

## Relaciones entre teoría, experiencia musical y estudios cognitivos

**Alejandro Martínez**

*Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P.*

alemart@infovia.com.ar

---

Resumen: Con el florecimiento de los estudios acerca de la percepción y cognición musicales, la teoría musical dispuso de medios para examinar empíricamente sus aseveraciones acerca de las estructuras musicales y la audición. Sin embargo, varios estudios experimentales muestran que la relación entre psicología y teoría musical no ha resultado en una confluencia sin roces. Tomando como punto de partida las consideraciones de Kerman, Cross, DeBellis y otros autores, en este trabajo se examinarán algunas cuestiones vinculadas al rol de las teorías en la audición musical y a las relaciones entre el análisis musical y los estudios cognitivos. Palabras Clave: teoría musical—psicología musical—experiencia musical—análisis.

---

### 0. Introducción.

Desde comienzos de la década del 80, aproximadamente, un número creciente de estudios psicológicos comenzó a abordar la tarea de investigar empíricamente diferentes aspectos de la audición musical. Desde entonces, revistas especializadas como *Music Perception* y *Psychology of Music*, así como otras publicaciones dedicadas a cuestiones generales de la percepción y cognición humanas (e.g., *Cognition*, *Cognitive Psychology*, *Perception and Psychophysics*) han publicado numerosos trabajos dentro del campo general de la percepción musical.

En este contexto es bastante comprensible que los investigadores hayan recurrido a los conceptos y nociones proporcionados por las teorías musicales existentes, tanto como herramientas conceptuales para sus propias investigaciones, como con el fin de someter a aquellos a una contrastación empírica. La convicción de que un vínculo cercano existía con la tradición teórica musical fue expresada por Marsden y Pople, quienes consideraron el conjunto de las diferentes teorías musicales como “una teoría cognitiva no formalizada” (Marsden y Pople 1989; p.30), o Agmon, quien sostuvo que

conceptos de la teoría musical tales como *Basse Fondamentale* o *Ursatz* “constituyen intentos de descripción de realidades mentales subyacentes” (Agmon 1990, p. 285). Con la publicación, en 1983, del influyente libro de Lerdahl y Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, la relación entre psicología y teoría musical pareció alcanzar un nuevo estadio: en esta obra, los autores subsumen explícitamente la teoría musical dentro de la psicología.

Si bien los estudios cognitivos han arribado a varias conclusiones sumamente reveladoras y han dado lugar a planteos estimulantes para los teóricos musicales, el acercamiento entre psicología y teoría musical no ha resultado en una confluencia sin roces. Algunos de los estudios experimentales sólo parecen brindar un apoyo débil –cuando no directamente contradicen- a varios de los supuestos perceptuales que subyacen a las aserciones propuestas por las teorías musicales. Otros resultados, de manera más acusada aún, plantean serias dudas acerca de la realidad perceptual, para muchos oyentes, de fenómenos musicales básicos –especialmente en el campo de la audición de música tonal- tales como la identidad de octavas, la cualidad funcional de los sonidos en un contexto tonal o la clausura tonal. Entre los trabajos “problemáticos” con relación a lo expuesto podemos citar los de Cook (1987a), Karno y Konecne (1992), Wolpert (1990), Rosner y Narmour (1992), Deliège *et. al.* (1996), Dibben (1994), Serafine *et. al.* (1989).

Estas discrepancias con respecto a varias de las asunciones tradicionales de la teoría musical occidental han llevado a ciertos autores a sostener que la teoría musical y la psicología transitan por caminos diferentes, con metas y metodologías distintas y no necesariamente deben coincidir en sus hallazgos (e. g. Rosner [1988], Clarke [1989], Cook, [1994]). Sin embargo, muchos teóricos y psicólogos musicales buscan una posición más conciliadora. Para éstos, resulta difícil abandonar la idea de que una teoría musical, cuando busca esclarecer la organización y otros aspectos de las obras musicales, no contenga de alguna manera aserciones que se refieren a ciertos objetos de la experiencia (i.e., a aspectos *fenoménicamente* accesibles de las obras percibidas), para los cuales una interpretación de los procesos psicológicos puestos en juego sería relevante.

En este trabajo me propongo explorar algunas de las críticas, planteos, diferentes posiciones y metas que atraviesan la relación entre la teoría y el análisis musical por un lado, y la psicología musical por el otro. Comprobaremos que existen varios puntos de vista o perspectivas que implican una cercanía y un posible intercambio interdisciplinario, mientras que otras parecen ubicarse en extremos bastante alejados y prometen pocas oportunidades de beneficios mutuos.

## 1. Las “relaciones peligrosas” entre teoría y psicología.

Enunciaré las diferentes perspectivas que he identificado, presentándolas como declaraciones de carácter general, para luego realizar un examen más detallado.

*Perspectiva 1:* “En ciertos enfoques orientados cognitivamente se observa el uso de términos teóricos provenientes de las teorías musicales (muchas veces utilizados de una manera poco crítica, según Clarke [1989] y especialmente Cook [1994]). Parece asumirse –tal como afirmaba la cita de Marsden-Pople y Agmon- que la teoría musical constituye una suerte de psicología cognitiva incipiente y no formalizada que se beneficiaría con la precisión, el estudio científico y el examen empírico riguroso de los conceptos utilizados. Una tarea de la psicología musical será entonces la de interpretar en términos psicológicos los conceptos utilizados en la teoría musical y someterlos a verificación experimental. Un aspecto importante consistirá en la investigación de la •realidad perceptual• de los conceptos teóricos que tienen un rol en la descripción y explicación de piezas musicales con el fin de distinguir a aquellos que son sólo un constructo teórico, sin correlato en la percepción musical.”

*Perspectiva 2:* “Algunos teóricos y analistas sostienen que los estudios cognitivos se centran

desmesuradamente en la audición y desatienden aquellos aspectos de la organización musical que no tienen un correlato audible firme, pero sí desempeñan un rol explicativo primordial en el campo de la teoría y el análisis musical. Desde esta posición, la psicología de la música no parece proporcionar una herramienta lo suficientemente refinada, sutil y crítica para sus fines teórico/analíticos.”

*Perspectiva 3:* “Algunos autores del campo de la teoría musical sostienen que la tarea principal de un teórico/analista es la de proponer formas nuevas e imaginativas de audición. En otras palabras, en lugar de describir el modo en que los oyentes escuchan música y en lugar de explicar la organización de una pieza musical en términos de los conceptos que provienen de las teorías ya existentes, un analista (o teórico) debería aspirar a ir más allá de las percepciones habituales e interesarse por la invención de formas novedosas de experiencias musicales.”

*Perspectiva 4:* “Algunos autores critican -o simplemente ignoran- a los enfoques cognitivos y cuestionan también a los métodos de análisis establecidos, alegando que ambos evidencian una orientación acentuadamente autonomista y formalista de la música, concentrada exclusivamente en los aspectos sintácticos. Desde esta posición, se propone que la obra musical –al igual que otros productos y prácticas culturales- debería concebirse como “instancia de una acción social, política, discursiva y cultural que atraviesa un vasto campo –heterogéneo y bastante disputado- de tales acciones” (Kramer 1992a, p.3). El análisis musical debería proceder por medio de un abordaje hermenéutico y crítico, en el cual un enfoque cognitivo, con su marcado interés positivista por la verificación empírica no brinda un aporte significativo.”

Estas perspectivas resumen de modo general –a mi juicio- los principales reparos y debates que plantea la posible cooperación entre teoría musical y psicología.

## 2. Constructos teóricos, “realidad perceptual” y análisis musical.

Para comenzar el examen de las primeras cuestiones planteadas arriba, tomaremos como punto de partida el trabajo de Ian Cross (1998). Cross sostiene que en el campo de la teoría y el análisis musical se hace uso, con frecuencia, de conceptos y alusiones que involucran a la percepción musical, pero de una forma informal, inexaminada, y, a veces, poco precisa; en suma, una suerte de “psicología doméstica” de la percepción musical. Cross se propone entonces examinar si un enfoque científico de la percepción permitiría contribuir a esclarecer este uso no riguroso y reemplazar la noción de percepción implícita en el discurso de la teoría musical por otra mejor definida, generalizable y fundada firmemente en las ciencias cognitivas. (Recuérdese que esta sería una de las metas de la *perspectiva 1.*) Cross compara dos análisis del comienzo del segundo movimiento de la sonata K.311 de Mozart a la luz de las teorías de Lerdahl y Jackendoff (1983) y Narmour (1989, 1992) (escogidas porque ambas representan los intentos más explícitos de fundar una teoría musical sobre bases cognitivas) y concluye lo siguiente:

Desde la perspectiva analítica, el resultado es debatible. Ambas teorías son explícitas sobre los fundamentos de sus decisiones analíticas y pueden dar cuenta de aspectos estructurales que no parecen articularse coherentemente desde enfoques más “convencionales”. En contra de ello, ambas teorías resultan poco refinadas en las descripciones que proporcionan de las relaciones armónico-tonales o las complejidades de la textura musical, en parte como una consecuencia directa de este carácter explícito (Cross 1998).

Asimismo, Cross afirma que lo que puede resultar inaceptable para muchos analistas es que los enfoques con base cognitiva con una orientación formal considerable (tal el caso de Lerdahl y Jackendoff y Narmour), parecen reemplazar al analista como “subjetividad oyente” (en otras palabras, siguiendo un acercamiento *en primera persona* a los fenómenos musicales), en favor de otro modo de

relación con las obras musicales, concebido en términos de mecanismos psicológicos subyacentes y constreñido con frecuencia por reglas que deben aplicarse mecánicamente, lo que termina por reducir considerablemente el papel del analista como agente del acto analítico. Ciertamente, en el campo de la teoría musical, los analistas suelen asumir una idea de percepción consciente, reflexiva, voluntaria y nutrida de conceptos teóricos, que busca iluminar aspectos específicos de obras musicales concretas (o, alternativamente, de repertorios acotados). Se suele valorar la experiencia subjetiva y calificada del analista, su sagacidad e inteligencia analítica y crítica. Contrariamente -sostiene Cross- desde el campo psicológico se asume frecuentemente una idea de percepción no-reflexiva, vinculada a operaciones inconscientes; se busca investigar procesos y estructuras mentales que escapan al acceso voluntario de los sujetos. En otras palabras, se busca caracterizar menos la experiencia específica de una obra musical que la complejidad mental que subyace a la experiencia de ciertos fenómenos musicales (y esto de la manera más exhaustiva, generalizable y empíricamente contrastada posible). Esta suerte de oposición entre dos ideas poco compatibles de compromiso personal con el fenómeno musical es uno de los aspectos que menor adhesión despierta en algunos analistas para el logro de una cooperación fructífera entre psicología musical y teoría musical (vinculado a la *perspectiva 2*). En esta línea puede leerse la siguiente crítica que el teórico Daniel Harrison realiza a los intentos de desarrollar a la teoría musical como una sub-disciplina de las ciencias cognitivas:

Este desarrollo (...) es actualmente un modo de investigación exclusivamente orientado al oyente, cuyo fundamento pretende afirmar la validez de algún constructo si éste puede ser generalmente escuchado por algún grupo de personas -cuanto mayor y menos instruido sea el número de personas, tanto mayor será la validez del constructo. Este régimen no sólo no puede dar cabida a las sutiles apreciaciones de un único oyente experto (a menos que la introspección retorne como una herramienta de trabajo en psicología), sino que las cuestiones de técnica compositiva y estructuración, que pueden no ser directamente audibles, también son dejadas de lado. Esto reduce considerablemente mi interés en este movimiento, puesto que parte de lo que significa penetrar “debajo de la cubierta” de la música involucra tratar con aquellas cosas que pueden, de hecho, no ser audibles o que dejan ciertas huellas en la superficie musical que contradicen sus causas aparentes. (Harrison 2002, p.5)

Pero no sólo existe debate entre teoría musical y psicología musical acerca de la distinción “audible” y “no audible”. Ello ha originado también controversias dentro del campo mismo de la teoría. Mark DeBellis (1995) ha indagado acerca de las diferentes concepciones de estructura musical -muchas veces tácitamente asumidas- que se observan en la práctica de teóricos y analistas musicales y concluye en la existencia de dos orientaciones que denomina, respectivamente, la concepción *intencional* (o *fenomenológica*) y la concepción *causal*. Simplificando un poco a DeBellis (para un tratamiento más desarrollado, véase Martínez 2002), puede decirse que la concepción intencional, cuando realiza una asignación estructural, pone énfasis en la experiencia musical, en aquellos atributos que son o pueden ser percibidos en una pieza musical. En la concepción causal, se pone el acento principalmente en los aspectos constructivos y las estrategias de composición y se otorga un papel secundario a la percepción de las entidades y estructuras invocadas. Desde esta concepción es perfectamente legítimo señalar en el análisis rasgos o atributos de la obra que no pueden ser percibidos si éstos contribuyen a una mejor comprensión de la organización musical. De este modo, vemos que la relación *epistémica* entre la experiencia musical y las entidades teóricas que postulan las teorías y enfoques de análisis puede ser muy diferente: en un extremo se ubicaría un análisis de tipo fenomenológico que sólo tiene en cuenta entidades “directamente audibles” -cuanto menos influidas por teorías o concepciones previas, mejor-; en el otro, un “criptoanálisis” (Cone 1960), es decir, un análisis concentrado tenazmente en descubrir las claves compositivas de una obra musical y en el que la percepción juega un papel absolutamente irrelevante.

No obstante estas posiciones extremas, DeBellis deja entrever que, en muchos casos y en grados

diferentes, las teorías y métodos de análisis musical presentan características que amalgaman ambas orientaciones. La siguiente cita, por ejemplo, evidencia una toma de posición explícita respecto de lo “directamente audible”:

Creemos que las estructuras teóricas, eventos y procesos señalados en todos los análisis musicales no necesitan ser directamente audibles por alguien, ni siquiera por el analista más refinado y sensible. Todo lo que se requiere es que, tarde o temprano, directa o indirectamente, las entidades teóricas postuladas en los análisis contribuyan a una explicación de eventos musicales que son audibles. En otras palabras, concebimos a los análisis musicales como intentos de explicar las intuiciones auditivas de los oyentes, pero no es necesario que esos oyentes sean capaces de escuchar todo lo postulado en la explicación (Brown y Dempster 1989, p.96)

### 3. Las teorías como generadoras de nuevos modos de audición.

Las cuestiones anteriores nos llevan a la discusión de la *perspectiva 3*. Nuevamente DeBellis nos recuerda que la audición de los oyentes instruidos conlleva necesariamente una cierta “carga teórica”: el conocimiento conceptual y la experiencia práctica que derivan de su formación musical inciden de forma importante en los modos en que éstos abordan la audición musical. DeBellis sostiene que los términos teóricos poseen un status explicativo importante –para un oyente instruido en general, pero más aun para un analista/teórico-, y el valor de escuchar música (o de intentar hacerlo) en esos términos deriva precisamente de ese status. DeBellis hipotetiza que el objeto intencional de la audición en un oyente instruido se caracteriza por *fundir* ciertos rasgos de la experiencia con conceptos teóricos (DeBellis, especialmente p.117 y ss.) dando lugar a un objeto perceptual ampliado, una suerte de *archipercepto*. Por ello, la instrucción musical (DeBellis especialmente tiene en mente el conocimiento conceptual de lo que podríamos llamar la “estructura técnica” de la música) tiende a producir una profundización, una extensión y un enriquecimiento de la experiencia musical.

Si las teorías influyen en la percepción musical, es importante elucidar de qué modo lo hacen. En el campo de la teoría, Nicholas Cook (1987b, 1990, 1994) ha impulsado la idea de que la teoría musical debería ser una empresa *imaginativa*:

“[l]a meta de la teoría musical (...) es ir más allá de la percepción” (Cook 1994, 89)

“Schenker no descubrió, sino que inventó una forma de escuchar música” (Cook 1987b, 22).

Las teorías musicales, sostiene Cook, deberían proponer nuevas experiencias musicales. De hecho, esta es una fructífera interpretación de ciertos aspectos de la historia de la teoría musical. En efecto, si planteamos una mirada histórica y epistemológica a la teoría musical occidental (especialmente la teoría tonal), podemos constatar que muchos de los conceptos y objetos perceptuales que mencionan las teorías musicales han sido creados por las propias teorías, mientras que otros provienen principalmente de la tradición intelectual de la disciplina. Las teorías, de este modo, constituyen marcos conceptuales que tienen (o aspiran a tener) una fuerte implicación perceptual (en el sentido de *co-constituir* los objetos de la experiencia musical) y determinan sensiblemente sus cualidades (al “recortar” ciertas propiedades o atributos de una experiencia perceptual compleja y atribuirle un status privilegiado en función de fines determinados -ya sean éstos compositivos, pedagógicos, explicativos o estéticos). Los músicos, a través de la instrucción, aprenden a “enfocar” estos objetos perceptuales; de ese modo van aprendiendo a identificar y calificar aquello que “deberán percibir” en la audición según los requisitos que exija su papel dentro de las actividades musicales de la disciplina. La historia de la teoría musical tonal podría verse, entonces, como la historia de los diferentes conceptos y objetos perceptuales considerados relevantes por los teóricos para una apreciación y comprensión más profunda de la complejidad experiencial y constructiva de las obras musicales. Bajo esta luz, y siguiendo la propuesta de Cook, las teorías han sido y son una fuente indudable de nuevas formas de

conceptualización y reformulación de las experiencias musicales.

En los tratados y textos canónicos de teoría musical se encuentran numerosos pasajes en los cuales los teóricos han expresado de maneras diferentes el cambio perceptual que tiene lugar –o debería tenerlo– en la experiencia musical al incorporar esta dimensión conceptual a la audición. Me permito citar aquí un breve párrafo que corresponde a las páginas finales de *Génération Harmonique* (1737), donde Jean Philippe Rameau reflexiona sobre su invención teórica más célebre:

Los músicos están comenzando a tener alguna idea del bajo fundamental, aunque pienso que no poseen aun una clara concepción de su sucesión, especialmente en las diferentes combinaciones que dependen de él. Un músico está preocupado con aquello que le dicta su oído y, de este modo, elude generalmente el uso de su razón. Yo he tenido en ocasiones esa experiencia.

*El músico no está lo suficientemente en guardia contra su oído. No tiene en cuenta que su oído sólo puede distinguir aquella parte de la música que le es perceptible en ese momento. Pero, ignorando esta percepción, la razón abarca la totalidad y puede entonces hacer saber al oído acerca de ella en cada una de sus partes. (Rameau 1737; en Hayes 1968, p. 252).*

(las cursivas son nuestras)

Rameau opone aquí *el oído a la razón*, aludiendo a la diferencia entre un modo de audición intuitivo o ingenuo, no influido por su teoría armónica, y otro que representaría una escucha musical organizada y consciente, de acuerdo a los principios de la *basse fondamentale* y su progresión. En la filosofía musical de Rameau, la percepción de la “verdadera armonía” de una obra musical es aquella que sólo es revelada a través de la *basse fondamentale* subyacente y constituye el modo más alto y profundo de la experiencia musical.

#### 4. El análisis musical bajo la lupa.

La *perspectiva 4* se muestra poco propicia para un encuentro interdisciplinario, puesto que pone en tela de juicio tanto al análisis y la teoría musical como (indirectamente) a los enfoques cognitivos. Desde esta perspectiva, ambos acercamientos son criticados como orientaciones con rasgos marcadamente *positivistas*. Las críticas apuntan al sesgo autonomista e internalista de la teoría y práctica del análisis musical, a su ideal de objetividad y universalidad, a las aspiraciones científicas de cuantificación y formalización que suelen evidenciar (críticas, que pueden aplicarse íntegramente a los dos métodos de análisis musical que Cross examinó).

Joseph Kerman, uno de los musicólogos pioneros en este movimiento de crítica al análisis y la teoría musical, realizaba, a mediados de la década del 80 del siglo pasado, la siguiente (y ampliamente citada) afirmación:

(...) la deficiencia de los analistas es la miopía. La concentración obstinada de éstos en las relaciones internas en una obra de arte, es, en última instancia subversiva con respecto a cualquier visión razonablemente completa de la música. La estructura autónoma de la obra es apenas uno de los muchos elementos que contribuyen a su significación e importancia. La preocupación con la estructura esta acompañada de negligencia en otros aspectos vitales –no sólo el complejo histórico (...) sino también todo aquello que torna a la música afectiva, vibrante, emotiva y expresiva. Al retirar a la partitura de su contexto, con el fin de examinarla como un organismo autónomo, el analista retira ese organismo del ecosistema que lo sustenta (Kerman 1987, pp.93-94).

Este impulso (caracterizado como positivista tanto por Kerman como por un número apreciable de musicólogos (e.g. Tomlinson [1984], Street[1989], Solie [1991], Kramer, [1992a], Maus [1993], Detels [1994])- no sólo se pone de manifiesto en la supremacía de la concepción abstracta, autónoma y esencialmente no representacional de la música –características visiblemente dominantes en el discurso de la teoría musical-, sino también en el compromiso que los analistas contraen con las obras musicales. En efecto, por lo general –denuncian los críticos-, los analistas parecen relacionarse con ellas como un observador *externo*, alguien que asume una posición distanciada, imparcial y “objetiva” frente a un objeto que debe escrutarse, describirse minuciosamente y que presenta propiedades ciertamente independientes de su relación con él. Se parte “del presupuesto de una estructura ya existente, previamente depositada en la obra y descubierta por el analista” (Duprat, 1996).

Tanto Kerman como los otros promovían la idea de que el análisis y la teoría musical en general, debían abandonar estos supuestos y tendencias predominantemente formalistas, que aíslan a aquellas de otras disciplinas, y abrazar una orientación más humanista, crítica y hermenéutica, en línea con las teorías posmodernas y post-estructuralistas de la literatura y los estudios culturales. (Paradójicamente, como señala Solie (1991), en estas disciplinas la noción de “teoría” está asociada con el análisis crítico del “sentido común” y el desmantelamiento de los supuestos considerados “naturales” o evidentes en las prácticas de una disciplina.)

Los rasgos principales de un enfoque “posmoderno del conocimiento”, enumerados por Kramer (1992b, citado por Agawu, 1996) se centran en su carácter “anti-fundacionalista, anti-esencialista y anti-totalizante”, su énfasis “en el origen *construido*, tanto lingüístico como ideológico de todas las identidades humanas e instituciones” [cursivas nuestras]; la insistencia en “la relatividad de todo conocimiento”. Bajo esta mirada resulta difícil suponer que los hallazgos de la psicología cognitiva –tal como se la practica actualmente- produzcan una aportación fructífera para el diálogo entre ambas disciplinas. Por el contrario, podría argumentarse que, debido a su asociación y afinidad con enfoques que mantienen una concepción internalista y autonomista de la experiencia musical (e.g. Lerdahl y Jackendoff o Narmour), la psicología cognitiva contribuye a perpetuar la insularidad de la teoría musical con respecto a otras propuestas recientes promovidas por los musicólogos y críticos post-estructuralistas.

## 5. Conclusiones.

**Tras el examen y discusión de diferentes puntos de vista, es costumbre expresar una suerte de balance o conclusión general. Sin embargo, como adherente en gran medida a los planteos posmodernos que expresara la cita de Kramer, me parece que las distintas visiones sobre el problema que hemos analizado tienen todas algún aspecto valioso y rescatable y que, en conjunto -aunque contradictoriamente a veces-, aportan inquietudes y modos de investigación que no pueden ser descartados *a priori*, por lo que una conclusión única y abarcativa me resulta imposible de aportar. Mas bien, se trata –a mi juicio y en primer lugar-, de la aceptación y el reconocimiento de la pluralidad de contextos e intereses en los cuales la teoría musical (bajo sus diferentes orientaciones) y la psicología interactúan. En segundo lugar, no obstante, sí pienso que el interés de la psicología por verificar la “realidad cognitiva” de ciertas nociones utilizadas en la teoría musical, presenta ciertos problemas. A mi entender, en la teoría musical se da frecuentemente el caso de entidades que son útiles y valoradas por su status explicativo y que se encuentran en un límite indecible entre la experiencia y la imaginación.**

**Con respecto a las críticas a la orientación internalista y autónoma del análisis musical, mi concepción es la de una vía media. Para ciertos fines y para ciertos destinatarios, me**

parece absolutamente legítimo abordar el análisis de una obra musical haciendo abstracción del contexto histórico-cultural y de otros niveles de significación. Concomitantemente, es necesario abandonar la idea de que se está analizando “la obra en sí” o se está explicando la “verdadera estructura”, simplemente porque –desde una mirada posmoderna- tales nociones son inexistentes e imposibles y “presuponen la separabilidad de objetos y mediaciones” (Kramer 1992a, 77). En este sentido me parece también necesario concebir al análisis en general, menos como un acto de “explicación” o “descubrimiento”, que como una empresa interpretativa, siempre provisoria y sujeta a la aparición de nuevas interpretaciones –muchas veces más abarcativas o más “densas” en el sentido de Geertz[1990]) y que pueden modificar, complementar o simplemente contradecir las interpretaciones iniciales. Finalmente, me parecería interesante que desde la psicología cognitiva se propusiera el estudio de fenómenos musicales considerados marginales o incluso de fenómenos no tenidos en cuenta aun por las teorías. De este modo se podrían realizar aportes para generar nuevas formas de experiencias musicales, tal como propuso Cook.

### Referencias

- Agawu, K. (1996). Analyzing music under the new musicological regime. *Music Theory Online*, Vol. 2 N°4, (<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.96.2.4/toc.2.4.html>).
- Agmon, E. (1990). Music theory as cognitive science: Some conceptual and methodological issues, *Music Perception* 7, 285-308.
- Brown, M. y Dempster, D. (1989). The Scientific Image of Music Theory. *Journal of Music Theory*, 33, 65-106
- Clarke, E. (1989). Mind the gap: formal structures and psychological processes in music, *Contemporary Music Review* 3, 1-13.
- Cone, E. (1960). Analysis Today. *Musical Quarterly* 46, 172-188.
- Cook, N. (1987a). The perception of large-scale closure, *Music Perception* 5, 197-205.
- (1987b) Musical form and the listener. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 22-30
- (1990). *Music, Imagination and Culture*. Oxford, Oxford University Press.
- (1994). Perception: a Perspective from Music Theory. En *Musical Perceptions*, Aiello, R. y Sloboda, J. (eds.). New York: Oxford University Press.
- Cross, I. (1998). Music Analysis and Music Perception. *Music Analysis*, Vol 17 N° 1, 3-20. (Disponible en Internet: [www-ext.mus.cam.ac.uk/~ic108/MusicAnalysis](http://www-ext.mus.cam.ac.uk/~ic108/MusicAnalysis)).
- Debellis, M. (1995). *Music and Conceptualization*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Deliège, Y.; Melen, M.; Stammers, D. y Cross, I. (1996). Musical schemata in real time listening. *Music Perception* 14, 117-160.
- Detels, C. (1994). Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory, and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52 (1), 113-126
- Dibben, N. (1994). The cognitive reality of hierarchical structure in music cognition. *Music Perception* 12, 1-26.
- Duprat, R. (1996). Análise, musicología, positivismo. *Revista Música*, Vol.7 N°1/2, 47-58.
- Geertz, C. (1990). *La Interpretación de las Culturas*. Gedisa, Barcelona.
- Harrison, D. (2002). A Story, an Apologia, and a Survey. (Disponible en Internet <http://courses.ats.rochester.edu/harrison/articles.htm> [artículo a aparecer en *Intégral*, 14]).

- Karno, M. y Koneckne, V. J. (1992). The effects of structural interventions in the first movement of Mozart's Symphony in G minor K. 550 on aesthetic preference. *Music Perception* 10, 63-72.
- Kerman, J. (1987). *Musicología*. São Paulo: Martins Fontes (trad. Álvaro Cabral). Edición original (1985) como *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Harvard University Press.
- Kramer, L. (1992a). Haydn's Chaos, Schenker's Order; or Hermeneutics and Music Analysis: Can They Mix? *19th-Century Music* XVI/1, 3-17.
- (1992b). The Musicology of the Future. *Repercussions* 1, 5-18.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass., The MIT Press
- Marsden, A. y Pople, A. (1989). Modelling musical cognition as a community of experts., *Contemporary Music Review* 4, 327-340.
- Maus, F. (1993). Masculine Discourse in Music Theory. *Perspectives of New Music*, Vol. 31 N°2, 264-292.
- Martinez, A. (2002). la noción de "estructura" en música algunas consideraciones en torno a la relación entre teoría y experiencia musical. En Furnó, S. y Arturi, M. (eds.). *Actas del Encuentro de Investigación en Arte y Diseño*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 44-47.
- Narmour, E. (1989). *The Analysis and Cognition of basic Melodic Structures*. Chicago, The University of Chicago Press.
- (1992). *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Rameau, J. P. (1737). *Génération Harmonique, ou Traité de Musique Théorique et Pratique*. Paris: Prault Fils. Traducido por Deborah Hayes (1968) como *Rameau's theory of harmonic generation. An annotated translation and commentary of Génération Harmonique by Jean-Philippe Rameau*. Ph.D. diss., Stanford University.
- Rosner, B. S. (1988). Music perception, music theory and psychology. En E. Narmour y R. Solie (eds.), *Explorations in music, the arts, and ideas*. Stuyvesant, New York, Pendragon.
- Rosner, B. S. y Narmour, E. (1992). Harmonic closure: Music theory and perception. *Music Perception* 9, 383-412.
- Serafine, M. L.; Glasman, N. y Overbeeke, C. (1989). The cognitive reality of hierarchic structure in music. *Music Perception* 6, 397-430.
- Solie, R. (1991). What Do Feminists Want? A Reply to Peter van den Toorn. *The Journal of Musicology* Vol. IX N°4, 399-410.
- Street, A (1989). Superior Myths, Dogmatic Allegories: The resistance to Musical Unity, *Music Analysis* 8/1-2, 77-123.
- Tomlinson, G. (1984). The Web of Culture. *19th-Century Music* VII/3, 350-362.
- Wolpert, R. (1990). Recognition of melody, harmonic accompaniment, and instrumentation: Musicians vs. Nonmusicians. *Music Perception* 8, 95-105.