

# El cuerpo como identidad del músico

## *Energía, movimiento y esquema corporal en la percepción multimodal de la performance*

**Matias Tanco**

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical – FBA – Universidad Nacional de La Plata

### Resumen

La identidad del músico que se construye en la producción sonora es un aspecto de relevancia en la experiencia temporal de la música como acto (Cook, 2003; Taruskin, 1995). La dualidad mente-cuerpo divide la experiencia musical entre los aspectos objetivables y las sensaciones subjetivas, en detrimento del lugar del cuerpo y a favor de los procesos cerebrales. El lugar que ocupa el instrumento en esta concepción es el de una materia sin vida bajo las órdenes de un cerebro a través del cuerpo del músico como mediador. En este trabajo se considera la relación entre el músico y su instrumento como una totalidad de pensamiento durante la performance musical. Para esto, se considera la corporeidad del acto musical en la cual el instrumento (i) adquiere una identidad viviente en relación al músico o (ii) está integrado a la percepción del esquema corporal del músico como una totalidad, debido a la energía física implicada en la producción sonora.

### Resumo

A identidade do músico que é construído sobre a produção de som é um aspecto relevante na experiência temporal da música como um ato (Cook, 2003; Taruskin, 1995). A dualidade corpo-mente divide a experiência musical entre aspectos objetivos e sensações subjetivas, em detrimento do lugar do corpo e para os processos cerebrais. O lugar do instrumento desta concepção é que, de uma matéria inerte sob as ordens do cérebro através do corpo do músico como um mediador. Este trabalho considera a relação entre o músico e seu instrumento como uma totalidade de pensamento durante a performance musical. Para isso, considera-se a forma de realização de ato musical em que o instrumento (i) adquire a identidade de um corpo vivo em relação ao músico ou (ii) está integrado na percepção do esquema corporal do músico como um todo, devido à energia física envolvido na produção do som.

### Abstract

The musician's identity that is built on sound production is a relevant aspect in the temporal experience of music as an act (Cook, 2003; Taruskin, 1995). The mind-body duality divides the musical experience between objective aspects and subjective sensations, in detriment of the place of the body and oriented to brain processes. The place of the instrument in this conception is that of a lifeless matter under the orders of a brain through the body of the musician as a mediator. This paper considers the relationship between the musician and his instrument as wholeness for thought during the musical performance. For this, it is considered the embodiment of musical act in which the instrument (i) acquires a living identity in relation to the musician or (ii) is integrated into the body schema perception of the musician as a whole, due to the physical energy involved in sound production.

## Fundamentación

### **Música, cuerpo e identidad**

En la práctica musical, el músico constituye su identidad en la experiencia temporal *de y con* la música. Este acto se desarrolla en un *campo musical* y se sustenta en un proceso de ajuste continuo en el cual se experimenta el *yo* como una identidad en el *hacer* (Stubley, 1998). En este trabajo se abordará la identidad del músico que *hace* música mediante la producción sonora, lo que implica directamente a su cuerpo en la experiencia de la *música como acto* (Cook, 2003; Small, 1998; Taruskin, 1995).

La idea de identidad se construye en un marco de experiencia subjetiva en la cual nuestro cuerpo adquiere un rol fundamental: establece el límite entre lo interno y lo externo en nuestra interacción con el mundo (Becerra et al., 2012). Mientras que en los músicos cantantes el instrumento está *integrado* a su cuerpo, los músicos *instrumentistas* establecen una relación que normalmente es caracterizada como la interacción entre un cuerpo humano y un objeto material carente de vida.

### **El músico como mediador**

La tradición cultural de occidente distingue los roles sociales de la práctica musical en las categorías de *compositor, intérprete y oyentes* (Hennion, 2003; Sessions, 1950) que son consideradas como *identidades en música* (Hargreaves et al., 2002). En este modelo, la puesta en sonido de la obra musical supone la *ejecución* de la partitura de acuerdo a las indicaciones del compositor (Taruskin, 1995); la performance no está considerada como un proceso creativo, por lo que cada puesta en acto es una representación imperfecta y aproximada de la obra (Small, 1998). Sin embargo, la supremacía de la partitura -que exige fidelidad y exactitud- no es representativa de toda la historia de la práctica musical, sino más bien una tendencia que comienza a establecerse hacia finales del siglo XIX (Lawson, 2002).

La idea de que la música es *absoluta* supone que *"expresa pura y limpiamente el ser de la música"* (Dahlhaus, 1978, p.10) y sitúa a la música *instrumental* por sobre la música *vocal*: tiene valor en sí misma, representa su esencia y está apartada de los afectos y sentimientos del mundo terrenal. El valor y significado de la

música como estructura, y la idea de que *"sólo aquellos que pueden leer una partitura pueden tener acceso a los significados internos de la música"* (Small, 1998, p.5) ha situado en el centro de atención al texto musical como *obra de arte*.

Bajo el supuesto de que la transmisión del significado musical se produce a través de las alturas y duraciones del texto, la creación de la *pianola* y otros instrumentos *autómatas* (Libin, 1985) -capaces de reproducir una partitura sin necesidad de un músico- presenta a la performance musical como un acto mecánico en sí mismo. Al prescindir de la interpretación del músico en la performance, se produce la transmisión directa de las ideas del compositor en la obra de arte. Bajo una concepción que considera al *compositor como mente* y a la *música como mente*, se separa y desestima la significación que se obtiene a través del cuerpo del músico en la performance (Cusick, 1994).

### **Instrumentos como cuerpos**

Los instrumentos musicales son considerados como herramientas para la producción de sonidos musicales; su diseño ergonómico y construcción tienen como fin la adaptación al cuerpo del músico y su uso para la performance (Gritten, 2011). La utilización de materiales de la naturaleza para la interacción manual permite encontrar en cada cultura particularidades socio-contextuales en la construcción de instrumentos (Dawe, 2003). La ergonomía permite el contacto o la unión entre dos entidades (el músico y el instrumento), por lo que en la adaptación al cuerpo biológico del músico los instrumentos han adquirido también formas de cuerpos en sí mismos.

Al caracterizar a los instrumentos como cuerpos debemos considerar que en su construcción primitiva era frecuente la utilización de partes de animales (tripas y pieles para la fabricación de cuerdas y membranas, así como también el uso de cuernos, entre otras), por lo que en la manipulación directa del músico esto implica la acción de *tocar* un cuerpo (Holsinger, 2001). Por otro lado, se ha definido a la relación músico-instrumento como *amante-amada* o *madre-hijo* (Klein, 2009) y se han descrito usos del instrumento como un elemento de agresión, dominación, deseo y sexualidad (Waksman, 2001; Whiteley, 1990).

A menudo, los nombres asignados a las partes de los instrumentos hacen referencia a partes del cuerpo humano como: *cuerdas*, *boca* y *cuerpo* propiamente dicho. En el caso de la lira, se denominaron partes como  *cuello*, *ojos*, *corazón* y *alma*; su aprendizaje -considerado un *proyecto corporal*- consistía en la educación del cuerpo y la agudeza de la mente como identidad individual del *yo* (Dawe, 2003). La atribución de géneros femeninos y masculinos a los instrumentos (Rowell, 1983) era comúnmente asociada a relaciones amorosas (Coelho, 2006) y se decía que algunos instrumentos tenían formas femeninas diseñadas para un acto erótico (Schultz, 2006).

En todas éstas concepciones, la performance musical de un instrumento es un acto físico que implica directamente al cuerpo del músico en la producción sonora. Las interacciones del músico con otra entidad se simbolizan o se enuncian como metáforas que representan al instrumento como cuerpo, describiendo así la relación *natural* de movimiento orgánico de dos cuerpos cuando se *hace* música.

### **Identidad en la performance**

La identidad del músico está estrechamente vinculada con el instrumento y los géneros musicales que se abordan (Hargreaves et al., 2002); ésta es una construcción dinámica en interacción con la música como *producción*, y surge tanto de la performance en solitario como de la performance ante el público (Davidson, 2002).

La ilusión de una semi-autonomía del instrumento contribuye a la apreciación de la performance instrumental en la mayoría de los géneros musicales de occidente (Auslander, 2009). En esta tradición, la performance musical -más que la mera producción sonora- supone una habilidad que consiste en el dominio de restricciones, entre ellas la dificultad que supone tocar un instrumento (Godlovitch, 1998).

En la performance en público, el aspecto visual de la relación del músico y el instrumento es fundamental (Harris, 2006), y este último es percibido como una entidad en tensión con el músico (Auslander, 2009). En algunos casos, se ha considerado al músico como un ventrílocuo que hace *hablar* al instrumento (Burrows, 1987); en otros, la performance es vista como una negociación (Harris, 2006) o un

diálogo (Santapukki, 2012) entre el músico y el instrumento.

A menudo, los músicos populares construyen una identidad de su instrumento al atribuirle nombres, géneros e intencionalidades (Auslander, 2009). La identidad del músico puede hallarse también en el *sonido* que produce con su instrumento: así como un cantante es considerado como el *portador* de una voz característica o es reconocido por una manera particular de su *uso* al cantar, la calidad sonora que el músico *instrumentista* produce también suele ser considerada como un rasgo distintivo debido al instrumento y su modo de producción.

### **Objetivos**

1. Caracterizar la construcción de la identidad del músico en la práctica musical como una relación posible de ser entendida como un solo cuerpo.
2. Indagar acerca de la percepción del esquema corporal del músico en relación al instrumento.
3. Considerar la energía del movimiento puesta en juego en la performance para la producción sonora del instrumento como una respuesta dinámica que el músico percibe multimodalmente.

### **Contribución principal**

La relación que el músico establece con su instrumento puede ser estar determinada por la percepción multimodal de la energía puesta en juego en la práctica musical. Además de percibir los sonidos a través de la audición, el músico obtiene del instrumento otro tipo de sensaciones corporales, por lo cual puede llegar a incorporarlo a la percepción de su esquema corporal durante la performance.

### **Energía**

Al hablar de energía humana, en principio se realiza una distinción entre materia y energía: ésta última es menos tangible, no tiene masa y no ocupa espacio, por lo que puede medirse sólo por sus efectos sobre la materia. El cuerpo posee una energía potencial que, al ser liberada, pone al cuerpo en movimiento, transformándose en energía cinética (Marieb y Hoehn, 2013).

Al tocar un instrumento, una parte de la energía implicada se transforma en energía sonora que repercute en el entorno: el músico anima el espacio a su alrededor al empujar hacia afuera su energía (Burrows, 1987). Por otro lado, una parte de la energía se percibe como una *devolución* del instrumento hacia el músico: ésta percepción de la energía se produce debido al contacto físico con el instrumento. La percepción auditiva no alcanza para explicar las sensaciones corporales que experimenta el músico: se encuentra involucrado de tal manera que, en contacto táctil directo –no sólo manual-, percibe la energía de las vibraciones del instrumento de manera interna como un solo cuerpo en reverberación, y éstas reverberaciones no son escuchadas sino sentidas (Harris, 2006).

Para algunos instrumentos, la producción sonora implica un contacto físico que consiste en *abrazar* o *apoyar* el instrumento sobre el cuerpo, lo que produce sensaciones físicas que hacen que el sonido resuene *hacia adentro* del cuerpo, inclusive pueden escucharse sonidos que no se manifiestan en el entorno. Podemos pensar en la experiencia que tenemos al tocar una guitarra clásica o española: apoyamos la caja de resonancia del instrumento sobre una parte de nuestro torso –que puede consistir tanto en el pecho como en el abdomen- donde usualmente percibimos parte de las vibraciones de la voz. También podemos *escuchar* algunos tonos musicales sin la vibración de ondas en el aire: al tocar un bajo eléctrico sin amplificar que cuelga de nuestro cuerpo y utilizar tapones en los oídos -para aislar el sonido del entorno- escuchamos las notas que tocamos de manera interna.

Cada instrumento puede implicar una manera diferente de percepción de la energía que no se exterioriza como sonido, del mismo modo en que podemos percibir el choque de los huesos de la mano cuando producimos un chasquido de dedos, al aplaudir o cuando –debido a necesidades que no implican una intención sonora- tosemos o estornudamos. Mientras que al escuchar la voz de los demás percibimos las vibraciones que se conducen a través del aire, al oír nuestra propia voz también percibimos los sonidos de manera interna (Kahn, 1999), por lo que esto representa un tipo de audición particular: en este caso decimos que el cuerpo está implicado en una percepción multimodal.

## **Mediación tecnológica**

En la performance musical se requiere que la energía aplicada por el músico sea capaz de vencer la resistencia física de la materia y *mover* al instrumento para la producción sonora. Cada instrumento tiene características particulares en cuanto al tipo, la intensidad y la dinámica de la energía necesaria para la producción sonora deseada. Casos como el de los pianistas –que no suelen trasladar su instrumento para los conciertos- requieren la realización de una prueba de reconocimiento y adecuación física unas horas antes en cada sala de concierto.

Otros instrumentos, en cambio, implican en la producción sonora una codificación de la energía física: poseen sensores, teclas y procesadores que son mediadores implicados en un ingreso y egreso de la información como producto de una pre-programación. La energía humana que se ejerce sobre éstos instrumentos electrónicos es transformada en otro tipo de energía que puede generar luego la energía sonora. Este tipo de experiencia requiere otro tipo de vinculación entre el músico y el instrumento: éstos dispositivos son diseñados para facilitar al músico la producción sonora (Godlovitch, 1998) y la resistencia a vencer en el instrumento se relaciona indirectamente con la energía que finalmente produce los sonidos, por lo que una misma interfaz de programación computacional puede ser utilizada indistintamente para producir diferentes sonidos (como es el caso de los teclados electrónicos).

En estos casos podemos escuchar el sonido que produce el instrumento, pero difícilmente el dispositivo nos devuelva un tipo de energía que podamos percibir con los demás sentidos: podemos tener sensaciones corporales que produce el sonido que proviene del sistema de amplificación, pero no implican una *devolución* energética del instrumento propiamente dicho –implican una energía que ya ha sido transformada-. En el caso de un teclado, será el contacto táctil con la tecla o la percepción visual lo que nos permite saber que una tecla ha bajado. De una manera similar, cuando experimentamos un adormecimiento de una pierna no *sentimos* su presencia (debido a la momentánea sensación de que no podemos acceder a ella); en todo caso podemos igualmente moverla o levantarla, pero no advertimos su peso o la resistencia que ésta

impone, y sabemos que se mueve porque vemos que la estamos moviendo.

### **Esquema corporal**

Según Merleau-Ponty, la percepción fenomenológica del mundo se realiza *en y a través de* el cuerpo. Su teoría del esquema corporal es, implícitamente, una teoría de la percepción: el cuerpo no es una colección de órganos adyacentes sino un sistema sinérgico, todas las funciones están unidas en una acción general de *ser-en-el-mundo*; además, los diferentes sentidos interactúan en la percepción de la misma manera que los dos ojos colaboran en la visión (Merleau-Ponty, 1945, pp. 271-272).

A través del esquema corporal, los seres humanos tenemos una comprensión del cuerpo como una totalidad espacial; es una especie de conciencia corporal integral, de la posición de nuestro cuerpo y el movimiento en el espacio; por otro lado, los instrumentos u objetos que utilizamos también pueden ser incorporados al esquema corporal (Santapukki, 2012).

Los movimientos que el músico realiza en la performance están determinados en cierta medida por las posibilidades y restricciones que el instrumento determina. Ambos constituyen el límite del esquema corporal como una *totalidad* interactuando con el espacio y el entorno (el público, los demás músicos). De esta manera, la posibilidad de movimiento en el espacio adquiere para el músico una dimensión diferente cuando el instrumento está integrado a su esquema corporal.

Para que se produzca la integración al esquema corporal, existe una adaptación mutua: el músico puede levantar, apoyar y/o abrazar el instrumento, y al hacerlo, realiza una acomodación de su postura corporal habitual a la forma del instrumento, lo que a su vez le permite realizar las acciones que transmiten la energía para la producción sonora. No es tan solo el instrumento el que se adapta a las *órdenes* y movimientos del músico para la producción sonora, sino que existe una interacción entre ambos que permite la adaptación.

Los movimientos que el músico realiza con el instrumento pueden ser percibidos por él y los demás como *un solo cuerpo* en movimiento; de ésta manera, el esquema corporal se construye también debido a la identidad del *yo* músico en

relación a los *otros* músicos o espectadores. Completando el esquema, el sonido permite también la integración del músico y el instrumento como un todo: el *yo* músico proyecta y percibe la energía en unión con el instrumento hacia el entorno y los *otros* integran también la energía sonora a los movimientos del esquema corporal músico-instrumento.

### **Implicancias**

La identidad del músico como cuerpo se construye en cada situación de práctica musical y supone diferentes relaciones dentro/fuera en las que el músico puede incluir un objeto externo como instrumento musical. La performance, el instrumento que se utiliza y el contexto definen la identidad del músico como agente de acción en una práctica social, así como también el estilo musical y el modelo de producción/recepción en el cual se inserta (Massucco et al., 2013).

La performance musical no implica una ejecución de una orden por parte del músico ni involucra una respuesta del instrumento de acuerdo a una codificación pre-programada. Debido al contacto táctil, el músico puede percibir la energía de las vibraciones del sonido como parte de su cuerpo, generando la percepción de que ambos forman parte de un esquema corporal en vibración. Estas energías son las que dan *vida* a la música, por eso el acto de la performance es denominado música *en vivo*: la música *vive* en todo el cuerpo del músico y el instrumento.

El modelo de la tradición occidental se ha sustentado en el dualismo mente-cuerpo: el músico piensa con el cerebro, entonces el compositor es la mente y el intérprete el cuerpo. En un concierto, el público recibe pasivamente la performance o, a través de ella, recibe la información para reconstruir (con el cerebro) las estructuras de significado de la música, mientras que el intérprete le *pone* el cuerpo (incluyendo al instrumento) a la música.

Con vistas a superar dicho dualismo, se ha considerado el lugar del cuerpo en la música como un mediador para interpretar su intencionalidad en términos de acciones orientadas (Leman 2008). Sin embargo, *"el cuerpo no es sólo un instrumento a través del cual el pensamiento musical se lleva a cabo,*

sino que el cuerpo puede ser tomado como un objeto consciente y explícito de transformación" (Juntunen y Westerlund, 2001, citado por Santapukki, 2012). Para Clarke (2002) "La ejecución musical es una forma concreta de pensamiento musical, y el cuerpo forma parte del proceso de explorar la música y constituye igualmente un medio para su realización" (Clarke, 2002, p. 90).

De la misma manera que el cuerpo es considerado como un *mediador* para la interpretación de la música, el modelo de mediación tecnológica sitúa al instrumento como mediador cognitivo o como una extensión del músico en la performance musical (Nijs et al., 2009). Sin embargo, el instrumento determina también aspectos relevantes del significado de la música, como cuando "las estructuras características de un estilo musical determinado se remontan a factores físicos relacionados con el instrumento en el que se desarrolló dicha música" (Clarke, 2002, p.89).

En este trabajo se intentó definir al músico como una identidad emergente de la acción musical que implica la producción sonora. Las relaciones que se establecen entre el músico como una unidad integrada (de cuerpo como mente) y su instrumento pueden llegar a ser experimentadas psicológicamente como (i) acoplamiento, (ii) unión, (iii) extensión, (iv) completamiento e (v) inserción, entre otras. Los músicos *instrumentistas* realizan su actividad en relación a su/s instrumento/s en situaciones de práctica musical, lo que puede llegar producir una sensación de completitud o totalidad en relación al cuerpo (De Preester y Tsakiris, 2009).

La interacción entre el músico y el instrumento como un *cuerpo* puede ser considerada como una *identidad en música*, integrada en un esquema corporal o *cuerpo de pensamiento* que le *da forma y vida* a la música.

## Referencias

Auslander, P. (2009). Lucille meets GuitarBot: instrumentality, agency, and technology in musical performance. *Theatre Journal* 61(4), 603-616.

Becerra, P. M., Tanco, M. y Massucco, F. (2012). Música, cuerpo e identidad: presencia o ausencia del alumno en la performance musical. En I. C. Martínez y M. Valles (eds.) *Actas de la IV Jornada de Desarrollo Auditivo en la*

*Formación del Músico Profesional*. Buenos Aires: SACCoM.

Burrows, D. (1987). Instrumentalities. *The Journal of Musicology*, vol. 5, no. 1, 117-125.

Clarke, E. (2002). Understanding the psychology of performance [Comprender la psicología de la interpretación]. En J. Rink (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. [La Interpretación Musical (B. Zitman, trad.) Madrid: Alianza Editorial, 2006] Cambridge: Cambridge University Press, pp 59-72.

Coelho, V. (2006). The baroque guitar: players, paintings, patrons, and the public. En G. B. Stauffer (ed.). *The World of Baroque Music: New Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 184-203.

Cook, N. (2003). Music as performance. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York y Londres: Routledge, pp. 204-214.

Cusick, S. G. (1994). Feminist theory, music theory, and the mind/body problem. *Perspectives of New Music*, vol. 32, no. 1, 8-27.

Dahlhaus, C. (1978). *Die Idee der Absoluten Musik*. [La Idea de la Música Absoluta (R. Barce Benito, trad.) Barcelona: Idea Books, 1999]. Kassel: Bärenreiter.

Davidson, J. W. (2002). The solo performer's identity. En R. McDonald, D. J. Hargreaves y D. Miell (eds.). *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press, pp. 97-113.

Dawe, K. (2003). The cultural study of musical instruments. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York y Londres: Routledge, pp. 274-283.

De Preester, H. y Tsakiris, M. (2009). Body-extension versus body-incorporation: Is there a need for a body-model?. *Phenomenology and The Cognitive Sciences* vol. 8, no. 3, 307-319.

Gritten, A. (2011). Instrumental technology. En T. Grayck y A. Kania (eds.). *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. New York: Routledge, pp. 187-198.

Godlovitch, S. (1998). *Musical Performance: A Philosophical Study*. London: Routledge.

Hargreaves, D. J., Miell, D. y McDonald, R. (2002). What are musical identities, and why are they important?. En R. McDonald, D. J. Hargreaves y D. Miell (eds.). *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-20.

Harris, Y. (2006). Inside-out instrument. *Contemporary Music Review*, 25(1/2), 151-162.

Hennion, A. (2003). Music as mediation: toward a new sociology of music. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (eds). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York y Londres: Routledge, pp. 80-91.

Holsinger, B. W. (2001). *Music, Body, and Desire in Medieval Culture*. Stanford, CA: Stanford University Press.

- Kahn, D. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Klein, Y. (2009). *Musical Instruments as Objects of Meaning in Classical Arabic Poetry and Philosophy*. Cambridge: Harvard University.
- Lawson, C. (2002). Performing through history. En J. Rink (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-16.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: the MIT Press.
- Libin, L. (1985). *American Musical Instruments in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Marieb, E. N. y Hoehn, K. (2013). *Human Anatomy & Physiology*. San Francisco: Pearson Education.
- Massucco, F., Becerra, P. M. y Tanco, M. (2013). Movimiento, estilo e identidad del músico. Involucramiento corporal observado en el contexto de la performance. *Actas del 11mo ECCOM*. Buenos Aires: SACCoM.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. [Phenomenology of Perception (C. Smith, trad.) London y New York: Routledge, 2002]. Paris: Gallimard.
- Nijs, L., Leman, M. y Lesaffre, M. (2009). The musical instrument as a natural extension of the musician. *Proceedings of the 5th Conference of Interdisciplinary Musicology*. Paris: LAM-Institut jean Le Rond d'Alembert, 132-133.
- Rowell, L. (1983). *Thinking about Music: An Introduction to the Philosophy of Music*. [Introducción a la filosofía de la música: Antecedentes históricos y problemas estéticos (M. Wald, trad.) Barcelona: Gedisa, 2005]. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Santapukki, A. R. (2012) *Instruments...they are simply so alive : a study of the relationship between the musician the instrument and the music*. Helsinki : Sibelius-Akatemia.
- Schultz, J. A. (2006). *Courtly Love, the Love of Courtliness, and the History of Sexuality*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sessions, R. (1950). *The Musical Experience of Composer, Performer and Listener*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of Performing and Listening*. Hanover y Londres: Wesleyan University Press.
- Stubbley, E. (1998). Being in the body, being in the sound: A tale of modulating identities. *Journal of Aesthetic Education*, vol. 32, no. 4, 93-106.
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act*. Oxford: Oxford University Press.
- Waksman, S. (2001). *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- Whiteley, S. (1990). Progressive Rock and Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix. *Popular Music*, vol. 9, no. 1, 37-60.