

Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica

Dra. M. Ester Grebe Vicuña, Ph.D.

I INTRODUCCIÓN

En este breve ensayo crítico, se intenta examinar el papel desempeñado por el análisis musical en la investigación y comprensión cabal de los fenómenos musicales, con el fin de evaluar sus posibilidades, características y orientaciones. En consecuencia, se reflexionará críticamente acerca de la validez, eficacia y limitaciones de esta técnica para el estudio de la música en sí misma y como medio de comunicación humana en el contexto de una cultura y sociedad.

1. *Tendencias "universalista" y "humanista" en el análisis musical*

Si se observan en perspectiva amplia las diversas tendencias y estrategias analítico-musicales imperantes en el quehacer musicológico y etnomusicológico, se destacan dos enfoques generales que parecen haber predominado en el transcurso de su desarrollo: una tendencia "universalista" y otra "humanista".

La primera de ellas trata la obra musical como "cosa" u "objeto" sonoro, enfocándola con una óptica similar a aquella de las ciencias naturales. Se tiende a buscar y definir una estrategia única que se valida para cualquier música. Con este objeto se prescinde del período histórico, cultura o estética correspondientes y, por tanto, de las concepciones y categorías utilizadas por los músicos creadores e intérpretes que dan origen a la obra musical. Se opera de acuerdo a diversas concepciones, orientaciones y estrategias. Entre ellas, cabe señalar la descomposición del todo musical en sus partes constituyentes para generar una gramática musical; o el desglose de los parámetros físicos del sonido: alturas, duraciones, intensidades, timbres, texturas, etc., para articular relaciones significativas que explican la dinámica interna del discurso musical.

La segunda de ellas trata la obra musical como fenómeno humano, enfocándola con una óptica antropológico-musical. Se tiende a comprender y analizar el fenómeno musical de acuerdo a los criterios dominantes en un período histórico, cultura y estética, considerando cómo lo perciben, conciben, categorizan y conceptualizan los músicos creadores e intérpretes y sus receptores, en el contexto de sus respectivas matrices socioculturales. Este tipo de análisis humanista debería excluir la aplicación de una estrategia analítica única. Por el contrario, se requiere la elaboración o adaptación de una estrategia analítica acorde a las categorías musicales y valores estéticos consensuales utilizados en cada época y cultura por los músicos, tomando en cuenta —cuando ello es posible— sus recursos analíticos y terminologías correspondientes. Idealmente, este análisis humanista debe seguir el camino trazado por las concepciones musicales de una cultura y época, siguiendo los pasos del creador

Revista Musical Chilena, Año XLV, enero-junio, 1991, N° 175, pp. 10-18

o del extemporizador. Considerando que el lenguaje musical es un producto humano expresado mediante un discurso que genera un proceso de comunicación, el análisis musical debería centrarse en el hombre —en su calidad de creador, intérprete o receptor—, su cultura y sociedad.

De lo anterior se infiere que un análisis aplicado sólo a la música en sí misma es reduccionista, por cuanto aísla el fenómeno musical de su contexto sociocultural e histórico, impidiendo captar en profundidad sus significados humanos y culturales. Es claro que un análisis musical cabal debería considerar estos factores como también las relaciones complejas que se dan al interior del proceso de comunicación musical.

No obstante, al intentar contextualizar la música en su respectiva matriz sociocultural, subsiste un gran problema que debe ser solucionado creativamente: la integración de los dos enfoques analíticos —musical y sociocultural— que permite comprender la música en una perspectiva humanista. Idealmente, el análisis musical debería considerar no solamente los parámetros específicamente musicales en sí mismos de la obra analizada sino también la articulación de ésta con su creador y/o intérprete, su cultura y sociedad en el contexto del devenir histórico y de la permanencia y cambio de sus concepciones estéticas.

2. Influencia de la cultura y percepción selectiva del analista

El análisis musical es una ideofactura creada por los músicos que lo han puesto en práctica principalmente para conocer la estructura y estilo de un fenómeno musical. Surge en la musicología de Occidente, razón por la cual posee un fuerte sesgo europeocéntrico. En efecto, fue creado para el estudio de la música docta europea clásico-romántica y adaptado luego a los estilos de la música occidental tanto de épocas tempranas previas como también de épocas recientes.

Cualquiera que sea su estrategia utilizada, la técnica analítico-musical existe en función de la óptica y decisiones del analista profesional que lo asume —sea éste músico intérprete, musicólogo, etnomusicólogo, compositor o crítico musical—, y de las características del fenómeno musical al cual se aplica. Es, por tanto, un producto de la interacción entre el analista y el fenómeno musical en sí, mediatizado tanto por la cultura y formación académica del analista como también por el contexto sociocultural, histórico y estético del fenómeno musical en estudio. En consecuencia, el resultado del análisis musical variará de acuerdo a la formación interdisciplinaria o exclusivamente musical del analista, la cual, a su vez, influirá en su interés o desinterés por estudiar la inserción de la música en su cultura y sociedad; o por concentrarse meramente en la música en sí misma, escindida artificialmente de su contexto.

No obstante, en ambos casos el análisis musical es limitado por el filtro de la cultura, preferencias y percepción selectiva del analista, que afecta su manera de categorizar, conceptualizar y, por ende, analizar el fenómeno musical en estudio. Dicha percepción selectiva varía de acuerdo a patrones tanto individuales como culturales. Sus problemas se intensifican cuando el analista se

enfrenta a músicas pertenecientes a culturas ajenas a la propia. En este último caso, cabe recurrir al rescate de las percepciones, concepciones y criterios analíticos —si los hubiere— de los actores sociales, vale decir intérpretes, creadores y receptores que han internalizado y representan a la cultura musical en estudio.

En efecto, el antiguo supuesto que apoyaba la existencia de un isomorfismo (forma idéntica) entre la percepción sensorial y una determinada "realidad" física ha sido sometido a prueba. Ahora sabemos que la realidad física y la realidad percibida pueden diferir entre sí (Pribram 1980: 32). Transfiriendo este hallazgo al plano de la percepción auditiva de la música, esto permite plantear que la realidad física de un fenómeno musical y su correspondiente realidad percibida por distintos receptores puede variar significativamente. En otras palabras, cada receptor percibirá en forma diferenciada, selectiva y con matices individuales diversos la realidad física del mismo fenómeno musical. Este aporte científico indica la necesidad de una revisión y reconsideración de los antiguos conceptos y estrategias analítico-musicales basados en supuestos inferidos de los paradigmas del positivismo-lógico. Debe someterse a prueba el supuesto que el análisis representa en forma cabal e isomórfica a la música —su objeto de estudio— puesto que cada analista percibe y filtra selectivamente, "a su manera", la obra analizada.

3. Audición, transcripción, notación y análisis musical

Cada fenómeno o evento musical suele presentarse ya sea como un discurso sonoro que da lugar a una forma de representación concreta denominada transcripción o notación musical; o bien a un discurso musical vivo, que se percibe auditivamente en un tiempo y espacio particulares dando lugar a un proceso activo de comunicación, sin que éste conlleve ni produzca algún tipo de transcripción o notación musical. En este último caso, el proceso permite establecer canales de comunicación entre el compositor y/o intérprete y el grupo receptor, mediatizados por la música en sí. Esta relación compleja del quehacer musical pone en juego diversos factores socioculturales, históricos, situacionales e individuales, que interactúan dinámicamente en el proceso de comunicación.

Como regla general, la notación musical se ha producido solamente en las altas culturas de Occidente y Oriente, por lo cual es un dominio de los músicos profesionales y de algunos de sus receptores habituales entrenados. Por su parte, la transcripción de fuentes sonoras de las músicas tradicionales es un recurso etnomusicológico sistematizado en nuestro siglo. De lo anterior, se desprende que la recepción de la música viva no mediatizada por recursos de lectura musical ha sido y es el modo habitual de internalización del fenómeno musical. Sumado a ello, en varias culturas tradicionales suelen existir categorías verbalizadas acerca de la música que permiten comprobar la existencia de criterios analíticos empíricos reflejados a menudo en terminologías tradicionales. Su eventual existencia revela, posiblemente, la presencia del saber musical etnocientífico.

En las tareas musicológicas, existen relaciones determinantes entre la audición, transcripción o notación y el análisis de un fenómeno musical. En el trabajo etnomusicológico, la audición —como percepción selectiva con limitantes culturales— condiciona a la transcripción, que debería registrar y representar mediante la escritura musical todos los elementos constituyentes del discurso musical. Condiciona, asimismo, al análisis, puesto que éste depende de la calidad de la transcripción y ésta, a su vez, del proceso de percepción auditiva que la precede. Por su parte, en el trabajo musicológico la notación musical generada por el compositor condiciona el análisis. Es, por tanto, un trabajo menos problemático y complejo. El musicólogo no necesita generar sus propias partituras. Debe basarse en partituras originales complementándolas con fuentes documentales históricas.

En etnomusicología, la transcripción eficiente o deficiente de un trozo musical dependerá de la habilidad, entrenamiento auditivo y conocimiento de la base cultural del trozo transcrito por parte del transcriptor (véase Seeger 1964: 276-277). En este caso, la elaboración de la transcripción y el análisis suelen ser procesos convergentes y simultáneos, siempre que ambos sean realizados por la misma persona. El etnomusicólogo siempre puede recurrir a la grabación original para verificar o controlar sus transcripciones y análisis, y acceder al material de documentación correspondiente. Asimismo, puede recurrir a la percepción auditiva, análisis, explicaciones e interpretaciones de significados proporcionados por los propios músicos nativos y sus receptores. Es posible que de ello resulte el hallazgo de una etnoteoría o simbología musical nativa; o la articulación de relaciones entre música, cultura y sociedad a partir de las concepciones y creencias nativas.

En musicología, la precisión y exhaustividad de la notación musical depende del período histórico, observándose una tendencia hacia la mayor simplificación e imprecisión en las notaciones tempranas y una tendencia hacia la precisión máxima con gran recargo de indicaciones en ciertos compositores contemporáneos. No obstante, gran parte de las partituras del pasado son prescriptivas: dan cuenta de cómo el compositor deseó que fuese interpretada su música y no como fue interpretada de facto en su tiempo. Este problema se agudiza por no contar con música viva grabada hasta el siglo XIX inclusive, existiendo un gran vacío de varios siglos que dificulta la verificación y control de las teorías interpretativas, las cuales deben apoyarse en documentación histórica tanto escrita como iconográfica.

II CORRIENTES CONTEMPORÁNEAS EN EL ANÁLISIS MUSICAL.

1. *El análisis musical en el contexto del saber humanístico y del método científico*

Pese a que un análisis aplicado sólo a la música en sí misma es reduccionista por cuanto aísla el fenómeno musical de su contexto sociocultural e histórico impidiendo captar en profundidad sus significados humanos y culturales, en la musicología histórica y —con menor énfasis— en la etnomusicología ha predo-

minado el enfoque analítico-musical centrado en el fenómeno musical en sí mismo escindido artificialmente de sus contextos. Este enfoque podría justificarse sólo cuando se desea analizar algunos aspectos de un trozo musical con el fin de facilitar su interpretación.

Las causas de esta orientación reduccionista predominante deben ubicarse en los problemas existentes en la formación humanista y científica de los músicos, que suele ser sacrificada en pro de la formación técnico-musical. Para superar los niveles en que se da actualmente el análisis musical se necesitan musicólogos históricos y etnomusicólogos con una experiencia amplia en ciencias sociales, filosofía y humanidades, cimentada sobre una base interdisciplinaria sólida.

El conocimiento de los principios básicos que regulan el método científico permite considerar hasta qué punto el análisis musical no puede ser tratado como una técnica autónoma, por ser meramente uno de los recursos que deben ser utilizados para el estudio cabal de un fenómeno musical. Idealmente, el proceso analítico debería ser concebido en el contexto mayor de un diseño o proyecto de investigación, cuya base científica puede otorgarle mayor confiabilidad mediante técnicas de control y verificación; y cuyas implicancias humanísticas le darían profundidad, amplitud y apertura interdisciplinaria. Asimismo, ello permitiría la elección del tipo de análisis más adecuado al fenómeno musical en estudio.

2. Orientaciones socioculturales y criterios analítico-musicales

En cada cultura, sociedad y época, las maneras de comprender, estudiar o analizar la música dependerán, en gran medida, de los criterios que rigen la concepción del fenómeno musical (Nketia 1982: 707). En aquellas sociedades como las de Occidente, en las cuales la música es considerada como fuente de placer estético, se dará énfasis al estudio de la música en sí misma, centrándose en su forma y elementos estructurales. En aquellas sociedades en que la música está ligada a las concepciones filosóficas o religiosas, se dará énfasis al estudio de su significado y simbolismo en el contexto del sistema de creencias y de la concepción de mundo. Y, por último, en aquellas sociedades que valoran la dimensión social de la música, se dará relevancia a la comprensión de la música como parte de la vida humana, destacando la importancia de sus roles sociales y procesos de comunicación (*loc. cit.*).

En su calidad de disciplinas de Occidente que estudian el fenómeno musical, tanto la musicología histórica y sistemática como la etnomusicología han propuesto y aplicado modelos analítico-musicales destinados al estudio de la música en sí misma. Por lo contrario, aquellas orientaciones humanistas o antropológicas que dan énfasis a los contextos socioculturales del fenómeno musical han sido menos comunes en la musicología histórica y sistemática que en la etnomusicología. En este sentido, se destaca la obra pionera de los musicólogos históricos Lang 1941, Lowinsky 1941, Sachs 1946 y Bukofzer 1947, como también de los etnomusicólogos Merriam 1964 y Blacking 1973. La

interdisciplina que impulsará decisivamente esta última orientación es la Antropología de la Música.

Es necesario dejar en claro que cada una de las técnicas analítico-musicales propuestas no han sido sometidas a prueba a su debido tiempo. Al carecerse de una revisión crítica, ellas coexisten en calidad de opciones favorecidas por algunos investigadores o por escuelas musicológicas o etnomusicológicas. Sus diversas orientaciones responden a paradigmas compartidos por grupos de musicólogos y etnomusicólogos en distintos países desde el siglo XIX hasta el presente.

3. Modelos analítico-musicales

Herndon (1974: 221-239) distingue los siguientes cuatro modelos analítico-musicales aún vigentes: 1) orgánico, 2) mecánico, 3) procesal y 4) matemático.

1) El modelo orgánico se refiere al análisis musical descriptivo, centrado en la música en sí misma. Ha sido utilizado por mucho tiempo, generándose en la musicología histórica y sistemática y aplicándose posteriormente en etnomusicología. En su génesis, recibe la influencia de la biología y del evolucionismo unilineal o darwinismo cultural del siglo XIX. Da lugar a un análisis musical descriptivo que intenta comprender las relaciones formales entre el todo y sus partes como también la estructura y relaciones estructurales de los elementos musicales. Así, sus relatos descriptivos del fenómeno musical dan cuenta de las características formales, estructurales, melódicas, rítmicas, armónicas, etc., tomando como punto de partida las categorías del analista reconocidas comúnmente en la música docta de Occidente y operando en base a la partitura o la transcripción musical. Este es el tipo de análisis enseñado aún en la mayor parte de los conservatorios de música. Sus ejemplos tempranos se caracterizan por un lenguaje literario retórico e impreciso. (Véase Tovey 1959).

2) El modelo mecánico concibe la música como un objeto físico. Recibe influencias de las matemáticas, física y mecánica desarrolladas a partir del siglo XVII. Da lugar a tipos de análisis basados en listados de categorías, fichas clasificatorias y otros recursos similares, todos ellos aportados por etnomusicólogos. Como ejemplo, cabe citar algunos de los recursos propuestos por Nettl 1956 (listados de rasgos musicales), Lomax 1968 (fichas cantométricas), Merriam 1964 y 1967 (fichas clasificatorias) y Kolinski 1959, 1961, 1965 y 1982 (diagramas analíticos).

3) El modelo procesal intenta analizar el fenómeno musical de acuerdo a un enfoque analítico-sintético integrado, centrándose en sus procesos dinámicos. Incorpora el estudio de los procesos de transformación y aculturación musicales. (Véase a McLeod 1966, tesis doctoral etnomusicológica sobre técnicas de análisis para la música no occidental).

4) El modelo matemático se centra en el uso de la técnica estadística al servicio de la cuantificación de datos musicales. Los procesos clasificatorio y comparativo pueden ser sistematizados y mejorados mediante la utilización de la estadística. Se ha empleado tanto en musicología histórica y sistemática como

en etnomusicología, predominando en esta última. (Véase a Freeman y Merriam 1956).

A estos cuatro modelos deben agregarse los siguientes:

5) El modelo lingüístico, aplicado principalmente en etnomusicología, se centra en las analogías entre música y lenguaje, gravitando en las aplicaciones posibles de los modelos lingüísticos al análisis musical. Una de ellas consiste en la adaptación del método de la gramática transformacional de Chomsky al análisis musical. (Véase Feld 1974).

6) El modelo paramétrico se basa en un análisis musical centrado en parámetros musicales —variables cuantificables del discurso musical—, los cuales se estudian separadamente para culminar luego en su comprensión integrada. Dichos parámetros son: 1) altura, expresada en la armonía, trayectoria e interválica melódica; 2) duración, expresada en el ritmo, métrica, tempo y agógica; 3) intensidad, expresada en la articulación y dinámica, y 4) timbre o color. Se genera un proceso detallado de análisis y síntesis que permite penetrar a fondo en cada uno de estos parámetros. Se establecen relaciones de similitud y contraste en la estructura musical. Y, por último, se articulan las correlaciones estructurales entre ellos. Se aplica principalmente en el análisis de música contemporánea docta y secundariamente en etnomusicología. (Véase Stein 1962 y Grebe 1964).

7) El modelo antropológico-musical se centra en el estudio de la música en la cultura y como cultura. Se establecen relaciones entre estructuras y procesos musicales y culturales, gravitando en los puntos nucleares de convergencia, tales como los símbolos. Estos últimos permiten comprender en profundidad las relaciones que se dan entre los fenómenos culturales y musicales. Se utiliza preferentemente en antropología de la música y etnomusicología. (Véase Merriam 1964, Blacking 1967 y 1973, Zemp 1971, Keil 1979 y Grebe 1973, 1978 y 1980).

8) El modelo cognitivo étnico adopta como punto de partida los criterios y concepciones de los músicos nativos, reflejados en sus propias categorías y terminología. Se ha incorporado en las últimas dos décadas al análisis etnomusicológico. (Véase Zemp 1978 y 1979; Grebe 1980).

III PERSPECTIVAS FINALES

En la evolución y características de estos modelos analítico-musicales se observa una búsqueda continua de enfoques y recursos que permitan superar las limitaciones que se van detectando en su aplicación. En el transcurso de dicha búsqueda, aparecen varios nuevos modelos analíticos que surgen de enlaces interdisciplinarios establecidos en los últimos veinte años. Si bien es cierto que el modelo orgánico descriptivo dominó la escena musicológica desde un comienzo y que éste fue adoptado por los primeros etnomusicólogos de la escuela de Berlín, posteriormente la etnomusicología tomó la delantera proponiendo varios modelos alternativos. La emergencia de estos fue estimulada por la ampliación de las vinculaciones interdisciplinarias y por los problemas complejos de índole teórica, metodológica y técnica que debían enfrentar los

etnomusicólogos al investigar la música en los más variados contextos culturales y sociales.

A pesar de que esta búsqueda progresiva de nuevas metodologías analíticas ensancha y enriquece las perspectivas etnomusicológicas y musicológicas brindando interesantes posibilidades electivas, subsisten problemas centrales aún no resueltos. Seeger (1960: 245) plantea un dilema crucial: la dificultad para establecer correspondencias y relaciones entre el fenómeno musical percibido con la verbalización acerca de dicho fenómeno musical mediante el lenguaje hablado o escrito. En otras palabras, al analizar el discurso abstracto de la música es necesario representarlo concretamente mediante el lenguaje verbal. Por tanto, existe un contraste de niveles entre la música en sí y el "hablar o escribir acerca de la música", lo cual dificulta el proceso analítico.

No obstante, es necesario distinguir el fenómeno musical en sí del pensar acerca de dicho fenómeno. A nuestro juicio, el primero es un testimonio valioso de la creatividad humana; y el segundo es un resultado de un proceso cognitivo estimulado por la comunicación musical. Ambos deben ser considerados en un análisis antropológico-musical.

Puesto que la musicología histórica/sistemática y la etnomusicología poseen tanto sus respectivos corpus teóricos como también recursos metodológicos y técnicos diferenciados que se aplican a sus respectivos universos de estudio —músicas occidentales y no occidentales—, es necesario reconocer que ambas corresponden a paradigmas diferenciados aunque complementarios. En el plano del análisis musical, la musicología histórica generó y aportó el primer modelo analítico orgánico descriptivo, el cual fue adoptado tempranamente por la etnomusicología. Algo similar ocurrió posteriormente con el análisis paramétrico. Sin embargo, se va produciendo gradualmente una emancipación y diversificación de los modelos analíticos etnomusicológicos unidos a su enriquecimiento antropológico e interdisciplinario. En esta perspectiva, la musicología comienza a recoger de la etnomusicología, poco a poco, nuevas ideas y orientaciones que señalarán una nueva etapa en su devenir.

Sería deseable que en esta nueva etapa tanto etnomusicólogos como musicólogos compartieran una orientación humanista hacia el fenómeno musical, realizando no sólo un interés por la comprensión de sus formas y/o estructuras en sí mismas sino también su vinculación profunda con el hombre y su cultura. La Antropología de la Música podrá trazar un camino para encauzar esta orientación, mediante modelos de análisis que aborden a la música en sí misma y en sus correspondencias con la cultura centrada en el hombre.

Universidad de Chile
Departamento de Antropología

REFERENCIAS

- Blacking, John. 1967. *Venda Children's Songs*. Johannesburg, Witwatersrand University Press.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Londres, Faber y Faber.
- Bukofzer, Manfred F. 1947. *Music in the Baroque Era*. Nueva York, Norton.
- Feld, Steven. 1974. "Linguistic Models in Ethnomusicology". En *Ethnomusicology*, xviii, 2, pp. 197-217.
- Freeman, Linton C. y Alan P. Merriam. 1956. "Statistical Classification in Anthropology: An Application to Ethnomusicology". En *American Anthropologist*, 58, 3, pp. 464-472.
- Grebe, M. Ester. 1964. "Estudio Analítico de 'Der Stürmische Morgen': Un Enfoque Metodológico". En *Revista Musical Chilena*, xviii, 89, pp. 87-104.
- Grebe, M. Ester. 1973. "El Kultrún Mapuche: Un Microcosmo Simbólico". En *Revista Musical Chilena*, xxvii, 123-124, pp. 3-42.
- Grebe, M. Ester. 1978. "Relationships Between Musical Practice and Cultural Context: The Kultrún and its Symbolism". En *The World of Music* (UNESCO), xx, 3, pp. 84-106.
- Grebe, M. Ester. 1980. *Generative Models, Symbolic Structures, and Acculturation in the Panpipe Music of the Aymara of Tarapacá, Chile*. Belfast, The Queen's University of Belfast, Tesis Doctoral en Antropología Social, 2 vols.
- Herndon, Marcia. 1974. "Analysis: The Herding of the Sacred Cows?". En *Ethnomusicology*, xviii, 2, pp. 219-262.
- Keil, Charles. 1979. *Tiv Song*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Kolinski, Mieczyslaw. 1959. "The Evaluation of Tempo". En *Ethnomusicology*, iii, 2, pp. 45-57.
- Kolinski, Mieczyslaw. 1961. "The Origin of the Indian 22-Tone System". En *Studies in Ethnomusicology*, 1, pp. 3-18.
- Kolinski, Mieczyslaw. 1965. "The Structure of Melodic Movement: A New Method of Analysis". En *Studies in Ethnomusicology*, ii, 95-120.
- Kolinski, Mieczyslaw. 1982. "Reiteration Quotients: A Cross-Cultural Comparison". En *Ethnomusicology*, xxvi, 1, pp. 85-90.
- Lang, Paul Henry. 1941. *Music in the Western Civilization*. Nueva York, Norton.
- Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick (New Jersey), Transaction Books.
- Lowinsky, Edward. 1941. "The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance". En *Papers of the American Musicological Society*, pp. 57-84.
- McLeod, Norma. 1966. *History of Formal Description in Ethnomusicology*. Evanston, Northwestern University, Tesis Doctoral (Ph. D.), Cap. 1.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.
- Merriam, Alan P. 1967. *The Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago, Aldine.
- Nettl, Bruno. 1956. *Music in Primitive Culture*. Cambridge, Harvard University Press.
- Nketia, J.-H. Kwabena. 1982. "La Interacción Mediante la Música en las Sociedades Africanas". En *Revista Internacional de Ciencias Sociales* (UNESCO), xxxiv, 4, pp. 707-725.
- Pribram, Karl H. 1980. "The Role of Analogy in Transcending Limits of the Brain Sciences". En *Daedalus* (Spring Issue), pp. 19-38.
- Sachs, Curt. 1946. *The Commonwealth of Art*. Nueva York, Norton.
- Seeger, Charles. 1960. "On the Moods of a Music Logic". En *Journal of the American Musicological Society*, xiii, 1-3, pp. 224-261.
- Seeger, Charles. 1964. "Report of the Chairman-Moderator" (Symposium on Transcripting and Analysis: A Howke Song). En *Ethnomusicology*, viii, 3, pp. 272-277.
- Stein, Erwin. 1962. *Form and Performance*. Londres, Faber y Faber.
- Tovey, Donald Francis. 1959. *The Main Stream of Music and Other Essays*. Cleveland, The World Publishing Company.
- Zemp, Hugo. 1971. *Musique Dan: La Musique Dans la Pensée et la Vie Sociale d'une Société Africaine*. París, Mouton.
- Zemp, Hugo. 1978. "'Are'Are Classification of Musical Types and Instruments". En *Ethnomusicology*, xxii, 1, pp. 37-67.
- Zemp, Hugo. 1979. "Aspects of the 'Are'Are Musical Theory". En *Ethnomusicology*, xxiii, 1, pp. 5-48.