

Música y medios: Hacia una perspectiva nueva en la historiografía de la música

Music and media: Towards a new perspective in music history

NILS GROSCH

*Instituto de Investigación de la Canción y la Cultura Popular de Freiburg,
Alemania*

19

resumen

Mientras que a través de representantes como Marshal McLuhan y Neil Postman, por nombrar solamente los más importantes, la teoría de los medios provocó un cambio paradigmático en las humanidades, hasta hoy la musicología parece casi inmune frente a esta revolución científica. A pesar de esta inmunidad, la música, sin duda, forma uno de los elementos más importantes entre las informaciones comunicadas y en el desarrollo descrito por la teoría e historiografía de los medios. La canción, el Lied, la comedia musical, la opereta y la ópera son ejemplos importantes dentro de la teoría de la intermedialidad. La imprenta musical presentaba en el siglo XVI uno de los primeros productos de una industria de diversión, que se transformó en una influencia muy importante sobre el desarrollo de la cultura popular de la «Galaxia Gutenberg», y de la temprana edad moderna en general. Este artículo intenta sondear las posibilidades de una musicología desde la perspectiva de la historia de los medios de comunicación.

PALABRAS CLAVE: *medios de comunicación, intermedialidad, imprenta de música, interpretación musical, disco, música mecánica.*

abstract

While the media theory of Marshal McLuhan, Neil Postman and many others provoked a change of paradigms in the humanities, musicology seems immune against these scientific revolution. Music, nevertheless forms one of the most important components of media information, and the development described by media theory. Song, Lied, Broadway musical and opera are vital examples of intermediality. Printed music was one of the first products

of the entertainment industry of the 16th century, and it transformed into one integral parts of the «Gutenberg Galaxy's» popular culture and of early modernism in general. This article intends to explore the possibilities of a musicology which takes the perspective of media history.

KEYWORDS: *mass media, intermediality, musical press, musical performance, recording, mechanical music.*

HACE POCOS AÑOS ATRÁS, la Federación de Estudiantes de Musicología de Alemania, encargó la realización de un estudio de la oferta docente en los 47 institutos de musicología alemanes. Los resultados más notorios fueron el fuerte predominio de la musicología histórica (76%) y, dentro de este campo, las actividades lectivas centradas en determinados compositores. Entre las desideratas señaladas por los estudiantes se encuentra también el área de la investigación musicológica en «contextos culturales y mediales»: esta área sólo participaba con un 2% y, en su mayor parte, a través de temáticas relacionadas con la música en el cine y los videos musicales (véase, entre otros, Hemming, 2002). Desde entonces, esta situación ha mejorado levemente, entre otras cosas por el hecho de que entretanto se han creado en los departamentos de musicología de las universidades de Oldenburg, Bonn y Dortmund, por ejemplo, cátedras con la expresa especificación de investigación de medios.

Reconocer que los medios de reproducción técnica tienen una importancia central para la difusión de la música, y que, a la inversa, la música es un contenido cuantitativo y cualitativamente relevante de la radiofonía y, en general, de la industria de entretenimiento de los medios de comunicación de masas, parece algo tan banal como la trillada frase de que la música misma es un medio de comunicación. Parece lógico, por lo tanto, analizar la terminología y la teoría creadas por la ciencia de los medios no sólo por su aplicabilidad a los fenómenos musicales, sino por examinar también la respectiva utilidad de tales aplicaciones.

No podemos hablar de una construcción teórica coherente: los enfoques en materia de teoría de los medios desarrollados desde los años 60 —y si incluimos el ensayo de Walter Benjamin (1996) en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*, tendremos que remontarnos incluso a los años 30— partían de disciplinas diferentes, se referían a diferentes ámbitos sociales, culturales, antropológicos y tecnológicos y siguen siendo controversiales hasta el día de hoy. Más bien los puntos de partida de nuestra pregunta aquí deberían ser los diversos puntos de contacto entre música, medios y sus implicancias específicas para la teoría de los medios. Para estos efectos, quisiera recurrir a la definición de los medios que entrega Werner Faulstich (2002: 23-6): «Un medio es un sistema institucionalizado con predominio social en torno a un canal de comunicación organizado que posee una capacidad específica».

De acuerdo a ello, Faulstich señala cuatro grupos de medios: los medios primarios (medios humanos); los medios secundarios (medios de escritura e impresión); los medios terciarios (medios electrónicos) y en cuarto lugar los medios digitales. En lo que sigue, quisiera desarrollar brevemente cuatro tesis sobre la relación entre música y medios en base a ejemplos de diferentes épocas de la historia de la música.

Los medios influyen en las ideas que nos hacemos de la música

Con la invención de la imprenta con letras móviles por Gutenberg, comenzó a mediados del siglo xv la época de una forma de presentación completamente nueva de las obras musicales (Flood, 1996; Brednich, 1974). La impresión de canciones en volantes, y poco después también en cancioneros polifónicos, (comenzando con las ediciones venecianas de Ottavino Petrucci), permitió que un gran repertorio de obras musicales fuera accesible a un sector de la población que hasta ahora había estado excluido de esta práctica musical. Lo determinante aquí, es que este paso no fue realizado por un sólo medio, sino por una nueva red de medios primarios (cantores itinerantes y de feria, tradición oral) y secundarios (volantes, libros de música) (Faulstich, 1998: 83-100; Grosch, 2006).

Para que estos productos musicales pudieran ser presentados en el mercado, debían ser declarados como mercancías (Fenlon 1995: 18). Para ello era necesario darles una mayor homogeneidad, tanto en lo referente a su extensión (que estaba restringida por los respectivos medios), al estilo (técnica de composición), al sonido (número y conducción de voces), y a la constelación específica de las partes constitutivas (texto, música y elementos visuales). Este proceso de aproximación, facilitó el que formas o productos musicales que hasta ese momento habían sido comunicados básicamente mediante la tradición oral y la práctica de presentación sin escritura, pudieran ser presentados en un mercado, agrupados y comparados entre ellos. La yuxtaposición de diferentes obras musicales impresas facilitaba esta comparación; le permitía al público establecer relaciones estilísticas entre las diferentes obras que hasta ese momento, por lo general, sólo podía reconstruir con ayuda de la memoria auditiva que, según el caso, debía salvar grandes intervalos o distancias en el tiempo (Giesecke, 1998 y 2002).

Este proceso se repitió unos cuatrocientos años más tarde, cuando ya no fueron textos musicales sino acontecimientos musicales los que se almacenaron, reprodujeron y comercializaron con ayuda de una nueva tecnología medial: los medios terciarios. El rollo de autopiano, el disco fonográfico y la radio sacaron las arias de ópera y las canciones populares de los contextos de presentación ligados a los medios primarios (teatro o concierto) para los cuales habían sido concebidas.

Después del fracaso del fonógrafo de Edison para imponerse como

dictófono —por ciertas deficiencias técnicas—, e incluso después que el primer intento de una producción en serie casi significara el fin definitivo del fonógrafo, a principios de los años 1890 una variante totalmente distinta causó furor: la combinación con un sistema que funcionaba con monedas. Este aparato, provisto de hasta diez audifonos, se podía colocar en plazas públicas, en plazas en las que, igual que en las ferias de entretención y en los lobbys de los hoteles, el libre mercado y la diversión comercial ya estaban instaladas en las más diferentes formas. Como aparato de entretención musical, el fonógrafo de Edison se impuso con vigor en 1891, asegurando la supervivencia de la empresa de Edison (desde 1896, National Phonograph Company) en medio de una fase de depresión económica (Millard, 1990: 81-7). El mercado había exigido un aparato que —junto con diversas informaciones acústicas— almacenara y reprodujera, sobre todo, entretención musical en forma de unidades cortas, de las cuales ahora el propio cliente podía disponer libremente y por poco dinero, incluso podía volver a escucharlas cuantas veces quisiera (Millard, 2003: 59-61).

Sólo a partir de ahí los nuevos medios de almacenamiento y reproducción —el disco y el gramófono— se convirtieron en las bases de una industria de soportes de sonido que condujo a una nueva posición de la música en la conciencia pública. De pronto, ejemplos de culturas musicales totalmente diferentes se encontraban fijados y registrados por el mismo medio, transformados en un valor de mercado y llevados a la forma de una «yuxtaposición sin relación alguna» (McLuhan, 2001: 22); músicas que hasta ese momento nunca habían estado expuestas a ninguna comparación, ya que habían existido en esferas completamente separadas, ahora se encontraban en una yuxtaposición que las hacía comparables. Los discos se diferenciaban por etiquetas de colores, que las asignaban a diferentes grupos de recepción, es decir, sectores de compradores que se solían equiparar a diferentes unidades regionales y sociales de la población, y les conferían rótulos sociales. Estos pueden entenderse perfectamente como un sustituto de la asociación, perdida con el surgimiento de los medios, de géneros, estilos y obras musicales con las prácticas de determinados grupos de la sociedad.

La separación en unidades musicales de los géneros de presentación convencionales y su posicionamiento en un catálogo, en gran medida, independiente de esos géneros (de diferentes culturas musicales), representa aquel «descascaramiento del objeto, el desprendimiento de su envoltura, la destrucción del aura» que Walter Benjamin describió como «la signatura de una percepción cuyo «sentido de la similitud del mundo» ha crecido tanto que por medio de la reproducción ve la similitud incluso en lo singular» (Benjamin, 1996: 15-6). La recepción de la composición de la música de épocas pasadas o de culturas diferentes en la música docta, como por ejemplo en el neobarroco, el neoclasicismo, el folclorismo o en las composiciones de jazz de aquellos años, reproduce por una parte la yuxtaposición «aposi-

cional» de McLuhan, (2001: 22) comparable a la de la realidad de los medios musicales y, por la otra, acerca el carácter de la obra musical en su función comunicativa, a un medio de este tipo (Grosch, 2005: 216-7).

Los medios influyen en la forma y la estructura de las obras y contextos musicales: géneros, formas, estilos.

En una sentencia paradigmática para el ámbito de la investigación de los medios en la literatura y la cultura, Neil Postman caracterizó como «ingenuo», suponer que uno pueda expresar algo en otro medio que ya lo haya sido en un medio determinado, sin alterar considerablemente su importancia, su estructura y su valor (Postman, 1988: 145). Una influencia directa del cambio de los medios sobre características estilísticas, formales y estructural-musicales se encuentra en diferentes épocas, aunque aquí sólo citaré algunos ejemplos de los siglos XVI y XX (sobre el tema «cambio de medios», véase Rajewski, 2002).

Cuando en 1539 Georg Forster, el sin duda más importante editor alemán de música del siglo XVI, había «reunido sin mayor esfuerzo» (*on allen fleiss zusammen geklaubt*) las canciones para la primera parte de su publicación, tuvo que constatar que en los «ejemplares de los cuales las copié» (*Exemplaria, daraus ich's hin und wider geschriben*) «el texto no existía en todas las canciones» (*Text nicht in allen Liedlin vorhanden*). Se ayudó entonces, como señala en el Prólogo, «poniendo otras letras a las canciones que no venían con letras (para que no estuvieran sin texto), como también reemplazando aquellas que no correspondían, por otras» (Forster, 1943: xxix).

A pesar de que «hizo imprimir las canciones no por su letra, sino por la composición» (id.), se distanció de la asignación poco homogénea de música y letra, tal como aparentemente la encontró en los manuscritos. El manejo de letra y música en los manuscritos tradicionales de aquella época le pareció deficiente para la presentación pública. Efectivamente, en los manuscritos de los siglos XV y XVI se encuentran modelos muy diversos para la asignación de música y letra: Algunas composiciones no tienen letra, algunas letras de canciones están registradas sin música, en ocasiones inicios de letras o indicaciones de notas remiten a la parte que falta en cada caso, otras veces la letra se encuentra anexada a la música. Es lógico que esta situación no pareciera aceptable frente a la reproducción para un grupo de compradores anónimos. Era necesario generar un marco, en lo posible autoexplicativo, con la ayuda del diseño gráfico, la disposición e interrelación de los diferentes elementos —algo que se tornó posible con la nueva tecnología de impresión de notas de los años 1530—. Tanto más lógico entonces que el texto ahora se posicionara consecuentemente en forma coordinada debajo de las líneas de notas, una novedad de las ediciones de Forster para la música de habla alemana.

La homogeneidad con respecto a la definición de la extensión de la letra y las voces del género presentado, ya se había logrado anteriormente en las ediciones impresas. Para obtener un diseño medido del largo de

las letras, se agregaron o eliminaron estrofas. Se puede suponer que aquí el ojo se guiaba por lo que cabía en una página impresa; entre otras cosas para evitar el molesto volver la hoja. Lo mismo se aplica a la cantidad de voces que variaba en los manuscritos (en el siglo xv predominaban aún las canciones a tres voces, pero también se podían encontrar canciones a una o dos voces), ya que, con las impresiones, las canciones a cuatro voces se convirtieron prácticamente de un día para el otro en el estándar que habría de tener vigencia durante décadas.

Simultáneamente, en el transcurso de pocos años, el madrigal fue transformado por la industria italiana de la imprenta y por compositores flamencos cercanos a ésta, que, en su gran mayoría, no tenían empleo en las cortes, para convertirse de una práctica oral y local florentina en un género influyente a nivel internacional, sobre todo a través de estéticas específicas de asignación de texto y música.

Las nuevas constelaciones de los medios no sólo facilitaron posicionar nuevamente música, letra, imagen y *performance* entrelazados, sino que desafiaron este posicionamiento. Asimismo, el desarrollo y cambio de géneros musicales, surge como acto constructivo en reacción a los cambios de los canales de comunicación y a sus formas modificadas de recepción.

Esto también sucedió con la estandarización de forma y sonido, pues en el contexto del desarrollo de los medios técnicos de comunicación de masas a principios del siglo xx, se encuentran marcas en las realidades musicales de una profundidad comparable. Impulsada por la difusión con apoyo tecnológico de música popular, cuyos formatos fueron estandarizados por la capacidad limitada de los discos y cuya asignación a géneros y estilos fue estructurada por los catálogos de venta, esta tecnología se arraigó con grandes consecuencias en los sistemas mediales existentes.

Es así como en las producciones de revistas comerciales de los grandes teatros de Nueva York, Londres, París, Berlín, Buenos Aires o La Habana, se contrataron estrellas internacionales cuya presentación en un disco, con interpretaciones de los números principales de un show, ya se publicitaba en los folletos del programa. La posición especial de estos números individuales, dada la posibilidad de recepción separada del contexto del escenario (tal como ya existía antes del disco fonográfico en la forma de ediciones populares individuales), tuvo efectos sobre la generación de dramaturgias seriales en el teatro musical popular así como en el teatro épico. Desde la década de 1920 —como un reflejo directo de la electrificación de la técnica de grabación— surgieron cada vez más formas típicamente mediales. El «crooning» de Jack Smith, y después de Bing Crosby y Frank Sinatra —aquel cantar bajito y afónico—, se lograba por medio de posiciones especiales del micrófono y producía un carácter completamente nuevo de intimidad de la expresión, que sería característico de la música popular norteamericana de los años 30 y 40 (Banfield, 2000: 72-4). Desde entonces, la música popular

siguió siendo una música cuyo sonido era manipulado, si no generado en los estudios (Wicke, 2000: 27-9).

La interpretación musical es una categoría dirigida por los medios

La afirmación de la teoría de la recepción, sostenida sobre todo por Jauss (1970: 169) de que «sólo a través de su comunicación [...] una obra entra en el horizonte de experiencia sujeto a cambios de una continuidad», confirió —en las ciencias de la literatura y del arte— a los procesos de recepción y comunicación el estatus de objeto de investigación y generó en muchas disciplinas, hasta ahora concentradas en primer lugar en obras o respectivamente textos artísticos y su esfera de producción, un cambio paradigmático. Como Jauss (1991: 14) observaría más tarde, las tesis iniciales de la teoría de la recepción deberían considerarse como particularmente evidentes en el campo de la música, ya que aquí «la interacción entre texto (o partitura), interpretación (o presentación) y recepción debería contar entre los elementos primarios de la experiencia».

Sin embargo, en los hechos, no se produjo la reorientación que se podía esperar a partir de ello, especialmente en la musicología. Posiblemente esto también tenía que ver con el hecho de que la tríada establecida por Jauss, a saber texto/interpretación/recepción, era, por una parte, un constructo reductor. La posibilidad de separar texto y recepción, así como la interpretación, como categorías esenciales para la constitución de prácticas musicales, no resulta desprovista de condiciones previas, pues se trata más bien de un proceso explicable por la historia de los medios. Por otra parte, ya los modelos simples de la teoría de la comunicación muestran una interacción más compleja de estos tres niveles que la que Jauss sugiere.

La presentación de interpretaciones individuales por los medios de reproducción técnica en el siglo xx, desempeñó un papel importante para la percepción de la interpretación como una categoría artística propia. Por una parte, las empresas discográficas —en forma planificada y controvertida— desviaron el foco de atención desde la perfección técnica —el aspecto más considerado hasta ese momento— a la interpretación individual. La política de Edison había sido no indicar el nombre del intérprete en el soporte del sonido (Millard, 2003). Aquí, el aspecto de la interpretación aún no parecía ser relevante. Asimismo, la mayoría de los soportes de datos de los medios de reproducción mecánica (sobre todo de los pianos mecánicos) se las habían arreglado perfectamente sin «intérpretes» hasta principios del siglo xx; en este caso, la reproducción técnica sustituía, por decirlo así, la ejecución individual.

Luego, en 1905, la empresa Welte de Freiburg, Alemania, que producía y comercializaba en el mundo entero pianos mecánicos y el correspondien-

te repertorio para la reproducción en rollos perforados de papel, lanzó al mercado el así llamado «rollo de artistas» como un producto nuevo. Aquí, como explicaba la empresa en un folleto publicitario, se había creado «por primera vez la posibilidad de registrar la forma de tocar el piano de nuestros maestros famosos que de otra manera se habría perdido, y de presentarla a las generaciones futuras con ayuda del aparato construido con mucho ingenio llamado *Welte-Mignon*» (Hagmann, 2002: 27-8).

La estrategia empleada por la Victor Talking Machine Company, de convertir el gran artista del escenario en la estrella del soporte de sonido, en vez del innovador técnico (Millard, 2003), iba finalmente en la misma dirección. Ahora bien, las posibilidades del disco fonográfico iban aún más lejos que las del piano mecánico. La voz humana, predestinada por razones acústicas a la grabación por medio del fonógrafo o el gramófono —y con mayor razón la del registro vocal del tenor que en esa época se podía reproducir en forma óptima—, hizo que la técnica de reproducción quedara en segundo plano, una técnica que en el caso del piano mecánico siempre necesitaba —además de la técnica de reproducción— el instrumento musical. Si el *Welte-Mignon* logró (en el caso ideal) la reproducción de «la forma de tocar original precisa en una reproducción exacta de la concepción personal y los matices de todos los virtuosos», el disco fonográfico parecía hacer surgir el mismo cantante en toda su corporalidad. En 1902, Victor proclamó en su publicidad que la grabación discográfica con Caruso tendría la misma calidad que el gran tenor en vivo, incluso que equivalía al mismo Caruso: «Both are Caruso: The Victor Record of Caruso's Voice is just as truly Caruso as Caruso himself. It actually is Caruso [...]». También Edison publicitaba sus nuevos rollos de ópera con la recomendación: «Wouldn't you like to have these metropolitan stars as your Christmas guests?» (¿No quisieras tener estas estrellas metropolitanas como tus invitados de Navidad?) (Millard, 2003: 62).

Si cuatrocientos años atrás la impresión de notas había hecho transparente la diferenciación entre la notación escrita y la presentación, fomentando con ello la imaginación de la obra musical; con el almacenamiento de la reproducción de la obra, se separaron los aspectos de la presentación y la interpretación. La interpretación se deslizó como un elemento constitutivo autónomo entre la notación y la presentación, acercándose de este modo, con su carácter artístico, a la misma composición.

Los ejemplos que he citado podrán mostrar en qué puntos angulares de la investigación musicológica se encuentran las oportunidades y desafíos de un cambio de perspectiva en el ámbito de la ciencia de los medios. Al final de este ensayo, sólo puedo señalar brevemente las posibilidades de la investigación de la intermedialidad para la música: géneros intermediales como la canción, el teatro musical y la música en el cine se pueden interpretar como una combinación consciente de elementos mediales, cuyas fronteras recepti-

vas recién se hicieron perceptibles con los procesos de reproducción técnica. En este contexto, me parece importante señalar que no se trata de describir nuevamente relaciones ya conocidas con un vocabulario aparentemente de moda, sino de tomar una perspectiva que abra la mirada a relaciones que hasta ahora permanecieron ocultas a la investigación.

Referencias

- BANFIELD, Stephen. (2000). «Stage and screen entertainers in the twentieth century». En John Potter (editor). *The Cambridge Companion to Singing* (63-82). Cambridge: Cambridge University Press.
- BENJAMIN, Walter. (1996). «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». En *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie* (7-44). Fráncfort am Mein: Suhrkamp.
- BREDNICH, Rolf Wilhelm. (1974). *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 16. Jahrhunderts*. 2 Tomos. Baden-Baden: Koerner.
- FAULSTICH, Werner. (1998). *Medien zwischen Herrschaft und Revolte: die Medienkultur der frühen Neuzeit 1400–1700*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (Die Geschichte der Medien 3).
- . (2002). *Einführung in die Medienwissenschaft: Probleme, Methoden, Domänen*. München: Fink.
- FENLON, Iain. (1995). *Music, print and culture in early sixteenth-century Italy*. Londres: The British Library (The Panizzi lectures 1994).
- FLOOD, John L. (1996). «Das Lied im Verlagsprogramm deutscher Drucker des 16. Jahrhunderts». En Cyril Edwards, Ernst Hellgardt y Norbert H. Ott (editores). *Lied im deutschen Mittelalter: Überlieferung, Typen, Gebrauch* (335-50). Tübingen: Niemeyer.
- GIESECKE, Michael. (1998). *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit: Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Fráncfort am Mein: Suhrkamp.
- . (2002). *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft: Trendforschungen zur kulturellen Medienökologie*. Fráncfort am Mein: Suhrkamp.
- GROSCH, Nils. (2005). «Medienwelten». En Siegfried Mauser y Matthias Schmidt (editores). *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: Bd. 1: 1900–1925* (205-31). Laaber: Laaber-Verlag.
- . (2006). «¿Música popular en la galaxia Gutenberg? Un intento de una reinterpretación desde la perspectiva de la historia de los medios». En *Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina. (VI Congreso de la IASPM-AL)*. Disponible en <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html>>. Obtenido el 8 de febrero de 2007.

- HAGMANN, Peter. (2002). *Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*. Disponible en <<http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/608/>>. Obtenido el 08 de febrero de 2007.
- HEMMING, Jan, Brigitte MARKUSE, Wolfgang MARX. (2000). «Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland. Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur». En *Die Musikforschung*, 53: 366–88.
- JAUSS, Hans Robert. (1970). *Literaturgeschichte als Provokation*. Fráncfort am Mein: Suhrkamp.
- . (1991). «Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae». En Hermann Danuser y Friedhelm Krummacher (editores). *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (13–36). Laaber: Laaber-Verlag. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3).
- MCLUHAN, Marshall. (2001). *Das Medium ist die Botschaft. The Medium is the Message*. Dresden: Philo Fine Arts, Verl. der Kunst. (Fundus 154).
- MILLARD, André. (1990). *Edison and the business of innovation*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press (Johns Hopkins studies in the history of technology: New series; 10).
- . (2003). *America on Record: A History of Recorded Sound*. Cambridge: CUP.
- POSTMAN, Neil. (1985). *Wir amüsieren uns zu Tode: Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Fráncfort am Mein: Fischer.
- RAJEWSKY, Irina O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen: Francke.
- WICKE, Peter. (1992). «Populäre Musik als theoretisches Konzept». En *PopScriptum* 1, 6–42. Disponible en <<http://www2.rz.hu-berlin.de/fpm/texte/popkonz.htm>>. Obtenido el 8 de febrero de 2007.