

# DE LA TRADICIÓN ORAL AL DESARROLLO DE UNA NUEVA ORALIDAD DIGITAL EN LA MÚSICA POPULAR

Joaquín Blas Pérez

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes  
Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical.

## Resumen

La etnomusicología reconoce a la oralidad como modo de expresión musical del pueblo en diferentes culturas. Sin embargo, la dimensión escrita de la composición/ejecución forma parte ineludible de la práctica popular en el tango; en el jazz la improvisación se introduce en oposición al paradigma de lo compuesto previamente. A partir del desarrollo de la industria musical y la grabación en estudio, la práctica musical toma distintos modos de existencia y producción que combinan lo oral y/o lo escrito. Modos que podrían considerarse como formas de oralidad secundaria (Ong, 1976); en tanto prácticas orales en una cultura que ya ha establecido un sistema de notación estandarizado.

Durante la última década del siglo XX asistimos al desarrollo de la tecnología digital y la informática en el campo de la música. Este proceso además de acelerar aún más la posibilidad de intercambio de audio por internet devino en la disminución de los costos de los sistemas de grabación domésticos. En palabras de Taylor (2001: p3) la irrupción de lo digital supone *“el cambio más fundamental en la historia de la música de occidente desde la invención en la notación en el SIX”*. El acceso doméstico a dichas tecnologías y el intercambio de contenidos audiovisuales en internet modifica profundamente el modo en el que se construye socialmente lo musical.

John Halle (2004) nos advierte acerca de un eminente futuro post-alfabetizado en el que el texto-partitura deja de ser necesario para el hacer musical. Las ideas musicales desde su concepción hasta su realización no dependen ya de la mediación del soporte escrito y la composición tradicional se convierte en un medio más entre otros. Actualmente el nivel decreciente de alfabetización musical pone en jaque a la partitura como el soporte principal para la producción y el análisis. En las nuevas músicas populares la producción oral colectiva se impone por sobre la composición musical individual escrita. Por otra parte el trabajo de artistas sobre maquetas digitales no implica a la notación como soporte necesario. Se propone reflexionar sobre estas nuevas formas de oralidad. Nos preguntamos cómo desarrollar nuevas metodologías de estudio para este tipo de prácticas. Así mismo se discute la posibilidad de nuevos soportes no escritos, tecnológicos y/o performativos para el desarrollo de la pedagogía musical para la música popular.

Palabras clave: Oralidad; Música; Ontología; Digital; Fonográfica

## Introducción

Suele afirmarse que antes de la aparición de los sistemas de notación en partitura la música se transmitía de manera oral. La musicología y la etnomusicología reconocen una *oralidad musical* cantada, o incluso tocada en las diferentes culturas (Tokumaru, 1986; Lawson, 2010; Aretz, 1993). El concepto general de oralidad, vinculada a la comunicación hablada, se amplía a la performance musical tocada, bailada, ritualizada o dramatizada. Esto se hace sobre todo atendiendo a que en las sociedades primitivas la narración de historias recitadas, cantadas, la danza y la música no se presentan nunca como manifestaciones autónomas sino como formas combinadas de memoria étnica y social. Es así como la idea de oralidad ha sido utilizada en la investigación vinculada a la música medieval europea (Treitler, 1981, 1984), las músicas folklóricas o étnicas del Magreb y Latinoamérica (Salah, 2007; Palominos Mandiola, 2014) y posteriormente asociada al registro musical fonográfico (Toynbee, 2007) entre otras. En la actualidad, a partir de la irrupción de las tecnologías digitales asistimos a nuevas formas de lo oral y lo escrito que modifican nuestra experiencia musical. Podría considerarse incluso la idea de un tipo de *oralidad digital*.

La oralidad como concepto general referente al habla, pertenece al ámbito de la lingüística, la literatura y la antropología. Aunque tendemos a considerar la lengua oral en oposición a la lengua escrita, lo oral configura la sustancia primaria que ha de constituir lo escrito como sistema de signos. Lo oral se presenta como forma de conocimiento del lenguaje hablado, vocalizado, sonoro. Quizás por esto último resulta fácil trazar una analogía con el fenómeno musical, también considerado en términos de lenguaje en su condición escrita y sonora. El filólogo Walter Ong (1976) distingue dos formas de oralidad: la *oralidad primaria* define a aquel tipo que se manifiesta en las sociedades sin escritura; y la *oralidad secundaria* como una forma presente en aquello oral que esta mediado por tecnologías tales como el teléfono, la radio y la televisión entre otros. Este segundo tipo de oralidad solo es posible en sociedades que ya han desarrollado el soporte escrito.

A partir del desarrollo de la industria musical y la grabación en estudio, la práctica musical toma distintos modos de existencia y producción que combinan lo sonoro (oral musical) y/o lo escrito (texto musical). La música popular urbana que se expande y desarrolla a partir del surgimiento de la radio a principios del siglo XX es un buen ejemplo. Estos modos de práctica podrían considerarse como formas de *oralidad musical secundaria* en términos de Ong (op.cit.). Como prácticas musicales orales que se hacen presentes en una cultura que ya ha establecido un sistema de notación musical estandarizado. Sin embargo como formas de conocimiento musical adquieren una fuerte independencia en términos epistemológicos con respecto al lenguaje musical escrito.

En las carreras de música popular se plantea muchas veces la necesidad de nuevas epistemologías, nuevos metodologías de análisis y de enseñanza. Sostenemos que esta deuda de las instituciones pedagógicas se debe a que la practica musical que es objeto de estudio –basada en una práctica performativa que tiene como base a esta oralidad descripta– no es consecuente con las herramientas de análisis musical desarrolladas originalmente para el análisis del texto musical.

Somos concientes que son muchas las músicas populares que hacen uso de partituras, sistemas de cifrado y tablaturas. En el tango o en el jazz los músicos leen frecuentemente partituras; aunque estas difieran la mayoría de las veces de aquellas utilizadas en la música académica. En las secciones de vientos de una banda de cumbia es frecuente ver

un atril con partes escritas, incluso los músicos en una jam session de jazz suelen tener su Realbook para recordar los estandars sobre los que improvisaran. Pero si hay algo que define a las prácticas musicales que categorizamos como populares es aquello no escrito, oral o improvisado que no está presente en las obras musicales completamente escritas de la tradición europea. En el folklore o el rock se hace muy evidente la práctica de tocar con otros sin mediación de la escritura. Hay parte esencial del conocimiento musical que hace únicas a estas prácticas, y que no puede ser capturado por una teoría diseñada para la música como texto. Creemos que esto se debe a su carácter oral; y que el mismo traería aparejado una condición ontológica diferente para aquello que entendemos por música. Con el propósito de desarrollar esta idea realizaremos un análisis histórico de los cambios que se producen en la música en términos otológicos dependiendo del soporte tecnológico que fuera utilizado como mediador.

### La ontología de la música como texto-partitura

En las instituciones de enseñanza musical sigue predominando la partitura y la idea de un lenguaje musical basado en el texto musical incluso para el abordaje de la música popular. Cuando nos proponemos construir una epistemología específica para estas músicas nos topamos una y otra vez con una tradición académica fuertemente apoyada en lo musical-escrito. El arraigo de la tradición de la lecto-escritura musical en las instituciones de enseñanza se debe principalmente al predominio de la ontología de la música como objeto que se materializa en el texto-partitura (Bolham, 2003). Esta dimensión ontológica está íntimamente ligada al ideal de *obra musical* romántica, y la música como forma de arte autónoma que se desarrolla en Europa a partir del 1800 (Goehr, 1992). Si bien el sistema de notación musical occidental surgió en el SIX, las partituras hasta el SXIX solían estar incompletas, hacían uso de cifrados y admitían la ornamentación o la improvisación. Todos estos aspectos que formaron parte de la música europea fueron eliminados por completo dando lugar a la estricta determinación de lo musical escrito por parte del compositor (Born, 2005). La memoria pasó a ser patrimonio de lo escrito. La idea de obra de arte musical fue ligada casi estrictamente a la partitura.

A partir de la aparición de las partituras, la experiencia de lo musical cambió para siempre. Desde lo formal, la notación permitió el desarrollo de la polifonía, la ampliación de la extensión de las obras y el desarrollo de la tonalidad. La imprenta musical fue la base sobre la cual se construyó un mercado burgués de la música que fomentó tanto la venta como el consumo de partituras. La notación permitió que la música fuera ejecutada una y otra vez, expandiéndose en el tiempo y el espacio geográfico. Los criterios de originalidad que perduran hasta el día de hoy, se conectan de manera directa con la idea romántica de que el alma o la personalidad del compositor estarían inscriptas en esa obra inmanente de arte musical trascendente al tiempo y el espacio de su creación. Estas mismas ideas son las que en el SXIX dieron lugar a las primeras legislaciones sobre derechos de autor y copyright (Toynbee, 2016), para resguardar los derechos legales del compositor. El compositor es creador y dueño exclusivo de 'la música' que en estos términos se materializa en el texto-partitura. Dicho de otra manera en el marco de este tipo de ontología se equipara de manera directa el objeto musical a la partitura.

Una ontología social y participativa: de lo tradicional folklórico al registro fonográfico de las músicas populares urbanas

Una condición ontológica diferente puede atribuirse a las músicas orales no escritas de tradición étnica o folklórica. Dejando por un momento de lado el hecho de que son muy

pocas las músicas no influidas por la cultura musical escrita en la actualidad, debemos tener en cuenta que las músicas de transmisión oral se apoyan sobre todo en la repetición y la *patternización* –acumulación de formulas recordables– como modos cognitivos de la memoria. Estas condiciones de la oralidad primaria son descritas por Ong (1982) para el desarrollo del pensamiento en general. La restricción de palabras condiciona el proceso de pensamiento hablado; dice el autor “Solo conoces lo que puedes recordar.” (Ong, 1982, p33). La rítmica de la vocalización del lenguaje, los patrones balanceados, la repetición y la antítesis se manifiestan en una serie de temas estandars recordables. En las culturas orales predominan los proverbios y la poesía reemplaza a la prosa. El proceso del pensamiento es poético y formulaico por necesidad. Resulta interesante como el lenguaje hablado incluso para un código de leyes puede ser ‘musical’ en un sentido amplio. Lo oral hablado no dista demasiado de lo musical y está conectado lo corporal performativo: con los patrones rítmicos, la respiración y el gesto (Jousse, 1978).

Los espacios de la cultura oral en las diversas sociedades no occidentales –americanos u orientales– han sido paulatinamente colonizados a partir de la introducción de los sistemas de representación escritos. A pesar de esto, la música entendida como un complejo social-ritual que incluye la danza, el baile, la vestimenta y lo musical sonoro se presentan como espacios de batalla cultural en el marco del mestizaje. Simón Palominos Mandiola (2014) pone como ejemplo al taki como forma performativa poética de la memoria social de los incas en Latinoamérica. Salah (2007) por su parte describe la tradición oral magebrí como una episteme diferente en la que lejos de representar la fragilidad de la memoria oral, representa la fuerza de una performatividad abierta sobre estructuras rígidas y muy bien controladas por el pensamiento tradicional oral.

A partir del desarrollo de la industria musical y la grabación en estudio, la práctica musical toma distintos modos de existencia y producción que combinan lo oral y/o lo escrito. Las prácticas musicales orales que ya sentían el efecto colonizador y mestizo de la episteme escrita occidental se vieron interpeladas por los nuevos cambios. La aparición del fonograma implica una nueva forma de registro de la memoria sonora. Formas que pueden considerarse en términos de oralidad secundaria o más precisamente como formas de *oralidad fonográfica* (Toynbee, 2006). Un ejemplo concreto lo representa la grabación de músicos de blues, góspel y jazz afroamericanos en Estados Unidos a principio del SXX. El blues una música originalmente oral que circulaba entre los esclavos negros y que comienza a ser grabada y vendida; en este proceso evoluciona como estilo musical. La estructura formal-tonal fija del blues configura una formula heredera de la tradición oral. Es por esto que en un sentido ontológico el blues es opuesto en términos absolutos al ideal de ‘obra de arte romántica’ de la ontología de la música como texto. La armonía o la melodía en el blues no entonan con los cánones de originalidad.

Más allá de esta característica que puede considerarse heredera de una tradición de oralidad primaria, esta nueva oralidad fonográfica cambia las condiciones de lo oral y las restricciones tradicionales de la memoria. Los discos comienzan a ser parte del material sobre el cual trabajan las nuevas generaciones de músicos. Es así como los estilos folklóricos comienzan a expandirse geográficamente, a desarrollarse y a complejizarse. Esta evolución puede observarse en estilos tan diversos como el jazz, el tango o las músicas centroamericanas. Es en el marco de este proceso que surgirán más tarde formas como el rock y el pop entre otras músicas populares del SXX. Se asiste a un proceso de globalización y expansión geográfica de las músicas populares del mundo.

Georgina Born (2005), antropóloga y música describe este cambio tecnológico como una forma de distribución social y *retrasmitida* de la agencia creativa. Mientras que la ontología de la música como texto inmanente tiende a eliminar lo social como parte del proceso creativo, en las prácticas que son parte de una *oralidad musical primaria* o *fonográfica* esta se maximiza. Un nuevo tipo de montaje lateral y procesal entre los agentes se contrapone con la ontología de la 'obra de arte musical' dependiente de un montaje jerárquico y verticalista. La música esta embebida en lo social, su expansión y desarrollo apoyada en la performance y la recepción oral de la misma que se materializa en el fonograma. Born (op.cit.) pone al Jazz como ejemplo paradigmático de la idea de un acto creativo participativo en el que no existe jerarquía ni separación entre el creador y el performer. La calidad de creatividad retrasmitida en la grabación estaría dada en el marco histórico de la re-creación de lo musical grabado en nuevas performance a lo largo de la historia. Esta condición oral de 'repetición con una diferencia' ha sido muy bien descrita por la etnomusicóloga Ingrid Monson (1996) como parte de un fenómeno de intertextualidad musical o *intermusicalidad*. La *intermusicalidad* del jazz da cuenta de un sonido musical que refiere al pasado y ofrece un tipo de comentario social. Otro importante etnomusicólogo del Jazz, Paul Berliner (1994, p.576) analiza el fenómeno de intermusicalidad observando la recurrencia de un mismo motivo en diferentes grabaciones de músicos en cuarenta y seis años de historia del jazz. Este tipo de ontología de la música difiere de manera considerable de la ontología de la música en tanto texto-partitura y se apoya fundamentalmente en su dimensión performativa, sonora, social y participativa.

El estudio de grabación, la oralidad digital y la música en la web

En su primera etapa –hasta alrededor de 1950– las tecnologías de grabación se limitaron al registro de la performance musical con uno o dos micrófonos. Pero a partir de esos años se comienzan a desarrollar nuevas tecnologías para el trabajo en el estudio de grabación que re-posicionaron al ingeniero de grabación en el proceso de producción formal de la música (Théberge, 1989). Entre estas innovaciones se incluye: el estudio 'secos' en términos acústicos, las reverbs artificiales, la utilización de numerosos micrófonos y el trabajo de mezcla de la grabación en estéreo. Estos cambios en las condiciones de producción de fonogramas se produce en paralelo con la aparición del rock and roll y evoluciona con dicho estilo; trae aparejada una baja en los costos de producción-grabación y es contemporáneo al desarrollo de la televisión (Kealy, 1979). En los nuevos modos de hacer música es central la búsqueda y el desarrollo de un 'sonido', el productor y el ingeniero de grabación son los nuevos virtuosos en el arte de la grabación de sonido; sonido que se consigue a partir de la experimentación con nuevos instrumentos eléctricos y el trabajo en el estudio (Théberge, op. cit). El estudio se establece como un nuevo espacio donde se hace 'la música', los paneles acústicos separan a los performers, incluso las habitaciones y posteriormente la regrabación separa a los músicos temporalmente. Las condiciones de interacción social en el hacer música cambian radicalmente y con ella su condición ontológica, afectada ahora aún más por esta idea de una creatividad retrasmitida en la que 'el sonido' y la grabación son en sí mismo 'la música'.

El desarrollo de la tecnología multi-pistas cambia muy poco tiempo después las condiciones de la práctica musical de manera exponencial. Por un lado se potencia el carácter colaborativo y democrático de la práctica en un modo de oralidad que integra la improvisación y el potencial del estudio de grabación como una ampliación de las formas de interacción del grupo musical popular (Cuttler, 1984). Por otro el estudio se establece

como un lugar de trabajo de carácter racional y alienizante en un proceso que separa a los individuos simulando la co-presencia pero que a la vez elimina el mutualismo de la interacción en tiempo real (Théberge, op. cit). La música está hecha ahora de pedazos de performance y de músicas que son ensambladas como una imagen idealizada de comunidad y perfección técnica en la música.

La aparición de los DJs (disc-jockey) se produce en paralelo como consecuencia del desarrollo tecnológico de los sistemas de reproducción-amplificación y las nuevas ontologías de la música como sonido grabado a las que referimos anteriormente. Aunque las fiestas en las que se pasa música grabada se hacen cada vez más frecuentes desde la década del 50' (1950) –y entendiendo que los DJs ya existían en la radio desde décadas anteriores– recién entre 1960 y 1970 aparecen los primeros mezcladores profesionales. A partir de 1970 podemos ubicar el surgimiento del turntablism como arte de utilizar el mezclador como instrumento de música y crear música original dando lugar poco tiempo después al surgimiento de estilos como el House y el Techno. La creación de bases para el Rap y el Hip Hop completa la primera etapa de creación musical a partir de la combinación de pedazos de músicas ya grabadas, que da lugar a una nueva forma de música improvisada en vivo (Born, 2005).

Durante la última década del siglo XX asistimos al desarrollo de la tecnología digital y la informática en el campo de la música. Este proceso además de acelerar aún más la posibilidad de intercambio de audio por internet devino en la disminución de los costos de los sistemas de grabación domésticos. En palabras de Taylor (2001: p3) la irrupción de lo digital supone *“el cambio más fundamental en la historia de la música de occidente desde la invención en la notación en el SIX”*. El acceso doméstico a dichas tecnologías y el intercambio de contenidos audiovisuales en internet modifica profundamente el modo en el que se construye socialmente lo musical.

En la Música Electrónica de principios del fin de milenio se plantea una continuidad entre los contenidos musicales que son grabados y retransmitidos, ensamblados o re-creados que resulta similar a aquella que señalamos para el blues. Es decir volvemos a la idea de lo oral, pero ahora en términos de una oralidad digital. Es la tecnología la que permite el recorte, la edición, la manipulación y ensamblaje de fragmentos musicales. En estos términos se recupera la cita, la parodia y otros recursos de lo oral. El sample –muestra o fragmento de sonido grabado– se configura como un nuevo material musical. La agencia creativa es distribuida entre diferentes agentes humanos y no humanos. Internet, y la tecnología digital que incluye al mp3, el video digital y las plataformas en las que se comparten estos contenidos moldean en la actualidad nuestro modo de entender lo que es la música. El parecido con la intermusicalidad planteada por Monson para el jazz es llamativo, aunque las condiciones en las que se establezca el intercambio entre interactores sean diametralmente opuestas. Mientras que en el jazz el intercambio se establece en el marco de un mutualismo colaborativo donde la performance grupal configura el espacio de trabajo por excelencia en la música electrónica y digital la separación entre actores es moneda corriente. A pesar de esto y de manera paradójica, el desarrollo de las tecnologías de transferencia de datos y de mediación tecnológica hacen que esta separación se reduzca cada día. La co-presencia es cada vez más real, la mediación cada vez menos perceptible.

## Discusión y posibles aportes

Al hacer este recorrido histórico debemos tener en cuenta que las ontologías de la música descritas conviven actualmente y en cada momento histórico. A pesar de lo contradictorio que pueda resultar este enunciado, estas formas de ser de lo musical coexisten e interactúan en cada etapa. Hoy en día es frecuente que muchas de las formas de oralidad y escritura descritas aparezcan entremezcladas, juntas o contrapuestas sin puntos de contacto. Se hace difícil incluso encontrar ejemplos puros para cada una de estas categorías, en términos de oralidad y en términos ontológicos.

Puede afirmarse que la tecnología modifica constantemente el modo en el que nos vinculamos con la música, e incluso nuestro modo de entender lo que la música es, es decir su condición ontológica. Día a día el soporte de datos digitales modifica nuestra experiencia; tanto como antes lo hizo la aparición de las tecnologías de grabación y reproducción de audio o como a partir del SXI lo hizo el desarrollo del sistema de notación musical. Algunos autores plantean incluso la pertinencia de una categoría de *oralidad terciaria* u *oralidad digital* en relación a aquellas formas de conocimiento multimedia transmitidos en internet y que tienen como soporte material los dispositivos móviles, computadoras y televisión digital entre otros (Logan, 2010). En relación a esta idea resulta pertinente considerar incluso una nueva *oralidad digital* para la música que conlleva modos novedosos de conocimiento y performance, obligándonos a reflexionar acerca de una ampliación de la dimensión experiencial de nuestra práctica.

John Halle (2004) nos advierte acerca de un eminente futuro post-alfabetizado en el que el texto-partitura deja de ser necesario para el hacer musical. Las ideas musicales desde su concepción hasta su realización no dependen ya de la mediación del soporte escrito y la composición tradicional se convierte en un medio más entre otros. Actualmente el nivel decreciente de alfabetización musical pone en jaque a la partitura como el soporte principal para la producción y el análisis. En las nuevas músicas populares la producción oral colectiva se impone por sobre la composición musical individual escrita. En otros casos el trabajo individual con materiales que antes fueron producidos y grabados por otros encuentra formas de oralidad que denotan una creatividad retrasmitada. Por otra parte, el trabajo de artistas sobre maquetas digitales no implica siempre a la notación como soporte necesario. Aunque también nuevas formas de visualización de lo musical en el software diseñado para la manipulación del audio digital hace que encontremos puntos de contacto entre una partitura orquestal y una visualización multi-track en un programa de mezcla. Mejor aún, hoy en día es posible sintetizar la totalidad de una orquesta, escribir de manera digital su partitura y reproducir la música con bancos de sonidos de samples reales. Podríamos preguntarnos ¿dónde termina el texto y donde comienza lo oral en la música actualmente? ¿qué implicancia tienen las nuevas tecnologías para una re-jerarquización de la *oralidad musical* en la actualidad? ¿Qué implicancias epistemológicas y pedagógicas conlleva el hecho de que intentemos ser consecuentes y estar a la altura de estos procesos?

Se propone reflexionar sobre estas nuevas y viejas formas de oralidad. Nos preguntamos cómo desarrollar nuevas metodologías de estudio para este tipo de prácticas. Nos preguntamos así mismo las implicancias que este tipo de teorización tiene en el estudio de la cognición musical. Se discute la posibilidad de nuevos soportes no escritos, tecnológicos y/o performativos para el desarrollo de una nueva pedagogía musical para la música popular, y por qué no de la música académica, más bien de la música toda.

## Referencias:

- Arezt, I. (1993) Música y oralidad. En *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*. UNESCO
- Berliner, P. (1994) *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bohlman, P. (2001). Ontologies of Music. En N. Cook, & M. Everist, *Rethinking Music*. 17-34. Oxford: Oxford University Press.
- Born, G. (2005). On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. En *Twentieth Century Music*, 2, pp7-36 doi:10.1017/S147857220500023X
- Cutler, C. (1984) Technology, Politics, and Contemporary Music: Necessity and Choice in Musical Forms, En *Popular Music* 4, 279–300.
- Goehr, L. (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon.
- Halle, J. (2004). *Meditations on a post-literate musical future*. *New Music Box*. Disponible en <http://www.newmusicbox.org/articles/author/JohnHalle/>.
- Havelock, E. (1995) La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna. En Olson, D. y Torrance, N. Eds. *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa
- Jousse, M. (1978) *Le Parlant, la parole, et le souffle*, préface by Maurice Houis, Ecole Pratique des Hautes Etudes, L'Anthropologie du geste. Paris:Gallimard
- Kealy, E.R. (1979) From craft to art: the case of sound mixers and popular music, En *Sociology of Work and Occupations*, 6, 1 (1979), 3-29.
- Logan, R. K. (2010). *Understanding new media: extending Marshall McLuhan*. Nueva York: Peter Lang.
- Monson, I. (1996) *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ong, W.J. (1987) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Palominos Mandiola, S. (2014). Entre la oralidad y la escritura. La importancia de la música, danza y canto de los Andes coloniales como espacio de significación, poder y mestizajes en contextos de colonialidad. En *Revista musical chilena*, 68 (222), 35-57.
- Salah, F. Algunos aspectos de la oralidad musical en el Magreb. En *Revista Oráfrica*, 3, (2007), pp. 15-34.
- Taylor, T. D. (2001) *Strange Sounds. Music, Technology and Culture*. Nueva York-Londres: Routledge. UNESCO: "Patrimonio oral e inmaterial".
- Théberge, P., The "Sound" of Music: Technological Rationalisation and the Production of Popular Music, En *New Formations* 8 (1989), 99–111.
- Tokumaru, Y. y Yamaguti, O. (1986) *The Oral and Literate in Music*. Tokyo: Academic Music.
- Toynbee, J. (2006) Copyright, the Work and Phonographic Orality. En *Music Social and Legal Studies*, 15/1: 77-99 (2006)
- Treitler, L., Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music. En *Speculum* 56 (1981): 471-91.