

INTERÉS CREATIVO EN LA INFANCIA Y SU IMPACTO EN LA IDENTIDAD MUSICAL EN LA EDAD ADULTA: METODOLOGÍAS Y PERSPECTIVAS CRÍTICAS DESDE LA MIRADA INTROSPECTIVA DEL INVESTIGADOR

CREATIVE INTEREST IN CHILDHOOD AND ITS IMPACT ON MUSICAL IDENTITY IN ADULTHOOD: METH-ODOLOGIES AND CRITICAL PERSPECTIVES FROM THE RESEARCHER'S INTROSPECTIVE LENS

Óscar Caravaca González

<https://orcid.org/0009-0000-2366-8917>

Arts College, Nanjing University of Aeronautics and Astronautics.

RESUMEN

Este artículo examina el impacto de las experiencias creativas durante la niñez y la adolescencia en la configuración de la identidad musical en la adultez. A través de un enfoque introspectivo y una reflexión crítica, el autor desarrolla dos ejes fundamentales que han marcado su trayectoria artística, organizados en las secciones tituladas: *El rol de la narrativa y el sentido de plausibilidad en mi crecimiento como intérprete* y *Un modelo de análisis para la práctica musical*.

En este marco, se describe un modelo de análisis que surge como consecuencia directa de las reflexiones generadas durante la infancia y la adolescencia, encaminadas a responder a las necesidades específicas del autor en su proceso de desarrollo artístico. Este modelo presenta metodologías y herramientas diseñadas para enriquecer el espacio creativo del intérprete, promoviendo una exploración más profunda del significado expresivo en la música. Asimismo, el autor analiza cómo sus experiencias personales han desempeñado un papel crucial en la formulación de estas metodologías, evidenciando la conexión entre sus vivencias y el desarrollo de estrategias analíticas aplicadas a la práctica musical.

A modo de conclusión, se subraya la importancia de una enseñanza artística que se distancie de enfoques jerárquicos, abogando por un modelo educativo fundamentado en el pensamiento crítico. Un enfoque que fomente la flexibilidad y promueva una comprensión holística de la práctica interpretativa, desafiando los paradigmas tradicionales y alentando la creatividad individual.

Palabras clave: Análisis Expresivo, Identidad Interpretativa, Narratividad, Cuestionar Tradiciones

ABSTRACT

This article examines the impact of creative experiences during childhood and adolescence on the formation of musical identity in adulthood. Through an introspective approach and critical reflection, the author develops two fundamental axes that have shaped their artistic trajectory, organized into the sections titled: *The Role of Narrative and the Sense of Plausibility in My Growth as a Performer* and *A Model for the Analysis of Musical Practice*.

Within this framework, the article describes an analytical model that emerges as a direct consequence of reflections generated during childhood and adolescence, aimed at addressing the author's specific needs in their artistic development process. This model introduces methodologies and tools designed to enrich the performer's creative space, fostering a deeper exploration of expressive meaning in music. Furthermore, the author examines how personal experiences have played a pivotal role in shaping these methodologies, highlighting the connection between lived experiences and the development of analytical strategies applied to musical practice.

In conclusion, the article underscores the importance of an artistic education that moves away from hierarchical approaches, advocating for an educational model rooted in critical thinking. Such an approach promotes flexibility and encourages a holistic understanding of interpretative practice, challenging traditional paradigms and nurturing individual creativity.

Keywords: Expressive Analysis, Interpretative Identity, Narrativity, Questioning Traditions

INTRODUCCIÓN

Desde mis inicios como intérprete e investigador, he sido marcado profundamente por una constante: la forja de narrativas personales como herramienta fundamental para explorar y compartir el potencial expresivo de la música en mis interpretaciones. Este enfoque, lejos de ser simplemente un complemento en mi desarrollo artístico, ha evolucionado para convertirse en el eje central de mis inquietudes como investigador. En particular, al adentrarme en las complejidades metodológicas de mi tesis doctoral¹, redescubrí que su naturaleza tenía raíces en las experiencias de mi niñez, donde la combinación de crear historias imaginativas a través de la música se convertía en mi principal fuente de creatividad. Específicamente, mi tesis, titulada *Wanderings Beyond Schubert: Unveiling the Performer's Narrative Voice*, evoca una búsqueda constante no solo en referencia a las narrativas inspiradas en el arquetipo del vagabundo errante frecuente en las obras de Schubert, sino también como reflejo de mi propio viaje hacia el autodescubrimiento.

El presente documento se estructura en dos secciones principales. La primera, *El rol del impulso narrativo y el sentido de plausibilidad en mi crecimiento como intérprete*, examina cómo la narratividad ha sido un elemento intrínseco en mi práctica musical desde una edad temprana, así como la influencia determinante del sentido de autoridad del mentor en la búsqueda de mi rol como intérprete. Desde una perspectiva introspectiva, esta sección examina la noción de autoridad en el rol del maestro, la cual, en ocasiones, puede constituir un obstáculo para la expresión personal y el libre intercambio de ideas en el aula. En particular, mi experiencia estuvo marcada por un enfoque centrado en la estricta fidelidad a las "intenciones" del compositor, lo que promovía un respeto casi reverencial hacia la obra original y una rigurosa adherencia a las indicaciones explícitas en la partitura. No obstante, este paradigma con frecuencia desatendía la subjetividad inherente a la interpretación, así como su capacidad para ir más allá de lo estrictamente escrito, limitando así el potencial creativo del intérprete. Cuestionar estas premisas me ha permitido acceder a una comprensión más amplia y diversa, orientada hacia una valoración más inclusiva y heterogénea de mis manifestaciones artísticas. Asimismo, se explora

¹ Caravaca, O. (2023). *Wanderings beyond Schubert: Unveiling the performer's narrative voice* (Doctoral dissertation). Royal Academy of Music, London.

el concepto de plausibilidad, analizando cómo este ha evolucionado desde una visión más rígida, centrada exclusivamente en la fidelidad al texto, hasta una perspectiva contemporánea que valora la interacción entre el contexto histórico, la intención del intérprete y la recepción del público.

La segunda sección, titulada *Análisis expresivo en la práctica musical: un modelo para intérpretes y educadores*, presenta una serie de herramientas que forman parte de un modelo analítico diseñado para enriquecer la dimensión expresiva de la obra. Esta sección tiene como objetivo proporcionar recursos que permitan a intérpretes y educadores profundizar en sus interpretaciones, dotándolas de un carácter más personal y reflexivo, en simpatía con sus propias perspectivas interpretativas.

Compartir mis experiencias tiene un doble propósito. Por un lado, se orienta a explorar la implementación de prácticas artísticas en el análisis del significado expresivo de la música. Por otro lado, busca motivar a los profesionales a reflexionar sobre el sentido de autoridad en su quehacer pedagógico. Para ello, invito a educadores e intérpretes a reflexionar sobre las estrategias y planteamientos expuestos en este trabajo, y a adaptarlas según sus propias necesidades, de modo que resulten pertinentes y efectivas en su práctica profesional.

EL ROL DEL IMPULSO NARRATIVO Y EL SENTIDO DE PLAUSIBILIDAD EN MI CRECIMIENTO COMO INTÉRPRETE

Una mirada introspectiva

Entre los nueve y doce años, experimenté un interés creciente en la aplicación intuitiva de estrategias narrativas en mi práctica instrumental. Recuerdo vívidamente este periodo, marcado por la elaboración de historias para inspirar mi interpretación de obras como *Reflets dans l'eau* de Claude Debussy. En esta obra, mi enfoque se basaba en crear efectos sonoros que incluían desde simular el movimiento de las aguas hasta capturar el sonido de la vida marina. Un enfoque similar también guió mi interpretación de *El Pelele* de Enrique Granados. Aquí, imaginaba una escena circense con acróbatas y contorsionistas, creando una experiencia narrativa y musicalmente intersubjetiva; explorando la música como ese entorno virtual en el que uno se siente reconocido y desarrolla una relación interpersonal con ella.² Por otro lado, este proceso me llevó a la necesidad de detallar en la partitura anotaciones que iban más allá de las indicadas por el compositor, como palabras clave y metáforas asociadas con mi imaginario, tanto para pasajes específicos como para dividir la obra en secciones temáticas más amplias. A menudo, me motivaba a explorar cómo la obra podría dividirse en diferentes escenas, como si fueran los capítulos que conforman un relato, y cómo uno tras otro se entrelazan para dar sentido al argumento.

En lo que respecta a cómo mis profesores percibían mi enfoque hacia tal inquietud, debo decir que me encontré con dos tipos de educadores, ambos ejerciendo una gran influencia y simultáneamente generando cierto grado de fricción en la evolución de mi aprendizaje. Por un lado, estaba mi primer mentor, quien me alentó a potenciar este enfoque para la narración en la música. Una preocupación constante de él era mantenerse leal a mi mundo imaginativo y encontrar soluciones pedagógicas que pudieran realzar mi pensamiento crítico. Como ejemplo, siempre recordaré la manera en que sugería que explorara sobre las asociaciones entre la notación y la orquestación. Se me animó a descubrir similitudes entre las cualidades orquestales y las capas polifónicas resultantes, y a considerar cómo la sonoridad de diferentes instrumentos podría influir en elaborar nuevas modalidades de ataque³ en la búsqueda de nuevos métodos de escucha. Ese período me brindó la oportunidad de mostrar mi propio espacio creativo, en el que podía expresarme plenamente. No obstante, al proseguir con mis estudios de manera profesional

² Para una contextualización más completa del tipo de intersubjetividad al que hago referencia, ver Fisk, C. (2012). Chopin's "Duets"—and Mine. *19th-Century Music*, 32 (3), p. 182.

³ En este contexto, "modalidades de ataque" se refiere a una amplia variedad de recursos que abarcan desde tocar las teclas con diferentes niveles de fuerza y velocidad, hasta utilizar variaciones en el ángulo y la posición de los dedos sobre éstas.

en la edad adulta, me topé con otros perfiles de docentes que, quizás por el temor de considerar que ciertas decisiones no eran fieles a las ideas del compositor, cuestionaban la legitimidad de otorgar autoridad al intérprete para impartir esta perspectiva tan amplia y creativa, especialmente al fomentar un ideal de interpretación más dogmático. Este enfoque prescriptivo me incitó a profundizar en sus fundamentos y a plantear interrogantes al respecto.

En consonancia con lo anterior, durante mi adolescencia comencé a cuestionar de manera más profunda la lógica que algunos de mis profesores seguían rigurosamente. Este proceso despertó en mí un interés por comprender no solo el *qué* y el *cómo* de la interpretación, sino también el *porqué* que subyace a las diversas prácticas interpretativas. Recuerdo especialmente el día anterior a mi audición en la Royal Academy of Music de Londres. En busca de evaluación crítica, interpreté el *Klavierstücke N.º 1, D. 946* de Schubert para un profesor de renombre. En mi interpretación, consideraba que el carácter apasionado del tema principal se veía influenciado significativamente por las texturas en tresillos de la mano izquierda y así como los ritmos punteados de la mano derecha, proporcionando a la obra un enfoque expresivo muy enérgico y exaltador. No obstante, el profesor consideró que mi enfoque era incorrecto, instándome a adoptar una perspectiva completamente distinta, caracterizada por un tono más introspectivo y reflexivo, sin recurrir a una exhibición de intensidad emocional tan exaltada. Argumentaba que una búsqueda *Schubertiana* requería redescubrirse bajo esta nueva luz, hacia un equilibrio más sutil, donde la expresividad emergiera de la simplicidad y la contención.

Esto me llevó a cuestionar la idoneidad de mis propias ideas. ¿Eran realmente inapropiadas? El rechazo a mi interpretación personal me sumió en una profunda desorientación y una sensación de desconexión con la música, despertando en mí una inquietud por entender qué se considera *apropiado* o *inapropiado* en el ámbito de las decisiones interpretativas. Sin embargo, lejos de desalentarme, esta experiencia avivó mi deseo de profundizar en el entendimiento de explorar los vastos y a menudo subjetivos territorios del arte interpretativo.

A partir de estas experiencias personales, se pone de manifiesto la compleja dinámica que se establece entre la autoridad del compositor, la libertad interpretativa del intérprete y el peso significativo de ciertas tradiciones. Dentro de este entramado, podemos resaltar principalmente dos enfoques respecto al rol que un intérprete contemporáneo comúnmente asume al abordar obras del repertorio canónico. Por un lado, existe un consenso ampliamente difundido que sostiene la creencia de que el intérprete debe transmitir fielmente las ideas originales del compositor a través de su interpretación. A modo de ejemplo, este enfoque es ejemplificado por David Montgomery, reconocido académico especializado en la obra de Schubert. En su trabajo, Montgomery (2003) proporciona una amplia documentación histórica que permite a intérpretes e investigadores sumergirse en el contexto de la época, abarcando diversos aspectos relacionados con la interpretación de las obras de Schubert. Sin embargo, Montgomery defiende que ciertas decisiones interpretativas, como la adición de ornamentaciones o arpeggios no explícitos en la partitura, no pueden considerarse apropiadas dentro del marco de la música de Schubert (Montgomery, 2003, p. 189).

Por otro lado, la perspectiva interpretativa de Malcolm Bilson, otra voz experimentada en la interpretación de la música de Schubert, se alinea más con la idea de que las grandes obras maestras del pasado no deben ser tratadas como piezas de museo inertes, sino como obras de arte vivas y apasionadas, una visión que queda reflejada en la “primera regla de cada tratado de la época” (Bilson 1997, p. 716). Bilson argumenta contra la noción de que las obras están adscritas a una escritura *platónica* fija, abogando en su lugar por una interpretación que reconozca y celebre la variabilidad y riqueza de los recursos expresivos históricos.

Este enfoque se alinea con el *paradigma de reproducción* de Nicholas Cook (2013), quien sostiene que la interpretación musical debe ir más allá de la simple reproducción literal del texto. Según Cook, debe ser vista como un proceso dinámico de recreación que integra diversas influencias, como las tradiciones interpretativas, las expectativas del público y la visión subjetiva del intérprete, quien debe involucrar estos elementos de manera activa, lo que da lugar a una experiencia performativa única.

Sin embargo, dicha perspectiva también abre un debate amplio y en ocasiones controvertido sobre lo que constituye el sentido de belleza estética dentro del ámbito de las prácticas históricas.

Cuestiones como el uso deliberado de arpeggios no escritos, la asincronización entre las manos⁴, o la preferencia por instrumentos históricos como más adecuados para cierto repertorio, son temas candentes que continúan generando discusión sobre la continuidad de ciertas tradiciones y sobre lo que constituye la autenticidad y belleza en el quehacer del artista.

Este enfoque resuena con mi visión personal, la cual encuentra inspiración en las palabras de Mendelssohn al considerar las sinergias entre las prácticas contemporáneas e históricas y entenderlas:

No como un conjunto de artefactos históricos que debían preservarse minuciosamente en su estado original, sino como un repositorio de arte vivo que cada generación podía, de hecho, reinterpretar en su propio estilo lingüístico (Mendelssohn, citado en Haynes, 2007, p. 27).

En este escenario, es obvio que la fuerte adhesión a ciertas creencias puede hacer difusa la línea de lo plausible. Por ende, cada músico se aferra a las suyas propias, y la reflexión del maestro al transmitir un contexto histórico, analizarlo y ayudar al alumno a comprender por qué interpretamos nuestras perspectivas de la forma en que lo hacemos, se convierte en un valor fundamental en el crecimiento artístico y la comprensión en el quehacer del alumno.

Considero que mirar al pasado ha sido un ejercicio vital para comprender las dinámicas que han moldeado la práctica interpretativa contemporánea. Al examinar el papel del intérprete durante la segunda mitad del siglo XIX, Mine Doğantan-Dack (2012, pp. 7–30) identifica dos corrientes prominentes entre los intérpretes de la época. Por un lado, una perspectiva que subraya la responsabilidad primordial del intérprete de adherirse fielmente al texto impreso. Por otro, una visión que enfatiza la dedicación del intérprete a su propia identidad artística y al acto de recomposición, postura defendida por Franz Liszt, quien afirmaba: “El intérprete no es un albañil que, cincel en mano, talla la piedra fiel y concienzudamente según el diseño de un arquitecto... Él crea como el compositor mismo creó” (Liszt, citado en Doğantan-Dack, 2012, p. 8).

En esta línea, Doğantan-Dack destaca la figura del compositor-intérprete en el siglo XIX y su labor en la recomposición de las obras que interpreta, señalando que este se mostró “cada vez más preocupado por explorar otros medios, incluyendo imágenes, metáforas e incluso ilustraciones gráficas, para explicar al aspirante a intérprete cómo concebir la dinámica de la frase musical” (Doğantan-Dack, 2012, p. 27).

Desde mi experiencia, asumir la legitimidad de posicionarme dentro del rol decimonónico del intérprete como coautor —explorando las posibilidades de la obra más allá de una estricta fidelidad textual— me ha otorgado una libertad intelectual invaluable. Esta perspectiva, aunque puede generar controversia entre quienes sostienen una visión más rígida, se fundamenta en un diálogo con prácticas históricas que, en muchos contextos, han sido obviadas o relegadas al olvido. En este contexto, considero especialmente relevante la incorporación de elementos como preludios e interludios, los cuales pueden desempeñar un papel significativo en la construcción narrativa y las conexiones entre las diferentes secciones de una obra. Esta labor se contempla como una de las herramientas clave en mi modelo de análisis, en el cual el intérprete-analista puede identificar pasajes específicos donde sea pertinente reimaginar la expresividad desde nuevas perspectivas, permitiendo así ampliar significativamente el carácter de un pasaje y explorar texturas que potencien su impacto emocional.

⁴ En este contexto, el término “asincronización,” se emplea para describir la práctica en la que las manos no tocan las notas o acordes de manera simultánea entre sí.

UN MODELO DE ANÁLISIS PARA LA PRÁCTICA MUSICAL

Esta sección tiene como objetivo presentar las herramientas que sustentan un modelo de análisis narrativo, desarrollado a partir de mi experiencia como intérprete e investigador, destinado a facilitar interpretaciones más enriquecedoras y expresivas. Para ello, a modo introductorio, reflexionaré sobre nociones clave como el significado expresivo, la narratividad y su relación con la música, estableciendo un contexto que sirva como preámbulo a las herramientas y principios del modelo propuesto.

En esta línea, destacan las aportaciones de Alfred Brendel, quien ofrece una perspectiva enriquecedora sobre la práctica interpretativa y su dimensión narrativa. Sus escritos son particularmente inspiradores en cuanto a la incorporación de títulos y metáforas imaginativas en la partitura, como se refleja en su propuesta de añadir títulos imaginativos a cada una de las 33 Variaciones de Beethoven sobre un vals de Anton Diabelli, Op. 120, comúnmente conocidas como las *Variaciones Diabelli*. En esta obra, dicha intencionalidad, según afirma Brendel, tiene el propósito de evocar recuerdos psicológicos en el discurso interpretativo:

Donde... los compositores no están dispuestos a operar con imágenes extra-musicales, el intérprete puede encontrar útil desarrollar una aguda conciencia verbal del contraste, el carácter y la atmósfera para ayudar a su memoria psicológica (Brendel, 2001, p. 124).⁵⁶

Al adentrarnos en el análisis del significado expresivo de una obra, es posible encontrarnos con la necesidad de comprender tanto parámetros intrínsecos como extrínsecos, considerando la relación causa-efecto entre los elementos formales y contextuales que influyen en la interpretación de ésta.⁷ Ya sea derivado de la estructura intrínseca de la obra, es decir, aquellos componentes originados por la composición en sí misma, o bien influenciada por factores extrínsecos como el contexto histórico, cultural o las experiencias individuales de los oyentes, donde las tensiones que se originan pueden tener el potencial de conducir al intérprete a profundizar en la experiencia interpretativa y su significado subyacente.⁸ Estas interacciones, donde varios componentes cooperan, se enfrentan o se entrelazan, también pueden proporcionar un marco dramático dinámico y coherente que informe la narrativa personal del intérprete, entendiendo en este contexto la naturaleza de la narratividad en la música, tal como señala Byron Almén, como “esencialmente un acto de transvaluación” (2008, p. 51). Además, mediante el análisis de dispositivos retóricos o las llamadas *Unidades Semióticas Temporales* (UST), también es posible identificar ciertos patrones de movimiento incorporados desde la notación o su proyección sonora, atribuyendo asociaciones específicas con la expresividad humana para evocar un afecto particular en la música.⁹

Esta apreciación se esclarece al reconocer la capacidad de la música para evocar una amplia gama de emociones, basadas en los complejos mecanismos que intervienen en la interacción

⁵ Traducción propia. Todas las traducciones del inglés son de mi autoría, a menos que se indique lo contrario.

⁶ La práctica de otorgar títulos evocadores a obras como los 24 Preludios de Chopin, Op. 28, constituía una estrategia común entre pianistas destacados de los siglos XIX y XX, incluyendo a figuras como Hans von Bülow o Alfred Cortot. Ver Betsy Schwarm, “Chopin Preludes, Op. 28”, Encyclopedia Britannica, última modificación el 27 de diciembre de 2016, <https://www.britannica.com/topic/Chopin-Preludes-Op-28>.

⁷ Para una mayor contextualización sobre la noción “intrínseco” y “extrínseco”, ver Sloboda, J. y Juslin, P. (2011), *Music and Emotion*, editado por Juslin y Sloboda, pp. 453–462.

⁸ Para una contextualización más detallada respecto a la producción y el reconocimiento de emociones en específicos contextos culturales, ver Klaus R. Scherer, Elizabeth Clark-Polner y Marcello Mortillaro, *In the eye of the beholder? Universality and cultural specificity in the expression and perception of emotion*. International Journal of Psychology, 46(6), pp. 401-435. <https://doi.org/10.1080/00207594.2011.626049>.

⁹ Las *Unidades Semióticas Temporales* (UST) son secuencias dentro de una obra musical que, a través de su ritmo, dinámica o estructura, transmiten significados emocionales específicos, asociando los movimientos musicales con expresiones humanas. Ver López-Cano, R. (2020). *Unidades Semióticas Temporales y su Aplicación en el Análisis Musical*, disponible en: <https://sonuslitterarum.mx/unidades-semioticas-temporales-ust-guia-basica/>.

entre el mensaje sonoro y los procesos cognitivos.¹⁰ Por consiguiente, también es fundamental comprender la música como un artefacto cultural que tiene la capacidad de establecer conexiones con contextos culturales desde épocas pasadas, con el fin de apreciar plenamente su riqueza y significado dentro de marcos históricos específicos. Sin embargo, el significado que comunica la música también puede resultar ininteligible en cierto grado para aquellos oyentes que no cuentan con el entendimiento de aquellos signos que nos remiten a diferentes estilos y géneros musicales. No obstante, en este marco, también podemos constatar que “la música es capaz tanto de ‘representar’ emociones reconocibles por los oyentes como de ‘inducirlas’ directamente” (Ockelford, 2005, p. 78)¹¹ y ser conmovidos por su impacto emocional, incluso sin tener conciencia de a qué referencia la música hace, evidenciando así su poder para evocar respuestas profundas e intuitivas que trascienden el conocimiento explícito de su contexto. Esto sugiere que el impacto emocional de la música no depende únicamente de un conocimiento consciente de su contexto histórico o cultural, sino que se basa también en su capacidad inherente para transmitir experiencias afectivas compartidas.

Considerando lo expuesto, reflexionar sobre las discrepancias que encontré en mi experiencia con la enseñanza recibida por distintos maestros, en relación con la comprensión del rol del intérprete y su vínculo con el respeto a ciertas tradiciones, me ha llevado a examinar las lógicas detrás de las creencias de mis mentores. En particular, tal como mencioné anteriormente, percibí que había un enfoque comúnmente adoptado que sostenía que la música instrumental no programática debía interpretarse sin distracciones relacionadas con contextos extra-musicales. Un enfoque que parece derivar de un conjunto de creencias que, en mi opinión, carecen de fundamentación para considerarse plausibles o para tener la autoridad de considerar no válidas o incorrectas cualquier otra alternativa.

En línea con la concepción *platónica* de la partitura y su impacto en la interpretación —analizada previamente en relación con el papel del intérprete y su fidelidad a ciertas tradiciones rígidas—, esta perspectiva encuentra un eco similar en el campo de la musicología. En este ámbito, algunos académicos, como Nattiez (1990), argumentan que la música, por sí sola, no posee un carácter narrativo inherente. No obstante, desde los años ochenta, también se ha desarrollado una corriente opuesta que defiende que la notación musical, especialmente desde el siglo XVII, puede hacer referencia a significados extramusicales y en ocasiones aludir a una sucesión implícita de prácticas a través de varios códigos y convenciones. Esta concepción se evidencia en los denominados *tópicos musicales*¹², explorando hasta qué punto la música sin programa o texto explícito puede comunicar más allá de su coherencia estructural intrínseca. Esta perspectiva plantea que ciertos gestos pueden evocar una narrativa implícita mediante la amalgama de estilos, técnicas de composición y alusiones a géneros, arraigados en los estilos de escritura reconocidos tanto por compositores como por oyentes de la época. En este sentido, el trabajo innovador de Leonard Ratner (1980) representó un hito en este campo.

Con el propósito de diseñar un modelo de análisis que impacte significativamente en la experiencia narrativa, esta sección tiene como objetivo presentar un enfoque que integre diversas herramientas conceptuales. Es relevante destacar que, en lugar de determinar si la obra alberga un programa específico concebido por el compositor, mi atención se centra en explorar la capacidad del intérprete para construir y operar su propio modelo de trabajo. Esto implica establecer su propia trama imaginaria, inspirada por el carácter y la estructura de la obra, y en diálogo con diversos recursos estilísticos que contribuyan a dar sentido al desarrollo de ésta.

En este contexto, se espera que las herramientas conceptuales presentadas en esta sección contribuyan a moldear interpretaciones artísticas que sean cautivadoras y profundamente emotivas. Asimismo, esta perspectiva se alinea con las ideas de Rink (1998) referente a las cualidades del intérprete como narrador, quien sostiene que es el intérprete quien, mediante su

¹⁰ Isabelle Peretz ofrece una perspectiva biológica sobre la naturaleza de la música en su artículo Peretz, I. (2006). The nature of music from a biological perspective. *Trends in Cognitive Sciences*, 10(6), 229-235.

¹¹ Ver Klaus Scherer and Marcel Zentner, Emotional Effects of Music: Production Rules, en *Music and Emotion*, ed. Juslin and Sloboda, pp. 361–92.

¹² Para más contextualización sobre la teoría de los tópicos musicales, ver Mirka, D. (2014). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, UK: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.0022>.

actuación, moldea el contenido narrativo de la música, siguiendo ciertas indicaciones en la partitura para crear una trama y dar forma al relato a través de la experiencia sensorial del sonido (Rink, 1998, p. 2017). No obstante, Rink también remarca la naturaleza indeterminada del discurso musical cuando no se rige por un programa específico expresado mediante palabras. Equiparar el desarrollo narrativo de una interpretación musical con una narrativa verbal sería equívoco, dado que éste se lleva a cabo mediante “una secuencia temporal de eventos sucesivos que se amalgaman para generar una ‘declaración’ coherente, manifestada únicamente a través del sonido” (Rink, 1998, p. 2018).

Determinadas obras son más susceptibles a un análisis narrativo debido a su génesis en un contexto cultural específico. Durante el siglo dieciocho, en el apogeo del movimiento Sturm und Drang, figuras destacadas como Johann Gottfried Herder, Johann Wolfgang von Goethe y Johann Christoph Friedrich von Schiller mostraron un interés en el desarrollo de una narrativa poética que fusionaba elementos históricos y legendarios, dando origen a las baladas literarias.¹³ Por consiguiente, este movimiento inspiró a compositores como Loewe y Schubert, quienes produjeron una extensa variedad de música influenciada por estas baladas. En particular, en relación con el repertorio pianístico, durante la primera mitad del siglo diecinueve, se evidenció un marcado interés en explorar cualidades extramusicales en el proceso creativo, una inclinación que se intensificó aún más hacia la segunda mitad de la centuria. Esta evolución condujo al surgimiento de nuevos géneros de obras para piano con títulos poéticos que evocaban conexiones literarias, como las *Canciones sin Palabras*¹⁴ o las *Baladas* para piano. Obras como las *Harmonies Poétiques et Religieuses* o el *Album d'un voyageur* de Liszt también son ejemplos de composiciones que reflejan la influencia de experiencias personales y la inspiración derivada de poemas. Composiciones que reflejaban la creciente necesidad de integrar la influencia de las narrativas literarias/personales y el estilo vocal en las obras para piano solo. Específicamente, el género de la balada instrumental puede interpretarse como una respuesta a la tendencia romántica de entrelazar la música instrumental con fuentes literarias y elementos de fantasía, a menudo inspirados en tradiciones orales.

Fundamentación metodológica del modelo de análisis

A continuación, presento la justificación de un modelo que he denominado *análisis crítico*. Este modelo encuentra su fundamento en las ideas de Leonard B. Meyer, quien propone un marco analítico holístico orientado a fomentar interpretaciones complementarias en lugar de confrontativas. Según Meyer, este enfoque permite que distintas perspectivas analíticas coexistan y se enriquezcan mutuamente, favoreciendo una comprensión más amplia y profunda de la obra musical (Meyer, 1973, p. 29). Además, el trabajo de Theodor W. Adorno (1987) me ha servido como sustento para analizar no sólo los elementos intrínsecos, sino también las asociaciones intangibles que trascienden la partitura escrita, como las metáforas, estilos y géneros, tal como se ilustra en la Figura 1.

¹³ En 1777, Goethe publicó una colección de poemas titulada *Baladas*, mientras que Herder hizo lo propio en 1778/79 con su colección *Volkslieder*, que incluía baladas de diversas tradiciones europeas. Para una detallada contextualización, ver Parakilas, J. (1992). *Ballads without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*. Portland, OR: Amadeus Press.

¹⁴ *Songs Without Words (Lieder ohne Worte)* es una colección de canciones líricas para piano compuestas por Felix Mendelssohn entre 1829 y 1845.



Figura 1. Esquema que aborda aspectos relevantes para el análisis narrativo basado en las ideas de Adorno (1987)

El modelo de análisis se fundamenta en una serie de herramientas metodológicas diseñadas para articular una lectura crítica de la obra desde múltiples dimensiones. Estas herramientas, derivadas de mi tesis doctoral, fueron previamente expuestas en el XLVIII de *La Revista de Musicología* (RdM), 2025, donde se presentaron dentro de un marco contextualizado y aplicado como parte del resumen de mi investigación. Mientras que en la publicación anterior su exposición estuvo vinculada al contexto específico de la tesis, en este artículo se plantea su reformulación dentro de un esquema analítico más amplio, que busca integrarlas de manera flexible en distintos enfoques metodológicos y explorarlas en relación con problemáticas interpretativas más allá de su contexto original.

Mi enfoque analítico, de naturaleza descriptiva y reflexiva, se organiza en torno a dos interrogantes fundamentales: (1) ¿Qué observo a través de mi imaginario? y (2) ¿Cómo impacta esto en la interpretación musical? En respuesta a la primera pregunta, proyecto mi propia posición de sujeto¹⁵ a través de un protagonista ficticio, utilizando una voz narrativa en tercera persona. Este protagonista me permite aproximarme a la obra como si tejiera una trama, construyendo una narrativa que resulta de mi interpretación personal y emerge de un proceso de reflexión subjetiva, dando vida a un relato imaginado. Este enfoque descriptivo busca destacar los elementos simbólicos y dinámicos de la obra, presentándolos como eventos o situaciones interrelacionadas.

En respuesta a la pregunta: ¿Cómo impacta esto en la interpretación musical?, a partir de las observaciones iniciales desarrollo una variedad de propuestas destinadas a influir en la praxis instrumental. Estas propuestas están moldeadas por las exploraciones previas y se nutren de prácticas históricas, comparaciones de ediciones, orquestación, y la modelización de las aportaciones de otros intérpretes, entre otros enfoques. Este proceso amplía las posibilidades interpretativas y creativas, enriqueciendo así la relación entre el análisis y la práctica artística.

¹⁵ La noción de “posición del sujeto” en este trabajo se basa en la interpretación propuesta por López-Cano (2020, p. 405), a como ésta se define a través de la interacción entre los mecanismos internos de cada obra de arte y la perspectiva interpretativa del observador. En este contexto, las obras se analizan no por las intenciones de sus creadores o personajes, sino a través de los posicionamientos subjetivos que formamos con ellas. Es desde esta perspectiva subjetiva que se percibe y valora la acción expresiva de la música.

Estas herramientas pueden funcionar como recursos flexibles y transversales, trabajando de forma complementaria en dos fases: la exploración inicial de significados y narrativas, y la aplicación práctica en la interpretación musical. A continuación, se presenta un desglose de estas herramientas y sus posibles, aunque no definitivas, aplicaciones en cada fase:¹⁶

Primera fase: Exploración del imaginario

Exploración analítica de la obra, proporcionando una base conceptual que permite al intérprete articular una interpretación informada.

- **Estructuras Intrínsecas y su Percepción Interpretativa.** Comprender el análisis de las estructuras intrínsecas como un proceso que va más allá de la mera identificación de patrones formales—como texturas, ritmos o dinámicas—implica considerar la interdependencia de estos elementos en la construcción del discurso sonoro. La articulación entre los distintos niveles estructurales de una obra no solo define su coherencia interna, sino que también puede incidir en su percepción auditiva y en la configuración de su lógica interpretativa. Desde esta perspectiva, un enfoque analítico que atienda la interacción dinámica entre los parámetros musicales puede enriquecer la lectura del intérprete, favoreciendo una interpretación que, además de responder a la organización interna de la obra, proyecte con mayor profundidad su dimensión semántica y estética.
- **Segmentación y Narrativa Musical.** La segmentación de una obra musical en secciones interdependientes permite abordarla como una sucesión de escenas o capítulos, cada uno con una función dentro de su desarrollo narrativo. Al igual que en la literatura o el cine, estos episodios generan expectativas, climaxes y resoluciones, facilitando una lectura estructurada del discurso musical. Este enfoque puede ayudar a clarificar la arquitectura formal de la obra, así como también proporcionar herramientas interpretativas para proyectar una interpretación más cohesionada y expresiva, integrando cada sección en una continuidad dramática más amplia.
- **Arquetipos Narrativos y Configuración Expresiva.** La interpretación musical puede verse enriquecida por la asociación de la obra con arquetipos narrativos que han sido recurrentes en distintas tradiciones culturales. En la música de Schubert, por ejemplo, el arquetipo del *vagabundo errante* funciona como un vehículo expresivo que trasciende la estructura formal y se proyecta en la construcción del gesto interpretativo.¹⁷
- **Corporeidad, Metáforas y Estrategias Retóricas.** La relación entre gesto, sonido y significado es fundamental para comprender la expresividad en la interpretación musical. Desde una perspectiva semiótica, las metáforas y las figuras retóricas no sólo operan a nivel textual, sino que también pueden manifestarse en la interpretación a través de dinámicas, articulaciones y variaciones agógicas que construyen la experiencia auditiva.¹⁸

¹⁶ Para una aplicación más detallada de este modelo de análisis, ver Caravaca, O. (2023). *Wanderings Beyond Schubert: Unveiling the Performer's Narrative Voice* (Tesis de doctorado). Royal Academy of Music, Londres.

¹⁷ Para un análisis del arquetipo del vagabundo errante en la obra de Schubert y su incidencia en la notación musical, ver López-Cano, R. (2020). *La Música Cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* (p. 336). Barcelona: ESMUC. Por otro lado, ver Suurpää, L. (2016). Longing for the Unattainable: The Second Movement of the 'Great' C Major Symphony, en L. Byrne Bodley & J. Horton (Eds.), *Schubert's Late Music: History, Theory, Style* (pp. 219–240). Cambridge University Press; Suurpää, L. (2014). *Death in Winterreise: Musico-poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Indiana University Press.

¹⁸ Ver Rothstein, W. (2005). Like Falling off a Log: Rubato in Chopin's Prelude in A-flat Major (Op. 28, No. 17). *Music Theory Online*, 18(4), 4; López-Cano, R. (2020). *La Música Cuenta* (p. 79, p. 47). Barcelona: ESMUC; López-Cano, R. (2022). Unidades Semióticas Temporales (UST): Guía Básica. *SONUS Litterarum*. Recuperado de <https://sonuslitterarum.mx/unidades-semioticas-temporales-ust-guia-basica/>

- **Visualización y Representación Gráfica de la Música.** La creación de representaciones gráficas inspiradas en la música, similar al uso de pictogramas, permite al intérprete generar un imaginario pictórico que refuerza la conceptualización del discurso musical. Estas representaciones no solo actúan como un recurso visual complementario, sino que también influyen en la percepción y estructuración del material sonoro, estableciendo una interacción entre la visualización y la praxis interpretativa.
- **Relaciones de Oposición y Configuración Dramática.** La progresión dramática de la obra puede estar determinada por relaciones de contraste que operan en distintos niveles, desde tensiones armónicas y rítmicas hasta la caracterización de figuras con roles diferenciados. En este contexto, la interacción entre un “protagonista” y su “antagonista” en la música puede manifestarse a través de la confrontación entre motivos, dinámicas o registros contrastantes, generando una dialéctica expresiva que contribuye a la configuración estructural de la obra.¹⁹
- **Intertextualidad.** El diálogo entre obras, estilos y tradiciones puede contribuir a una interpretación que trascienda la pieza individual, situándola dentro de una red de significaciones compartidas. Desde una perspectiva hermenéutica, es posible establecer paralelismos entre distintos repertorios, lo que permite una lectura más matizada y contextualizada de la obra.²⁰
- **Herramientas Indexicales.** Estas herramientas facilitan la concepción de cómo determinados elementos del discurso musical generan expectativas en la escucha, influyendo en la percepción del desarrollo narrativo de la obra. Estos mecanismos pueden manifestarse tanto en la estructura del texto como en su interpretación sonora, reforzando la direccionalidad del discurso o introduciendo momentos de estaticismo que suspenden la resolución. A través de la repetición, la acumulación progresiva de tensiones o la interrupción de patrones predecibles, se configuran estrategias que inciden en la forma en que el oyente anticipa y experimenta el devenir musical. La teoría de la *vectorización dramática* de Patrice Pavis (2016) y *las trayectorias narrativas* de Robert Hatten (2018) proporcionan un marco analítico para comprender cómo estos procesos organizan la expresividad y modelan la percepción del oyente.²¹

Segunda fase: Impacto en la interpretación musical

Mientras que la primera fase del modelo establece un marco analítico y conceptual, la segunda fase se orienta a la aplicación práctica de estos principios en la interpretación.

- **Comparación de Versiones y Prácticas Editoriales.** La existencia de múltiples ediciones de una obra plantea interrogantes sobre la fidelidad a la intención del compositor y las decisiones editoriales que han moldeado su transmisión. El estudio comparativo de versiones Urtext, manuscritos y ediciones críticas ofrece claves fundamentales para la interpretación, permitiendo discernir variaciones que inciden en la interpretación.²²

SONUS Litterarum, última modificación el 11 de noviembre, 2022, <https://sonuslitterarum.mx/unidades-semioticas-temporales-ust-guia-basica/>.

¹⁹ Para un ejemplo de la interacción entre el protagonista y el antagonista en la construcción narrativa, ver Suurpää, L. (2019). Virtual Protagonist and Musical Narration in the Slow Movements of Schubert's Piano Sonatas D. 958 and D. 960. En J. Davies & J. W. Sobaskie (Eds.), *Drama in the Music of Franz Schubert* (pp. 283–302). London: Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781787444393.014>.

²⁰ Ver Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 55-56; Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, p. 178; McClelland, C. (2017). *Tempesta: Stormy Music in the Eighteenth Century*. Blue Ridge Summit: Lexington Books.

²¹ Para ilustrar una aplicación práctica de estos conceptos en el análisis, ver López Cano, R. (2020). *La música cuenta* (p. 301).

²² Ver *Comparative Urtext Edition* en Caravaca, O. (2023), Anexo 1.

- **Análisis Comparativo de Grabaciones** . La evolución de la tradición interpretativa puede analizarse a través de la comparación de grabaciones de distintas épocas y escuelas pianísticas. Este enfoque permite identificar tendencias estilísticas, innovaciones y estrategias expresivas que enriquecen la comprensión del repertorio y su potencial interpretativo.
- **Tratados Históricos y Prácticas de Época** . La consulta de tratados históricos constituye un recurso esencial para reconstruir prácticas estilísticas específicas de cada periodo. Tratados como los de Carl Philipp Emanuel Bach (1753) o Czerny (1834)²³ ofrecen información detallada sobre aspectos como la ornamentación, la articulación y el uso del pedal, proporcionando herramientas para una interpretación fundamentada en criterios históricos.²⁴
- **Perspectivas Críticas y Modelización Interpretativa** . El análisis comparativo de grabaciones de distintos intérpretes, en diálogo con las perspectivas de diversas autoridades y la crítica académica, permite examinar una amplia variedad de gestos sonoros y enfoques interpretativos. Esta interacción entre fuentes documentales y la experiencia auditiva facilita la identificación de estrategias artísticas y la selección de aquellos recursos expresivos que mejor se alinean con una visión interpretativa fundamentada.
- **Orquestación y Experimentación con la Instrumentación** . La transcripción y adaptación de una obra a distintos formatos instrumentales puede expandir sus posibilidades expresivas, así como también revela aspectos estructurales que pueden aplicarse en la interpretación pianística. Del mismo modo, resulta enriquecedor explorar transcripciones realizadas por otros compositores, así como observar ensayos de otros instrumentistas en calidad de oyente, lo que motiva al artista a idear nuevos métodos de escucha.²⁵

CONCLUSIONES

En lugar de limitarse a la adhesión a una única norma, considero esencial que el intérprete se acerque a la obra desde una perspectiva que permita descubrir y apreciar la belleza en sus diversas manifestaciones. Este enfoque promueve una valoración integral de la riqueza y diversidad de las expresiones artísticas, impulsando una reflexión crítica que no se circunscribe a una jerarquía rígida de normas, sino que fomenta un pensamiento horizontal. Tal aproximación busca inspirar a los estudiantes a encontrar su propia voz en el contexto artístico, un campo que, a menudo, se encuentra saturado de normativas y expectativas preestablecidas que pueden inhibir la creatividad individual.

Desde mi perspectiva, cada elección interpretativa que realizamos navega por un océano de tradiciones, siempre expuesta al juicio de diferentes miradas. En este vasto y polifacético mundo de la práctica artística, lo que abogamos o rechazamos puede resonar como acierto o error, dependiendo del observador y su percepción. Es precisamente en la infancia donde esta encrucijada de caminos florece con mayor fuerza, como ha ocurrido en mi propia experiencia.

²³ Ver, por ejemplo, C. P. E. Bach (1753/1762), Czerny (1834), Türk (1789), Hummel (1828) y Starke (1819), entre otros.

²⁴ Por ejemplo, ver Steblin, R. (1983). *A History of Key Characteristics of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Belford: Ann Arbor; Gunn, D. L. (2016). *Discoveries from the Fortepiano: A Manual for Beginning and Seasoned Performers*. New York: Oxford University Press, pp. 113-114; Brown, C. (1999). *Classical and Romantic Performing Practice, 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, p. 231.

²⁵ Ver, Caravaca, Ó. (2024). Uma reflexão crítica sobre o impacto dos instrumentos de corda na performance de piano: Perspectivas do pianista. *Música Hódie*, 24. <https://doi.org/10.5216/mh.v24.78343>

Al fomentar una imaginación sin límites y una exploración audaz, respaldadas por un sólido fundamento académico por parte del mentor, podemos cultivar en el joven aprendiz no sólo la destreza para navegar, sino también la capacidad de trazar la dirección de sus propios rumbos en este vasto sendero de posibilidades.

Con lo desarrollado en este documento, espero que la metodología de análisis propuesta ofrezca un marco que contribuya al enriquecimiento de este proceso dinámico e inagotable, así como a estimular la dimensión crítica del intérprete respecto a las motivaciones subyacentes en sus decisiones interpretativas, promoviendo un crecimiento artístico basado en la reflexión crítica.

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1987). *Mahler. Una fisiognomía musical*. Barcelona: Península.
- Almén, B. (2008). *A theory of musical narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bach, C. P. E. (2006). *Essay on the true art of playing keyboard instruments* (W. J. Mitchell, Ed. & Trans.). W. W. Norton. (Original work published 1753/1762).
- Bilson, M. (1997). The future of Schubert interpretation: What is really needed? *Early Music*, 25(4), 715-722. <https://doi.org/10.1093/earlyj/XXV.4.715>
- Brendel, A. (2001). *Alfred Brendel on music: Collected essays*. London: Robson Books.
- Caravaca, O. (2023). *Wanderings beyond Schubert: Unveiling the performer's narrative voice*. Doctoral dissertation, Royal Academy of Music, London.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Czerny, C. (1979). *School of practical composition* (J. Bishop, Trans.). Da Capo Press. (Original work published 1834).
- Davies, J. (2019). Stylistic disjuncture as a source of drama in Schubert's late instrumental works. In J. Davies & J. W. Sobaskie (Eds.), *Drama in the music of Franz Schubert*. London: Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781787444393.015>
- Doğantan-Dack, M. (2012). "Phrasing – the very life of music": Performing the music and nineteenth-century performance theory. *Nineteenth-Century Music Review*, 9(1), 7–30. <https://doi.org/10.1017/S1479409812000055>
- Grimalt, J. (2014). *Música i sentits: una guia d'audició per a amants de la música. Introducció a la significació musical*. Duxelm Editorial.
- Hatten, R. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hatten, R. (2018). *A theory of virtual agency for Western art music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Haynes, B. (2007). *The end of early music: A period performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford: Oxford University Press.
- Hummel, J. N. (1828). *A complete theoretical and practical course of instructions on the art of playing the piano forte*. Boosey & Co.
- Kramer, R. (2016). Against the grain: The Sonata in G (D. 894) and a hermeneutics of late style. In L. B. Bodley & J. Horton (Eds.), *Schubert's late music: History, theory, style* (pp. 123–145). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316275887.007>
- López-Cano, R. (2020). *La música cuenta: Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC.
- McClelland, C. (2017). *Tempesta: Stormy music in the eighteenth century*. Blue Ridge Summit: Lexington Books.
- Meyer, L. B. (1973). *Explaining music: Essays and explorations*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Monelle, R. (2006). *The musical topic: Hunt, military and pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.

- Montgomery, D. (2003). *Franz Schubert's music in performance: Compositional ideals, notational intent, historical realities, pedagogical foundations*. Hillsdale: Pendragon Press.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Towards a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press.
- Newcomb, A. (1987). Schumann and late eighteenth-century narrative strategies. *Nineteenth-Century Music*, 11(2), 164-174.
- Ockelford, A. (2005). Relating musical structure and content to aesthetic response: A model and analysis of Beethoven's Piano Sonata Op. 110. *Journal of the Royal Musical Association*, 130(2), 272-313. <https://doi.org/10.1093/jrma/fki002>
- Pavis, P. (2016). *The Routledge dictionary of performance and contemporary theatre* (1st ed.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315721156>
- Pederson, S. (1996). The methods of musical narratology. *Semiotica*, 110, 179-196.
- Rink, J. (1999). *Translating musical meaning: The nineteenth-century performer as narrator*. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (pp. 218-234). Oxford: Oxford University Press.
- Rothstein, W. (2005). Like falling off a log: Rubato in Chopin's Prelude in A-flat Major (Op. 28, No. 17). *Music Theory Online*, 18(4).
- Samuels, R. (2004). *Mahler's Sixth Symphony: A study in musical semiotics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seaton, D. (2009). Narrativity and the performance of Beethoven's Tempest Sonata. In P. Bergé (Ed.), *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of analysis and performance* (pp. 45-67). Leuven:Peeters.
- Starke, F. (1819). *Wiener Pianoforte-Schule*. Tobias Haslinger.
- Taruskin, R. (1988). The pastness of the present and the presence of the past. In N. Kenyon (Ed.), *Authenticity and early music* (pp. 137-207). Oxford: Oxford University Press.
- Türk, D. G. (1982). *School of clavier playing* (R. E. L. Marshall, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1789).
- Ratner, L. G. (1980). *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers.