

Sozio, Juan Ángel

Procedimientos, discursos, procesos y análisis musical

I Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, 1987

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Sozio, Juan A. "Procedimientos, discursos, procesos y análisis musical" [en línea]. Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, I, 5-7 noviembre 1987. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=contribuciones&d=procedimientos-discursos-procesos-sozio> [Fecha de consulta:]

PROCEDIMIENTOS, DISCURSOS, PROCESOS Y ANÁLISIS MUSICAL

Por Juan Angel Sozio.

Primera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología.

5 al 7 de noviembre de 1987.

PROPUESTA

En este trabajo mostraré que, en el dominio de la música occidental, debido a la posibilidad de componer con ayuda de la escritura, el orden secuencial de aparición de los acontecimientos musicales en una obra no muestra necesariamente el orden secuencial en que ésta ha sido compuesta. Esto motiva una reconsideración en el objetivo del análisis musical pretendiendo resolver un problema que maestros y musicólogos no han esclarecido sistemáticamente.

INTRODUCCIÓN

Durante mis años de estudio en la carrera de composición, el análisis de partituras formó prácticamente el núcleo central de todas las materias técnicas. Pese a pasar horas frente a ellas y ante las explicaciones de los maestros, tanto a mis compañeros como a mí siempre nos quedaba una sensación de frustración, de esfuerzo inútil. ¿Cuál era el objetivo del análisis?, ¿Para qué servía?, ¿Qué averiguábamos a través de él? Hacia la mitad de mi carrera el maestro Gerardo Gandini, en una de sus clases, si bien no resolvió estos interrogantes, mostró un estado de cosas. Analizando los Valses Nobles y Sentimentales de M.Ravel, explicaba cómo determinada nota en el bajo se la consideraba como trecena de un acorde «x». Le pregunté al maestro si Ravel la había pensado como trecena. Gandini me respondió que posiblemente la había puesto porque le sonaría bien, porque quizás le gustaba y que nosotros la explicábamos como trecena porque esa era la forma lógica de explicarla, independientemente si Ravel lo había pensado de esa manera o no. Como estudiante de composición siempre quise saber cómo se hacía para componer una obra, pero las palabras del maestro

Gandini me mostraban que el análisis, si bien explicaba un resultado, no indicaba el camino para alcanzarlo.

Cuando en el año 1980 fui nombrado profesor en la Cátedra de Formas Musicales de la Carrera de Musicología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, volvió a presentarse el mismo problema pero desde otro ángulo ya que no debía practicar análisis con futuros compositores sino con futuros investigadores. La solución del problema la encontré ahondando más sobre lo que se denomina «composición musical», desglosando el trabajo de composición del resultado final. Tema que es el motivo de este trabajo y que pongo a consideración de Uds.

DEFINICIONES

En ésta introducción he hablado, a propósito, de análisis de partituras y no de análisis musical. Esto es porque, en el ámbito de la llamada música académica occidental, partitura y música se confunden al punto de que «partitura» termina siendo sinónimo de «obra musical» y me atrevo a decir que no en sentido figurado. Pero sabemos que la música es una manifestación cultural que no ha requerido necesariamente de la escritura. En casi toda la historia de todos los pueblos la transmisión de los conocimientos musicales prácticos se han hecho por tradición oral y la práctica musical misma se ha basado fundamentalmente en la improvisación, término que incluye desde la creación espontánea hasta la actualización de esquemas estrictos y extremadamente controlados. La música occidental no ha estado fuera de esta práctica no escrita, es decir de tradición oral y de improvisación. Pero a diferencia de otras culturas, comenzó a aparecer el uso de una notación cada vez más minuciosa que cristalizó en la partitura. Estas circunstancias han originado fundamentalmente, entre otras cosas, 1) que la partitura muestre, o tienda a mostrar, de manera bastante exacta, aunque simbólica, la evolución del acontecimiento musical; 2) la aparición de lo que podríamos denominar «música de autor» (a diferencia de la creación colectiva de tradición oral); 3) la separación de funciones entre el compositor y el ejecutante (que se transforma por ello en el «intérprete»); 4) la modificación de la rutina de

composición a través de la posibilidad de realizar bocetos, esquemas previos, planificaciones, detalles aislados, que evitan la obligación de componer secuencialmente la obra tal cual aparece en su forma concluida; cosa prácticamente imposible en la práctica improvisativa. Estas modificaciones, generadas por la aparición de la escritura musical, nos llevan a tener que desmenuzar en detalle esta nueva realidad.

Lo que se llama «obra musical» adopta dos formas que son dos eslabones distintos en la cadena de comunicación: la partitura y la ejecución de la misma. La partitura es la secuencia de órdenes que escribe un compositor, a través de un sistema de signos analógicos y digitales, que representan el acontecimiento musical que se supone ha imaginado. La ejecución es la actualización de esas órdenes a través de un ejecutante llamado «intérprete». La *partitura* no es otra cosa que un discurso propuesto mientras que ese discurso actualizado es una sucesión de fenómenos sonoros que evolucionan en el tiempo y son interpretados por el oyente como procesos musicales (FIG. 1).

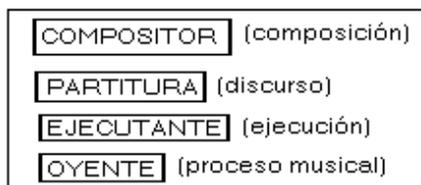


fig.1

Defino, entonces, como *proceso musical* a la secuencia ordenada de acontecimientos musicales que aparecen ante un observador tanto por la lectura de una partitura como a través de la audición de su ejecución.

He agregado en esta definición la idea de lectura de partitura pues si bien ésta, es decir el discurso, parece mostrar un hecho «congelado», tanto para músicos como para investigadores, es la representación de los acontecimientos musicales que evolucionan en el tiempo. De la misma manera que para un acústico el gráfico sinusoidal representa el movimiento pendular de un objeto. La lectura de la partitura conlleva prácticamente la misma actualización que la

audición en una ejecución. Esto nos permite establecer una equivalencia operativa entre el discurso propuesto por la partitura y el proceso musical implícito en ella, pues el orden secuencial de símbolos del discurso representa el orden secuencial de apariciones de los acontecimientos musicales. Apoya esta equivalencia operativa la ilusión misma que tiene un oyente cuando escucha música (FIG. 2):

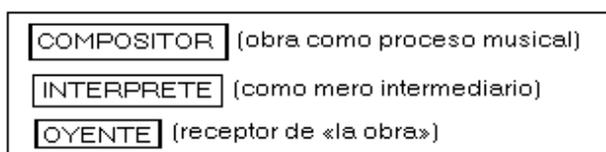


fig.2

El oyente cree estar en contacto directo con el autor a través de la obra gracias al trabajo del intérprete que debe encargarse de traducir fielmente las ideas del compositor. Por eso decimos, entonces, que la partitura muestra los procesos musicales.

Falta aún definir con más claridad el concepto de composición musical. La identificación de la obra con las ideas del compositor provoca el siguiente estado de pensamiento (FIG. 3):



fig.3

Como se supone que la obra ha sido creada a través de un proceso creativo determinado se cree que el proceso musical percibido reproduce fielmente ese proceso creativo. Esto trae como consecuencia el creer que el análisis del proceso musical permite descubrir cómo fue compuesta una obra. Como dije anteriormente, la posibilidad de escribir música ha modificado la rutina de composición. La creación del discurso musical no se produce por lo que comúnmente se denomina «acto creativo». La realización de bocetos, esquemas,

nos muestran que más que un acto creativo, existen una serie de actos parciales que podemos llamar *tarea de componer*. Y como esa tarea es una serie de pasos que el autor realiza para construir su discurso musical, la definiré como *procedimiento de composición*.

Así como se supone que el proceso musical reproduce el proceso creativo, también se supone que el proceso musical reproduce lo que fueron los procedimientos de composición. Dicho de otra manera: que los acontecimientos musicales aparecidos ante un perceptor son secuencialmente idénticos a los pasos que se dieron en la etapa de composición. A través del estudio de bocetos, esquemas, planificaciones, de diversos autores, y aún de sus declaraciones, se ha demostrado que esa presunción es falsa, pues se comprobó que las obras no han sido compuestas necesariamente en el orden en que aparecen terminadas. Sin ir más lejos, por ejemplo, es sabido que la obertura de una ópera, que se escucha al principio, es lo último que el autor ha compuesto. Tengo una frase del compositor argentino Roberto Caamaño que muestra metafóricamente esta cuestión: «si bien cuando uno entra a una casa lo primero que hace es abrir la puerta de entrada, el constructor es lo último que ha colocado». He preparado una serie de gráficos que

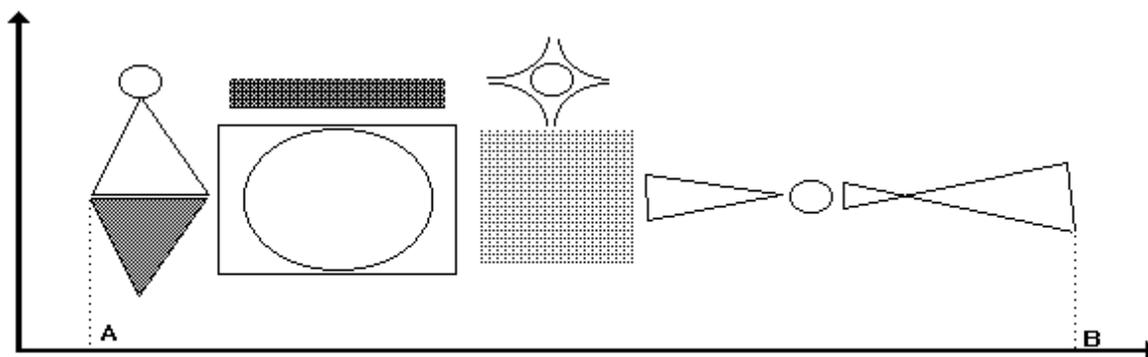


fig. 4

aclararán aún más esta situación (FIG. 4):

Aquí vemos representada, en forma simplificada y esquemática, una estructura «compuesta». La he dibujado sobre un sistema de coordenadas cartesianas cuyas «x» representan el tiempo y las «y» las alturas de los sonidos

(recordemos que aquí no interesa la partitura como tal sino como representación de acontecimientos). Los distintos diseños simbolizan diferentes estructuras melódico-armónico-rítmicas. Esta «obra» tiene una dirección de lectura y de audición que va desde A hasta B y los elementos se van sucediendo unos a otros de una manera característica y necesaria a esa estructura. En la siguiente figura (FIG. 5):

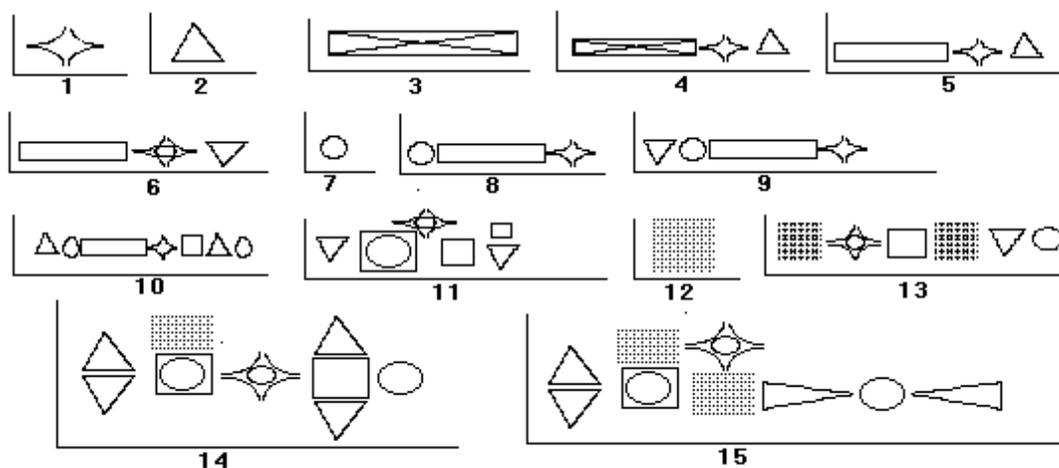


fig.5

se muestra cómo el supuesto «autor» fue componiendo esa estructura por imitación, agregación, disminución, retrogradación, superposición, ampliación, intususcepción, extracción, etc. en donde los elementos fueron «creados» y armados, es decir, compuestos, en un orden que no necesariamente ha sido el orden final de la estructura terminada. Observemos con más detalle: en 1,2 y 3, se ve la creación de determinados elementos; en 4, disposición de los mismos en una nueva secuencia; en 5, modificación de alguno de ellos; en 6, agregado e inversiones; en 7, elemento extraído del elemento central; en 8, nueva disposición con eliminación de algún elemento; en 9, nueva disposición con agregado del elemento antes eliminado; en 10, ampliación de la secuencia por repetición de algunos elementos; en 11, combinación de elementos; en 12, aparición de un nuevo elemento compuesto con anterioridad. Podría ser un elemento de otra obra o figurar en un cuaderno de bocetos; en 13, eliminación del elemento inicial e inclusión reiterada del elemento compuesto con anterioridad; en 14, agregado del elemento inicial con estructura trabajada; y por último en 15, otra disposición

derivada. El paso final es el que mostré en la fig. 4, el de la obra terminada. Esta serie de pasos que ejecutó el autor están producidos por una interacción de estados mentales, resultados y elementos accesorios (FIG. 6):

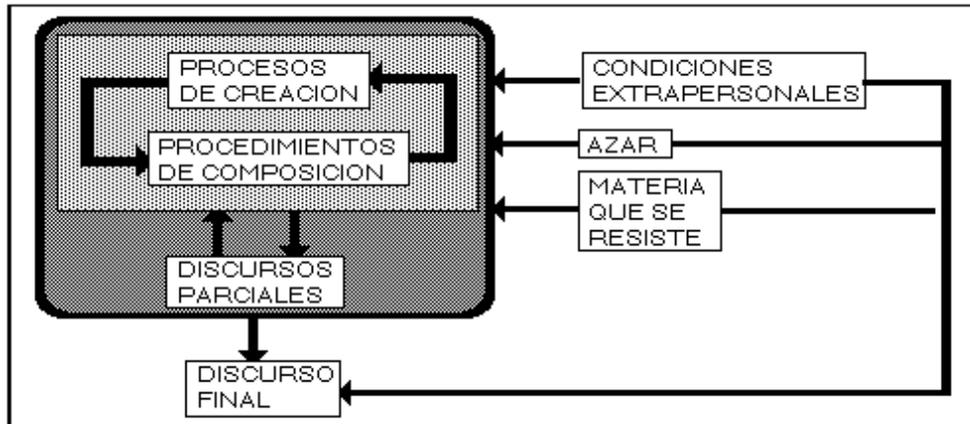


fig.6

Los estados mentales, o si se prefiere, serie de coordinaciones entre subsistemas del sistema nervioso central, se traducen en una serie de estados emocionales, intelectuales y actitudes corporales del artista. Estos estados lo llevan a efectuar una serie de acciones que he definido como procedimientos de composición. Esas acciones llevan a la fabricación de discursos parciales (por ejemplo, bocetos) que actúan sobre los procesos «mentales» que conducen a nuevas acciones y nuevos resultados. Concomitantemente actúan en este proceso los siguientes elementos: a) la materia que se resiste, a veces generando sus propias leyes; b) elementos casuales (accidentes); c) condiciones extra personales como el entorno social, político, cultural, estético, etcétera. Toda esta interacción termina cuando el autor considera que su discurso ha sido acabado.

No discutiré en este trabajo, si esta interacción es legal o no, pero nos muestra que el proceso de creación a través de los procedimientos de composición no es isomorfo con el resultado final (el discurso o el proceso musical).

PROCEDIMIENTOS DE COMPOSICIÓN: UNA ACLARACIÓN IMPRESCINDIBLE

En este momento me es necesario aclarar una confusión que más que semántica es ideológica.

En el análisis de partituras es común hablar de «procedimientos de composición». Generalmente se lo contrapone al concepto de «forma» cuando, por ejemplo, se dice que «la fuga es un procedimiento y no una forma», queriendo significar que la fuga no tiene una forma standard pero que se cumplen ciertos requisitos de comportamiento musical que la diferencian de otro tipo de obras. En realidad esos comportamientos característicos, que son denominados «procedimientos de composición», en realidad son procesos musicales tal cual los hemos definido en este trabajo. El hecho de utilizar un concepto en vez de otro ha provocado numerosos errores metodológicos pues muestra la presunción, o prejuicio, de que un proceso musical siempre conlleva una forma de realización que coincide con ese proceso, el cual se convierte en la huella de esa realización. Por ejemplo se dice que el canon está producido por el procedimiento de la imitación. Si bien se percibe que una voz imita a la otra, la fabricación de una melodía canónica no implica necesariamente una imitación como procedimiento de composición. Se puede hacer una melodía que admita la posibilidad de imitación canónica generándola de una secuencia cíclica de acordes. Aún si observamos más detenidamente la técnica escolástica de fabricación de cánones veremos que se basa en mucho más que la imitación como procedimiento.

Por eso es importante remarcar que los procesos musicales, que implican una textura, melodía, armonía, no necesariamente son la huella de los procedimientos. Una serie de pisadas en la arena pueden suponer el paso de una persona en cierta dirección y sentido. En muchos casos puede ser así, pero un buen detective tomaría con mucha prudencia la lectura de esas huellas pues podría ser una pista falsa. Me arriesgo a decir que, como en el terreno musical, es el resultado a lo que el destinatario tiene acceso, no se puede hablar de procedimientos de composición teniendo solamente ante la vista (u oído) el discurso (o el proceso musical). Entre paréntesis seríamos muy malos detectives suponiendo la autenticidad inequívoca de las huellas.

Como es imposible pretender modificar el lenguaje y de eliminar prejuicios tanto en la literatura especializada como en muchos maestros, se hace imprescindible saber detectar el supuesto ideológico de confundir un proceso musical (o un discurso) característico con un procedimiento de composición determinado.

ORIGEN DE LA CONFUSIÓN DE LA APARENTE SISTEMÁTICA ISOMORFIA ENTRE LOS PROCEDIMIENTOS DE COMPOSICIÓN Y LOS PROCESOS MUSICALES FINALES

¿Cuál es la causa por la que se hace borrosa, o nula, la distinción entre procedimientos de composición y discursos o procesos musicales?, ¿Porqué se supone que el proceso musical es la huella lineal, punto por punto, de la que fueron acciones del compositor?

Señalaré algunas de las causas, a veces estrechamente relacionadas que, creo, generan esta situación. Debo aclarar que las expondré someramente puesto que cada una en sí motivo de un trabajo de investigación por separado.

Causa psicológica: Como ya dije el oyente supone que la obra ha sido creada a través de un proceso creativo isomorfo al proceso musical pues no conoce el mecanismo de los procedimientos de composición ni los procesos de creación.

Causa histórico-técnica: Si bien aquí estamos hablando de música escrita, ésta no perdió sus antiguos hábitos improvisativos. Muchos discursos musicales mantuvieron las formas de la música improvisada en donde proceso de creación, procedimientos de composición y discursos o procesos musicales, coinciden. Además, históricamente, la separación entre la música escrita e improvisada fue produciéndose en forma continua y progresiva. Debo aclarar que es posible que haya autores que compongan su música «al correr de la pluma», casi como improvisando, pero hay que averiguar en qué circunstancias. Por ejemplo Beethoven pudo componer en una noche quince variaciones para piano. Aquí no podemos pensar que realizó muchos bocetos, pero que para componer sus

sonatas, cuartetos o sinfonías, si damos crédito a sus cuadernos de apuntes, procedió de otra manera. Quien quiera poner como ejemplo a Mozart, hay serias dudas de que el maestro compusiera sus obras tal como lo cuenta la literatura romántica y cierta cinematografía comercial.

Causa lógica: En los procesos musicales subyacen los conceptos de causalidad y necesidad: un acontecimiento parece generar otro acontecimiento y ciertos acontecimientos parecen que deben producirse inevitablemente como consecuencia de otros. Por ejemplo la idea de «motivo generador» está fundada en el principio de causalidad. Percibir que los motivos generen, causen, el sentir las funciones tonales de tensión-resolución tales como pregunta-respuesta, antecedente-consecuente, arsis-tésis, conducen a la idea de causalidad y necesidad en los acontecimientos musicales que se hace extensivo al mecanismo de su creación creyéndose también sujeto a esas leyes. Los conceptos de causalidad y necesidad parecen valer para los procesos musicales (o los discursos) [*pregunta de 1992: ¿no será esto la idea básica del concepto de «forma musical»?*] pero no necesariamente para los procedimientos de composición. No quiero decir con esto que no se componga causalmente, pero no es, ni ha sido el único camino.

Causa mítica: Pese a vivir en una sociedad moderna, el pensamiento mítico permanece en nuestra cultura. La ejecución musical parece repetir el acto primordial de creación de un ser superior. Esto no es otra cosa que el antiquísimo mito del eterno retorno presente en casi todas las culturas. La tradición romántica se ha nutrido de este pensamiento. Así leemos en el libro de C.Mauclair, «La Religión de la Música», en el capítulo «Escuchando a la Novena (Beethoven): *«...titán surgido de la humanidad para dar un paso más hacia el enigma extraordinario, indefinido e ilimitado...»* y en otra parte *«...a medida en que se desarrolla la Novena, su verdadero tema es la lucha de Jacob con el Angel...»*. Y ese mismo autor, en otra parte de su libro nos explica del ejecutante virtuoso *«...sentado frente al piano o de pie con su cabeza sobre su violín, consulta a un oráculo y lo repite a los fieles...»*. Este pensamiento nos hace identificar el momento de la ejecución (o lectura) con el «supuesto» momento de la creación.

Es por eso que cuando escuchamos, y aún cuando analizamos una obra creemos que se está en presencia del llamado acto creativo, es decir el momento de la creación. Digo «creemos» porque siempre hablamos en tiempo presente o en gerundio. Así decimos: «Debussy hace esto y resuelve lo otro», o, «Beethoven va desarrollando tal tema y lo concluye aquí». Como si el autor lo estuviera haciendo en ese mismo momento y componiéndolo al mismo tiempo que lo vamos escuchando, como una improvisación. Bajo la influencia del pensamiento mítico es imposible pensar que exista una preparación previa en el proceso de la composición y menos aún que esa preparación no sea isomórfica al del resultado final.

Causa estructural: La teoría de la información nos muestra que los mensajes, al estar regulados por un código, tienen lo que se denomina «estructura estadística». Esto es que las combinaciones en el mensaje no son fortuitas sino que están regidas por cierto tipo de leyes probabilísticas en donde la aparición de los elementos depende de la aparición de elementos anteriores. Lo que se dice técnicamente, «estructura estocástica». Esta obligatoriedad que hace, por ejemplo, que después de la sensible sea casi inevitable la aparición de la tónica, nos lleva al terreno de la necesidad, aquí necesidad estadística, que vuelve a establecer el sentido único, irreversible y causal de lectura y a hacer inferir que el compositor también está dominado por esa estructura estadística. No niego que los compositores respondan a la estructura estadística de los códigos pero los hechos nos indican que no es exclusivamente así desde el momento que el lenguaje musical es modificado a través de las épocas quebrando las tendencias establecidas por el código.

Causa semiótica: Como ya dije, se suele tomar al discurso como la huella de las acciones del compositor. Este mecanismo semiótico es denominado «reconocimiento» por el cual los seres humanos podemos tomar nota de determinados acontecimientos ocurridos en el pasado. A los cazadores de animales les da mucho resultado, pero en este caso, esconde la no linealidad secuencial entre los procedimientos de composición y el discurso final (o el proceso musical).

Realimentación por los medios de comunicación: No sólo la literatura romántica, sino la televisión y el cine han insistido hasta el cansancio en la idea de la creación lineal de obras totalmente concluidas en todos sus detalles. Baste recordar la película «Mahler» de Ken Russell. Posiblemente sea más difícil luchar contra este tipo de propaganda que con las otras causas antes mencionadas.

CONCLUSIONES Y DERIVACIONES

Volviendo a la anécdota con que comencé esta exposición, pero considerando lo que he mostrado en este trabajo, vemos que el Maestro Gandini nos señalaba, en forma rudimentaria, la diferencia entre los mecanismos de los procedimientos de composición y el discurso final terminado y la imposibilidad de reconstruir esos procedimientos a través del análisis de la obra concluida. En esto veo la razón de nuestra frustración, que no se ha limitado a nuestras épocas de estudiante sino en la vida profesional actual. Pues nunca estuvo claro qué es lo que se buscaba en el análisis: averiguar cómo es una obra, o cómo fue hecha. El comprender que los pasos dados para construir una obra musical no pueden ser descubiertos a través de la descripción de esa obra terminada nos da la respuesta a este problema. Pues como dice Jan Bent en su artículo «Analysis» del Diccionario New Grove: *«el análisis es el medio de contestar directamente la pregunta "¿cómo funciona?" siendo su actividad principal la comparación»*. Por lo tanto el que quiera averiguar cómo ha sido hecha una obra debe proceder de otra manera.

Ahora pasaré a formular ciertas conclusiones derivadas de lo expuesto que creo útiles tanto para el área artística como científica y aún filosófica de la música.

1) Más allá de los diferentes enfoques que pueda tener el análisis musical, deberían establecerse dos dominios bien diferenciados: el de los discursos musicales (o procesos) y el de los procedimientos de composición. Si bien estos dos territorios son complementarios hay que precaverse de que una descripción formal no caiga en una normativa de procedimiento.

2) Se podría investigar acerca de un método de análisis que, a partir del discurso, pueda reconstruir el procedimiento, sin ayuda de bocetos, esquemas o manifestaciones del autor o contemporáneos.

3) Una cátedra de Composición Musical, con sus materias afines, deberían insistir en la práctica de los procedimientos, mientras que una cátedra de Formas Musicales (o Morfología Musical) debería analizar los discursos (o procesos) y no de los procedimientos. Si bien lo que interesa es el resultado final, los pasos a seguir para conseguirlo, son la verdadera tarea de componer. Creo que todavía no se ha escrito un tratado de los procedimientos.

5) Con respecto a la interpretación musical, el análisis se debe hacer sobre el discurso independientemente de los procedimientos de composición. El saber cómo fue construida una obra, aunque interesante y enriquecedor, no modifica el concepto de una interpretación. Por ejemplo, de nada sirve saber que determinada melodía es en realidad un retrógrado de otra que aparece en un boceto. ¿O es que pensamos que esa melodía retrógrada debería ejecutarse «al derecho»?

6) A nivel de las discusiones estéticas, tampoco está claramente establecida la separación entre procedimiento y discurso (o proceso musical). Y pienso que es muy distinta una especulación sobre los procedimientos, pertinente a los autores, que de los procesos musicales, pertinente a los oyentes.

Debo remarcar con énfasis que no estoy proponiendo sustituir una cosa por otra sino de discriminar dos realidades diferenciadas con campos de acción diferentes aunque complementarios. Justamente lo que noto es que esta discriminación, o no está o no aparece firme y claramente establecida, y menos generalizada.

PALABRAS FINALES

Antes de concluir siento que debo hacer la siguiente reflexión: Los llamados teóricos de la composición nos hay impuesto una normativa de acción fundándose en obras terminadas y consideradas maestras con un criterio más

cerca de una moral que de una técnica. Los análisis propuestos, más allá de los objetivos confusos, nos muestran una forma de componer prolija, lineal, parsimoniosa, continua (cf. D'Imdy, Riemann, Schoenberg). Pero debemos señalar que nuestros actos, y la composición musical es uno de ellos, no son solamente prolijos, lineales, parsimoniosos y continuos sino también contradictorios, fragmentarios, sublimes y corruptos. Todos emergentes de lo que solemos llamar CONDICIÓN HUMANA. Por lo tanto mostrar sólo una forma posible de manifestación, y casualmente la más infalible, es no entender la esencia misma del arte, que es la de mostrar todo el esplendor, bajeza, limitación e infinitud de nuestra alma. Sólo los seres humanos somos los que hacemos el arte, porque, como dice el maestro Ernesto Sábato, «*Un dios no escribe ficciones*».

Buenos Aires, 21 de setiembre de 1987.

BIBLIOGRAFÍA

- BENT, Jan ANALYSIS en Diccionario Enciclopédico New Grove.pag.340.
- BUNGE,Mario CAUSALITY Harvard University Press, Mass.,1959.Trad.Esp.:
Hernán Rodríguez.Eudeba,Buenos Aires,1978
- BUNGE,Mario THE MIND BODY PROBLEM,Pergamon Press Lt.,Oxford,1980-
trad.esp.B.García Noriega.Ed.Tecnmos,Madrid 1985.
- CHARLTON, Davis SCORE en Diccionario Enciclopédico New Grove.pag.59.
- D'INDY, Charles COURS DE COMPOSITION MUSICAL Ed.Durand et Fils,París
1912, 2 tomos.
- ECO, Umberto OPERA APERTA Ed.Valentino Bompiani,Milán,1962/67.
Trad.esp.R.Berdague.Ed.Planeta-De Agostini,Barcelona,1985.
- ECO, Umberto LA STRUTTURA ASSENTE Ed.Valentino Bompiani, Milán,
1968.Trad.Esp.F.Serra Cantarel.Ed.Lumen,Barcelona,1978.
- ECO, Umberto LA DEFINIZIONE DELL´ARTE Ed.Mursia,Milano, 1968. Trad.Esp.
cedida por Ed.Martínez Roca.Ed.Planeta-
Agostini,Barcelona, 1985.
- ECO, Umberto A THEORY OF SEMIOTICS Ed.Bompiani,Milan,1976.Trad.Esp.
C.Manzano.Ed.Lumen,Barcelona,1968
- ELIADE, Mircea EL MITO DEL ETERNO RETORNO s/d,1947.
Trad..Esp.R.Anaya.Emecé Editores,1968.
- ELIADE, Mircea MYTHES, REVES ET MYSTERES Ed.Galimard,París.s/f.
Trad.esp.L.Galtier.Cía Fabril Editora.Buenos Aires,1968.
- EHRENZWEIG, Anton THE HIDDEN ORDER OF ART Weidenfeld and Nicolson,
Londres,s/f,Trad.espp.:J.M.García de la Mora,
Ed.Labor,Barcelona,1973.
- HINDEMITH, Paul CRAFT OF MUSICAL COMPOSITION (Book I-Theoretical Part)
Trad.Inglesa:A.Mendel.Schott and Co.Ltd.,London
1937.Revised Edition:Associated Music Publishers inc.,1942.
- HORSLEY, Imogene, COLLINS,Michael, BADURA SKODA, Eva,
LIBBY,Dennis, JAIRAZBHOY,Nazir. IMPROVISATION en Diccionario
Enciclopédico New Grove.pag.31.

- LA RUE, Jean GUIDELINES FOR STYYLE ANALYSIS W.W.Norton & Co., N.York,1970.
- LINDLEY, Mark COMPOSITION en Diccionario Enciclopédico New Grove.pag.599.
- MAUCLAIR, Camile LA RELIGION DE LA MUSICA s/d.,vers.cast: M.Berrenechea,Librería Hachette S.A.,1974.
- MIES, Paul BEETHOVEN´S SKETCHES s/d., 1929. Trad.ingl.:D.L.Mackinnon, Dover,N.York,1974.
- MOLINER, María DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL (2 tomos) Ed.Gredos, Madrid, 1986.
- PALISCA, Claude V. THEORY, THEORIST en Diccionario Enciclopédico New Grove.pag.
- RIEMANN, Hugo COMPOSICIÓN MUSICAL s/d,1889. Trad.Esp.R.Gerhard, Ed.Labor,Barcelona,1950.
- SABATO, Ernesto ABADDON, EL EXTERMINADOR (NOVELA) Ed.Sudamericana, Buenos Aires, 1974 (3a.ed.1975).
- SHANNON, C.E.,WEAVER,W. THE MATHEMATICAL THEORY OF INFORMATION Ed.Urbana, Univ.of Illinois Press,1949.
- SERRONI-COPELLO, Raúl LA IDENTIFICACION HEROICA Y EL CREADOR Revista Areté, Asociación Argentina de Investigaciones en Psicología,Año V,17,ago/83,pgs.15-17.
- SLOBODA, John A. THE MUSICAL MIND Oxford Psychology series n°5, Clarendon Press, Oxford, 1985.Reprinted in paperback,1986.
- SOZIO, Juan Angel A LA BUSQUEDA DE LOS PROCESOS CREATIVOS Quintas Jornadas Argentinas de Musicología(Instituto Nacional de Musicología) y Cuarta Conferencia Anual (Asociación Argentina de Musicología) Buenos Aires, 5 al 8 de setiembre de 1990.
- SOZIO, Juan Angel FORMAS MUSICALES (O MORFOLOGIA MUSICAL) Programas de cátedra, Universidad Católica Argentina, Universidad Nacional de La Plata, 1981 y ss.

WARREN, Howard (editor) DICTIONARY OF PSYCHOLOGY Ed.Houhton Miffin
Comp. Cambridge, Mass, 1934.Trad.Esp.W.Imaz,
A.Alatorre, L.Alaminos, Fondo de Cultura
Económica, México-Buenos Aires, 1956