

MÚSICA I CULTURA

JOAN CUSCÓ I CLARASÓ

Aquestes darreres dècades l'etnomusicologia ha parlat de la música-com-a-cultura i a partir d'aquí ha desenvolupat línies teòriques i metodològiques de recerca que han pretès un nou tractament formal i estructural de l'acció musical. És en aquest sentit que s'ha parlat del «paradigma culturalista»¹ o del «segon paradigma de l'etnomusicologia».² Aquesta manera d'entendre la investigació etnomusicològica va iniciar-se als EUA sota l'impuls dels estudis d'autors com Alan P. Merriam o Charles L. Seeger, i a Europa varen tenir com a màxim exponent John Blacking. El que es pretenia era allunyar-se de la noció occidental de música (de la música com a activitat artística) i acostar-s'hi com a fenomen cultural o des de la perspectiva antropològica. La definició més concisa i concreta que podem donar per caracteritzar aquesta vessant de l'etnomusicologia contemporània és la que va fer Alan P. Merriam: «L'estudi de la música com a cultura».³

El que nosaltres no podem acceptar és el rebuig que sovint s'ha fet des d'aquesta posició envers els projectes d'investigació anteriors o envers altres projectes contemporanis. Així mateix, considerem que parlar de la música-com-a-cultura també és una definició força imprecisa per la seva amplitud conceptual. Per una amplitud conceptual que no ha estat excessivament desenvolupada. L'etnomusicologia contemporània possiblement s'ha aferrat massa a l'estructuralisme o al materialisme cultural (a l'antropologia dels anys 60 i 70) i no ha acabat de fer el salt que han fet l'etnologia o l'antropologia d'avui envers la necessitat d'interpretar, d'explicació i de desocultació hermenèutica d'allò que observa i estudia.

1. Vid. Josep MARTÍ I PÉREZ, «Noves perspectives per a l'etnomusicologia catalana», a *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 2 (1993).

2. Vid. Christopher MARSHALL, «Two paradigms for Music: A Short History of Ideas in Ethnomusicology», *The Cornell Journal of Social Relations*, núm. 7, 1972.

3. Alan P. MERRIAM, *The Anthropology of Music*, Evanston, 1964.

EL GIR ANTROPOLÒGIC

Quan parlem d'aquest canvi copernicà dins els treballs etnomusicològics que considera a la música-com-a-cultura estem parlant de no centrar l'atenció només en la transcripció de les tonades o en els instruments musicals. Estem parlant de tenir en compte altres factors com: l'aculturació, la difusió, l'educació, l'ús, la variabilitat o les valoracions que acompanyen un cert tipus d'acció musical. Segons Josep Martí, aquest canvi ha estat molt important perquè «resulta clar que la música que pot ésser etnomusicològicament investigada no es limita ni molt menys a allò que ens té acostumats la pràctica científica dels primers etnomusicòlegs. Es pot fer treball de camp a l'Amazònia o a les valls perdudes del Pirineu. Però també serà possible de fer un treball de camp a les nostres sales d'òpera, als concerts multitudinaris de rock o als mateixos passadissos del metro».⁴

Per a nosaltres és evident que l'activitat de l'etnomusicologia no ha de cenyir-se a l'estudi de les àrees rurals. Tanmateix, ens preocupen més altres qüestions que podríem plantejar de la següent manera: Quin és l'abast del concepte de música-com-a-cultura? Ho hem de posar tot dins d'un mateix sac? Qualsevol tipus d'acció musical és igual a una altra? Hi ha una certa substantivització del fenomen musical en el transcurs del procés històric? L'etnomusicologia es redueix a una antropologia de la música?

EL MITE DE LA CULTURA

Podem dir que aquest gir de la ciència etnomusicològica es correspon al gir que en el seu dia va fer el nacionalisme cultural a partir de les aportacions d'autors com Herder des d'Alemanya o Llorens i Barba a Catalunya. Un pas que deixa enlloc la noció essencialista de la cultura o de la música. De la mateixa manera que es va començar a considerar que tota la humanitat participava de la cultura, però en un grau diferent, també s'ha considerat que totes les accions sonores de la humanitat pertanyen a l'àmbit de l'univers musical. Queda per resoldre, però, com és possible parlar de la música en substantiu i què passa amb el procés històric (amb un procés històric que està lligat amb l'espai intersubjectiu o col·lectiu i amb les condicions objectives de la realitat empírica).

Amb el pas dels anys, l'espècie humana ha experimentat un procés de subjectivització de la pròpia existència, a partir de dues grans fonts d'informació: la genètica i la cultural. Tota aquesta informació ha estat la clau de volta de la seva supervivència a la terra i adaptació al medi.

Així mateix, els dos tipus d'informació necessiten alguna mena de suport material que faci possible la seva transmissió d'un individu a un altre i d'una generació a una altra. Aquests dos eixos d'informació es corresponen, alhora, amb els

4. *Vid. op. cit.*, p. 102.

dos grans processadors d'informació de què disposa l'ésser humà: el genoma i el cervell, els quals utilitzen la informació. I és aquest ús que fan de la informació el què ha fet viable la nostra existència: el què ha fet possible l'existència d'uns éssers vius que són entitats improvables i allunyades de l'equilibri, sistemes fràgils i inestables que amb molt d'esforç tracen un camí cap a l'ordre.⁵

De la seva banda, la informació cultural, que és la que ens interessa aquí, prové d'un aprenentatge individual o col·lectiu (social) i es pot transmetre i interpretar gràcies al llenguatge. Alhora, n'hem de parlar en tres sentits diferents: la informació com a forma o estructura (informació sintàctica i estructural), la informació com a correlació (informació semàntica) i la informació com a capacitat d'actuar sobre el receptor (la informació pragmàtica).⁶

I aquesta informació cultural arriba a uns subjectes individuals que hi reflexionen i que en el seu intent de comprensió i d'apropiació actuen sobre ella i permet la seva inscripció en cada present.

Els humans reben, doncs, informació per herència biològica i informació per herència cultural (per aprenentatge). Així, l'aprenentatge social que trobem en la cultura és el que permet l'establiment d'una tradició que sempre és plural i mai no és unívoca. Aleshores, aquesta cultura esdevé una espècie de segona naturalesa per a l'espècie.

L'establiment d'aquesta tradició, d'aquesta continuïtat en el temps de la cultura, ha rebrostat en una substantivització de la cultura i de l'art. I és en aquest moment quan la cultura deixa de ser només una cultura subjectiva (per exemple la *cultura animi* de Ciceró) i neix la noció objectiva de la cultura: s'inicia l'ús substantiu del concepte *cultura*, el qual apareix conjuntament amb la substantivització del concepte d'art al segle XVIII.⁷

La substantivització de la cultura —i la de la música— es un camí cap a l'ordre que neix de l'esforç i de la resistència enfront del medi i de l'angoixa de l'existència efímera de l'ésser humà. Brolla d'un dinamisme creatiu d'on emergeix una estructura i un coneixement objectiu o objectivat. Una estructura que salta el setge de la quotidianitat o del present més immediat. I aquesta recerca de l'estructura ja la copsem en les anomenades *arts primitives*, les quals al continent africà solen limitar-se a un procés d'estilització.⁸ Alhora, la creació d'aquesta estructura està estretament vinculada al temps: a un joc de complicitat amb el temps.

5. Jesús MOSTERÍN, *Filosofia de la cultura*, Madrid, Alianza, 1994.

6. Charles MORRIS, *Foundations of the Theory of signs*, University of Chicago Press, 1938.

7. El primer a parlar de l'art de manera substantiva fou Winckelmann l'any 1734. El procés de substantivització és aquell mitjançant el qual hom ja no parla de «l'art d'estimar», de «l'art de l'esgrima» o de «l'art de fer cadires», sinó de «l'Art».

8. Vid. Claude LÉVI-STRAUSS, «Mirades als objectes», a *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 10 (1997).

CULTURA I HUMANISME

Aquesta nova consideració de la música per part dels etnomusicòlegs ha estat un pas envers l'humanisme. El seu concepte de música significa un ideal de música humanística en el seu sentit universal: totes les civilitzacions participen o han participat d'una certa cultura musical i la música queda inscrita dins del món humà i el seu entorn socioeconòmic. Tanmateix, aquests etnomusicòlegs han parlat de la música com-a-cultura però han oblidat aquest camí cap a l'ordre que es produeix dins de la cultura i de la música (sobretot d'ençà de la utilització del llenguatge escrit); han deixat de costat el procés de substantivització, i han obviat l'establiment d'ordre que la música produeix a l'interior del cervell humà.

És clar que l'acció musical l'hem de situar, l'hem d'interpretar i de comprendre com a estratègia de comunicació, negociació d'intencions o com a relació social, i que s'ha de situar dins del seu context social. No és menys clar, però, que en el transcurs del temps i del devenir històric la música s'ha anat objectivant a través d'un llenguatge i d'unes estructures que han permès la comunicació i la complicitat intergeneracional.

Així doncs, la música és alguna cosa que pertany a tota l'espècie i que es dirigeix a la subjectivitat. A un territori intermedi que és l'espai clausurat i sempre in-escotable de la nostra intimitat i, al mateix temps, l'enclavament de la majoria de les nostres accions. L'hermenèutica moderna o les teories recents de la recepció han destacat l'aspecte subjectiu, però no n'han acabat de denotar un dels factors més problemàtics i originals: el domini sensible i influenciable de la subjectivitat. Un domini que no és un «fet» o una «dada» del nostre ésser, sinó un procés, el qual pot ser un riu d'idees fèrtils o un bassal on es podrien els instints. I per aquesta subjectivitat, el procés de recepció, en la seva intimitat o en la seva vida, de tota la sèrie d'estímul que provenen de fora és una cosa extremadament delicada que, alhora, requereix d'una certa creativitat des d'on organitzar i interpretar totes aquestes dades.

EL TEMPS I LA MÚSICA

A través de l'acte creatiu i per mitjà del llenguatge, la música aconsegueix saltar per sobre el mur de la quotidianitat o del present. Pot dirigir-se a altres individus, a altres generacions i a altres sensibilitats. D'aquesta manera, va escrivint la pròpia biografia i es va reconeixent com a subjecte musical.

La gestació d'una notació musical i d'una estructura lingüística pròpia ha estat cabdal per aconseguir aquesta objectivització de la música a través del seu devenir històric. Tanmateix, aquest salt enfront de la quotidianitat també es produeix en la música oral, tot i que de manera diferent. La *música vènda*, per exemple, es distingeix de la no-música per la creació d'un univers especial de temps. La seva funció principal és implicar la gent en experiències compartides dins del marc de la seva experiència cultural. Així doncs, la seva forma ha de servir

per remoure i eixamplar la consciència del públic venda tot reflectint i contradiant a la vegada l'esperit del moment.⁹

Per aquesta capacitat de la música de saltar per sobre de la quotidianitat, els balinesos parlen de «l'altre esperit» com d'un estat que es pot assolir per mitjà de la dansa i de la música. Es refereixen a uns estats anímics en què els individus esdevenen conscients de la veritable naturalesa del seu ésser (de l'altre-jo dintre d'ells mateixos i d'altres humans) i de la relació amb el món que els envolta. I és que veuen la vellesa, la mort o la fam com fenòmens transitoris: s'alliberen de les limitacions del temps real i queden absorbits pel «present infinit de l'esperit diví».¹⁰

En certa manera, el mateix Schopenhauer parlava d'aquestes qüestions a *El món com a voluntat com a representació* (1818). En aquest volum, Schopenhauer va exposar que, mentre la ciència (el coneixement científic) es fonamenta en l'estudi i la descripció dels fenòmens i de la seva relació de causalitat, l'art (la creació artística) va més enllà i no s'interessa per l'organització del món i de les seves representacions en objectes, sinó pel seu origen primigeni: per les idees arquetípiques que li donen vitalitat. Per Schopenhauer, l'Art reproduceix les idees, i la ciència descriu les seves manifestacions sense arribar a conèixer la seva naturalesa veritable, perquè li impedeix el principi de raó que la regeix. Alhora, Schopenhauer va fer una jerarquia de les arts i va situar a la música en el graó més alt, perquè la música no reproduceix la voluntat, sinó que és la voluntat mateixa. Aquella voluntat de què les idees en són objectivitzacions.

El que sempre es produeix és un redescobriment del temps. Quan el compositor s'acosta al llenguatge musical (a les composicions d'altri) i les comprèn i les interpreta redescobreix noves dimensions lingüístiques, i a través d'elles, noves dimensions temporals, i quan l'individu s'extasia a partir de l'experiència musical es redescobreix a ell i a la societat que l'envolta. En certa manera, sempre es redescobreix el desig, la pulsio vital o l'angoixa que s'amaguen darrera la màscara de la quotidianitat i de la existència humana. De la mateixa manera, els grecs transitaven amb l'ajut de l'acció musical l'abisme que separa el *logos* i el *nous*. La música és un esforç d'expressió (que prové del passat o del nostre present) i, alhora, suggereix una visió més ampla de l'espiritualitat humana. Necessita, per tant, de la nostra experimentació individual o col·lectiva. No en tenim prou, amb un coneixement observacional. Requereix un coneixement per experiència i per apropiació, encara que, com sol passar en les accions musicals «primitives» o «arcaiques», aquesta apropiació sigui intuïtiva.

9. Per aquest motiu s'abandonen les restriccions de les paraules en benefici de l'expressió musical més lliure dels individus en comunitat i se sol invertir el procés en les composicions. Vid. John BLACKING, *Fins a quin punt l'home és música?* Vic, Eumo, 1994.

10. Vid. *op. cit.*

TEMPS I CREACIÓ

De la mateixa manera que la informació genètica i la informació cultural tenen com espai d'encontre el subjecte humà, la física i l'art tenen com a lloc de trobada el temps i la creativitat. Schopenhauer diferencia entre allò que li és propi a la investigació científica i allò que li és propi a l'art i, més concretament, a la música. Ell fa aquesta distinció dual perquè, seguint els postulats de la filosofia de la naturalesa del segle XIX i els desenvolupaments de la física que s'havien portat a terme d'ençà del segle XVII, expulsa la creativitat de la investigació científica i del món de la física. De fet, altres autors com Bergson també s'havien decantat per aquesta perspectiva conceptual, segons la qual en la física no hi ha innovació perquè, seguint els postulats dels fundadors de la ciència moderna, concep que la tasca científica és la matematització de la natura, descobrir que més enllà de la diversitat dels fenòmens hi ha les lleis matemàtiques que constitueixen la mateixa essència del canvi. I és que, en el transcurs dels segles XVII i XVIII, la natura fou simplificada fins al punt de fer del tot incompreensible qualsevol possibilitat d'innovació.

Allò que distingeix la ciència de l'art (la realitat física de l'ésser humà) és la creació: la capacitat de crear. L'acte creatiu és vist com una capacitat suprema de l'ésser humà i com una manera de resistir (d'autoafirmació) enfront la natura. Schopenhauer diferencia la física de la música perquè concep que entre ambdues hi ha un desnivell qualitatiu que es plasma en el dinamisme creador, capaç de transgredir l'ordre establert i de gestar un nou ordre.

Avui, però, no és plausible fer aquesta distinció. La noció de creativitat i el concepte d'innovació també pertanyen al món de la natura. El nostre és un món de canvi, d'intercanvis i d'innovació, i per entendre'l cal una teoria dels processos: una teoria de la diversitat. Aquest canvi d'orientació que trobem en la física contemporània ja el va concebre Nietzsche, perquè en Nietzsche la natura tranquil·la, econòmica i ben ordenada ja ha deixat pas a una natura creadora i a un devenir que és conflicte (perquè crear també és destruir). Nietzsche parlà, per exemple, de la lluita que podem observar a les cèl·lules, als teixits o als organismes. Gilles Deleuze ha vist en aquest autor un crític agut i perspicaç de l'explicació mecanicista i de la descripció termodinàmica com anul·lació progressiva de diferències.¹¹

Aquest canvi de perspectiva ha estat possible gràcies a l'estreta vinculació que hi ha entre el temps i la creació, i ha rebrotat en les matemàtiques de les bifurcacions o les teories de l'estabilitat estructural (que han permès passar per sobre de les simplificacions de la dinàmica clàssica) i dels avenços de la termodinàmica, la qual ha estat el punt de partida d'aquesta reelaboració conceptual que ha redescobert el temps. En termodinàmica, el temps té un sentit i els processos que incrementen l'entropia són irreversibles. Així, ja al segle XX els desenvolupaments de la termodinàmica dels processos irreversibles s'han plantejat en quines situa-

11. Vid. Gilles DELEUZE, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 67 i s.

cions poden aparèixer estructures, desenvolupar-se o ser destruïdes. Aleshores, s'ha arribat a l'ordre per fluctuacions (l'ordre general per l'estat de no-equilibri), els processos d'autoorganització i les estructures dissipatives.¹² Per primera vegada en la història de la humanitat, la teoria física ha estat capaç de descriure i de preveure un aconeixement que respon a les exigències més generals d'una teoria de la creativitat.

El redescobriment del temps per part de la física contemporània ha permès el redescobriment de l'acte creatiu. La irreversibilitat del temps ens ha permès copsar aquest camí cap a l'ordre que estableix la sageta del temps. Un camí cap a l'ordre que es produeix en la natura i que es produeix en la música. Un camí cap a l'ordre que és l'etern retorn nietzschia, si entenem que el problema de la creativitat presenta dues dimensions (activitat dels individus i la resposta del medi lingüístic o social) i que els processos d'organització i de totalització també ho són de mort i de destrucció. Ho és si parlem de l'etern retorn com de la impossibilitat de parlar d'una evolució que ha finalitzat (si parlem d'un camí) i d'una evolució que ja no és la recerca d'una identitat i d'un repòs, sinó creació de nous problemes i la proliferació de noves dimensions, si entenem que l'evolució és una innovació que fa més complexe el medi on es produeix i crea noves possibilitats d'inestabilitat i de commoció.

Així doncs, en la creativitat i el temps hi copsem un espai de trobada entre la humanitat i la natura. Entre l'esforç humà i l'esforç del macrocosmos envers la pròpia supervivència.

MÚSICA, TEMPS I ORDRE

Hem parlat de la creativitat com de l'establiment d'un cert ordre dins del temps i com d'un camí envers l'ordre. Aquest establiment de l'ordre, però, el podem copsar de moltes maneres i en cada època i en cada zona geogràfica s'hi ha materialitzat de maneres diverses. Respecte les particularitats d'aquest procés a Occident podem esmentar les paraules de Josep Soler: «Occidente conoce la música como simultaneidad que se desarrolla partiendo de sí misma, como algo que tiene razón de ser en sí y para sí y que debe ser entendido —que se halla frente a nosotros— como una vida, un acto propio y cerrado en sí mismo... Una poesía

12. Les estructures en equilibri, per exemple, els cristalls, són un tipus d'estructures que quan s'han format ja no necessiten cap mena de flux d'energia que provingui del món exterior: posseeixen totes les característiques d'una estructura en equilibri i els està prohibida qualsevol activitat que generi entropia. De la seva banda, les estructures dissipatives no poden existir sense el món exterior: aïl·lades del món (sense les aportacions o fluxes d'energia i de matèria). No poden sobreviure sense relacionar-se amb allò que les envolta (sense relacionar-se desapareixen i arriben a l'equilibri). Les estructures dissipatives són centres d'organització, d'adaptació i d'invenió. Les estructures dissipatives tenen capacitat per reaccionar o per respondre davant dels límits que els imposa el medi i de crear els seus propis límits.

organizada con sonidos, una matemática de objetos sonoros, individuales, objetivos y particulares: los sonidos del mundo hablan a cada uno de nosotros y para nosotros y a través del compositor se ven organizados, ésta es la música que concibe Occidente.»¹³

A través de l'acció musical podem redescobrir el temps, a nosaltres mateixos o l'entorn on vivim. La música com-a-cultura ha desenvolupat de diferents maneres aquests processos. A les societats rurals per sota el Sàhara es realitzen cerimònies d'iniciació on s'interpreten unes cançons secretes que serveixen per introduir als joves en les seves responsabilitats com a adults, a les reunions de dones de l'ètnia *beti* del Camerún la música serveix per trencar tabús socials temporalment, a les reunions de les dones sufís del Sudan (on fumen, beuen i representen les seves fantasies sexuals amb impunitat) la música també té aquest caràcter de trencament o transtorn del la quotidianitat i de redescobriments de la pròpia subjectivitat o caràcter, i a les *ngoma* o danses guerreres els zulús aprenen fins a quin punt estan sols en aquest món i fins a quin punt estan implicats amb els altres membres de la comunitat.

Aquest camí cap a l'ordre es correspon a la tradició o a la memòria, digueu-li con vulgueu. A una tradició o memòria que s'inscriu en el llenguatge i també en la litúrgia i en els rituals. A una memòria que en certs indrets perviu en castes¹⁴ de músics com els *Griot*, els *Kouyaté* o els *Diabeté*, els quals són els dipositaris de la saviesa del passat.¹⁵

Ara bé, com podem entendre els vincles que s'estableixen entre la tradició, la memòria i la creativitat? Doncs bé, ni la transmissió d'informació genètica ni la transmissió d'informació cultural no es produeixen de manera linial o unívoca. L'atzar, la mutació, l'oblit o la deriva cultural en són factors importants. Així mateix, la física d'avui parla del trencament de la simetria del temps, dels processos irreversibles o de les estructures dissipatives. Finalment, també sabem que el llenguatge no és un sistema homogeni. Qualsevol sistema lingüístic és un sistema heterogeni (allò que els físics anomenarien un sistema allunyat de l'equilibri).¹⁶ I ha estat aquesta heterogeneïtat i aquest desequilibri el que ha permès la creativitat literària o musical: es tracta d'escriure lluny de l'equilibri. I a partir d'aquí, observem com la descripció que la física contemporània fa del temps-com-a-creació i el marc conceptual que ens ofereix la termodinàmica no-linial del no-equilibri permet obtenir una descripció del temps que és la mateixa per a l'univers, la biologia o la música: el desenvolupament de la temporalitat i el seu camí cap a l'ordre i cap a la coherència (el sentit de la sageta del temps) el trobem inscrit en l'univers, en la biologia o en el llenguatge musical.

13. Josep SOLER, *La música*, vol. II, Barcelona, Montesinos, 1987.

14. Unes castes que representen la possibilitat de saltar el setge de la memòria individual i han permès la seva transmissió continuada.

15. Vid. Matthew CLARKE, a *Músicas del mundo. África*, Madrid, Celeste, 1995, p. 9-12.

16. Per a lingüistes com Chomsky o Jakobson, els llenguatges són considerats com a sistemes en equilibri i homogenis. Tanmateix, d'ençà de Labov la lingüística va començar a parlar dels sistemes heterogenis i va experimentar una renovació important.

A MODE D'EPÍLEG

Els tipus d'experiències musicals dels què hem parlat en aquest text sempre apel·len a l'acte de creativitat i al redescobriment del temps. En tots els casos redescobrim allò que s'ha anomenat *temps subjectiu* i també el *temps històric*. Sempre hi ha un redescobriment de la pròpia existència i una certa apropiació del passat, la qual ens ajuda a escriure el nostre present i a projectar-nos envers les generacions futures. En qualsevol cas, ens referim a un cert esdeveniment irreversible, a un punt d'inflexió dins de la pròpia existència i, per tant, a una inscripció real de la sageta del temps. Una inscripció que nosaltres expressem mitjançant l'estructuració d'una notació (d'un sistema) musical (lingüístic) o a través d'una certa modificació de la concepció vital i de valoració de la nostra vida (de la sensibilitat o intimitat subjectiva). Un redescobriment que és interpretació i comprensió, perquè la interpretació és fabricació contínua de sentits, de conceptes o de llenguatges. Una interpretació que albira la constitució o la conservació d'un cert ordre, i que, al mateix temps, inclou l'atzar o el desequilibri. Una interpretació i un redescobriment que impliquen coneixement i comprensió, que impliquen la inscripció de la sageta del temps: que la sageta del temps adquireix un sentit que s'inscriu en el nivell fonamental del llenguatge musical (en la seva arquitectura i en la seva constitució, gràcies a l'acte creatiu).

COMPLEMENT'S BIBLIOGRÀFICS

- BUENO, Gustavo. *El mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica, 1997.
- CLARKE, Matthew. *Músicas del mundo. África*. Madrid: Celeste, 1995.
- CUSCÓ I CLARASÓ, Joan. «Música i tradició» a *La Porra*, núm. 9 (1997).
- DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- D'ORS I ROVIRA, Eugeni. *La ciencia de la cultura*. Madrid, Rialp, 1964.
- FUBINNI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1996.
- GONZÁLEZ DE LA RUBIA, Domènec. «Schopenhauer y la música». A *Gaceta nietzscheana de creación*, núm. 4, any 1. Barcelona: La línea de fuga, 1997.
- LLEDÓ, Emili. *Paraules i imatges*. Barcelona: CIC-Generalitat de Catalunya, 1994.
- MOSTERÍN, Jesús. *Filosofía de la Cultura*. Madrid: Alianza, 1994.
- MOSTERÍN, Jesús. «Comunió con el universo», *Historia lenguaje sociedad*. Barcelona: Crítica, 1989.
- PRIGOGINE, Ilya. *¿Tan sólo una ilusión?* Barcelona: Tusquets, 1997.
- PRIGOGINE, Ilya. *El nacimiento del tiempo*. Barcelona: Tusquets [s. a.].
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Mèxic: Porrú, 1983.
- SOLER, Josep. *La música*. Barcelona: Montesinos, 1987.