (el análisis schenkeriano encuentra en ello su fundamento). A su vez, dichas estructuras cobran sentido gracias a las cualidades sistémicas bautizadas como emergentes por Edgar Morin (Morin, 1977), es decir:

Toda composición tonal, como estado global, presenta cualidades emergentes. Las emergencias son las «cualidades o propiedades de un sistema, que presentan un carácter de novedad con relación a las cualidades o propiedades de los componentes, considerados aisladamente o dispuestos de forma diferente en otro tipo de sistema» (Morin, 1977: 129-130). La propiedad signifiante de un acorde, dependiendo de su ubicación en el entorno, se convierte en una cualidad emergente: su significación será distinta considerada aisladamente, o cuando esté dispuesto de forma diferente en

«Los humanos somos seres con esa asombrosa capacidad denominada proléptica, es decir, nos anticipamos al futuro en función de lo que hemos experimentado en el pasado, orientando así nuestras actuaciones hacia unos fines determinados».

otro contexto. Esto mismo es válido para una progresión, un desarrollo melódico o un modelo rítmico. Las cualidades nacen de las asociaciones, de las combinaciones, porque la música tonal hace algo más que adiciones: integra. Las propiedades emergentes empapan el todo en tanto que todo y retroactúan en las partes en tanto que partes: una obra musical tonal no puede ser considerada como la suma de acordes, progresiones, melodías y ritmos, sino que constituye una entidad tonal dotada de cualidades específicas (Iniesta Masmano, 2010: 39).

En cualquier caso, para que el oyente pueda percibir las estructuras tensionales de una obra tonal es imprescindible que todos estos procesos de ida y vuelta a la dominante, denominados arcos teleológicos, sucedan en un marco temporal comparable a las acciones comunes de nuestra vida cotidiana. Un *lied* de dos minutos y una sinfonía posromántica de una hora y media de duración, por poner ejemplos claros, marcarían aproximadamente los extremos de la percepción humana del arco teleológico musical para una macroestructura. Y este gran arco coincidente con la forma musical englobaría a su vez los diversos niveles estructurales con sus pequeños arcos secundarios.

Así pues, la etapa de la música tonal genera obras con un claro sentido de la direccionalidad, no sólo definido por el movimiento sino también por la consecución de un determinado objetivo, normalmente denominado punto culminante (Rowell, 1983: 159-160) o clímax (donde se acumula el mayor grado de tensión), tras el cual la obra puede retornar al reposo que ofrece la cadencia final (Moura, 2007: 73).

El siguiente párrafo de Rowell resume de forma contundente todo lo expuesto hasta aquí:

La idea del tiempo en la música occidental tradicional se enraíza en muchos supuestos relacionados: que la música es un arte de movimiento dirigido; que es teleológica (apunta, a un objetivo futuro) y por ello irreversible; que presenta continuidad acumulativa; que se ubica a lo largo de una escala jerárquica de compases y periodicidades; que comienza de una forma clara y decisiva, procede a través de partes relacionadas y termina con un sentido de finalidad y cumplimiento; que sigue una línea temporal simple que pasa gradualmente de nuestro futuro, a través de nuestro presente, a nuestro pasado; que su estructura ideal sugiere una interpretación narrativa de la dinámica de la vida humana que le permite al oyente experimentar expectativa y percibir por medio de predicción y retrodicción; que sus propiedades incluyen la causalidad, las relaciones sintácticas y connotaciones que piden y premian las referencias cruzadas entre hechos musicales que están separados en el tiempo. El tiempo de la música, en esta interpretación, es singular, lógico, predecible, continuo y (sobre todo) lineal (Rowell, 1983: 231).

3. Cuestionamiento explícito de la teleología musical.

[...] la renuncia a un centro tonal hace desaparecer el punto de salida y de llegada del cual parte la música y hacia el cual se dirige: la pérdida de una dirección y una trabazón armónico-temporal se compensó con la densidad temática.

(Kühn, 2003: 312)

A finales del siglo XIX y comienzos del XX la tonalidad se encuentra en pleno proceso de disolución progresiva. Tras el *Tristán* de Wagner, que ya en 1859 «lleva hasta sus últimas consecuencias (casi al abismo podría decirse), las viejas leyes de la direccionalidad tonal» (Catalán, 2003: 95), el progresivo alejamiento de las modulaciones y el creciente uso de los cromatismos desemboca en los experimentos deliberadamente atonales de Schoenberg a partir de 1908. Por su parte, Debussy en muchas de sus obras plantea ya una clara renuncia a esa direccionalidad tan arraigada en nuestra tradición occidental para acercarse a planteamientos temporales mucho más propios de las culturas orientales. Durante la primera mitad del siglo XX muchos compositores, desde muy diferentes ópticas, coquetean con la ausencia de direccionalidad (Stravinsky, Messiaen, Varèse, Ives...), y la cuestión de la teleología, tras dejarse atrás el sistema tonal, pasa a ocupar un importante espacio en el pensamiento de estos creadores (Menezes, 2017: 209).

Pareciese que ese sistema tonal que tantas veces había sido defendido por los académicos como lo natural a la música, como ese modelo orgánico que Aristóteles preconizaba, hiciera imposible con su desaparición la continuidad del tiempo teleológico en las nuevas propuestas de la música occidental. Pero enseguida muchos de los grandes se afanan en encontrar explicaciones plausibles a las nuevas técnicas no tonales sin sacarlas del contexto organicista teleológico:

Indudablemente, según Webern, el sistema dodecafónico elaborado por Schönberg sabrá responder de varias formas y en un considerable grado de profundidad a las exigencias de la naturaleza. Así, por ejemplo, las composiciones dodecafónicas no sólo son la expresión de un orden de necesidades, sino que en su interior operan formas de crecimiento y evolución propias de los organismos vivos. En efecto, las piezas dodecafónicas también parten de una *Urpflanze*, de una forma básica, a partir de la cual va surgiendo el todo por variación casi infinita pero siempre unitaria de las partes. El todo estará siempre contenido en cada particular; cualquier elemento será siempre significativo en la medida que expresa la naturaleza del todo (Martí, 2013: 198).

En la década de los 50 del pasado siglo, en pleno auge del serialismo integral que extendía a todos los parámetros de la música y de forma extrema las propuestas sistémicas iniciadas por Schoenberg con su dodecafonismo, John Cage y la llamada Escuela de New York (Morton

«Así, nuestra cultura occidental adoptó el ropaje de la teleología en todas sus dimensiones, dando por hecho que todo es teleológico de un modo u otro: la naturaleza, el ser humano, la historia y, por supuesto, el arte, avanzan hacia un fin del tipo que sea, y la ley de causa y efecto se impone».

Feldman, Christian Wolff y Earle Brown) introducen de lleno, como clara reacción liberadora de los cánones academicistas, el concepto de música abierta: la indeterminación. Proponen músicas que de forma consciente y casi beligerante renuncian a la teleología, sustituida por una serie de eventos sistémicamente inconexos y exentos de direccionalidad. En muy pocos años surge el llamado Minimalismo, de la mano de creadores como La Monte Young a finales de los 50 y, ya en los 60, Terry Riley, Steve Reich o Philip Glass.

El discurso teórico enseguida calificará todas estas músicas como anti-teleológicas, creando así una dicotomía que obligaba a situar todas las músicas dentro de una de las dos categorías: teleológica o antiteleológica. El principal artífice de esta dicotomía fue Leonard Meyer, que además de destilar el concepto de *stasis* (movimiento suspendido) a partir de la saturación y la atomización que según él definen la realidad sociocultural de su tiempo (Meyer, 1994: 98-103), paralizando el curso teleológico de la historia y sumiendo la creación en una sucesión de reinterpretaciones del pasado, desarrolló todo un modelo de análisis musical (Meyer, 1956) a partir de las expectativas, satisfechas o frustradas, del oyente. Y ese concepto de *stasis* caló profundamente en músicos como La Monte Young, que sustituyen en sus piezas la sintaxis teleológica que conduce al clímax para elegir una actitud meditativa que les pone en contacto, no sólo con las culturas orientales que con tanta fuerza estaban llegando a occidente, sino también con buena parte de nuestra música polifónica medieval (concretamente los *organa*), especialmente concebida para sacarnos fuera del tiempo lineal. Esta dicotomía aparece tratada en muchos textos sobre técnicas compositivas contemporáneas con diversas nomenclaturas: *stasis* / movimiento, adireccionalidad / direccionalidad, desarrollo cíclico / desarrollo teleológico, etc. (Barbieri, 2014: 67).

138

El texto de Ramón Barce que transcribimos a continuación refleja cómo, incluso entre las circunstancias adversas de la España de los 60, se abren paso estos nuevos planteamientos estéticos, en este caso en el seno del grupo ZAJ presentando ante el público su música gestual:

Lo mismo que la música en general tiende a ser música pura, yo quería que allí los movimientos equivalieran a los sonidos de tal forma que no condujeran al espectador a símbolos muy concretos ni a relatos de ningún tipo ni, en la

medida de lo posible, a establecer relaciones con el mundo extramusical. Por ejemplo, el funcionalismo estaba totalmente ausente: se podía trasladar una silla de aquí a allí, pero tenía que ser para nada, porque si era para sentarse se convertía en algo funcional o teleológico, y dejaba de ser música propiamente dicha, música pura (Barce, 2009: 68-69).

Uno de los eventos más significativos en cuanto a la reflexión que nos ocupa sucedió en febrero de 1978, cuando Pierre Boulez organizó un seminario centrado en el tiempo musical y en el que participaron nada menos que Foucault, Barthes y Deleuze. A partir del análisis de varios ejemplos, desde obras de Debussy o Messiaen hasta de Elliott Carter o del propio Boulez, se intentan construir nuevos modelos temporales que den cabida a los espacios sonoros estáticos como base del concepto de paisaje sonoro (Lucero, 2015).

4. Revisión en perspectiva: las teleologías recombinantes.

Cada innovación invita a que el arte la explore desde su óptica diversa, aparentemente independiente y caracterizada por una creatividad con escasos condicionantes externos. Así, en el ámbito de un arte aliado a las biotecnologías, se perfila con facilidad el estereotipo del artista como supremo creador incuestionable, elevado ahora a la categoría de demiurgo gracias a una técnica tan poderosa como cegadora por su condición de novedad, así como por la ausencia de la distancia temporal necesaria para poder calibrar sus efectos.

(Albeda, 2014: 116)

Desde nuestra perspectiva del siglo XXI, precisamente de la que carecían Meyer y sus contemporáneos cuando defendían esa visión maniqueísta descrita en el apartado anterior, ciertos matices se revelan más fáciles de detectar, definir y teorizar. Y aunque Aristóteles sigue sosteniendo las raíces de muchos de los más modernos pensamientos, los avances científicos marcan pasos de gigante con respecto al pasado siglo XX.

Y es curiosamente la ingeniería genética la que nos presta las herramientas conceptuales que permiten hacer una nueva revisión de la cuestión de la teleología musical. Una vez más, el arte se equipara a la naturaleza, pero desde otros ángulos. Nuevas corrientes difíciles de clasificar como el llamado «Arte transgénico», que utiliza la combinatoria genética artificial para, por ejemplo, crear una nueva especie de flor que lleva material genético del artista y lo exhibe en forma de ramificaciones venosas de color rojo sangre, ponen incluso el debate sobre la ética humana en la palestra (Albedo y Pisano, 2014: 113-134).

La conexión de la música con la genética no es ni mucho menos tan controvertida, y surge cuando hace tan sólo unos pocos años el musicólogo norteamericano Robert Fink acuña el término «teleología recombinante» para tratar de explicar más convincentemente las

propuestas minimalistas (Fink, 2005). En realidad este concepto es aplicable no sólo a las obras minimalistas, sino también a muchas otras músicas que han sido guardadas durante décadas en el saco de lo antiteleológico por presentar comportamientos temporales que dificultaban la percepción de alguna clase de direccionalidad en su tejido.

Y es que ahí está la clave: en la percepción. Más arriba establecíamos unos límites de duración del arco teleológico que poníamos en relación con la duración de los procesos corporales cotidianos humanos como imprescindibles para que pudiera percibirse movimiento hacia un objetivo determinado.

Em outras palavras, podemos imaginar um ato sexual que se encaixa perfeitamente dentro da escala temporal, das divisões, das cadências e dos crescendi e fortíssimos, das pausas e dos pianíssimos de um movimento sinfônico – ou de uma sinfonia inteira se formos suficientemente imaginativos e estivermos em boa forma física. Também podemos imaginar uma partida de futebol acontecendo em sintonia com a trilha sonora de uma música teleológica, cada avanço coincidindo com um movimento de crescimento de tensão, cada atraso para o goleiro, um anticlímax, e assim por diante. A música programática e as trilhas sonoras de filmes são os exemplos mais óbvios. Uma canção popular com suas divisões menores poderia coincidir com a maneira como percebemos outras atividades mais cotidianas (Lancia, 2007: 5)⁵.

Cuando manipulamos esa duración para expandirla o comprimirla, nuestros sentidos dejan de ser eficaces para percibir el comportamiento teleológico, pero eso no significa que no exista; una máquina puede dar cuenta de él y describirlo con detalle. En realidad estamos rodeados de procesos naturales de este tipo: el crecimiento biológico de una cría o de una planta no son perceptibles por el ojo humano, pero evidentemente existen y pueden ser documentados con la ayuda de la tecnología artificial.

140

Fink propone que, del mismo modo que la genética recombinante crea nuevos sujetos vivos gracias a la combinación de materiales constitutivos del ADN que no se darían juntos en la naturaleza y que sólo son posibles por el concurso de las tecnologías, las teleologías recombinantes serán aquellas que manipulen artificialmente las dimensiones

5 «En otras palabras, podemos imaginar un acto sexual que encaja perfectamente dentro de la escala temporal, de las divisiones, de las cadencias y de los crescendi y fortísimos, de las pausas y de los pianísimos de un movimiento sinfónico –o de una sinfonía entera si somos suficientemente imaginativos y estamos en buena forma física. También podemos imaginar un partido de fútbol aconteciendo en sintonía con una banda sonora teleológica, cada avance coincidiendo con un movimiento de crecimiento de tensión, cada retraso para el portero, un anticlímax, y así sucesivamente. La música programática y las bandas sonoras de películas son los ejemplos más obvios. Una canción popular con sus divisiones más pequeñas podría coincidir con la manera en que percibimos otras actividades más cotidianas».

«Esta revisión desde la reflexión musicológica del concepto de teleología que integra formas de direccionalidad que trascienden lo corporal, que van más allá de lo que estrictamente marca el canon de nuestros sentidos, corren en paralelo con otras revisiones de corte similar pero hechas desde el estudio de las artes plásticas».

del arco teleológico para crear nuevas obras cuya direccionalidad no es perceptible por el oído humano por resultar demasiado rápida o demasiado lenta.

Así, aparecen grados intermedios de teleología que cubren el abismo que separaba la música teleológica de la antiteleológica, y en esta última categoría tan sólo permanecen algunos ejemplos de nuestra música contemporánea especialmente extremos como ciertas obras de Cage o La Monte Young.

Julio Cesar Lancia ha realizado varios trabajos de investigación a partir de las teorías de Fink que resultan bastante esclarecedores. En ellos abre la puerta al infinito que, según él, supondría una taxonomía de las posibles teleologías recombinantes (Lancia, 2007: 5). Pues además del diseño de arcos tremendamente dilatados (como los de muchas obras minimalistas), o bien comprimidos y luego repetidos hasta el infinito (como sucede en las culturas *dance*), Lancia propone otras formas, incluso más radicales, de renunciar al concepto teleológico tradicional en occidente: desligar el concepto de forma musical del arco tensional, algo que está implícito en el modelo académico beethoveniano que hemos utilizado en la etapa tonal.

141

Portanto, se separamos teleologia da forma, abrimos a porta para uma enorme variedade de combinações. Clímax sem motivação por tensão, “do nada”; momentos sem nenhuma direccionalidade seguidos diretamente por um clímax; séries de clímaxes contínuos; arcos de tensão sem clímax, só tensão sem relaxamento; inversões; fragmentações e ausências de hierarquizações; improvisos livres irrompendo no meio de uma estrutura tradicional [...] (Lancia, 2008: 129)⁶.

Esta revisión desde la reflexión musicológica del concepto de teleología que integra formas de direccionalidad que trascienden lo corporal, que van más allá de lo que estrictamente marca el canon de nuestros

6 «Por lo tanto, si separamos la teleología de la forma, abrimos la puerta a una enorme variedad de combinaciones. Clímax sin motivación por tensión, "de la nada"; momentos sin ninguna direccionalidad seguidos directamente por un clímax; series de clímax continuos; arcos de tensión sin clímax, sólo tensión sin relajación; inversiones; fragmentaciones y ausencias de jerarquías; improvisaciones libres irrumpiendo en medio de una estructura tradicional [...]».

sentidos, corren en paralelo con otras revisiones de corte similar pero hechas desde el estudio de las artes plásticas. Tras décadas en las que se daba por sentado que el minimalismo plástico había roto radicalmente con ese antropomorfismo ineludible impuesto por la academia del que hablábamos al principio, nuevas perspectivas de estudio matizan esta afirmación: vuelven a integrar la óptica minimalista en nuestra tradición occidental argumentando que lo que esta hace es llevar la concepción aristotélica de composición mucho más allá del propio cuerpo humano gracias a la acción objetivante de la conciencia (Salmerón Infante, 2011).

Arte transgénico, teleología recombinante... en un mundo como el actual en el que la transversalidad inunda hasta el último rincón de nuestro pensamiento resulta fascinante contemplar el pasado artístico desde tantos nuevos lugares, a partir de los cuales podemos tomar aliento para seguir caminando. —

Referencias:

Albeda, J. y Pisano, S., «Bioarte. Entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica», *Arte y Políticas de Identidad* [En línea]. 10 (2014), disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/view/219221> [Último acceso el 14 de agosto de 2017].

Balderrabano, S., «Principios sistémicos en el comportamiento del componente armónico tonal», *Revista del Instituto Superior de Música* [En línea]. 6 (1999), disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ISM/article/viewFile/520/618> [Último acceso el 9 de agosto de 2017].

Barbieri, C., «Rapporti fra Minimalismo e musica indostana nell'opera di La Monte Young », *Tesi di Laurea in Etnomusicologia* [En línea]. Università degli studi di Bologna, (2014), disponible en: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/48565188/Rapporti_fra_minimalismo_e_musica_indostana_nellopera_di_La_Monte_Young_-_Caterina_Barbieri_.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYG-Z2Y53UL3A&Expires=1502709598&Signature=VTOW0k47kErZt2PFf-VW05CE7jzY%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DRAPPORTI_FRA_MINIMALISMO_E_MUSICA_INDOST.pdf [Último acceso el 14 de agosto de 2017], p.67.

Barce, R., «Música en carne y hueso», *Minerva* [En línea]. 10 (2009), disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Musica_en_carne_y_hueso_\(5791\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Musica_en_carne_y_hueso_(5791).pdf) [Último acceso el 14 de agosto de 2017].

Bertalanffy, L.V., *Teoría General de los Sistemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Catalán, T., *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2003.

Fink, R., *Repeating Ourselves: American Minimal Music as a Cultural Practice*, California, University of California Press, 2005.

Iniesta Masmano, R., «Organización y sistema en la música tonal según el Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin», *Revista Internacional de Sistemas* [En línea]. 17 (2010), disponible en: <http://www.uv.es/sesgejd/RIS/17/4.RosaIniesta.pdf> [Último acceso el 10 de agosto de 2017].

Kröpfel, F., «Algunas reflexiones en torno a la música», *Revista de Filosofía* [En línea]. (2012), disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/>

viewFile/2361/1305 [Último acceso el 11 de agosto de 2017].

Kühn, C., *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*, Barcelona, Idea Books, 2003.

Lancia, J.C., « Discussões sobre o minimalismo musical norte-americano: processos, repetição e tecnologia. », [En línea]. (2008), disponible en: <https://alsafi.ead.unesp.br/handle/11449/95101> [Último acceso el 16 de agosto de 2017].

Lancia, J.C., «Forma teleológica e minimalismo musical», XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música–Anppom. [En línea]. (2007), disponible en: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_JCLancia.pdf [Último acceso el 14 de agosto de 2017].

Lucero, G., «La interpretación deleuziana del tiempo musical. De Boulez a Stockhausen» [En línea]. (2015), disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=interpretacion-deleuziana-tiempo-musical> [Último acceso el 14 de agosto de 2017].

Martí, M.P., «La pedagogía de la Nueva Música. Webern como educador», *Historia de la educación* [En línea]. 32 (2013), disponible en: <https://search.proquest.com/openview/4ef3d19f3e333a-108afa6156378f39f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2032100> [Último acceso el 13 de agosto de 2017].

Menezes, E., «Sinfonia de câmara Op.9: Um instante no limite»,

ArteFilosofia [En línea]. 6 (2017), disponible en: <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/download/707/663>. [Último acceso el 13 de agosto de 2017].

Meyer, L., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

Meyer, L., *Music, the Arts and Ideas*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Morin, E., *La Naturaleza de la Naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1977.

Rameau, J.Ph., *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, París, Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

Ricoeur, P., *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1970.

Rowell, L., *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Gedisa, 1983. Moura, E.-E., «Manipulações do tempo em música – uma introdução», *Claves* [En línea]. 4 (2007), disponible en: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/2868/2458>. [Último acceso el 11 de agosto de 2017].

Salmerón Infante, M., «Quasi come uno animale: esplendor y deriva de la composición», *Filosofía UIS* [En línea]. 10, 1 (2011), disponible en: <http://revistas.uis.edu.co/index.php/revistafilosofiauis/article/view/2617> [Último acceso el 9 de agosto de 2017].