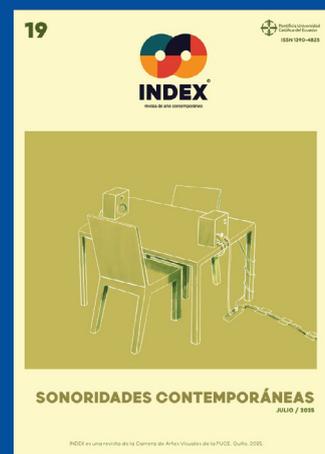


DOSSIER

EL ROL DEL OYENTE EN LA RECONFIGURACIÓN DE LA EXPERIENCIA SONORA



The Role of the Listener in the Reconfiguration of the Sonic Experience

Marco Giusto Ph.D

Universidad de Guadalajara

E-mail: marco.giusto@academicos.udg.mx

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3214-6675>

Fecha de recepción: 08/02/2025

Fecha de aceptación: 16/06/2025

Fecha de publicación: 01/07/2025

DOI: [10.26807/cav.v10i19.623](https://doi.org/10.26807/cav.v10i19.623)

Giusto, M. (2025). El rol del oyente en la reconfiguración de la experiencia sonora. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, 10(19), 38–47. <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/623>

Resumen

La evolución del oyente contemporáneo ha experimentado una transformación profunda, pasando de un receptor pasivo a un participante activo en la construcción del significado sonoro. Este artículo introduce la noción del *oyente-operador*, una ampliación de los idealtipos de Adorno, para examinar cómo la escucha ha transitado hacia formas más interpretativas y participativas. Se analizan momentos clave en este proceso que redefinieron la interacción entre música y auditorio, desde prácticas artísticas innovadoras hasta enfoques contemporáneos que enfatizan el papel creativo del oyente. La transformación de la experiencia auditiva se analiza como un fenómeno que coloca al oyente en el centro de la creación del significado, mostrando que la desaparición de los códigos tradicionales no es una limitación, sino una oportunidad para explorar nuevas formas de relación con la música.

Palabras clave: Oyente-operador, música contemporánea, semiótica musical, vanguardia, significación musical

Abstract

The figure of the contemporary listener has undergone a profound transformation, shifting from a passive receptor to an active participant in the construction of musical meaning. This paper introduces the notion of the listener-operator, an extension of Adorno's ideal types, to examine how listening has evolved towards more interpretative and participatory forms. Key moments in this process are analyzed, tracing the redefinition between music and audience —from groundbreaking artistic practices to contemporary approaches that emphasize the listener's creative role. The transformation of auditory experience is explored as a phenomenon that places the listener at the core of meaning-making, demonstrating that the disappearance of traditional codes is not a limitation but an opportunity to explore new modes of engagement with music.

Keywords: Operator-listener, contemporary music, musical semiotics, avant-garde, musical signification

Biografía del autor

Marco Giusto Ph.D. por la Universidad de Pittsburgh. Es profesor de Composición en el Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara (UDG) desde 2020, donde imparte teoría, composición y estética musical. Con casi una década de experiencia docente, ha enseñado en universidades de Estados Unidos e Italia. Su trabajo artístico y académico combina la investigación teórica con la creación musical, buscando un equilibrio entre la experimentación y la tradición occidental. En los últimos años, se ha dedicado a la divulgación teórico-musical y la promoción de la nueva música en Jalisco, además de publicar artículos sobre estética musical. Ha presentado su música sinfónica y de cámara en espacios como el Teatro Degollado, el Conjunto Santander y la Sala Academia "Santa Cecilia". Como coordinador del Colectivo de Música Nueva, impulsa el repertorio contemporáneo. Entre sus obras destacan *Los Llevaban Los Vientos*, *Adiós Cielo*, *Studio su Pasolini* y *Dark Pieces*, estrenadas en México, Estados Unidos e Italia.

En las últimas décadas, el papel del oyente en la experiencia musical ha atravesado una transformación radical. Ya no puede pensarse como un mero receptor pasivo de significados impuestos por la obra o el compositor; más bien, se configura como un sujeto activo que interviene en la construcción de sentido, tanto a nivel individual como colectivo. Este artículo propone el concepto de *oyente-operador*, una figura que extiende los idealtipos descritos por Adorno, para dar cuenta de esta nueva agencia interpretativa. A partir de ejemplos históricos, tecnológicos y artísticos —desde la irrupción del Walkman hasta las propuestas escénicas de Luigi Nono— se examinan los modos en que la escucha contemporánea se ha vuelto participativa, relacional y productiva. Esta perspectiva no sólo redefine la relación entre música y auditorio, sino que también plantea un horizonte político y ético para la experiencia sonora, en el que el oyente emerge como un potencial *recreador de mundos*.

Se abordan momentos clave de esta transformación, desde las innovadoras propuestas de Luigi Nono, que redefinieron la interacción entre música y auditorio, hasta prácticas contemporáneas que profundizan en el papel activo del oyente. Este recorrido permite apreciar cómo las obras musicales, al desafiar las convenciones, sitúan al oyente en el centro del proceso interpretativo. La desaparición de los códigos tradicionales no se percibe como un vacío, sino como un terreno fértil para la construcción de nuevas formas de sentido, lo que invita a replantear las relaciones entre música, oyente y

sociedad.

En *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (2019), Walter Benjamin analiza la evolución histórica de la percepción artística. En un primer momento, señala, la obra se concibe como un objeto vinculado al culto; posteriormente, adquiere una función predominantemente expositiva. Finalmente, con la invención de la fotografía y el cine, la obra comienza a ser percibida de manera masiva, lo que transforma de manera radical su relación con el espectador y reformula por completo su función social. Si bien en sus inicios la implementación técnica tenía un propósito político al dirigirse a las masas en el espacio público, en tiempos recientes, el avance de tecnologías cada vez más sofisticadas ha facilitado el disfrute privado del arte. Un ejemplo ilustrativo es la radio, que en sus primeras décadas reunía a las familias en torno a un dispositivo fijo. Sin embargo, la reducción de su tamaño, resultado del progreso tecnológico, permitió su reclusión como medio alternativo frente a la televisión, que había asumido un rol central. Así, la radio logró infiltrarse en el ámbito privado del oyente, proceso que culminó el 1 de julio de 1979 con el lanzamiento del primer *Walkman* por parte de Sony (Savonardo, 2010). Este dispositivo transformó de manera definitiva la relación del oyente con la música al privatizarla por completo y convertirla en la banda sonora personalizada de su vida cotidiana. Las transformaciones tecnológicas han tenido un impacto significativo en la relación de los jóvenes con la música, modificando tanto las dinámicas de consumo como las formas de interacción

social. En este contexto, dispositivos como la radio y el *Walkman* desempeñaron un papel clave al dirigirse a una franja de edad previamente excluida por la industria discográfica: los adolescentes. Este grupo, identificado como *teenagers*, logró exhibir su autonomía mediante prácticas de escucha personalizadas, facilitadas por estos dispositivos. Por otro lado, el videoclip emergió como un elemento central en la configuración de nuevas formas de consumo musical, promoviendo un aislamiento que reforzó la individualización. Este medio permitió a los jóvenes disfrutar pasivamente de los productos de la industria cultural desde la comodidad de sus hogares, consolidando así un modelo de recepción musical privado e introspectivo. En tiempos recientes, este proceso ha trascendido los aspectos previamente mencionados. Por ejemplo, Hermann Amaya (2021) destaca una modalidad de creación artística particularmente relevante en el ámbito digital, cuya producción y consumo se caracterizan por una extraordinaria masividad, al tiempo que se mantiene accesible a través de diversos dispositivos privados con conexión a Internet:

En este contexto, Marisa Olson, una artista, crítica y curadora de arte *new media*, en su texto titulado *Arte Postinternet* (2014), señala que en la corriente del *net art* existen una serie de artistas y activistas de internet cuya actividad, autodenominada *pro surfer*, consiste en un elogio y al mismo tiempo una crítica al Internet y la cultura visual digital. Los artistas *pro surfers* se apropian de los contenidos

e imágenes disponibles en internet, elaboran postproducciones del contenido de internet para reintroducir nuevos contenidos y significados, se trata de una propuesta estética del corta y pega, para producir *gifs* animados o remixes en Youtube. (p. 790)

Más allá de la cuestión sobre la originalidad de determinadas obras de arte contemporáneo que plantea Amaya, este ejemplo evidencia el potencial de experimentar el arte de manera intensamente privada, desde la comodidad de dispositivos personales como una *laptop* o un *smartphone*. No obstante, a pesar de la aparente intimidad de la pantalla individual, Internet configura una red que nos sumerge en lo que Amaya (2024) describe como “una existencia sin cuerpo, sin presencia, ofreciendo la posibilidad de existir a distancia” (p. 12). De este modo, la tecnología plantea una forma de reconexión que trasciende las limitaciones corporales tradicionales. La valoración de esta herramienta resulta compleja y depende, en gran medida, de la ética que la sustenta.

De manera análoga, en ciertos ámbitos de la creación de *música de arte* contemporánea, se ha contrastado la creciente privatización de la experiencia musical con un movimiento que, desde hace varias décadas, promueve activamente su reintegración como un fenómeno comunitario. Este enfoque ha estado orientado a restablecer el arte la conexión entre el arte y la colectividad. Los espectadores de muchas expresiones

musicales comúnmente denominadas “experimentales” valoran no solo la interacción con los artistas, sino también la dimensión simbólica y social del espacio donde se desarrolla la obra,¹ lo que representa un enfoque más integrador y significativo que en épocas anteriores (Markusen y Brown, 2014, p. 868). Es plausible hipotetizar que esta voluntad participativa se vincula con la fórmula profética de Jacques Attali (1995):

Única dimensión que puede permitirnos escapar a la Dictadura ritual, a la ilusión de la representación y al silencio de la repetición. La música, forma última de la producción, enuncia eso nuevo, y nos conduce a designarlo como *composición*. Una vez que los códigos son destruidos, incluso aquel del cambio en la repetición, ninguna comunicación es ya posible entre los hombres. Todos nosotros estamos entonces condenados al silencio, salvo que creemos en nosotros mismos nuestra propia relación con el mundo e intentemos asociar a otros hombres al sentido así creado. Componer es eso. (p. 198)

¹ Un ejemplo radical de esta experimentación es *Rappresentazione et esercizio* (1968) de Domenico Guacero, presentada en la iglesia de San Filippo Neri. Esta obra combina elementos rituales y teatrales para explorar la relación entre lo sagrado y lo original. Esta “acción sacra”, como viene definida por el autor en partitura, adopta un enfoque interdisciplinario que integra música, voz, gestos, luces y acciones. Inspirada en el happening de John Cage y en el teatro musical experimental de los años sesenta, la obra redefine la experiencia escénica, al situar al espectador como participante activo y fomentar una conexión comunitaria entre público y artistas. La elección del espacio refuerza su dimensión ritual, mientras que la obra se estructura en dos partes: una narrativa que aborda temas como el nacimiento del logos y la muerte de Cristo, y un tratamiento musical que otorga igual protagonismo a todos los elementos artísticos. De este modo, rompe con la frontalidad tradicional del teatro y explora la improvisación y la aleatoriedad controlada (Vergni, 2015).

En esta visión, la nueva forma de vivir la música anticipa un cambio radical: “El oyente es operador. La composición replantea, pues, más allá de la música, la distinción entre trabajar y consumir, entre hacer y destruir [...]” (p. 200). A partir de esta perspectiva, en el siguiente pasaje, me propongo analizar un proyecto que, desde una lectura actualizada, podría integrar la figura del *oyente-operador*, retomando el concepto de Attali, en su relación con la necesidad del nuevo individuo de establecer una relación con el mundo, una función que en épocas anteriores se encontraba dada de manera colectiva. Este oyente representa una tipología de receptor activo que complementa y amplía los *idealtipos* descritos por Adorno en su *Introducción a la sociología de la música* (2009).² Interpreto a este *oyente-operador* como una tipología de receptor activo que interviene activamente en la construcción del significado sonoro, adaptándose a las nuevas dinámicas socioculturales y tecnológicas. Esta figura no se limita a un

² Los tipos de oyentes descritos en el texto adorniano son los siguientes: el oyente experto, o profesional de la música, plenamente consciente de lo que escucha y capaz de identificar técnicamente la construcción del discurso musical. Posee una notable memoria y se ajusta a la “escucha estructural”. El buen oyente que, aunque no comprende plenamente las implicaciones técnicas y estructurales, es capaz de conectar las partes de la música y dotarlas de sentido, de manera similar a quien entiende una lengua sin conocer su gramática. El consumidor cultural que asiste habitualmente a óperas y conciertos, y es un coleccionista activo. Se interesa por los intérpretes y sus biografías, valora el virtuosismo y los momentos grandiosos, aunque carece de una escucha estructurada. El oyente emocional utiliza la música para evocar sensibilidades instintivas, y dentro de esta categoría se encuentra el oyente sensual, quien prefiriere compositores de gran efectismo como Tchaikovsky o Richard Strauss. El oyente resentido se inclina hacia músicas del pasado distante y rechaza las contemporáneas por considerarlas contaminadas, mostrando una actitud reaccionaria. Finalmente, el oyente entretenido concibe la música únicamente como una forma de relajación o ambientación, sin un compromiso profundo con su contenido (Adorno, 2009).

ejercicio estético o perceptivo, sino que encarna una forma de escucha que se posiciona críticamente frente a las lógicas de alienación propias del consumo musical pasivo. Su autonomía, lejos de constituir un mero rasgo contemporáneo, puede interpretarse como una forma de agencia simbólica que permite reapropiarse del sonido en tanto experiencia colectiva. Desde esta perspectiva, la escucha deja de ser un acto neutral para convertirse en una práctica interpretativa activa, en la que el oyente interviene en la producción de sentido. Así, el oyente-operador no solo participa en la construcción de significado, sino que también redefine su posición dentro del entramado social a través del acto mismo de escuchar. Como ejemplo complementario, resulta pertinente una breve reflexión sobre la posible correspondencia entre la actividad del *oyente-operador* y la del intérprete instrumentista, cuya participación ha sido tradicionalmente reconocida como activa dentro del ámbito musical. Esta analogía ayuda a iluminar ciertos aspectos de la escucha contemporánea, especialmente en lo que respecta a la producción de sentido más allá del dominio técnico.

Jing Wang (2016) presenta el caso del artista chino, Yao Dajuin, quien en 1997 propuso *A Study on the Kinetics of Mandarin Tones*, una pieza basada en la especificidad tonal del mandarín.³ El trabajo de Dajuin consiste en proyectar dos sinogramas homófonos con significados distintos, explorando la relación entre

tonalidad, significado y visualidad en dicha lengua. Más allá de las polémicas sobre la validez de esta propuesta como obra de arte, su análisis desde una perspectiva semiótica resulta especialmente revelador. El objeto sonoro, percibido por el oyente de manera tradicional, es decir, a través de una fuente emisora de perturbaciones acústicas, puede definirse como un *cualisigno*, si lo entendemos como un sonido individual y abstracto, o sea, “una cualidad que es signo” (Peirce, según McNabb, 2018, p. 114). En contraste, el sinograma no funciona como un *cualisigno*, sino como un *legisigno*, ya que su significado depende de una convención, en este caso, el código lingüístico chino. En contextos musicales, un sonido puede funcionar como signo dentro de un sistema convencional, comparable a los sinogramas del chino. Mientras el músico lee la partitura según reglas técnicas y culturales (*legisignos*), el oyente sin formación musical interpreta legisignos musicales desde una experiencia sensorial, activando una modalidad *remática* de interpretación, donde prevalece el efecto cualitativo más que la decodificación normativa. Así, la diferencia entre lector y oyente revela diversos niveles de construcción de sentido. Esta distinción se ejemplifica en la obra de Yao Dajuin, donde el receptor asume un rol activo similar al del intérprete, lo que permite reflexionar sobre la agencia del oyente en la escucha contemporánea.

Grisel Brelet, destacada musicóloga y filósofa francesa del siglo XX, analizó con profundidad el papel del intérprete como mediador entre el compositor y el público. En sus escritos posteriores, orientó su

³ Este idioma es tonal, lo que significa que el significado de una palabra puede variar según el tono en que se pronuncie, creando una riqueza sonora única que Dajuin explota.

atención hacia la causa vanguardista. Para Brelet, la vanguardia representaba una liberación de la razón frente a los esquemas restrictivos de la formalidad clásica, ya que su estructura se oponía a dichos marcos. Uno de sus aportes fundamentales fue destacar cómo la vanguardia desmanteló la polaridad *sujeto-objeto* al aproximar el arte a la vida (Fubini, 1999, p. 467). Como reacción a la rigidez extrema de las técnicas seriales de los años cincuenta surgió una tendencia hacia la aleatoriedad y la improvisación. Mientras que la vanguardia estructuralista emancipó la razón musical de las limitaciones del formalismo clásico, la improvisación y la aleatoriedad ofrecían una liberación aún más radical. En la música improvisada, la idea musical y su realización ocurren casi simultáneamente, permitiendo una experiencia artística vivida como cualquier otra acción cotidiana: una auténtica convergencia entre vida y arte.

La experiencia previamente analizada, que fomenta la participación activa del espectador en la realización efectiva de la obra —tradicionalmente atribuida al instrumentista—, refleja un esfuerzo por superar la alienación generada por las estructuras capitalistas en la producción y recepción del arte. De esta manera, devuelve al público un papel protagónico y activo dentro del proceso creativo. Un ejemplo bastante distinto pero paradigmático de esta concepción es la monumental obra *Prometeo*, de Luigi Nono, basada en un texto del filósofo Massimo Cacciari. Su estreno estuvo acompañado por una innovadora escenografía del arquitecto Renzo Piano, cuyo diseño no

solo respondía a las exigencias musicales y conceptuales de Nono, sino que también reflejaba tanto la intención filosófica del texto como la voluntad del compositor de crear una “anti-opera”. En esta propuesta, la representación escénica tradicional es sustituida por una disposición espacial en la que el público ocupa el centro, rodeado por los músicos, desdibujando así las fronteras entre intérprete y espectador. Esta disposición también refuerza la idea de un espacio acústico y visual que promueve la participación y la inmersión colectiva. Dicho planteamiento transforma la relación habitual entre la audiencia y la obra, y, al hacerlo, reconfigura el acto artístico como un fenómeno comunitario.

En este contexto, *Prometeo* no se presenta únicamente como una obra musical, sino como una experiencia compartida que establece una profunda interrelación entre escucha, espacio y comunidad. La colaboración entre Nono, Cacciari y Piano se erige como un ejemplo de cómo el arte contemporáneo puede aspirar a redefinir su función social, recuperando su dimensión ritual y colectiva, y acercándose a una práctica artística que desafía las lógicas individualistas y mercantiles propias de la modernidad capitalista. Nono señala que la unicidad de la audición espacial-musical en los teatros a la italiana es consecuencia de una concepción unidireccional y unidimensional de la geometría:

Se trata de un espacio neutralizado, que establece un modo de mirar, cuyo centro de atención está puesto en la figura del virtuoso o del director

de orquesta. La sala de concierto, monumento arqueológico del culto romántico a la música, se vuelve un artefacto que realiza la imposibilidad de una escucha que no esté asociada a la visión. El desarrollo de lo visual en perjuicio de lo auditivo se identifica en el pensamiento de Nono con el proceso mismo de la civilización, entendido en los términos de la dialéctica de la ilustración de Horkheimer y Adorno. (Fessel, 2013)

Bajo esta premisa, la escucha de la comunidad de oyentes que participa en el concierto vuelve a ocupar un lugar central, situándose simbólicamente en el núcleo mismo de la "sala". Este enfoque otorga al oyente un rol activo, aunque claramente distinto del planteado en el experimento de Yao Dajuin. Colocar al oyente en el centro de una *performance*, dentro de un contexto musical que ha abandonado un lenguaje común, redefine las dinámicas tradicionales de recepción. Este contexto puede describirse con la expresión que propongo: "el mensaje es el código",⁴ lo que implica conferir a la escucha una prioridad sin precedentes. En este escenario, el oyente se convierte en el agente que recrea el significado del entorno sonoro, partiendo prácticamente desde cero.

⁴ McLuhan sostenía que "el medio es el mensaje", una afirmación que puede interpretarse como la idea de que el soporte o código condiciona profundamente el contenido que transmite. Sin embargo, en el ámbito de la música de arte ocurre lo contrario a lo que se observa en los productos de la industria cultural. En este caso, el mensaje es el código, lo que implica que los contenidos de una composición, al estar desvinculados de intereses comerciales, son los mismos que estructuran y generan el código necesario para su lectura analítica inmanente. Esto subraya cómo, en la música de arte, el valor radica en su autonomía y en la capacidad de la pieza para contener, en sí misma, las claves para su interpretación y significación inmanente.

Esta perspectiva se alinea con la propuesta de Jacques Attali, quien insta a las futuras generaciones a reinterpretar el mundo y las relaciones sociales a través de un acto *(re)creativo*. Para Attali (1995), el compositor emerge como el símbolo central de una futura configuración social y cultural, desempeñando el papel de *(re)creador* de mundos. Sin embargo, considero que esta visión podría ampliarse al reconocer en la figura del nuevo oyente un potencial creativo que trasciende las capacidades del oyente tradicional. Este nuevo oyente no solo recibe pasivamente los significados impuestos por la obra, sino que se involucra activamente en la construcción de sentidos, reinterpretando el entorno sonoro y, en consecuencia, participando en la redefinición de las relaciones simbólicas y culturales que estructuran este nuevo acto musical. Esto implica que el oyente (entre los oyentes) ya no es un simple receptor pasivo, sino un sujeto que, en sintonía con la propuesta de Attali, también actúa como un *recreador* de mundos.

La transición del oyente contemporáneo hacia un rol activo y participativo en la construcción del significado sonoro refleja una transformación profunda en la relación entre el público y la obra musical. Este cambio, impulsado por las experimentaciones artísticas, permite al oyente no solo recibir activamente los mensajes musicales, sino también intervenir en su interpretación y *(re)creación*. Al integrar la figura del *oyente-operador*, se amplían las ideas de Adorno, pues se reconoce cómo las dinámicas socioculturales y tecnológicas contemporáneas fomentan una interacción

más creativa y personalizada con la música. Este proceso redefine la experiencia auditiva, haciendo del oyente un actor clave en la reconfiguración de la obra y en la creación de nuevos sentidos colectivos.

Al borde de esta reflexión, se abre un debate político que, como sugiere Attali, no se limita a la música como fenómeno acústico (ni a las relaciones que establecemos con el sonido en general), sino que se extiende más allá, dado que la música está intrínsecamente ligada a la historia y a la sociedad. En una sociedad cada vez más compleja y en el ocaso de los grandes relatos, el individuo se ve obligado a reinterpretar el mundo exterior, enfrentando el riesgo de caer en un nominalismo desenfrenado; la escucha se vuelve aquí una forma de pensamiento en movimiento, inseparable de su objeto. No obstante, este desafío ha estado acechando desde hace tiempo al ámbito de la composición musical. ¿Qué ética podría entonces guiar la práctica artística y la convivencia civil en un escenario donde la creación individual y la participación colectiva no solo coexisten, sino que se enriquecen mutuamente, fomentando un espacio de reflexión y entendimiento compartido? ¿Cómo asegurar que el arte, al igual que la vida pública, no se convierta en un terreno donde cada voz compite, sino en un campo de construcción de significados comunes, con un respeto genuino por la diversidad de perspectivas? Así, recae sobre el oyente, al igual que sobre el individuo en la sociedad civil, la responsabilidad de cultivar una ética de la escucha crítica y constructiva; una escucha que transforme

la experiencia artística en un acto de comprensión profunda y de resonancia con el mundo.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2009). Introducción a la sociología de la música. Akal.
- Amaya, H. (2021). La obra de arte en la época de su reproducción digital. *Sincronía*, 26(81), 1-XX. <https://doi.org/10.32870/sincronia.axxvi.n81>
- Amaya, H. (2024). De la tecnología digital del cuerpo: Un diagnóstico de lo virtual. Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Attali, J. (1995). Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2019). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. Feltrinelli.
- Fessel, P. (2012–2013). Prometeo de Luigi Nono: La idea de una música inaudita. *Revista Teatro*, 33(117), 18–25. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/105782?show=full>
- Fubini, E. (1999). El romanticismo, entre música y filosofía. Alianza.
- Markusen, A., & Brown, A. (2014). From audience to participants: New thinking for the performing arts. *Análise Social*, 49(213), 866–883. <http://www.jstor.org/stable/43234394>

McLuhan, M. (1964). El medio es el mensaje.
Mentor.

McNabb, D. (2018). Hombre, signo y cosmos:
La filosofía de Charles S. Peirce. Fondo
de Cultura Económica.

Olson, M. (2014). Arte postinternet. COCOM.

Savonardo, L. (2010). Sociologia della musica:
La costruzione sociale del suono dalle
tribù al digitale. UTET.

Vergni, D. (2015). Tra rito e meditazione
per un'azione interiore nel
teatro musicale. Sciami. [https://
nuovoteatromadeinitaly.sciami.
com/domenico-guaccero-
rappresentazione-et-esercizio-1968/
domenico-guaccero-descrizione-
rappresentazione-et-esercizio-
vergni-2018/](https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/domenico-guaccero-rappresentazione-et-esercizio-1968/domenico-guaccero-descrizione-rappresentazione-et-esercizio-vergni-2018/)

Wang, J. (2016). Affective listening as a mode
of coexistence: The case of China's
sound practice. *Representations*,
136, 112–131. [https://www.jstor.org/
stable/26420581](https://www.jstor.org/stable/26420581)