

## **John Cage o la composición no intencional: Una filología crítica**

**Ricardo Mandolini**

Compositor  
Profesor emérito de l'Universidad de Lille, France  
ricardo.mandolini@club-internet.fr  
ORCID ID 0000-0001-8884-2621

**Recibido** 07-04-2024 / **Aceptado** 09-04-2024

**Resumen.** Analizando la personalidad de John Cage a través de una exégesis de sus aforismos, este artículo intenta demostrar que la intención del creador es constitutiva de la obra, puesto que es parte de su definición misma: sin una no existe la otra. Extirpar la intención del proceso composicional es una operación que debe considerarse como lógicamente imposible, en el sentido que afirmar lo contrario nos lleva inevitablemente a la contradicción. Y en ella incurre Cage, como lo muestra la exégesis, cuando preconiza la composición como una acción involuntaria, aunque, indiscutiblemente, esta convicción sea el motor heurístico de su propia creación.

Afirmo que no es en la existencia o en la inexistencia de la intención composicional que debemos focalizar nuestra atención cuando hacemos referencia al compositor californiano, sino en el hecho que él supo poner en evidencia como nadie la existencia de dos tipos de intención diferentes. Una que se traduce en una voluntad organizativa, estableciendo el orden, la relación y la jerarquía de los acontecimientos. La otra, que se limita a circunscribir un marco, un espacio en cuyo interior suceden acontecimientos involuntarios, indeterminados y finalmente equiprobables.

**Palabras clave.** Análisis filológico, Musicología, Creación musical.

### **John Cage or unintentional composition: A critical philology**

**Abstract.** Analysing John Cage's personality through an exegesis of his aphorisms, this article attempts to demonstrate that the intention of the creator is constitutive of the work, since it is part of its very definition: without one there is no other. To remove intention from the compositional process is an operation that must be considered logically impossible, in the sense that to affirm the contrary inevitably leads to contradiction. And Cage incurs in it, as the exegesis shows, when he advocates composition as an involuntary action, although, unquestionably, this conviction is the heuristic engine of his own creation.



Los textos publicados en esta revista están bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

*ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*  
Nº10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713  
Universitat de València (España)

I assert that it is not on the existence or non-existence of compositional intention that we must focus our attention when we refer to the Californian composer, but on the fact that he was able to highlight like no one else the existence of two different types of intention. One that translates into an organisational will, establishing the order, relationship, and hierarchy of events. The other is limited to circumscribing a framework, a space within which involuntary, indeterminate, and finally equiprobable events take place.

**Keywords.** Philological analysis, Musicology, Musical creation.

---

Este artículo es la traducción corregida y aumentada de una investigación anterior<sup>1</sup> cuya problemática parece cobrar más y más actualidad con el tiempo. Se trata de un análisis crítico del significado de algunas de las máximas y aforismos de Cage, que forman parte del vasto legado que dejó a las generaciones futuras. ¿Por qué este interés por sus palabras? Porque ellas revelan una filosofía que determina una manera de hacer arte; y es evidente que la cuestión filosófica del estatuto del arte, declinada en palabras, atañe de manera determinante a la cuestión de su existencia. Voy a llevar adelante un análisis de la relevancia epistemológica de los aforismos de Cage, con la intención de encontrar un campo de aplicación para la indeterminación musical y la filosofía del no querer que pueda proporcionar un soporte al planteamiento de creadores e intérpretes. Dicho de un modo más sencillo, el objetivo es presentar un aspecto particular de la obra de Cage observando y traduciendo sus estrategias creativas. Creo que, como yo, toda una generación de artistas continúa a enfrentarse con cuestiones sobre la voluntad y el azar, la determinación y la indeterminación del lenguaje musical, o la afirmación y la negación de la personalidad del compositor en su obra. En su conjunto, estas cuestiones me parecen de una actualidad ineludible, y es imperativo precisar sus límites y condiciones de aplicación. En efecto, parece haber quedado un *no man's land* importante producido por las ambigüedades del compositor californiano. Pero hay que comprender que la personalidad de Cage resultó tan impactante para sus contemporáneos que, hasta hoy, pocos son los especialistas que se hayan atrevido a discutir seriamente el alcance de las “bombas intelectuales” que lanzaba, con ese magnífico aire encantador y distraído que era el suyo. Ahora que ya no está entre nosotros, tal vez ha llegado el momento de analizar el verdadero alcance de su pensamiento. En mi opinión, y después de explorar la profusa literatura sobre Cage, se hace urgente elaborar un juicio crítico de sus enseñanzas que pueda servir de guía a los jóvenes creadores e intérpretes en su quehacer artístico.

Las máximas de Cage se refieren en gran medida a la idiosincrasia del creador. En este sentido, sus puntos de vista varían de una época a otra, y a veces parecen contradecirse entre sí, lo que podría explicarse si tenemos en cuenta las diferencias de momento, circunstancia y situación de las distintas afirmaciones. Así pues, debemos comprender que las ideas de un creador como él, que

---

<sup>1</sup> « L'autre vouloir, contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage », in *Revue d'Analyse* N° 49, París, diciembre 2003.

prácticamente nunca dejó de componer, deben situarse al interior de un proceso de creación particular, actualizadas y diferentes para cada obra. Con esto quiero decir que hay que tener en cuenta la discontinuidad característica de los distintos procesos compositivos del creador para comprender mejor el valor de los aforismos que le surgen en un momento o en otro. Entendiendo que la personalidad de Cage estuvo sujeta al vaivén continuo de la creación, debemos considerar sus puntos de vista más como muestras tomadas dentro de una dinámica fluctuante que como revelaciones de valor absoluto. Esto es el trasfondo heurístico del que se sirvió para realizar sus creaciones; quizá por eso Marvin Minsky nos dice: “Cuando John Cage señala, mira su dedo, no lo que él ve”<sup>2</sup>, subrayando así la importancia de la opinión del compositor en el momento mismo del proceso creativo (aquí Minsky invierte los términos del famoso dicho zen: “señalar la luna es necesario, pero... ¡ay de quien confunda el dedo con la luna!”, que a su vez nos previene contra métodos e interpretaciones que reducen la realidad o añaden a esa realidad elementos ajenos a su naturaleza).

Como dijo Mallarmé en alguna ocasión: “Todo método es ficción...”

### **La intención como fuente de ambigüedad**

Veamos más de cerca algunas de las ambigüedades a las que acabo de aludir. Las declaraciones de Cage se deslizan constantemente entre la música absolutamente desprovista de intención y la música que se propone completar un proyecto específico. Esta ambivalencia entre la falta de necesidad, por un lado, y la necesidad, por otro, ha sido señalada por Eric de Visscher, quien dice al respecto: “La búsqueda de lo desconocido, de lo incontrolado, de lo indeterminado parece ser una constante en la obra de Cage, que da un nuevo sentido a la idea de originalidad”<sup>3</sup>.

De Visscher se refiere a la declaración de Cage: “Sí, estoy muy apegado al principio de originalidad. Pero no originalidad en el sentido egoísta, sino originalidad en el sentido de hacer algo que es necesario hacer”<sup>4</sup>. Según el compositor, las cosas necesarias no son las que ya se han hecho, sino las que quedan por hacer. De Visscher prosigue: “Esta idea de la originalidad como necesidad es obviamente ambigua, porque la necesidad puede verse como una forma de determinación”<sup>5</sup>. Pero aún hay otras áreas en las que surge la ambigüedad:

---

<sup>2</sup> "When John Cage points, look at his finger, not at what he sees".

Marvin MINSKY, “The self-constructor”, in *Anarchic Harmony*, textos reunidos por Stefan Schädler y Walter Zimmermann, Frankfurt Feste 92/Alte Oper Frankfurt, Éd. Schott, 1992, p. 149.

<sup>3</sup> « La recherche de l'inconnu, de l'incontrôlé, de l'indéterminé semble bien être un caractère constant du travail de Cage, ce qui donne à l'idée d'originalité un sens nouveau. »

Eric DE VISSCHER, « “I welcome whatever happen next”, la musique récente de J. Cage », *Revue d'Esthétique* n° 13-14-15, Éd. Privat, 1988, p. 182.

<sup>4</sup> « Oui, je suis très attaché au principe d'originalité. Pas l'originalité dans le sens égoïste, mais l'originalité dans le sens de faire quelque chose qu'il est nécessaire de faire. »

John CAGE et Roger REYNOLDS, « Entretien » (1961) *op. cit.*, p. 396.

<sup>5</sup> « Cette idée d'originalité comme nécessité est évidemment ambiguë, car la nécessité peut être considérée comme une forme de détermination. »

Eric DE VISSCHER, *art. cit.*, p. 182.

“Se puede intuir que existen, dentro de la personalidad de Cage, dos aspectos aparentemente contradictorios: la idea 'idealista', consistente en 'aceptar las circunstancias', y la idea pragmática, en la que se trata de 'utilizar las circunstancias' [...]. La visión idealista acepta “todo lo que puede suceder” y permanece abierta a lo desconocido. Se encuentra en la indeterminación, la devoción y la interpenetración. La visión pragmática es la que se aprovecha de las circunstancias: por ejemplo, si no tiene tiempo de terminar una obra, la considera terminada en cuanto la empieza [...]. Las circunstancias se convierten entonces en un factor estructural: el tiempo o el dinero disponibles determinan la forma o la estructura de una obra”<sup>6</sup>.

Esta ambivalencia respecto de la intención del artista se hace patente en los aforismos siguientes:

“No objeto nada al hecho de que me dedico a una actividad carente de utilidad”<sup>7</sup>.

“Pienso cada vez más en esas circunstancias como variables, imprevisibles y finalmente útiles”<sup>8</sup>.

“Uno no hace entonces cualquier experimento, sino que hace lo que debe hacerse”<sup>9</sup>.

“¿Cuál es la naturaleza de una acción experimental? Es simplemente una acción cuyo resultado es imprevisible”<sup>10</sup>.

Lo que está en juego aquí es muy importante; nada menos que la posición del creador frente a lo desconocido que produce su trabajo. O bien acepta a priori todo lo que puede llegar a pasar dentro de su obra por el simple hecho de producirse – siendo entonces primordial la intención de imprevisibilidad – o, por el contrario, lo imprevisible pasa a formar parte de un proyecto al que sirve como

<sup>6</sup> « On peut sentir qu'il y a, au sein de la personnalité de Cage, deux aspects apparemment contradictoires : l'idée "idéaliste", consistant à "accepter les circonstances", et l'idée pragmatique, où il s'agit "d'utiliser les circonstances" [...]. La vision idéaliste accepte "tout ce qui peut arriver" et reste ouverte à l'inconnu. Elle se retrouve dans l'indétermination, la dévotion, l'interpénétration. La vision pragmatique est celle qui tire partie des circonstances : par exemple, si vous n'avez pas le temps de terminer une œuvre, considérez-la comme finie dès l'instant où vous la commencez [...]. Les circonstances deviennent alors un facteur structurel : le temps ou l'argent disponibles déterminent la forme ou la structure d'un travail ».

*Ibid.*, p. 185.

<sup>7</sup> « Je n'objecte rien à la constatation que je suis engagé dans une activité dénuée d'utilité. »

John CAGE y Roger REYNOLDS, « Entretien » (1961), traducido al francés por Madelaine Chantoiseau, *Revue d'Esthétique*, *op. cit.*, p.

<sup>8</sup> “I think about more and more of those circumstances as being variable, unpredictable and finally useful”

Peter GENA, “After Antiquity, John Cage in conversation with Peter Gena”, artículo online en:

<http://www.artic.edu/~pgena/aftant.html>.

<sup>9</sup> “One does not then make just any experiment but does what must be done”.

John CAGE, *Silence*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts et Londres, 1967, p. 68.

<sup>10</sup> “What is the nature of an experimental action? It is simply an action the outcome of which is not foreseen”.

*Ibid.*, p. 69.

principio útil. Esta utilidad revela un propósito, una intención y una determinación preexistentes, lo que contradice la supuesta ausencia de intención en la obra. A la hora de interpretar la música de Cage, la cuestión de la no intencionalidad también se plantea con innegable agudeza. Tom Johnson se pregunta con razón:

“¿Cuáles son las verdaderas intenciones de un compositor de música no intencional? ¿Qué debe transmitir la música no intencionada al oyente y cómo puede asegurarse el intérprete de que se transmite el mensaje? Si un intérprete toca con gran maestría, logrando perfectamente el resultado deseado, ¿contradice esto la naturaleza no intencionada de la música? Hay que decir, pues, que [...] todas estas contradicciones surgen sin cesar unas sobre otras [...] y es difícil ver cómo conjurar la ironía”<sup>11</sup>.

Pero el propio Cage es consciente de estas ambigüedades:

“A menudo digo que no tengo ningún propósito y que lo único que me preocupa es el sonido, pero obviamente no es así. Y sin embargo lo es. Creo que, eliminando el objetivo, aumento lo que yo llamo percepción. Así que mi objetivo es desembarazarme del objetivo”<sup>12</sup>.

### **Intencionalidad/no intencionalidad: dos principios diferentes**

Creo que puedo explicar las aparentes contradicciones de Cage partiendo de la hipótesis de que la intencionalidad y la no intencionalidad son dos afirmaciones de naturaleza diferente, que en realidad son dos principios que no se sitúan en un mismo nivel conceptual. La intencionalidad es constitutiva de la noción de obra: negar una es negar la otra. La no intencionalidad, en cambio, regula la actividad del compositor; forma parte de una convicción, de una heurística que le permite crear obras. Esta es la forma en que Cage desearía que se llevara a cabo el trabajo del creador, *como si* la composición no dependiera de su voluntad. En resumen, la intencionalidad es tautológica e ineludible. La no intencionalidad, en cambio, es la heurística inherente a la libertad del creador californiano: es lo que es, pero podría ser otra cosa. Trescientos años antes de la era cristiana, Aristóteles ya había comprendido esta naturaleza contingente y heurística del arte:

Todo arte consiste en producir, ejecutar y combinar los medios para dar existencia a una de las cosas que pueden ser y no ser; y cuyo principio está en el que hace, y no en la cosa hecha. Pues no hay arte de las cosas que

---

<sup>11</sup> « Quelles sont les intentions réelles d'un compositeur de musique non intentionnelle ? Que doit transmettre la musique non intentionnelle à l'auditeur, et comment l'interprète peut-il faire pour que le message se transmette ? Si un interprète joue avec une grande maîtrise, en parvenant parfaitement au résultat qu'il aura souhaité, cela est-il en contradiction avec les non-intentions de la musique ? Force est donc de constater, que [...] toutes ces contradictions déferlent l'une sur l'autre sans fin [...] et l'on ne voit guère comment conjurer l'ironie ».

Tom JOHNSON, « Intentionnalité et non-intentionnalité dans l'interprétation de la musique de John Cage », traducido al francés por Christophe Charles, *Revue d'Esthétique*, *op. cit.*, p. 252.

<sup>12</sup> « Je dis souvent que je n'ai aucun but et que je m'occupe de sons, mais, de toute évidence, ce n'est pas le cas. Et pourtant c'est le cas. Je crois qu'en éliminant le but, j'augmente ce que j'appelle la perception. Donc mon but, c'est de me débarrasser du but ».

John CAGE y Roger REYNOLDS, « Entretien », *op. cit.*, p. 396.

tienen existencia necesaria, ni de aquellas cuya existencia es resultado de las fuerzas de la naturaleza, ya que tienen en sí mismas el principio de su ser.<sup>13</sup>

Por consiguiente, no todo lo que la obra afirma o niega puede tomarse al pie de la letra, dado que se refiere a la expresión subjetiva de la persona que la creó. Esto ayuda a explicar cómo dos idiosincrasias compositivas en apariencia tan diferentes como la de Boulez y la de Cage consiguen coexistir en el mismo mundo: ninguna de las dos son verdades que ocupan todo el espacio de lo real. Como verdades, ellas no deben tomarse al pie de la letra. Son, por el contrario, dos heurísticas, dos ficciones que llevan a sus respectivos creadores a realizar las obras.

### **Las modalidades de la voluntad**

Así pues, hay una intención, un objetivo, una voluntad en la raíz de toda obra. De hecho, si por “obra” entendemos la cristalización de una actividad, del trabajo realizado por alguien, es imposible (quiero decir, lógicamente imposible) aceptar que esta actividad no esté justificada por una intención. Existe un vínculo causal entre la intención, la actividad creadora y la obra, lo que me lleva a afirmar que la intención es un elemento constitutivo de la definición de la obra.

Pero la intención puede ser la fuente de una voluntad organizativa que determine la relación y la jerarquía de los elementos que componen la obra. *O puede limitarse a circunscribir un marco*, una delimitación conceptual en la que se situarán los elementos, sin que ninguna voluntad organizadora ordene su disposición.

Estas dos formas de administrar la intención fundadora de una obra transmiten dos imágenes radicalmente opuestas del papel del creador. ¿Es un demiurgo o un agnóstico? Por un lado, la aparición de la imagen del creador omnipresente parece coincidir con la ruptura del estilo unívoco característico de la modernidad. Por otro lado, siguiendo el ejemplo de Satie y Duchamp, Cage desmitifica al creador todopoderoso, transformándolo en espectador de su propia obra. Dado que ésta no es más que un soporte en el que los acontecimientos se distribuyen aleatoriamente, el creador puede verse sorprendido de forma natural por lo que sucede. En consecuencia, su personalidad se transforma por el acto de recepción, en respuesta a esta providencia. Para lograr esta transformación, regula su proceso creativo como una experiencia de no querer voluntariamente (que sigue siendo querer voluntariamente, pero de forma global, sincrética y estadística), dejando que el azar determine la relación entre los acontecimientos.

---

<sup>13</sup> « Tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelqu'une des choses qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite. Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être ».

<sup>13</sup> ARISTOTE, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, trad. M. Thurot, Livre VI, VI (1140 b), Éd. Firmin Didot, Paris, 1824. Trabajo en línea en: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>

## 2. La intencionalidad como principio constitutivo de la obra

La intención constitutiva de la obra está siempre presente; está ahí, y se manifiesta en su verdadera importancia cuando se trata de establecer la autenticidad de la obra, cuando es necesario diferenciarla de otro proyecto, indistinguible de la obra de referencia a la simple recepción.

Pongamos un ejemplo: en un concierto en el que se interpreta *4'33"*, varios actores, repartidos entre el público, reciben instrucciones precisas sobre cómo susurrar, murmurar, etc., simulando actuar espontáneamente.

¿Cómo debemos ver esta representación: como una versión de *4'33"* o como otra obra?

“Según las indicaciones de Cage sobre esta pieza, todos los sonidos que se producen, excepto los producidos por el intérprete, constituyen *4'33"*. Y esta indicación determinante como intención del compositor, probaría [...] que esta pieza es una obra definida”<sup>14</sup>.

Está claro, sin embargo, que la intención de Cage no era simular la espontaneidad, sino producir la espontaneidad genuina en la reacción del público. Preparar las reacciones de antemano es una decisión que altera el sentido de *4'33"* y cambia la razón de ser de la obra. Esta diferencia fundamental plantearía la cuestión de la autoría en el caso expuesto: ¿Cage seguiría siendo el único compositor o habría que admitir colaboración?

Ahora bien, a pesar de toda la indeterminación que produce y de la infinita cantidad de versiones posibles, *4'33"* no arroja ninguna ambigüedad ni sobre la espontaneidad de las reacciones espontáneas del público ni sobre el hecho de que Cage, y sólo él, es su autor. Estas razones me llevan a considerar el caso más arriba expuesto como un proyecto distinto de *4'33"*, en el mejor de los casos como otra pieza, aunque indiscernible de su referencia por la mera comparación de las versiones<sup>15</sup>.

### El contenido universal de la intención

La intención que constituye una obra tiene características universales que son independientes de cualquier consideración aislada del contenido. Así, considerar *4'33"* como una obra musical desvía las expectativas del público de un pianista ímpasible, convirtiendo esta realidad en otra cosa y liberándola del carácter de

---

<sup>14</sup> « Suivant les indicatives de Cage sur cette pièce, tous les sons qui adviennent, excepté ceux qui produit l'exécutant, constituant cette pièce *4'33"*. Et cette indication déterminative en tant qu'intention du compositeur, prouverait [...] que cette pièce est une œuvre définie ».

Susumo SHONO, « Une Poïétique de l'écoute », *Revue d'Esthétique*, op. cit., p. 449.

<sup>15</sup> A este respecto, es significativa la siguiente anécdota: los editores de Cage ganaron el juicio contra el compositor y productor británico Mike Batt, acusado en 2002 de plagiar *4'33"*. Batt había introducido una playa de silencio en su álbum de rock clásico intitulado *One Minute of Silence*, firmándolo “Cage/Batt”. También Frank Zappa había realizado anteriormente una versión de *4'33"*, y él, al igual que Batt, fue obligado a pagar los correspondientes derechos de autor a los sucesores de Cage. Para más información del proceso contra Batt ver <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2276621.stm>

evento de los fenómenos naturales o de los procesos anónimos, fluidos y no intencionados.

La intención, pues, es ante todo “hacer una obra”, interpretar el objeto o acontecimiento en cuestión como perteneciente a la dimensión artística.

“Contemplar un simple objeto y contemplar un objeto que la interpretación ha transformado en obra de arte no son en absoluto la misma cosa, incluso cuando la interpretación devuelve de algún modo el objeto a sí mismo, al decir que la obra es un objeto [...].

Puesto que la interpretación es constitutiva, el objeto no es una obra antes de este acto. La interpretación es un proceso de transformación: es como un bautismo [...] que introduce al bautizado en la comunidad de los elegidos”<sup>16</sup>.

Hacer una obra equivale a hacer sentido: el sentido de rendir al creador, en primer lugar, y al receptor, en segundo lugar, una imagen plausible, creíble y actual (actualizada) de sí mismo a partir de las condiciones materiales elegidas. Este “dar sentido” pertenece al ámbito de la hermenéutica, en particular a la hermenéutica musical de Christian Hauer. Siguiendo los pasos de Paul Ricœur, entre otros, Hauer presenta la creación como la necesidad de que el artista y el receptor se comprendan mejor ante la obra. De ahí surge el concepto de “auto-refiguración”, basado en una hipótesis constructiva y re-constructiva del yo que es, en última instancia, la obra.

A partir de su experiencia del tiempo y del desdoblamiento, una percepción discontinua, confusa e informe, el compositor hace inteligible una explicación de su propia imagen: utilizando la obra como soporte, inventa una trama para tornarse a sí mismo verosímil. A este respecto, Cage se pregunta, parafraseando la respuesta a la pregunta formulada a Sri Ramakrishna: “¿Por qué, si todo es posible, nos preocupamos por la historia (es decir, por el sentido de lo que es necesario hacer en un momento determinado)? Y yo respondería: “Para dar más espesor a la trama””<sup>17</sup>.

Esto explica la función de la obra en curso para su creador: una necesidad imperiosa de comprenderse y explicarse. Pero si bien el concepto de “auto-refiguración” es válido para explicar la composición, no basta para dar sentido al

---

<sup>16</sup> « Contempler un simple objet et contempler un objet que l’interprétation a transformé en œuvre n’est pas du tout la même chose, même lorsque l’interprétation rend en quelque sorte l’objet à lui-même, en disant que l’œuvre est objet [...]. Puisque l’interprétation est constituante, l’objet n’est pas une œuvre avant cet acte. L’interprétation est une procédure de transformation : elle ressemble à un baptême [...] qui fait accéder le baptisé à la communauté des élus ».

Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal*, traducción al francés por Claude Hary-Schaeffer, París, Éditions du Seuil, 1989 por la edición francesa, p. 204.

<sup>17</sup> Why, if everything is possible, do we concern ourselves with history (in other words with a sense of what is necessary to be done at a particular time)? And I would answer, ‘In order to thicken the plot’”.

John CAGE, *Silence*, *op. cit.*, p. 68.



acto de recibir la obra. Para completar esta noción, Hauer toma prestada de la semiología de Ferdinand de Saussure la dicotomía “emisor /destinatario”.

El compositor será visto como el creador de la obra a la que da forma y al mismo tiempo como su destinatario, porque es a partir de su obra que tendrá una hipótesis de congruencia, que hará coherente su experiencia fragmentaria de la temporalidad. Es a la vez el que decide cómo se desarrollará musicalmente la obra, y el que se ve iluminado por la obra *in statu nascendi*<sup>18</sup>. La autocomprensión es un proceso que se extiende desde la creación de la obra hasta su recepción. Puesto que el creador es al mismo tiempo el primer receptor de su obra, con la refiguración de su propio yo funda la posibilidad de las re-figuraciones futuras en el público.

Esto se hace teniendo como telón de fondo una teoría del arte que proporcionará un marco de interpretación y, en última instancia, revelará cómo encaja la obra en la producción artística de su tiempo.

“Sólo podemos ver algo como obra de arte en el ambiente de una teoría artística y un conjunto de conocimientos sobre la historia del arte. El arte, en su propia existencia, depende siempre de una teoría: sin una teoría del arte, una mancha de pintura negra es simplemente una mancha de pintura negra y nada más”<sup>19</sup>.

La teoría proporciona la mediación entre creador y receptor necesaria para garantizar que las auto - refiguraciones de uno como de otro ocurran de manera natural y fluida.

Se crea así una especie de vínculo entre el compositor y su público, basado en lo que cada uno interpreta como su propia imagen a partir de la misma obra.

“Este tipo de cuestionamiento ha sentado las bases de una hermenéutica de la creación y la recepción (musicales): ¿por qué se ha creado y/o recibido una obra determinada de una manera concreta, en un momento y un lugar determinados? Para descifrar este porqué, necesitamos reconstituir la identidad narrativa, el comprender(se) enfrente de la obra (Ricœur) de un creador o de un receptor determinado”<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Voir à ce propos l'article de Christian HAUER, « Pour une extension de la signification musicale : une herméneutique de la création et de la réception », *Musical Signification, Between Rhetoric and Pragmatics*, sous la direction de G. Stefani, E. Tarasti et L. Marconi, (*Proceedings of the 5<sup>th</sup> International Congress on Musical Signification*, Bologna, 1996), CLUEB, Bologne, 1998, p. 137 et ss.

<sup>19</sup> Arthur DANTO, *op. cit.*, p. 218.

<sup>20</sup> « Un tel questionnement a posé et nourri les fondements d'une herméneutique de la création et de la réception (musicales) : pourquoi telle œuvre a-t-elle été créée ou/et reçue de telle manière, à tel moment et en tel lieu ? Pour déchiffrer ce pourquoi, il faut reconstituer l'identité narrative, le se-comprendre devant l'œuvre (Ricœur) de tel créateur ou de tel récepteur ».

Christian HAUER, *Traité informel de herméneutique musicale. Pourquoi Schoenberg est devenu Schoenberg*. Archives Contemporaines, 1916, p. 4.

Este concierto de procesos individuales del compositor y de su público es reflejo, dado que cada uno se ve interpelado por lo que proyecta individualmente sobre la obra. Se produce una intersubjetividad, una universalidad subjetiva, una trascendencia en la inmanencia de la que podemos decir con Cassirer:

“Es la comunicación directa del hombre con el hombre, el modo de comunicación en el que el hombre se encuentra con el hombre, sin pasar por los desvíos del objeto (concepto) o de la ley”<sup>21</sup>.

### **3. La no intencionalidad como principio heurístico**

Tras este repaso del contenido universal de la intención fundadora de una obra, quisiera hablar ahora de la no intencionalidad como heurística.

Para crear una obra de arte, el creador dispone de un cierto número de ideas dominantes, que funcionan como pivotes o puntos fijos en torno a los cuales se desarrolla su trabajo. Estas ideas son los principios reguladores de la creación. Vistos “desde el exterior”, su característica fundamental es la contingencia; estos principios son así, pero podrían ser diferentes. Visto “desde el interior”, en cambio, son convicciones a los que el creador se aferra para su realización.

En lo que respecta a la creación musical, estos principios heurísticos varían según el compositor y, dentro de la producción de un compositor, según su madurez y las problemáticas planteadas por sus creaciones (es probable que varias obras compartan los mismos principios reguladores). Pueden relacionarse directamente con la organización paramétrica de una obra, estableciendo varios niveles paralelos de construcción musical, como fue el caso del dodecafonismo de Schönberg, Berg y Webern (estructura/forma), del serialismo integral de Boulez (sistema/idea) y Stockhausen (estructura/forma), y de la música formal de Xenakis (hors-temps/ dans le temps : fuera del tiempo/ en el tiempo).

Todos estos ejemplos aceptan como principio, en primer lugar, la división tradicional de la música en parámetros (tono, ritmo, intensidad, etc.) y, en segundo lugar, su ordenación, su superposición en una unidad perceptiva. Para obtener un resultado sistemático, una serie de mecanismos de control proporcionan un marco sólido para la creación: en la dodecafonía, la serie de tonos regula la actividad melódica y armónica de las piezas, determinando el orden de entrada de los tonos mediante el sistema combinatorio definido por Schönberg. Sin embargo, los demás parámetros siguen organizándose de forma intuitiva. En el serialismo integral, la serie se transforma en una serie de números<sup>22</sup>, y puede transponerse, con algunas limitaciones<sup>23</sup>, a todos los

---

<sup>21</sup> « Il s'agit de la communication directe de l'homme avec l'homme, du mode de communication en lequel l'homme rencontre l'homme, sans passer par le détour de l'objet (concept) ou de la loi ». Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, p. 13.

<sup>22</sup> Respecto de la definición numérica de la serie, ver el artículo de François NICOLAS « Comment passer le temps... selon Stockhausen », in *Analyse musicale, les réimpressions choisies*, Société Française d'Analyse Musicale, Paris, Novembre 1995, p. 44 y ss.

<sup>23</sup> Sobre las limitaciones de la serie, ver nuestro artículo « Boulez/Xenakis : La conjonction des utopies » actas del coloquio *Présences de Iannis Xenakis*, bajo la dirección de Makis Solomos, Paris,

parámetros musicales. En la música estocástica, el control paramétrico se basa en operaciones matemáticas tomadas del cálculo de probabilidades<sup>24</sup>.

Hacia finales de los años 50, la mayoría de los compositores eran conscientes de que el uso de la combinatoria, aplicada a los parámetros musicales, podía ser eficaz para organizar la articulación de secuencias enteras de la obra. De este modo, pensaban que podían romper la linealidad del discurso musical y, al mismo tiempo, garantizar fuertes diferencias entre las versiones.

Esta nueva heurística es en el origen de la obra abierta o móvil – la *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen y la *Tercera Sonata para piano* (1957) de Boulez son las obras precursoras en Europa –.

Estos trabajos se basan en reservorios móviles de acciones cuyos principios de articulación son definidos por el propio compositor, y que deja en manos del intérprete la elección de una de las múltiples versiones posibles. Dado que esta elección se hace sobre la base de un repertorio finito, discreto y reconocible de posibilidades previstas de antemano por el creador, hablamos aquí de “aleatoriedad controlada”, sobre la que el compositor conserva siempre el control global.

Contra estas ideologías del determinismo o del azar calculado y controlado de antemano por los compositores se alza la figura de Cage, proponiendo una heurística que afirma la suspensión radical de los mecanismos de control. Una de las consecuencias de ello fue aliviar la considerable pesadez formal de la obra:

Es como si la preocupación por preservar a toda costa la noción de obra, que puede encontrarse entre los músicos europeos, les impidiera abrazar plenamente la aventura de la libertad, como si el apego tradicional al carácter estático de la música formal o formalizada no pudiera transgredirse y constituyera así un obstáculo insalvable para el establecimiento de una música verdaderamente dinámica.<sup>25</sup>

Así, tras componer *Music of changes* para piano en 1951, en la que Cage se encontraba muy cerca de la estructuración serial – como demuestra su correspondencia permanente con Boulez –<sup>26</sup>, el compositor californiano se orientó hacia la negación del yo creador y el consiguiente énfasis del modelo

---

CDMC, 2001, p. 67 y ss.

<sup>24</sup> Ver a ese respecto : Iannis XENAKIS, *Musique, architecture*, Paris, Éd. Casterman/Poche, 1971, p. 26 y ss.

<sup>25</sup>« Tout se passe comme si le souci de préserver à tout prix la notion d'œuvre, que l'on retrouve chez les musiciens européens, les empêchait de courir pleinement l'aventure de la liberté, comme si l'attachement traditionnel au caractère statique des musiques formelles ou formalisées ne pouvait être transgressé et constituait de ce fait un obstacle insurmontable à l'établissement d'une musique véritablement dynamique ».

Francis BAYER, *De Schönberg à Cage, Essai sur la notion d'espace dans la musique contemporaine*, Paris, Éd. Klincksieck, 1987, p. 178.

<sup>26</sup> Ver a ese respecto la carta nº 39 de Pierre Boulez a John Cage, in *Pierre Boulez/John Cage : Correspondance*. Documentos reunidos, presentados y corregidos por Jean-Jacques Nattiez, Christian Bourgois editor, 1991, p. 211.

natural, principios de la filosofía zen. Estas últimas convicciones filosóficas dieron lugar a aforismos sobre la indeterminación musical, la música de la no voluntad, la ausencia de finalidad, la recuperación de las operaciones de la naturaleza dentro de la obra, la escucha como factor de transformación de la personalidad, etc.

#### **4. Articulación histórica de las heurísticas de Schönberg, Boulez, Xenakis y Cage**

El pensamiento de Cage se confronta a las ideologías de los compositores que, enarbolando la bandera de la vanguardia, dejan intacto el significado romántico de conceptos como “compositor”, “obra”, “material”, etcétera. Contenidas unas dentro de otras como las famosas muñequitas rusas, estas diferentes concepciones del proceso musical funcionan como sucesivas redefiniciones del acto de creación. Así, la serie generalizada de Boulez hace de la serie dodecafónica de Schönberg un caso particular:

Las duraciones, los timbres, las dinámicas poseían ciertamente una lógica de uso, tenían un sentido, pero su organización escapaba profundamente al sistema, tan riguroso, tan estrecho incluso en lo que se refiere a las afinaciones propiamente dichas. ¿Qué hacer entonces sino unificar el sistema y dar la misma importancia a todos los componentes del sonido?<sup>27</sup>

La música estocástica hace a su vez del serialismo integral un caso particular:

“En 1954, denuncié el pensamiento lineal (polifónico) poniendo de relieve las contradicciones de la música serial. En su lugar, propuse un universo de masas sonoras, vastos conjuntos de acontecimientos sonoros [...], que requerían definiciones e implementaciones mediante el cálculo de probabilidades.

Así nació la música estocástica. De hecho, esta nueva concepción de los grandes números masivos era más general que la polifonía lineal, ya que podía entenderse como un caso particular [...]”<sup>28</sup>.

Las tres tendencias mencionadas, música dodecafónica, serialismo integral y música estocástica siguen un camino musical unidireccional ya trazado desde el comienzo, dado que responden a sistemas de organización unívocos que establecen de antemano las relaciones entre los sonidos. Estas relaciones quedan

<sup>27</sup> « Durées, timbres, dynamiques, possédaient certainement une logique d’emploi, avaient une signification, mais leur organisation échappait profondément au système, si rigoureux, si étroit même en ce qui concerne les hauteurs proprement dites. Que faire alors, sinon unifier le système et donner une égale importance à toutes les composantes du son ? »

Pierre BOULEZ, « Le Système et l’Idée », *Jalons pour une décennie*. Textos reunidos y presentados por Jean-Jacques Nattiez, Christian Bourgois editor, 1989, p. 360.

<sup>28</sup> « En 1954, je dénonçai la pensée linéaire (polyphonique) en mettant en relief les contradictions de la musique sérielle. Je proposai à sa place un univers de masses sonores, de vastes ensembles d’événements sonores [...], qui nécessitaient des définitions et des mises en œuvres à l’aide du calcul des probabilités. Ainsi naissait la musique stochastique. En fait, cette nouvelle conception des grands nombres, massique, était plus générale que la linéaire polyphonique, puisqu’elle pouvait la comprendre comme un cas particulier [...] . »

<sup>28</sup> Iannis XENAKIS, *op. cit.*, p. 41.

fijadas por el compositor para la realización; funcionan como verdaderos postulados, jugando el rol de mecanismos de control muy fuertes que determinan la identidad de la pieza y que sirven para rechazar las versiones “desviantes” que no se ajustan a ellos.

Con Cage, por el contrario, nos encontramos con un proceso de composición estadísticamente controlado en el que el azar sustituye, en mayor o menor medida, la relación determinista entre los acontecimientos. Esta concepción lo lleva a recuperar el modelo natural, no sólo en cuanto al material utilizado, sino también imitando las operaciones de la Naturaleza, es decir, utilizando relaciones de simultaneidad y sucesión totalmente aleatorias entre fuentes sonoras independientes.

“En otras palabras, Cage como compositor pretende determinar no la naturaleza de la música como esencia, sino la esencia de la música como naturaleza”<sup>29</sup>.

La indeterminación como regulación del acto creativo es, en última instancia, una generalización que incluye los casos descritos más arriba y los transforma también en casos particulares. La composición como una heurística de la indeterminación permite ser a la obra un continuo infinito, sin marcadores, módulos ni rupturas. En ella, los acontecimientos voluntarios e involuntarios, determinados e indeterminados *tienen todos el mismo derecho a coexistir*. En estas condiciones, el desarrollo y resultado final de la obra sólo pueden ser imprevisibles. Esta es la condición por la que la obra se convierte en “experimental”. Tal actitud difiere diametralmente de la de los músicos que designan su enfoque como experimental sobre la base de los medios técnicos que utilizan. Para Cage, la música es experimental si el compositor no sabe en qué se convertirá en el momento de crearla.

Así, un acto voluntario y determinado, como la aparición repentina de una melodía, puede ser equiprobable con una coincidencia imprevista debida al puro azar. Aquí faltan los mecanismos de control, lo que permite una realización global espontánea.

## 5. Valoración crítica de los aforismos

Habiendo constatado el enorme avance de la ideología compositiva de Cage en relación con los compositores “deterministas” de su época, volvamos ahora sobre el alcance de sus dichos y aforismos. Si llevamos hasta sus últimas consecuencias el gran número de ambigüedades que hemos encontrado en ellos, entre conceptos opuestos tales como determinación e indeterminación, intención o falta de intención precisa, acontecimientos casuales o utilitarios, actos voluntarios o fortuitos como repertorio de acciones, etc., las contradicciones en sus textos bastarían para hacer volar en pedazos los conceptos de obra, de compositor y de versión. Desde un punto de vista puramente lógico, la composición presupone

---

<sup>29</sup> « En d'autres termes, Cage en tant que compositeur vise à déterminer non plus la nature de la musique comme essence, mais l'essence de la musique comme nature ». Daniel CHARLES, *Gloses sur John Cage*, Paris, Éd. 10/18, 1978, p. 17.

una determinación y una voluntad, por mínimas que sean, para organizar el entramado de acontecimientos en que se convertirá la obra. Cualquiera que crea firmemente en el principio zen de la auto-negación sistemática con vistas a una transformación de la personalidad, realizada desde el interior, no debería tener motivos para realizar obras que impliquen la autoafirmación de su personalidad. ¿Acaso los *happenings* primero y los *events* después, las performances como *Musicircus*<sup>30</sup>, no son invitaciones a ir más allá de la obra buscando una espontaneidad no reproducible? ¿Por qué no quedarse ahí, en el territorio de los procesos fluidos, libres, naturales, anónimos, sin posibilidad de reproducción ni derechos de autor, donde nada del impulso egoísta del creador puede interponerse a la organización espontánea? Veamos el catálogo de obras de Cage: ¿no sería éste el mejor argumento contra toda la retórica de la indeterminación? ¿Por qué tantas obras y versiones, si lo que importa realmente es la auto-transformación, que en última instancia puede ser desencadenada por la percepción de cualquier cosa y de todo?

Estas preguntas nos permiten entrever el funcionamiento en dos niveles de los principios descritos. En el nivel constitutivo, el incumplimiento de los principios de identidad y contradicción conduce a la incoherencia. A nivel regulativo, como heurística, la contradicción de puntos de vista no elimina unos en detrimento de otros, sino que crea un concierto de posibilidades estéticas diversas. En realidad, la contradicción puede ser considerada como un poderoso combustible para la realización artística; es justamente en la contradicción donde se perfilan las corrientes subterráneas en pugna que llevan al creador a realizar su trabajo.

De hecho, Cage siguió creyendo en los conceptos de compositor y de obra, que podría haber hecho desaparecer para siempre de su universo creativo. Y es que, a pesar de las ambigüedades señaladas anteriormente, su objetivo fue hacer retroceder los límites conceptuales de la obra y del compositor – y, paralelamente, los del intérprete y el oyente – hasta el infinito, con una firmeza sin precedentes en toda la historia de la música occidental.

## 6. Resumen e interpretación

Quisiera volver ahora a la hipótesis central de mi trabajo: por una parte, la intención es un principio constitutivo del concepto de obra; es la intención la que confiere a la obra su universalidad, gracias a la “toma de sentido” del proceso hermenéutico de auto - refiguración. Por otra parte, la no intención es un principio regulador del proceso compositivo, una convicción arraigada en la libertad humana que puede ser sustituida por otra convicción. Para Cage, la finalidad y la falta de finalidad parecen estar separadas por una ruptura ontológica, la que separa el mundo de la causalidad del mundo de la libertad humana.

No puede haber contradicción entre lo apodíctico y lo ideológico, ya que pertenecen a dos niveles de pensamiento diferentes. La citada afirmación de Cage “A menudo digo que no tengo ningún objetivo y que lo que me preocupa es el

---

<sup>30</sup> Recordemos que *Musicircus*, de 1967, es un dispositivo - partitura de Cage donde el público es invitado a tocar simultáneamente la música de su preferencia.

sonido, pero obviamente no es así” revela la coexistencia de estos dos principios y su funcionamiento paralelo. La evidencia del propósito revela la necesidad de la intención en la obra; a pesar de ello, Cage actúa *como si* pudiera deshacerse de ella.

El uso del *como si* permite al analista relativizar el valor de los principios reguladores. El compositor actúa

- *como si* su música fuera una experiencia involuntaria;
- *como si* no tuviera nada que decidir, nada que decir, ninguna intención, ningún objetivo;
- *como si* su obra no tuviera sentido, ni razón de ser;
- *como si* la naturaleza pudiera ser imitada en sus procesos e integrada en la obra.

Pero no es posible que el propio creador asuma este contenido regulatorio. El se ve imbuido de la convicción que lo motiva a realizar; él no puede dar un paso atrás sin que su proceso creativo se vea seriamente debilitado. Aquí, las razones del filósofo o del musicólogo no son las mismas que las del artista. Las razones del creador tienen un valor pragmático independiente de su veracidad. Funcionan como soporte y marco del proceso creativo. Este proceso está consagrado a la determinación creciente de una forma, que comienza con una “puesta en imagen” inicial – como decía Hegel – y culmina en la obra acabada. Para dar sentido a este recorrido, la verdad objetiva no es el criterio esencial. Tampoco lo es la búsqueda o el hallazgo de la coherencia. Lo importante es, de forma totalmente pragmática, la adaptación y plasticidad que muestran las convicciones del compositor en relación con la realización de su obra.

Y es así como opera la heurística musical.

### **Coda**

La estética de Cage, presentada tradicionalmente como una estética de ruptura irreconciliable con la de la música formal europea, es de hecho su prolongación. A partir de ella, y para las generaciones de creadores posteriores, la voluntad iba a adquirir el estatuto de parámetro de pleno derecho en la composición, del mismo modo que la altura o el ritmo. Cage nos enseñó que el contorno de nuestra voluntad puede variar dentro de un proyecto compositivo. Si este contorno es preciso, el desarrollo musical es voluntarista. Si, por el contrario, es difuso, el azar avanza y ocupa su lugar dentro de la obra. De este modo, la composición se sitúa entre dos bornes – el de la “voluntad fuerte” y el de la “voluntad vaga”, denominados respectivamente “determinismo” e “indeterminación musical” – entre los cuales es posible identificar los distintos grados de una escala diferencial.

Surge así un nuevo parámetro de la creación de una obra. Hay momentos en el que la composición puede ser determinada, otros, y dentro de la obra misma, donde las acciones pueden devenir aleatorias o improvisadas<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> *Venetian Games* para orquesta, de Witold Lutoslawski (1961) constituye un bello ejemplo de compromiso entre determinación e indeterminación musical.

Esto es posible porque, como bien nos ha enseñado Cage, las dos categorías no son irreductibles: *la aparente no-voluntad es siempre una voluntad mínima*, una voluntad que define las dimensiones de un dispositivo, un marco dentro del cual pueden tener lugar acontecimientos de todo tipo, tanto previsibles como imprevisibles.

Pero, al mismo tiempo, las obras llamadas “determinadas” no pueden evacuar de su ser un cierto grado de imprevisibilidad en cuanto a su interpretación, que desempeñará un papel decisivo en la recepción de la obra. Desde este punto de vista, un unísono, una octava, un ritmo “cuadrado”, un tempo, un carácter, etc., dependen de un umbral de tolerancia para el reconocimiento de su identidad, sin el cual, a modo de ejemplo, la música sinfónica sería impensable. Esto significa que, a su vez, y a pesar de todos los detalles contenidos en la partitura, *la voluntad es siempre una no-voluntad mínima*, tanto en cuanto a su composición como a su performance.

Se hace evidente la existencia de una fuerte dialéctica entre estas dos categorías: es imposible apelar a una sin referirse también a la otra.

Es gracias a este trabajo sobre la voluntad que la notación musical ha tenido que evolucionar, para adaptarse a cada proyecto según su grado de determinación.

En conclusión, puede decirse que la estética de Cage establece una paridad total entre los actos voluntarios (deterministas) e involuntarios (débilmente voluntarios) del compositor.

Invita a un acto introspectivo de renovación basado en la escucha, donde la obra no es más que un momento particular dentro de un proceso de enriquecimiento continuo y donde el compositor debe asumir y hacer explícito el grado de determinación de sus ideas.

En este sentido, comprender a Cage se ha convertido en una necesidad ineludible si queremos preparar el advenimiento de un arte menos atento a los logros técnicos y más abierto al ser humano, fuente de toda maravilla.

## **Bibliografía**

- Aristote, (1824). *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, trad. M. Thurot, Livre VI, VI (1140 b), Éd. Firmin Didot, Paris, 1824. Ouvrage en ligne : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>
- Aristóteles, (1985). *Ética Nicomáquea*, introducción por Emilio Lledó Iñigo, traducción y notas por Julio Pallí Bonet, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid.
- Bayer, Francis (1987). *De Schönberg à Cage, Essai sur la notion d'espace dans la musique contemporaine*, Paris, Éd. Klincksieck.
- Bosseur, Jean-Yves (1993). *John Cage*, Paris, Minerve.



- Boulez, Pierre (1989). « Le Système et l'Idée », *Jalons pour une décennie*. Textos reunidos y presentados por Jean-Jacques Nattiez, Christian Bourgois éditeur.
- Cage, John et Reynolds, Roger (1988). « Entretien » (1961), traducido al francés por Madelaine Chantoiseau, *Revue d'Esthétique n° 13-14-15*, Éd. Privat.
- Cage, John (1967). *Silence*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts et Londres.
- De Visscher, Eric (1988). « "I welcome whatever happen next", la musique récente de J. Cage », *Revue d'Esthétique n° 13-14-15*, Éd. Privat.
- Charles, Daniel (1978). *Gloses sur John Cage*, Paris, Éd. 10/18.
- Danto, Arthur (1989). *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, traducción al francés por Claude Hary-Schaeffer, París, Éditions du Seuil, 1989 por la edición francesa.
- Danto, Arthur (2004). *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, Paidós, Buenos Aires.
- Gena, Peter. "After Antiquity, John Cage in conversation with Peter Gena", article en ligne : <http://www.artic.edu/~pgena/aftant.html>
- Johnson, Tom (1988). « Intentionnalité et non-intentionnalité dans l'interprétation de la musique de John Cage », trad. par Christophe Charles, *Revue d'Esthétique n° 13-14-15*, Éd. Privat.
- Kant, Emmanuel (1993). *Critique de la faculté de juger*, traduction Alexis Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Minsky, Marvin (1992). "The self-constructor", in *Anarchic Harmony*, textos recopilados por Stefan Schädler y Walter Zimmermann, Frankfurt Feste 92/Alte Oper Frankfurt, Éd. Schott, 1992.
- Nattiez, Jean-Jacques (1991). *Pierre Boulez/John Cage : Correspondance*, Christian Bourgois éditeur.
- Nattiez, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- Nicolas, François (1995). « Comment passer le temps... selon Stockhausen », in *Analyse musicale, les réimpressions choisies*, Société Française d'Analyse Musicale, noviembre.
- Shono, Susumo, (1988). « Une Poïétique de l'écoute », *Revue d'Esthétique n° 13-14-15*, Éd. Privat.
- Xenakis, Iannis (1971). *Musique, architecture*, Paris, Éd. Casterman/Poche.