

LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA

De la tradición a la transgresión

DIANA ZUIK; CRISTINA VÁZQUEZ

DEPARTAMENTO DE ARTES MUSICALES Y SONORAS – IUNA

El presente informe se origina en el marco del Proyecto PICTO Arte 2007 – firmado entre dos universidades nacionales: la Universidad Nacional de Cuyo y el Instituto Universitario Nacional del Arte. Los integrantes del equipo son docentes de la Escuela de Música y del Departamento de Artes Musicales y Sonoras respectivamente.

En la investigación realizada se atravesaron postulados teóricos tendientes a determinar la posibilidad de existencia de una *escuela pianística argentina* atendiendo a los planteos de Piero Rattalino y las propuestas surgidas en la contemporaneidad.

Asimismo se recorrieron conceptos y categorías en tanto determinantes de las consideraciones teóricas y las praxis interpretativas. El enfoque semiótico – estético permitió indagar acerca de las textualidades y sus posibilidades de lectura marcando especificidades hermenéuticas. Finalmente un recorrido por la casuística propugnó señalamientos de pertenencia a las corrientes *objetiva* y *subjetiva* determinadas según las pautas de la poética de la apertura propuesta por Umberto Eco.

Posibilidades de finicionales de escuela pianística

Piero Rattalino plantea la definición de *escuela pianística* sobre la base de tres ejes en torno a los cuales giraría dicho concepto. El primero considera como referente a los *grandes compositores* que desde el 1700 en paralelo a la evolución del piano al que utilizaban como *instrumento de trabajo* propusieron innovaciones en la técnica a partir de sus *modus* compositivo.

(...) *el maestro de piano opera como maestro de técnica y como maestro de estilística y estética; de ahora en adelante diremos que opera como pedagogo y como intérprete (...) porque la actividad del intérprete presupone siempre la innovación de la técnica.* (Rattalino 1992, p. 6)

Así en segundo lugar atiende a la condición de *pedagogos* que ostentarían grandes maestros. Para Rattalino son *pedagogos* aquellos que no sólo enseñan sino que además interpretan, i. e. los pianistas profesionales.

Finalmente se plantea la posibilidad o bien de adscribir los pianistas a cada una de las líneas genealógicas que recorren en cuanto tales largos períodos temporales o bien dejar espacios en la sucesión maestro – alumno – maestro tratando de verificar las posibles influencias recíprocas entre las diferentes escuelas.

No obstante las tablas expuestas por Rattalino para recorrer el desarrollo de la interpretación pianística no son absolutas sino relativas dado que son escasos los pianistas que se formaron con un solo maestro.

En el caso de nuestro país gran cantidad de pianistas se perfeccionaron y perfeccionan con maestros extranjeros ya sea porque viajaron al exterior o bien en virtud de que estos vinieron aquí.

De los conceptos de técnica y tradición

Siguiendo los planteos expuestos por Luca Chiantore es dable señalar que a lo largo de la historia ha habido distintas formas de tocar. Esta diversidad respondería en última instancia a la multiplicidad de actitudes estéticas. En correspondencia con estos

planteos corresponde un tratamiento crítico y musicológicamente válido de la evolución de la *técnica*.

Entrelazada con lo expuesto surge la problemática de la interpretación y su correspondencia con el desarrollo del lenguaje pianístico atendiendo a las producciones, interpretaciones y enseñanzas mediante las cuales multiplicidad de compositores ofrecieron otra perspectiva a los problemas técnicos y estilísticos del *lector performático musical pianístico*.

Respecto a la *tradición* se debe considerar que en la contemporaneidad dicho concepto devino dinámico y flexible de modo tal que su consideración como instancia de transmisión exacta de enfoques estilísticos y estéticos entró en crisis.

Raymond Williams define la *tradición* diciendo:

Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica lo que ofrece la tradición es un sentido de predispuesta continuidad.

Existen, es cierto, acepciones más endebles del concepto de "tradición" en contraste explícito con "innovación" y con "lo contemporáneo". Estos son a menudo asideros para los grupos de la sociedad que han sido abandonados sin recursos por algún tipo de desarrollo hegemónico en particular. (Williams 1997, p. 138)

Por ende fundamentar la categoría de *escuela pianística* sobre un concepto estanco de tradición supone cristalizarla a la vez que establecer una suerte de sucesión temporal inamovible en la cual no incidirían determinantes coyunturales socio epocales.

Las enseñanzas de los maestros se transmutan no sólo por las incidencias técnicas y formativas de otros maestros sino también por el proceso mismo de internalización de saberes que se produce en el alumno en virtud de su posición como agente en el campus de lo musical académico. La impronta de aquél que es considerado como *el* maestro en virtud de las marcas implícitas y / o explícitas que deja en sus discípulos se amalgaman con aquellas enseñanzas que meced a cursos de perfeccionamiento o semejantes adquiere el pianista.

No obstante en el planteo rattaliniano de *líneas genealógicas* su autor señala que la linealidad se quiebra si se atiende a los espacios / lapsos temporales que quedarían entre maestro - alumno - maestro al recibir formación / enfoques metodológicos desde otros *maestros*.

Asimismo es dable señalar la incidencia que lo coyuntural epocal ejerce sobre los procesos de elaboración / apropiación que de las enseñanzas del maestro realiza el alumno / intérprete / lector performático.

Atendiendo a la procesualidad comunicacional en la cual el intérprete es polo estético dadas las características que en cuanto tal posee será dable considerar las lecturas que realiza del texto / partitura.

Un enfoque semiótico/estético

Los planteos acerca de una *escuela pianística* suponen considerar los diferentes elementos que conforman las interpretaciones, i. e. las textualidades / textos nominados por Jean Nattiez y Jean Molino como *nivel neutro* atendiendo a sus especificidades de autonomía respecto al productor y las incidencias contextuales. Estas lo diferencian de los discursos en los cuales sí quedarían las huellas de las competencias y las gestualidades del compositor a la vez que las determinaciones de lo coyuntural epocal. Sin embargo el *plus simbólico* de la obra en cuanto tal permitirá una posible multiplicidad de lecturas pese a los planteamientos estéticos defensores de la univocidad interpretativa en la cual se jerarquizará la vigencia del código de interpretación. Ya la poética de la apertura expuesta por Umberto Eco en su *Obra Abierta* significó la jerarquización del lector y la imposibilidad de una única y *cuasi* exacta lectura del texto.

Cualquier obra de arte aunque no se entregue incompleta exige una respuesta libre e inventiva si no por otra razón sí por la que no puede ser realmente comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo. (Eco 1990, p. 75)

El pasaje del texto denotado al discurso connotado se da en virtud de la lectura / interpretación que del nivel neutro hace el lector performático debido al *plus simbólico* que emerge de lo sígnico. Este es el punto en el cual anclan las competencias y gestualidades inscriptas en el *habitus* del músico.

El lector performático musical

Margarita Schultz (1996) denomina al intérprete *lector performático musical* atendiendo a que la lectura performática supone la presencia simultánea de operaciones técnico motrices. Así la interpretación es resultado de la confluencia de tres funciones distintas, aquella de tipo *emocional*, la de naturaleza *kinésico – energética* y una tercera de orden *lógico*; todas ellas interactuando entre sí.

De esta manera se alude a las competencias lingüísticas y paralingüísticas, las gestualidades y los saberes explicitados por Catherine Kerbricht - Orecchioni (1986: 17 – 34) respecto a los enunciatarios de la procesualidad enunciativa.

Los señalamientos precedentes tienden a marcar la importancia que le cabe al intérprete que en tanto co – productor del texto deviene productor del discurso.

Del *habitus* y el lector performático musical

Pierre Bourdieu explicitará en *Campo intelectual, campo de poder* dos conceptos en torno a los cuales es posible *construir* la figura del intérprete. Tales son el *campus* y el *habitus*. Respecto al primero - en tanto sistema de relaciones horizontales que se establecen entre la diversidad de agentes posicionados - pauta los diferentes tipos de capital propios de cada *campus*. En el caso de lo artístico el capital es el simbólico. Y será por el poder que otorga a quienes lo poseen - dado que determina los posibles posicionamientos de los agentes - que se entabla la lucha entre los que ocupan esos espacios y los que serán considerados subversivos en tanto intentarán desplazar a los agentes ya posicionados.

En los posicionamientos jugará un papel importante el *habitus* que en tanto *Weltanschauung* supone el *modus vivendi* del agente, sus prácticas, valores, perceptualidades, sentimientos y maneras de pensar. Estas disposiciones son producto de las enseñanzas y / o aprendizajes sistemáticos y no sistemáticos y *distinguen* a los diferentes agentes del *campus*.

De la interpretación y hermenéutica de las textualidades pianísticas

Las diferentes *interpretaciones* tienen como instancias fundantes dos posicionamientos estéticos planteados sobre la base de la consideración del texto como simbólico y por ende ambiguo respecto al código base en cuyo caso se jerarquiza la función estética del mensaje (Eco, 1990) / lenguaje (Jakobson, 1981) o bien como sígnico y unívoco de modo tal que el *plus* simbólico emergería de los sentimientos del músico jerarquizándose entonces la función emotiva.

Si se toma como referencia la fidelidad al texto como premisa interpretativa es dable nominar a quienes se inscriben en esta postura interpretativa como *intérpretes objetivos*.

Al respecto se realizó un corte en el corpus de intérpretes pianísticos que responden a esta pauta atendiendo a su vez a la categoría de internacional,

latinoamericano y argentino. Tales son Andor Földes - húngaro naturalizado estadounidense, Claudio Arrau - latinoamericano - y Bruno Gelber – argentino -.

Respecto a *Andor Földes* - 1913 - 1992 - es destacable que dedicó gran parte de su carrera como intérprete a difundir la obra de Bela Bartók para piano. Estudió con Ernest von Dohnany quien fue a su vez discípulo de István Thoman uno de los últimos alumnos de Franz Liszt.

En su libro *Claves del Teclado* explicita su posicionamiento respecto a la interpretación señalando en un plano general que el realizador musical debe ser un traductor de los pensamientos del compositor de modo tal que

El intérprete recoge las ideas del compositor y las traduce en sonido con la ayuda de sus ágiles manos. (Földes 1958, p. 25)

Si bien debe estar

(...) dispuesto a recibir las emociones del compositor (...) al mismo tiempo debe poseer un fuerte intelecto propio para mantener sus emociones personales bajo firme control. (ibidem: 32)

Földes sostiene que en el trabajo del intérprete musical consciente pueden distinguirse tres fases que se inician con la primera lectura de una nueva obra y finalizan en el escenario. Así en la primera él *re-crea las ideas del compositor en su propia mente*, luego *las reproduce en su instrumento* y *finalmente las ejecuta* para un auditorio. El autor señala que en esa primera instancia el intérprete busca identificarse totalmente con el compositor recreando sus ideas. A la vez durante la segunda y tercer fase signadas por la humildad debe trasladar al instrumento lo escrito por el compositor. A estas consideraciones agrega Földes que el intérprete

Debe captar el espíritu de la música (pues) tratará de reproducir en su instrumento los verdaderos pensamientos de Beethoven (ibidem: 36).

No obstante el lector performático debe transmutar los pensamientos vertidos en la partitura de modo tal de adaptarlos a su personalidad lo cual emerge en las diferentes interpretaciones que se realizan de una misma obra.

No es que ellos deseen ser diferentes unos de otros, sino que, a causa de diferencias en sus estudios musicales, caracteres, gustos, siempre escuchamos versiones que llevan el sello personal del intérprete. (ibidem: 45).

En lo referente a *Claudio Arrau* - 1903 -1991 - pianista chileno que comenzará sus estudios con su madre Lucrecia León Bravo de Villalba para continuarlos luego en Alemania con Martin Krause - uno de los últimos alumnos de Franz Liszt, discípulo de Czerny quien fuera alumno de Beethoven, es necesario señalar su parecer respecto al modo de interpretación de

(...) un nuevo tipo de intérprete, que es la negación del artista arbitrario, del sensacionalismo, que son productos del siglo XIX. Creo que este fenómeno puede atribuirse a una búsqueda actual de un modo más exacto y sincero de interpretación. (...) el intérprete tiene el deber sagrado de transmitir intacto el pensamiento del compositor cuya obra interpreta. (Horowitz 1984, p. 36).

Arrau plantea la diferencia existente en cuanto a la interpretación entre su generación y la que le precedía dado que aquella respondía a *planteos subjetivistas* - interpretaciones arbitrarias y a menudo falsas en palabras de Arrau – en las cuales

(...) la vanidad de los intérpretes cobraba mucha más importancia que el objetivo de la interpretación fiel...En mi opinión, esto resulta muy pernicioso para el arte. (Horowitz 1984, p. 63)

Arrau ubica en la época de Weimar la emergencia de la *nueva objetividad* - una nueva estética interpretativa caracterizada por su sentido práctico y la autodisciplina - que implicara según plantea John Willet en su texto *Arte y política en el período Weimar*

(...) un enfoque neutro, sobrio, práctico, destinado a adoptar el funcionalismo, la utilidad, la ausencia de extravagancias decorativas. (Horowitz 1984, p. 72)

Fue Arthur Schnabel - inscripto en los planteos estéticos de la *nueva objetividad* - quien ilustró con mayor precisión el concepto del intérprete como servidor de la música más que como explorador de la misma.

Según Horowitz la fidelidad al texto de Arrau sobrepasaría la de Schnabel dado que

(...) se atiene a cada indicación del autor con respecto al fraseo y la dinámica, interpreta cada nota de modo exacto y significativo, en pasajes complejos o densos, emplea digitaciones que, más que facilitar el texto, le otorgan claridad y limpieza y se rehúsa a descuidar las notas secundarias. Cuando encuentra disparidades entre diferentes ediciones, consulta manuscritos y otros medios especializados en un esfuerzo por anular el capricho personal (mientras que) cuando surgen ambigüedades en la notación, intenta colegir una interpretación sistemática: en Mozart y Beethoven, siempre comienza los trinos sobre la nota más alta; en Chopin, siempre ejecuta las notas de adorno dentro del tiempo. No concibe la experimentación con diferentes tempos, dinámicas, sonoridades y otros elementos interpretativos. (ibídem: 123)

También participa de estos postulados estéticos Bruno Gelber pianista argentino quien estudiara en nuestro país con Vicente Scaramuzza - 1885 - 1968 - y con Marguerite Long - discípula de Antoine Francois Marmontel - en París. Según Cecilia Scalisi, Gelber

Se destaca por el refinamiento de sus interpretaciones, siempre respetuosas y fieles a la partitura y por el rigor de sus interpretaciones. (Scalisi 2005, p. 36)

También la crítica especializada destaca la lectura exacta de los textos en sus interpretaciones de Beethoven y Brahms. Así diría Gelber

A Beethoven lo comprendo muy bien. La afinidad no es parecerse, es comprender o tener la impresión de comprender lo que le sucede al compositor y de lo que expresa en su música. La afinidad para mí es entender ese idioma sin la necesidad de que nadie me lo traduzca. Implica que sus impulsos me son comprensibles, que tocan fibras mías que las siento muy profundamente; implica que siento sus angustias, sus dramas, entuertos y broncas. (Scalisi 2005, p. 53)

Esta simbiosis con el compositor le permitiría, pese a sus diferentes interpretaciones, que todas ellas se mantengan fieles al estilo y la manera del genio de Bonn.

Considerando que en el texto beethoveniano escrito subyace otro texto que se patentiza en

(...) presagios, anuncios, advertencias que le venían del más allá, que le hablaban de la existencia de un mundo diferente. Son expresiones que el pianista tiene que saber captar y eso es muy difícil. Por eso ha habido tan pocos intérpretes que han tocado la obra de Beethoven de una manera realmente interesante y trascendente. (Scalisi 2005, p. 65)

La tarea del intérprete es en palabras de Gelber

Hacer que cada nota tenga el sentido que le corresponde. Y esta regla vale para lo que dicte cada obra, de manera que si el intérprete comprende la idea de fondo, la búsqueda estará bien encaminada... (ibídem: 85)

Para el pianista argentino el verdadero artista es aquél que oficia de *medio* por el cual se expresa el compositor:

Es un ser viviente, vibrante, y el buen intérprete, es aquel que actúa como instrumento de paso del mensaje y de la emoción del compositor. La música atraviesa al intérprete. (ibídem: 102)

A su vez otra estética privilegia lo hermenéutico del *lector performático musical* por lo cual se jerarquizará la ambigüedad textual que en virtud del plus simbólico emergente marca *los actos de libertad conciente* (Eco, 1990: 75) con los cuales se conceptualiza la apertura de la obra. Así en un segundo corte realizado según las

pautas del anterior se procedió a considerar la trayectoria de Glenn Gould, Teresa Guerreño y Martha Argerich.

Para *Glenn Gould* - 1932-1982 -, pianista canadiense formado con Alberto García Guerrero, las obras si bien poseen una existencia autónoma son terreno de intervención directa por parte del intérprete el cual no se contenta con la mera adecuación a su carácter sentimental o a la ejecución respetuosa de lo escrito en pos de la “correcta” *performance* de la misma, sino que opera sobre ella modificándola e interviniéndola directamente para brindar una perspectiva nueva. En esa actitud irrespetuosa para con la obra original se fija una posición intelectual/estética precisa. La obra, si bien creada por alguien, no tiene forzosamente una relación de dependencia o de aprobación para con el creador. Esta condición de autonomía de la obra implica la anulación del autor y su no pertenencia liberando al intérprete para hacer algo novedoso y propio con ese material. Desde esta concepción gouldiana la obra no es necesariamente clausurada por el compositor sino que puede ser completada o complementada por el intérprete asumiendo éste un rol activo:

Estamos llegando a un punto, toda la sensibilidad cultural está llegando a un punto en el que las antiguas nociones estratificadas de compositor, intérprete y espectador se están diluyendo. (...) el intérprete como compositor, como oyente, se convierte en un ilustrador, en un iluminador medieval, alguien al servicio de un fin más importante que uno mismo. ¿Qué se torció en la música, qué se torció de hecho en el siglo XVIII, cuando el compositor, el intérprete y el público se escindieron para acabar aislados?. Me gustaría volver a verlos en una especie de relación cósmica. (Gould, 2003)

Gould manifestaba una osadía ajena a las preconcepciones y requisitos de todos los cánones culturales heredados y a las “normas” de la interpretación. Era un explorador musical que trazaba su propio camino artístico al tiempo que lo recorría

y ahí yace la paradoja gouldiana : al penetrar en la música y rendirse a ella sin que nada se interpusiera en esa relación, nos reveló su naturaleza y nos la entregó incondicionalmente y a él con ella. (Cott 2006, p. 23)

El caso de *Teresa Carreño* -1853-1917- nacida en Caracas, Venezuela quien estudió en Nueva York con Luis Moreau Gottschalk y en París con George Matthías plantea un estilo de interpretación naturalmente libre priorizando la emotividad, emergente de una identidad latinoamericana que corroboraría la teoría bourdiana de *habitus* y daría sustento a la existencia de determinantes contextuales en la lectura simbólica de un texto musical.

En Alemania a Carreño se la conoció como la *Walküre* del piano y Arrau la recordaría como la fogosa pianista del período pre-Weimar. En 1913, Walter Niemann el afamado autor y crítico la describiría con las siguientes expresiones

(...) Su ejecución combina la explotación extrema de la fuerza, de la viril modelación del tono, con la máxima ligereza y elasticidad del mecanismo interpretativo. De allí su increíble resistencia y regocijo al ejecutar, su inmensa, inagotable energía. Sus fortísimos de increíble fuerza pero absoluta belleza y plenitud. La Carreño del pasado ama del aire libre musical, fue la favorita de las masas cuyo temperamento volcánico cautivó al viejo y nuevo mundo bajo la fascinación de su hechizo. (Horowitz 1984, p. 106)

(...) luego comenzó a perder interés en la ejecución para dedicarse a componer y aun así su interpretación de la sonata de Liszt seguía siendo maravillosa. Llena de notas erróneas y pasajes equivocados pero su sensibilidad era fantástica... coordinaba toda la pieza, cada idea surgía de la anterior. (Horowitz 1984, p. 115)

Martha Argerich, pianista argentina nacida en 1941, quien estudió con Vicente Scaramuzza y Frederich Gulda definirá su posicionamiento interpretativo a través del siguiente testimonio

En la práctica, cada vez que toco algo lo hago de manera distinta. Cuando retomo una obra, siempre veo cosas distintas. No sólo cuando grabo: también en los conciertos. Siempre busco otras cosas, hasta último momento.

Siempre se descubren cosas nuevas. Dudo siempre, siempre estoy buscando: “¿Hago esto o aquello?”. Siempre intento cosas nuevas, incluso en las mismas piezas. Trato de no imitarme a mí misma; eso es muy peligroso.

Martha Argerich renunciará al purismo estilístico apoyada en una depurada técnica, sustento de su absoluto dominio instrumental. Habiendo estudiado con Scaramuzza -quien poseyera una metodología de enseñanza rígida y dogmática- encontrará en sus estudios de perfeccionamiento con Gulda, vuelo interpretativo e identidad como artista

Nosotros éramos del bando de Gulda y éramos capaces de pelearnos por la causa. La expresión en Gulda era algo que pasaba más inadvertido. Gulda hacía todo sin apoyarse en cada cosa y a mí me gusta esa forma understatement, sobreentendida. Del otro lado estaba Claudio Arrau, que le gustaba a las señoras más maduras ... y tenía esa expresión tan profunda. Me llevó algunos años apreciar la verdadera grandeza de Arrau.

El piano de Argerich tiene una intensidad física y emocional arrolladora, de un alto grado de inspiración. La pianista declarará que no tiene un método determinado para preparar sus obras sino que se zambulle en ellas con un impulso no muy racional y que se debe estar abierto y alerta a cómo se presentan y no a la idea que se tiene de ellas.

Haciendo un comentario sobre la ejecución de un pianista, Martha Argerich expresaría: “*toca muy bien pero en sus conciertos pasa solamente lo que es posible*”. Esta descripción subjetiva puede comprenderse sólo desde su paradigma interpretativo, dado que para ella únicamente puede suceder *algo especial* en el escenario cuando pasa lo imposible, cuando dejándose hechizar por sonoridades impensadas renace en cada interpretación, como artista.

Conclusiones

Si bien la diada *técnica - tradición* es la que marcaría las categorías sobre la cuales se consideraría una *escuela pianística*, en la contemporaneidad se han producido cambios en las significaciones de modo tal que los términos adquieren otros sentidos. Esto es lo sucedido con el concepto de *tradición* y por ende su relación con la *técnica*. Así la tradición deviene flexible. De este modo las enseñanzas de un maestro internalizadas por un pianista son elaboradas / metamorfoseadas por éste emergiendo no sólo en sus *lecturas* sino también en sus marcaciones técnicas. Así el atravesamiento realizado de la figura del *lector performático musical pianístico* permite considerar la posibilidad de establecer correspondencias entre éste y las técnicas como instancias de inscripción en las escuelas pianísticas.

La casuística planteada permitió considerar la inscripción de pianistas internacionales, latinoamericanos y argentinos en dos categorías: *intérpretes objetivos / intérpretes subjetivos* según las patentizaciones sígnico o simbólicas de las textualidades.

Dado que la postura de Piero Rattalino deja abierta la posibilidad de determinar otros criterios para la elaboración y conceptualización de una *escuela pianística* que permita definirla en virtud de los determinantes de la contemporaneidad podría considerarse la propuesta de Luca Chiantore, quien postula los métodos pianísticos y no escuelas como instancia metodológica.

Esa es la tarea a la que se encuentra abocado nuestro equipo de investigación intentando proyectar dichas pautas definicionales a la posibilidad de plantear, a partir de la interpretación, las especificidades de una escuela pianística argentina.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (1998). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*.
(2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor. Buenos Aires.
- Bourdieu, P.; Wacquant, J.D. (1975). *Respuestas por una Antropología Reflexiva*.
Siglo XXI. México.
- Cott, J. (2006). *Conversaciones con Glenn Gould*. Global Rhythm Press S. L.
Barcelona.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la Técnica Pianística. Un estudio de los Grandes
Compositores y el Arte de la Interpretación en Busca de la Ur –
Technik*. Alianza. Madrid.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Lumen. Barcelona.
(1990). *Obra Abierta*, Ariel. Buenos Aires.
- Foldes, A. (1958). *Claves del teclado*. Ricordi. Buenos Aires.
- Horowitz, J. (1984). *Arrau*. Vergara. Buenos Aires.
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de Lingüística General*. Seix Barral. Barcelona.
- Kerbracht - Orecchioni, C. (1986). *La enunciación*. Hachette. Buenos Aires.
- Molino, J. (1975); *Fait musical et sémiologie de la musique en Musique en Jeu*, N° 17.
- Nattiez, J. (1987); *Musicologie General et Semiologie*, Christian Bourgois Editeur,
Paris.
- Rattalino, P. (1992). *Le grandi scuole pianistiche*. Ricordi. Milano.
- Scalisi, C. (2005). *Bruno Leonardo Gelber. Diálogos sobre los conciertos para piano
de Ludwig van Beethoven*, Scalisi, Buenos Aires.
- Schultz, M. *La notación musical desde la perspectiva peirceana en Revista
Chilena de Semiótica*. N° 1. Octubre de 1996. Facultad de Ciencias
Sociales. Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación.

Material audiovisual

- Gould, G. (2003) *El Alquimista*; documental en soporte DVD de Bruno Monsaingeon.
- Argerich, M. (2001); *Conversación nocturna*; documental en soporte DVD de Georges
Gachot.