



**EL ANÁLISIS COMPARATIVO DESDE LA AUDICIÓN COMO  
RECURSO PARA LA TOMA DE DECISIONES  
INTERPRETATIVAS**

FRANCISCO CÉSAR ROSA NAPAL  
Universidad de A Coruña

ISABEL ROMERO TABEAYO  
Universidad de Santiago de Compostela

PATRICIA MUÑOZ CARRIL  
IES Monte das Moas

**Resumen**

Las decisiones que se toman en cuanto a la interpretación musical están condicionadas, en muchas ocasiones, por convenciones adquiridas a través de la imitación, sin contar con un trabajo previo de investigación personal que garantice un resultado satisfactorio. La diversidad interpretativa parte de la concepción abstracta del lenguaje musical y del estudio del fenómeno del sonido en torno a su significado, especialmente cuando no se indica explícitamente en el texto. El objetivo principal de este trabajo es realizar un análisis comparativo de cuatro interpretaciones del *sujeito* de la Fuga BWV 885 de Bach. Este recurso podría ser útil como paso previo al estudio práctico de la interpretación de este tipo de obras musicales.

**Palabras clave:** análisis auditivo; enseñanza instrumental; interpretación musical.

**Abstract**

The decisions taken in terms of musical interpretation are conditioned, on many occasions, by conventions acquired through imitation, without having a previous work of personal investigation that guarantees a satisfactory result. The interpretative diversity is part of the abstract conception of musical language and the study of the phenomenon of sound around its meaning, especially when it is not explicitly indicated in the text. The main objective of this work is to carry out an analysis of four interpretations of the subject of the Fugue BWV 885 of Bach. This resource could be useful as a previous step to the practical study of the interpretation of this type of musical works.

**Keywords:** auditory analysis; instrumental teaching; musical interpretation.

**Fecha de recepción:** 02/01/2019

**Fecha de publicación:** 22/02/2019

## 1. Introducción

La interpretación musical, una vez separada de la composición y de la improvisación, y convertida en una especialidad, es y ha sido uno de las principales actividades de la enseñanza musical en el marco de las instituciones formativas. Randel (2006, p. 541) la define como “la plasmación concreta, por parte del intérprete, de las indicaciones del compositor tal y como aparecen fijadas en la notación musical”. Atendiendo a esta definición, se podría entonces suponer que el respeto a todos los códigos expresados en el texto garantizaría la consecución de una interpretación satisfactoria, lo que entra en contradicción con la música producida en épocas en las que muchos de los parámetros del sonido no se plasmaban explícitamente en el papel. La diferencia que existe entre la escritura instrumental del Barroco y la del Romanticismo es un claro ejemplo de lo expresado anteriormente, si se tiene en cuenta el celo con el cual los compositores románticos establecían detalladamente todos los aspectos relacionados —entre otros— con el *tempo*, la *articulación* o la *dinámica*. Surge, a partir de aquí, la pregunta que genera la realización de este trabajo ¿Cuáles son los criterios a considerar para la elección de la forma de interpretar una obra barroca en cuanto a los elementos antes mencionados?

A partir de la lectura de trabajos desarrollados por algunos autores, es posible observar la existencia de un gran interés por buscar nuevas vías que permitan establecer o unificar ciertos criterios con el fin de realizar interpretaciones fiables en relación con el contenido de las obras y sus características estilísticas. La interpretación, entendiendo como tal la reproducción fiel por parte de un instrumentista de las partituras de las obras del repertorio, sigue actualmente teniendo las mismas características que en el siglo XIX en ciertos paradigmas actuales de la enseñanza instrumental, y posiblemente Mantel (2007) se refiera esto cuando aconseja a los jóvenes intérpretes que deben “despedirse de las antiguas costumbres” (p. 13).

En un intento de búsqueda de las distintas maneras de abordar la cuestión, en esta exposición se realiza un análisis descriptivo en el que participan cuatro interpretaciones de un fragmento de la Fuga BWV 885 compuesta por J. S. Bach. Este estudio estará enfocado específicamente a la manera en que es interpretado el elemento generador de todo el desarrollo de la obra: el *sujeto*, en el marco de la sección expositiva. El análisis comparativo que se lleva a cabo a partir de los diferentes ejemplos, podría convertirse en un punto de referencia para el estudio previo a la puesta en práctica de la interpretación. Aunque la simple descripción obtenida tras el análisis no satisfaga la totalidad de la respuesta a la pregunta formulada, esta propuesta podría ser empleada como recurso didáctico en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la interpretación instrumental.

## 2. Cuestiones propias de la interpretación

El problema que surge en cuanto al establecimiento del uso de determinados recursos interpretativos en una obra barroca podría ser resuelto mediante la audición directa de una posible reproducción sonora, lo cual es completamente imposible debido, obviamente, a la carencia del recurso de la grabación en esa época. Otro de los medios a los que recurren los intérpretes historicistas, es el estudio de la bibliografía producida por autores que

verbalmente —teniendo en cuenta todas las inexactitudes que podrían intervenir en el hecho de transmitir un lenguaje musical mediante palabras escritas— informan sobre las distintas convenciones estilísticas implantadas en dicho período histórico a partir de la práctica. Incluso podría también contemplarse la vía generacional, considerando la transmisión de la experiencia a través de la práctica imitativa, lo que también podría traer consigo una gran cantidad de datos imprecisos permeados por las vivencias personales y sociales por las que el conocimiento ha transitado.

Antes de continuar con este debate, es imprescindible llegar a un consenso en cuanto a los tres parámetros que serán empleados en la elaboración del cuadro de análisis que servirá de marco a este estudio. Para lograr establecer un significado común se tendrán en cuenta algunas fuentes que podrían estar en desacuerdo en algunos matices, pero que globalmente ayudarían a encontrar una definición satisfactoria.

## 2.1. Tempo.

El término italiano *tempo* es definido por Latham (2010, p. 1499) como la “velocidad a la que se ejecuta una pieza musical”, mientras que Höweler (2004), aparte de coincidir con Latham, aporta que en el siglo XVIII el *tempo normal* coincidía con el término *andante* y se producía a una velocidad de ochenta pulsos por minutos, lo que puede insinuar que la denominación tempo puede haber sufrido algunos cambios en su significado dependiendo de la época a la que se refiera. En este sentido, Randel (2006) plantea que “aunque las velocidades de interpretación suelen ser...un asunto de gustos, los tempos deberían seleccionarse teniendo en cuenta la fecha y el estilo de la música” (p. 1000). Por su parte, González (2008), refiriéndose a los primeros indicios de establecimiento del tempo en el Barroco, indica que nunca hubo una convención exacta en su establecimiento.

A lo largo de la historia de la música se han llevado a cabo numerosos intentos de medir el tiempo con precisión y se han empleado, igualmente, abundantes términos, a menudo relacionados con el carácter, para tratar de describirlo; pero, en suma, el tempo es un aspecto tremendamente escurridizo y difícil de definir (González 2008, p. 49).

Debido a estas imprecisiones, posiblemente el criterio empleado para elegir el tempo más adecuado de una interpretación procedente del período barroco, esté condicionado por las concepciones propias de cada intérprete o de cada docente, así como por la información histórica de que se dispone.

## 2.2. Articulación.

Latham (2010) entiende la articulación como el “grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas” (p. 117). Esto se refiere a la manera los sonidos se suceden de acuerdo a su separación sucesiva, obteniéndose, tras su manipulación, un conjunto de resultados sintácticos y expresivos que brindan al intérprete la posibilidad de defender su trabajo, ya que “del correcto empleo de la articulación depende, en gran medida, la comprensión de las ideas musicales” (Napal, 2017, p. 44). De acuerdo con esto, Mantel (2007) alega que la errónea realización de las diferentes maneras de articular, podría poner en peligro el éxito de una interpretación.

La articulación no estuvo explícitamente indicada gráficamente en algunas épocas, lo que no quiere decir que los intérpretes no la tuvieran en cuenta al existir de manera sobreentendida. González (2008) exige que el intérprete posea información sobre este aspecto al indicar que “es necesario, en general, conocer las convenciones articulatorias de la época para no pasar por alto indicaciones de articulación que antaño se daban por supuestas, aunque no se explicitaran” (p. 50).

A partir del análisis de las digitaciones usadas antes del Barroco tardío, Ferguson (2003) deduce que, al no emplear todos los dedos de la mano con igual frecuencia y no contar con una técnica *virtuosística*, la concepción del tempo era asumida de manera más lenta que en épocas posteriores, por lo que la articulación debería defender la individualidad de los sonidos.

Hay que dar tiempo a las notas para que respiren y establezcan su individualidad, por así decirlo, y no deben apiñarse en grupos anónimos. Esta regla es aplicable con la misma fuerza la música de los compositores barrocos como Couperin y Bach... (Ferguson, 2003, p. 73).

Aunque no existe una regla exacta que permita ajustar la articulación no explícita en la música del Barroco, los autores que han tratado sobre este tema reconocen que el hecho de encontrar interpretaciones con articulaciones diferentes es frecuente, pudiendo ser todas válidas si defienden la claridad del discurso musical.

### 2.3. Dinámica.

La dinámica es otro de los elementos expresivos que no solía ser indicado gráficamente por los compositores anteriores a la segunda mitad del siglo XVIII, aunque eso no quiere decir la música se interpretara de un modo plano en cuanto a la intensidad del sonido en aquellos instrumentos que así lo permitían (Ferguson, (2003). Los instrumentos de cuerda tenían en el violín el mejor ejemplo para explotar el concepto de dinámica, siendo los compositores italianos del Barroco los primeros que emplearon los términos *forte* y *piano* para indicar sonidos fuertes y suaves (Latham, 2010). No sucedía así otros instrumentos como el clavicémbalo. La limitación de este instrumento para generar dinámica está dada por la imposibilidad de controlar la intensidad del sonido desde la pulsación, aunque podía conseguir sutiles cambios en este sentido a través de maniobras mecánicas, sobre todo en los contrabajos: “los tres juegos de cuerda se utilizan individualmente o en diversas combinaciones para conseguir variaciones en la intensidad y en el timbre” (Randel, 2006, p. 258).

La obra de Bach —como la que sirve de base para el análisis interpretativo que se llevará a cabo más adelante— está originalmente destinada al clave, apareciendo aquí uno de los grandes dilemas con el que se encuentran los intérpretes de piano cuando se enfrentan a este tipo de obras.

Actualmente, el repertorio del Barroco para teclado generalmente se interpreta en el piano, un instrumento que fue perfeccionado con relativa rapidez en cuanto a su mecanismo hasta conseguir amplias posibilidades sonoras y expresivas. Entre las virtudes de este instrumento se encuentra su capacidad de permitir un gran ámbito de cambios en la intensidad del sonido y en la manera de llevar a cabo la articulación.

### 3. Dimensiones para el análisis

#### 3.1. Perspectivas del lenguaje

La abstracción es una de las características que define la complejidad del estudio del fenómeno sonoro las cuestiones en torno a la significación musical y su lenguaje. Tal y como establece Steiner (2000), se parte de la dificultad para configurar códigos cerrados que estructuren significados estables y arbitrarios, dada la confusión taxonómica entre el plano de la expresión y el plano del contenido, así como de su significado. Ahora bien, existe un determinado acuerdo sobre que la significación musical no puede ser determinada de un modo específico, a diferencia del significado en el lenguaje verbal, su dimensión compositivo-cultural genera percepciones intersubjetivas que han dado lugar a una construcción simbólica de significado (López Cano, 2007). En este sentido, destaca la aportación de Schattl (2007, p.39-48) quien identificó cinco categorías de estudio para comprender el problema de la significación musical: la semiótica, la hermenéutica, la fenomenológica, la psicológica y la comunicativo-constructivista.

Desde la perspectiva de la evolución histórica del pensamiento musical, en relación al significado del lenguaje musical —sobre todo a partir de las obras producidas dentro del denominado periodo de la *práctica común* (Piston, 2008), es decir, de la música tonal bimodal occidental— se basaría en “la reconstrucción verbal de una competencia musical que se habría perdido, de un cierto saber musical de transmisión oral que habría sido olvidado con el paso del tiempo” (Grabocz, 2009, p. 12), y que afectaría sobre todo a las cualidades expresivas de la obra musical. Es el caso de los tratados como los de Johann Mattheson (*Der vollkommene capellmeister*, 1739), Jochan Joachim Quantz (*Versucheiner Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), Carl Philip Emmanuel Bach (*Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753), o Leopold Mozart (*Versuch einer grundlichen Violinschule*, 1756), entre otros, recogen los procedimientos interpretativos de la época, así como a la divulgación y a la expansión de los códigos del lenguaje y las convenciones estilísticas. En este sentido, se identifican diferentes escuelas instrumentales con diferentes usos o tipologías expresivas que denotan un determinado código compartido y reconocido por las personas integrantes de culturas musicales específicas (Schulenberg, 2014). No obstante, este saber, transmitido en el tiempo a través de la interpretación musical, resulta insuficiente para establecer un conocimiento objetivo entre la relación notación-significado musical. “Por ello, aun siendo explícita la necesidad de comprender la música como expresión pseudo lingüística, es esencial señalar la necesidad de extremar las precauciones a la hora de establecer analogías lingüísticas entre la palabra y la música. Mientras la función del signo verbal es designar y nombrar, la del signo musical es expresar” (Gértrudix, 2003, p.35).

#### 3.2. Contexto.

La fuga constituye el “procedimiento más desarrollado de contrapunto imitativo” (Randel, 2006, p. 460). Sus orígenes se remiten a la Edad Media, si se tiene en cuenta el desarrollo de la polifonía vocal a través del canon. Su paso a la música instrumental tuvo su máximo esplendor en el marco de dos obras esenciales en la historia de la música producidas por J. S. Bach: *El clave bien temperado* y *El arte de la fuga*, las cuales se convirtieron, con el paso del tiempo, en un importante recurso didáctico empleado profusamente en la enseñanza de la interpretación y de la composición (Michels, 2004).

En la estructura de la fuga participa un elemento que, una vez expuesto, constituirá el principal material temático que sostendrá todo el discurso musical de la pieza gracias a las sucesivas imitaciones de las que será motivo. El *sujeto*, que representa el tema fundamental, va a aparecer en el transcurso de la obra tal y como es, aunque también es transportado a la tonalidad de la dominante como *respuesta*, o tratado según los diferentes recursos compositivos propios de la escritura contrapuntística imitativa: aumentación, disminución, inversión y retrogradación.

Debido a esto, el *sujeto* y la *respuesta* cuentan con una fisonomía sólida en su estructura rítmico-melódica, por lo que su interpretación deberá ser consecuente con su papel protagónico. En cuanto a esta evidencia, los intérpretes intentan cuidadosamente combinar tres elementos fundamentales en su ejecución: el tempo, la articulación y la dinámica, ya que cada vez que el *sujeto* aparece en la obra —de manera directa e íntegra o trasformada a partir de las técnicas contrapuntísticas— debe conservar el carácter y la manera elegida de interpretación que manifestó al principio de la fuga. La primera aparición del *sujeto* se produce en una de las voces de la que cuenta la obra sin ninguna interferencia contrapuntística, y ese es el motivo por el cual se ha seleccionado para realizar el análisis de sus diferentes interpretaciones.

A continuación, en la Figura 1, se muestra el esquema de la sección expositiva de la Fuga BWV 885 de J. S. Bach, con el fin de mostrar las apariciones del *sujeto* (o la *respuesta*) en cada una de las cuatro voces de acuerdo al plan tonal, en el que participan las tonalidades de Sol menor y Re menor. Los diferentes elementos que forman parte de esta exposición serán representados por abreviaturas de la siguiente manera: S-Sujeto; R-Respuesta (el *sujeto* en la tonalidad de la Dominante).

SECCIÓN EXPOSITIVA (FUGA BWV 885)				
	Sol m (cc.1-5)	Re m (cc.5-9).	Sol m (cc.9-13)	Re m (cc.13-17)
<b>Tiple</b>			<b>S</b>	
<b>Alto</b>		<b>R</b>		
<b>Tenor</b>	<b>S</b>			
<b>Bajo</b>				<b>R</b>

Figura 1. Esquema de la sección expositiva de la Fuga BWV 885 de J. S. Bach.

Como es posible observar, el *sujeto* (o la *respuesta*) es presentado en todas las voces participantes, lo que sugiere que, si no está establecida una única forma de interpretación, podría perder su significado y por consiguiente también podría dificultar la comprensión de la pieza en su totalidad.

#### 4. Diseño del cuadro de análisis y sus resultados.

Como ya se ha expresado anteriormente, el núcleo de este trabajo es la propuesta un cuadro de análisis que permite observar gráficamente cuatro formas diferentes de estructurar la interpretación del *sujeto* de la Fuga BWV 885 de J. S. Bach. Para la elaboración del cuadro, y

contando con el estrecho marco disponible, se decidió optar por un solo aspecto de la fuga, que, aunque es el más importante, también podrían ser analizados otros elementos que forman parte de la composición, como podría ser el *contrasujeto* o cualquiera de los fragmentos episódicos que forman parte de una fuga y que están contruidos con elementos temáticos que proceden de la primera parte de la composición.

La metodología que se pretendió seguir en este trabajo, contó con una primera fase de recopilación del material, en la que se procedió a la audición de diferentes intérpretes de reconocido prestigio internacional, con el fin de encontrar ejemplos que mostraran algunas diferencias relevantes entre sí. Una vez comparado el material de estudio, se llegó al acuerdo de elegir, por este orden, las versiones que participan en el trabajo: Rosalyn Tureck (Chicago, 1914 - New York, 2003); Glenn Gould (Toronto, 1932 - Toronto, 1982); Grigory Sokolov (Leningrado, 1950 -) y Friedrich Gulda (Viena, 1930 – Linz, 2000). Estos músicos presentan las siguientes características en su conjunto: coincidieron en el tiempo durante varios años del siglo XX, procedían de escuelas y de países diferentes, y su trabajo fue reconocido en el ámbito internacional, por lo que su elección puede garantizar la calidad de sus interpretaciones, al mismo tiempo que ejemplifican sus particularidades y sus analogías.

En una segunda fase, fue transcrito el sujeto —sin ninguna indicación expresiva gráficamente explícita por el autor— mediante un editor de partituras, para luego plasmar los diferentes parámetros que sustentan el análisis y someterlos a una audición en formato MIDI como manera de comprobar la correspondencia de los elementos escuchados con los expresados gráficamente. Como segundo paso de esta fase, se consiguió establecer el *tempo* que cada intérprete había elegido para su versión, y, por último, se recogieron los datos y se volcaron en una plataforma digital. La tercera fase corresponde al análisis descriptivo de las interpretaciones, con la consiguiente reflexión sobre los datos obtenidos.

Es necesario aclarar aquí, que podrían surgir algunas imprecisiones a la hora de traducir un efecto sonoro a la expresión gráfica de los signos. Esto podría ocurrir si se tiene en consideración la subjetividad de la puesta en práctica, por las personas, de cualquier indicación gráfica, sobre todo cuando se trata de elementos como el tempo, la articulación y la dinámica. Mantel (2007) se refiere estas inexactitudes, en el sentido interpretativo, afirmando que “el tempo es una herramienta flexible que permite vincular entre sí las partes de la música, aun cuando el margen de libertad sea menor que, por ejemplo, en el ámbito de la dinámica” (p. 93). Por tanto, estas imprecisiones podrían aparecer en el sentido inverso a la interpretación, que es la audición realizada sobre grabaciones.

A continuación, se presenta un cuadro que podría servir de modelo para estudios más ambiciosos, o simplemente para ser empleado como paso previo al estudio de obras musicales en la que no aparezcan explícitamente las indicaciones de tempo, articulación y dinámica (Figura 2.).

SUJETO DE LA FUGA BWV 885, J. S. BACH		
Intérprete	Tempo	Articulación y Dinámica
Rosalyn Tureck	♩ = 53	
Glenn Gould	♩ = 108	
Grigory Sokolov	♩ = 98	
Friedrich Gulda	♩ = 91	

Figura 2. Cuadro de análisis: tempo, articulación y dinámica (elaboración propia).

Una vez llevada a cabo la transcripción, es relativamente fácil distinguir cómo ha sido desarrollado el diseño de cada pianista en cuanto a los parámetros establecidos para el análisis. A simple vista es reconocible la diferencia entre las cuatro interpretaciones: algunas de ellas parecen tener cierta correspondencia en cuanto al planteamiento de alguna estrategia interpretativa, pero, lo cierto es que no hay ninguna igual a otra. Se hace imprescindible recordar que cada una de las propuestas interpretativas ha sido conocida y valorada positivamente por el público y por la crítica musical.

En cuanto al tempo, es posible observar cómo la elección de Rosalyn Tureck, se desmarca de las otras tres interpretaciones, reduciendo a casi la mitad la velocidad del sujeto y por ende de toda la fuga. En este sentido es Glenn Gould quien marca el tempo más rápido en comparación con el resto. Por su parte, Grigory Sokolov y Friedrich Gulda apuestan por un tempo en el que la negra alcanza una velocidad de 98 y 91 respectivamente, con una diferencia bastante ajustada entre ellos.

Aunque se observan estas variaciones en la elección del tempo, cada una de las versiones presenta una coherencia interna de forma general que permite reconocer cada uno de los recursos contrapuntísticos empleados en la obra, por lo que, desde el punto de vista de la comprensión auditiva, no se pueden señalar dificultades, aunque el planteamiento

estratégico de la obra en su totalidad sí pudiera influir en el interés que despierta, lo que generaría la necesidad de realizar un análisis comparativo más amplio.

Otro de los parámetros contenidos dentro del análisis es la articulación. Aquí es posible observar cómo, en línea general, los cuatro intérpretes coinciden relativamente con los planteamientos de Ferguson (2003) en cuanto al espacio particular a cada sonido. Posiblemente la versión más lenta de todas, propuesta por Rosalyn Tureck, sea la que se permite la licencia de emplear una especie de *legato* en pequeños grupos de tres sonidos, ya que, en ningún momento, corre peligro la comprensión de la línea melódica ni el carácter del *sujeto*.

Posiblemente, las soluciones más polémicas son las que se producen en cuanto al grupo de seis corcheas en el que se repite el sonido *Do*. La propia configuración del motivo puede haber impulsado a alguno de los intérpretes a buscar la manera de dotar de un sentido variado a la reiteración de una altura que presenta también una misma duración, pero aquí las soluciones no están solo relacionadas con la articulación, sino que, en algunos casos también participa la intensidad. El grupo rítmico final (corchea y tres semicorcheas) presenta una respuesta bastante unánime, y esto puede ser debido a la sucesión de grados conjuntos.

Por analogía con la música vocal, vemos que muchas veces el movimiento por grados conjuntos sugiere *legato*, sobre todo si la escala es cromática, mientras que los saltos (salvo los arpeggios, que a menudo son simplemente acordes partidos) implican *staccato* (Ferguson, 2003, p. 74).

El tercer parámetro que se ha tenido en cuenta en este análisis es el correspondiente a la dinámica. En primer lugar, es importante señalar la intensidad por la cual se ha optado en cada uno de los casos. Mientras por Rosalyn Tureck y Grigory Sokolov optan por realizar cambios en la dinámica en la presentación del *sujeto*, Glenn Gould y Friedrich Gulda apuestan por el establecimiento de un *mezzoforte* que se mantendrá invariable.

De las cuatro versiones, es la de Tureck la que presenta un mayor desarrollo dinámico, al realizar un contraste *mezzoforte-pianissimo* en los dos primeros grupos de sonidos, mientras que entre el tercero y el cuarto compás propone un *crescendo* y luego un *diminuendo*, algo que rompe completamente con el resto de versiones, incluso con la de Sokolov, que solo emplea un cambio de *piano a mezzopiano*, dividiendo el *sujeto* en dos planos dinámicos.

## Conclusiones

El análisis comparativo de diferentes propuestas interpretativas —empleado como recurso didáctico en la etapa previa al estudio instrumental— podría ser de gran utilidad en el proceso de formación de los futuros profesionales de la música. El proceso que se lleva a cabo en una actividad como esta, aunque no está exenta de imprecisiones, sería un buen comienzo para despertar en el alumnado una inquietud investigadora que le podría llevar a ser autónomo en sus tomas de decisiones en su futura labor profesional.

Todo lo planteado aquí ha sido desarrollado en un marco estrecho y puntual, lo que no quiere decir que este tipo de trabajo pudiera evolucionar y convertirse en una metodología de trabajo en el proceso enseñanza-aprendizaje de la interpretación en un ámbito más

ambicioso y más profundo. Se espera entonces que esta propuesta constituya un punto de partida para retos más ambiciosos.

## Referencias

- FERGUSON, H., *La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX*. Alianza, Madrid, 2003.
- GÉRTRUDIX, M., *Música y narración en los medios audiovisuales*. Laberinto, Madrid, 2003.
- GONZÁLEZ, A., “La interpretación al piano del repertorio original para clave y fortepiano”. *Resonancias*, vol. 4, (diciembre, 2008): 8 páginas.
- GRABOCZ, M., *Musique, narrativité, signification*. L’Harmattan, Paris, 2009.
- HÖWELER, C., *Enciclopedia de la música*. Noger, Barcelona, 2004
- LATHAM, A. (2010). *Diccionario enciclopédico de la música*. F.C.E, México 2010.
- LÓPEZ CANO, R., “Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario”. Texto didáctico 2007. [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net). Recuperado el 27 de diciembre de 2018.
- MANTEL, G., *Interpretación. Del texto al sonido*. Alianza, Madrid, 2010.
- MICHELS, U., *Atlas de música*. Alianza, Madrid, 2004.
- NAPAL, F., *Guía de referencia para Didáctica de la Expresión Musical*. Repronor, A Coruña, 2017.
- PISTON, W., *Armonía*. Span Pres, Cooper City, 2008.
- RANDEL, D. (ed.), *Diccionario Harvard de la Música*. Madrid, Alianza, 2006.
- SCHATT, P., *Introducción a la pedagogía de la música*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2007.
- SCHULENBERG, D., *The Music of Carl Philip Emanuel Bach*. University of Rochester Press, Rochester, 2014.
- STEINER, G. (2000). *Lenguaje y silencio*. Gedisa, Barcelona, 2000.