

**Por una teoría de la experiencia de la música: cuerpo,  
cognición y sentido**

**Marcos Nogueira**

*Revista Argentina de Musicología* 19 (2018), 59-78.  
ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

## **Por una teoría de la experiencia de la música: cuerpo, cognición y sentido**

La teoría de la música ha sido siempre esencialmente pluralista, interdisciplinaria y adaptativa, pero no nos legó métodos y modelos originarios de la práctica musical. A lo largo de la Modernidad, músicos y teóricos de la música procuraron explicar los procesos de producción y recepción musical fundamentados en estudios de las matemáticas, de la acústica, de la retórica, de la fisiología, siempre anclados en alguna vertiente filosófica. En torno a los años 1980 y 1990 es que la musicología pasó a enfrentar, sistemáticamente, el desafío de desarrollar modelos teóricos “residentes”, originales en el sentido de revelar y apoyarse en experiencias específicas e incluso exclusivas de nuestra interacción con la música. Como consecuencia de la superación, aún en marcha, de la alteridad de perceptor y objeto de escucha musical (la condición tradicional de objetivación de la expresión musical), la nueva condición de la ciencia de la música ha impuesto la incorporación de nuevos aportes teórico-metodológicos a la producción de conocimiento en procesos creativos musicales. Creo que el problema crucial de la discusión, en este momento, es el de la superación de la incomunicabilidad entre los “dialectos epistémicos” de la tradición estructuralista y la semántica corporeizada de la música, para poder reinaugurar este campo de investigación.

**Palabras clave:** cognición corporeizada, semántica cognitiva de la música, entendimiento musical, percepción musical, psicología de la música

## **Towards a Theory of the Experience of Music: Body, Cognition, and Sense**

Music theory has always been fundamentally pluralistic, interdisciplinary and adaptive. However, our theoretical tradition has not left us models originating from musical practice. Throughout Modernity, musicians and music theorists have sought to explain the processes of production and musical reception based on studies of mathematics, acoustics, rhetoric, and physiology, always anchored in some philosophical strand. It is the turn of the 1980s to the 1990s that musicology has systematically faced the challenge of developing “resident” theoretical models, original in the sense of revealing and relying on specific and even exclusive experiences of our interaction with music. As a consequence of the overcoming of the otherness of the perceiver and object of musical listening (the traditional condition of objectification of musical expression), the new condition of music science has imposed the incorporation of new theoretical-methodological contributions to the production of knowledge in creative musical processes. I think the crucial problem of the discussion, at this moment, is the overcoming of the incommunicability between the “epistemic dialects” of the structuralist tradition and the embodied semantics of music, in order to reopen this field of investigation.

**Keywords:** embodied cognition, cognitive semantics of music, musical understanding, music perception, psychology of music

## Introducción

*Proceso creativo* es un término central en el contexto del conocimiento académico en música. Con sorpresa, sin embargo, verificamos que quizás el principal desafío contemporáneo de la investigación musical sea la producción de conocimiento no únicamente *sobre* música, sino *a partir* de su práctica y experiencia. ¿Por qué esto implicaría un desafío? Porque la tradición metodológica de la investigación científica moderna no ha tenido éxito en la inclusión de la experiencia y del cuerpo —que tiene a la experiencia en sus protocolos de investigación—. El no enfrentamiento de las cuestiones de la memoria, de la percepción, de la cenestesia, de la motivación, del aprendizaje —todas intrínsecas a la condición humana de hacer y entender— se revela como un impedimento radical para la construcción del conocimiento sobre el proceso creativo musical.

Solamente hace poco más de 100 años, el nuevo campo de las Humanidades pudo comenzar a producir modelos de investigación más libres de sospechas y validados académicamente como instrumentos de producción de conocimiento científico. Aunque el área de música representa uno de los campos de estudio en Humanidades más caracterizados por la experiencia práctica, sensorial y cenestésica, no tiene, en general, este carácter reflejado en una literatura científica que enfatiza la producción creativa de músicos y usuarios de música. La tecnología discursiva de la musicología —que es posible de reconocer desde los manuales y tratados teóricos iluministas— estuvo históricamente fundada en métodos desarrollados por las antiguas disciplinas empíricas, fundadoras del tradicional “método científico”, como la física y las matemáticas, aunque esa literatura ha sido acompañada, al menos desde el inicio de la Modernidad, por incursiones teóricas en el campo de la filosofía —considerando especialmente la retórica aristotélica— o soportadas por incipientes teorías sensoriales y psicológicas de los siglos XVII y XVIII. A partir de la consolidación de las ciencias humanas, en las últimas décadas del siglo XIX, la musicología absorbió entonces, definitivamente, los modelos metodológicos de las llamadas ciencias sociales, como la historia, la sociología o la antropología cultural, pero curiosamente se mantuvo distante de la psicología experimental —que podría ser referida, en la época, como fenomenología psicológica o psicología fenomenológica—, disciplina que de hecho consolidaba las nuevas ciencias, superando los patrones positivistas vigentes, por medio de la metodología fenomenológica.

Comienzo entonces por un breve desarrollo histórico de la oscilación del interés de la modernidad académica por la experiencia psicológica, enfoco el advenimiento del nuevo cientificismo decimonónico y sus implicaciones en el campo de la teoría de la música, para entonces abordar el problema de la producción contemporánea del área, con respecto a la grave laguna representada por la ausencia de modelos consolidados de investigación de los procesos creativos.

### **Mecanismos y positivismos: la estructura de la música**

Desde el siglo XVII, los nuevos procesos de manufactura dirigidos a la realización mecánica de innumerables formas de trabajo intensivo liberaban a la sociedad europea de la dependencia de la fuerza humana. Las máquinas se volvían familiares a las personas en todos los niveles de la sociedad y luego eran aceptadas como parte natural de la vida cotidiana. Pero de todos los dispositivos creados para ayudar a las personas en su vida práctica, probablemente el reloj mecánico haya sido el de mayor impacto en el pensamiento científico. El pensamiento filosófico subyacente a este nuevo mundo era el del espíritu del mecanismo: la imagen del universo como una gran máquina. Esta doctrina afirmaba que todos los procesos naturales son mecánicamente determinados y pueden ser explicados por las leyes de la física y de la química. Esta idea de mecanismo, originada en la física como “filosofía natural” fue, en parte, consecuencia de los trabajos de Galileo Galilei e Isaac Newton. En el manuscrito que circuló por décadas con el título *La mecánica*, publicado en francés por Mersenne, con el título *Les mechaniques de Galilée (Las mecánicas de Galileo)* (1634/1966),<sup>1</sup> Galileo afirma que todas las cosas en el universo se constituirían de partículas de la materia en movimiento, afectándose unas a otras por contacto físico. En la revisión de Newton para el mecanismo del universo, conocida en *Principios matemáticos de la filosofía natural* (1687/1974),<sup>2</sup> él sugería que el movimiento sería de hecho transmitido no por contacto físico real, sino por fuerzas de atracción y repulsión. Y como los efectos de esta interacción están sujetos a las leyes de medición, deben ser predecibles.

La operación del universo físico era, por lo tanto, considerada ordenada, como un reloj funcionando silenciosamente. Así, si los científicos comprendían las leyes por las

---

1. Galileo Galilei, “Le mecaniche”, en *Les mechaniques de Galilée*, ed. M. Mersenne (Paris: PUF, 1966) [1ª., en italiano, 1634].

2. Isaac Newton, *Mathematical principles of natural philosophy*, trad. Andrew Motte y Florian Cajori, 8ª. ed. (Berkeley: University of California Press, 1974) [1ª., en latín, 1687].

que este mundo funcionaba, podrían determinar su futuro. Cuando se ve como una máquina de reloj, el universo funciona continuamente y eficientemente sin interferencias externas. La metáfora del universo como reloj implica así la idea de *determinismo*, la creencia de que todo acto es determinado o causado por acontecimientos pasados. En otras palabras, podemos prever los cambios que ocurran en la operación del reloj-universo, porque entendemos el orden y la regularidad con que sus partes funcionan. Cualquier persona podría desmontar un reloj y ver exactamente cómo funcionan sus resortes y engranajes. Y esta experiencia, a su vez, llevó a la ciencia a popularizar la noción de *reduccionismo*: el funcionamiento de máquinas como relojes puede ser entendido reduciéndolos a sus componentes básicos.

Las preguntas que entonces emergen son: si la metáfora del reloj y los métodos de la ciencia pueden ser usados para explicar el funcionamiento del universo físico, ¿también serían apropiados para el estudio de la naturaleza humana? Si el universo fuera una máquina ordenada, previsible, observable y mensurable, ¿los seres humanos podrían ser considerados de la misma manera? Sí, se llegó a pensar en seres vivos como, simplemente, algún tipo de máquina. René Descartes escribió en la quinta parte de su *Discurso sobre el método* (1637),<sup>3</sup> que no parece extraño a aquellos que conocen las máquinas producidas por la industria humana considerar el cuerpo de cada animal también una máquina, que habiendo sido “hecha por las manos de Dios, es incomparablemente mejor ordenada y tiene en sí movimientos más admirables que cualquier de las que pueden ser inventadas por los hombres”.<sup>4</sup> Para Descartes, las personas serían mejores y más eficientes máquinas que las que los relojeros construían, pero, en fin, podrían ser también, de alguna forma, máquinas.

La ciencia del siglo XVII vio entonces desarrollos de largo alcance que cambiarían significativamente la cultura moderna. Hasta entonces, las fuerzas dominantes de la investigación habían sido los dogmas (las doctrinas eclesiásticas) y los símbolos sociales de autoridad. En aquel período, sin embargo, la tendencia a recuperar un empirismo tomaba fuerza en la búsqueda del conocimiento por medio de la observación y la experimentación. El conocimiento transmitido desde el pasado se convirtió en sospechoso. En su lugar, los nuevos descubrimientos reflejaban la naturaleza cambiante de la investigación científica. Antes de Descartes, la teoría sobre la relación mente-cuerpo

---

3. René Descartes, *Discurso do método*, trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira (San Pablo: Martins Fontes, 1996) [1ª., en francés, 1637].

4. *Ibid.*, 63.

era que su interacción fluía esencialmente en una única dirección. La mente podía influir en el cuerpo, pero el cuerpo tenía poco efecto en la mente. El cuerpo sería una marioneta de la mente. Descartes aceptó la idea de que la mente y el cuerpo serían de diferentes esencias. Pero redefinió la interacción afirmando que la mente influye en el cuerpo, pero el cuerpo ejerce una influencia mayor sobre la mente de lo que se suponía anteriormente. Para él, esta relación no se da solamente en una dirección, sino que se trata de una interacción mutua. A partir de eso, muchos de sus contemporáneos entendieron que ya no podían apoyar la idea de una mente que funcionaba casi independientemente del cuerpo. Las funciones anteriormente asignadas a la mente pasan entonces a ser consideradas funciones del cuerpo. Por ejemplo, se creía que la mente era responsable no únicamente por el pensamiento y la razón, sino también por la percepción y el movimiento. Descartes contestó esa creencia, argumentando que la mente tenía una única función, la del pensamiento, todos los demás procesos eran funciones del cuerpo. Con ello Descartes subvirtió el enfoque tradicional del dualismo cuerpo-mente, redireccionando la atención del concepto teológico abstracto de alma para el estudio científico de la mente y de los procesos mentales. Y así la academia sustituía sus métodos de investigación del análisis metafísico subjetivo para la observación objetiva y la experimentación. Si las personas solamente podían especular sobre la naturaleza y la existencia del alma, pasarían, al menos, a observar de modo “real” las operaciones y procesos de la mente. Entonces, la ciencia aceptaba mente y cuerpo como entidades separadas: por un lado la materia, la sustancia material del cuerpo, ocupando espacio y operando de acuerdo con principios mecánicos y, por otro lado, la mente, libre de materialidades y sustancia física.

Incluso comprometidos en considerar los nuevos métodos empíricos, los racionalistas no dejaban de investigar los límites entre el “espíritu matemático” y el “espíritu filosófico”. De este modo, a partir de Descartes —*Discurso sobre el método* (1637) y *Meditaciones sobre la filosofía primera* (1641)—<sup>5</sup> y luego con Gottfried W. Leibniz —*Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* (1696)—,<sup>6</sup> entendieron que la mente es la que juzgaría el conocimiento seguro. Es decir, no serían los productos de la experiencia sensible los que revelarían la verdad, sino la razón. Y así la teoría iluminista

---

5. René Descartes, *Meditations on first philosophy*, trad. Michael Moriarty (Nueva York: Oxford University Press, 2008) [1ª., en francés, 1641].

6. Gottfried Wilhelm Leibniz, *New Essays Concerning Human Understanding*, trad. Alfred Gideon Langley (Nueva York: The Macmillan Company, 1896) [1ª., en alemán, 1689].

de la música alineada al racionalismo se consolidaba, pues, a partir de la convicción de que detrás del encanto de la música subyacen principios racionales accesibles a la lógica humana. De ese modo la música sería ordenada y estandarizada, como resultado de la aplicación de reglas sistemáticas —si no matemáticas—.<sup>7</sup>

En medio de la emergencia del racionalismo del siglo XVII también surgía el pensamiento empirista de John Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1689),<sup>8</sup> referencia original de la filosofía moderna de la experiencia. Para él la determinación del objeto de la experiencia precede al examen de la función experimental. La experiencia empírica es, pues, la fuente segura de todo conocimiento, este que solamente puede ser constituido por ideas cuya validez puede ser verificada por la experiencia sensible. El empirismo así estrechaba el ámbito de lo que es filosóficamente relevante, pues excluía todo lo que era exclusivamente “mental”, valores humanos entendidos como subjetivamente distorsionados por la especulación racionalista e irrelevantes para la segura aprehensión de lo “real”. En este contexto, para la teoría de la música la experiencia musical residía en la respuesta a un determinado estímulo, una reacción menos lógica que psicológica. Los efectos emocionales provocados por el estímulo musical serían mediados por la imaginación, aquí entendida más como función del “placer sensorial” que de una racionalidad, propiamente dicha. Y este énfasis en el carácter sensorial de la música denunciaba la disposición de los empiristas en creer que el placer musical sería más corpóreo que consciente —diferente de los racionalistas, que veían la música como experiencia intelectual de la audición.<sup>9</sup>

Para la estética idealista subsiguiente —sobre todo a comienzos de siglo XIX—, la experiencia estética ya sería colocada en los términos de un resultado de la congruencia entre dos facultades cognitivas: la *imaginación* y el *entendimiento*. En este ámbito, para que algo se convierta en objeto de cognición se requiere la acción de esquemas imaginativos que medien entre la aplicación de los “conceptos puros” (las categorías) del entendimiento (la “razón pura”) y la experiencia, dando sentido a las imágenes presentadas por la

---

7. Marcos Nogueira, “O ato da escuta e a semântica do entendimento musical” (Tesis de doctorado, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004).

8. John Locke, *An Essay on Human Understanding* (Londres: Thomas Tegg, 1825) [1ª., 1689].

9. Marcos Nogueira, “Forma musical: Um projeto inconcluso”, en *A mente musical em uma perspectiva interdisciplinar*, ed. Antenor F. Corrêa (Brasília: Editora Universidade de Brasília – UnB, 2015), 49-96.

imaginación.<sup>10</sup> A partir de Descartes, Locke, Leibniz, Hume, Wolff, Rousseau, Baumgarten y toda suerte de pensadores que oscilaron de un racionalismo dogmático a un empirismo escéptico, Immanuel Kant hizo de su filosofía crítica una sorprendente síntesis que, después de resultar en los juicios lógico y ético de las primeras *Críticas* —cuando promovía, incluso, el rompimiento entre el método matemático y el método filosófico— también nos legó como campo cognitivamente válido su “juicio de lo bello”, en *Crítica del juicio*, de 1790.<sup>11</sup> El camino argumentativo de Kant confirió a las cualidades formales la máxima prioridad, en detrimento de las experiencias sensorial y emocional. Aunque Kant excluyó a la música del campo de las artes filosóficamente apreciables —precisamente por no poseer, en su entendimiento, forma—, irónicamente su tesis de que el juicio de lo bello está basado en la *unidad* de los objetos estéticos, su “finalidad formal”, se volvió decisiva en la fundamentación de un formalismo musical decimonónico. Es que para Kant, el arte implicaría una acción dirigida a la satisfacción, con el fin de captar una forma dada en la facultad de la imaginación. Sin embargo, para que este pensamiento constituyese fundamento de un formalismo musical, sería necesario que la dificultad con el entendimiento de la forma en la experiencia de la música, impuesta por la propia teoría kantiana, fuera superada. Para ello pienso que concurrieron tanto los desdoblamientos filosóficos subsiguientes como la emergencia del concepto de *materialismo* en el ámbito académico.

Si Kant tematizó la oposición entre la experiencia pura del objeto estético y su aprehensión cognitiva, ética y sensorial, Georg W. F. Hegel subrayó justamente los intereses ético y cognitivo que el arte suscitaría.<sup>12</sup> Para él, el arte es idea dada en forma sensible. Por eso entendió que el valor del arte está en la posibilidad de ofrecer una forma adecuada a la idea (contenido) así como de provocar la abstracción de la idea en el entendimiento de la forma. Por lo tanto, las artes de configuración externa (material) serían las más modestas en ese propósito, mientras que aquellas que comparten la interioridad desincorporada de la mente, como la música, tuvieron más relevancia en su filosofía. Para Hegel, al renunciar a la espacialidad y la materialidad, la música liberaría la conciencia de

---

10. Nogueira, “O ato da escuta”; Marcos Nogueira, “Da ideia à experiência da música”, *Claves 7* (2009): 7-22.

11. Immanuel Kant, *Crítica do juízo*, trad. Valério Rohden y Atónio Marques (Río de Janeiro: Forense Universitária, 1995) [1ª., en alemán, 1790].

12. Georg W. F. Hegel, *Estética*, trad. Álvaro Ribeiro y Orlando Vitorino (Lisboa: Guimarães Editores, 1993) [1ª., en alemán, 1835]; y *Fenomenologia do espírito*, trad. Paulo Meneses (Petrópolis: Vozes, 1992) [1ª., en alemán, 1807].



las apariencias externas y se armonizaría inmediatamente con la interioridad irrestricta de la idealidad. Según su argumentación, aunque todo arte tiene su origen en la mente, la música sería radicalmente ideal, ya que sus “materiales” serían predominantemente mentales y su experiencia, más interior y abstracta.

En el mismo período, Arthur Schopenhauer (1819)<sup>13</sup> denunciaba una laguna dejada por Kant y no superada por Hegel, cuyos pensamientos descaracterizarían la *experiencia*, por ellos descuidada como fuente de la metafísica. Schopenhauer se opone al postulado kantiano de que la fuente de la razón pura no podría ser empírica y que principios fundamentales y conceptos puros jamás podrían ser tomados de la experiencia —tanto interior como exterior—, limitándonos así a un mundo de meros fenómenos, en el cual la esencia de las cosas está oculta. Y acercándose solamente en la distinción que confieren a la música entre las artes, por mediar “algo” más allá de ella, Schopenhauer y Hegel divergen radicalmente en cuanto a lo que viene a ser este “algo”. Para Schopenhauer la realidad “en sí” es tan sólo el fenómeno de la *representación*, y la verdadera “cosa en sí” es la *Voluntad*, una experiencia interior que nos lleva al autoconocimiento y al deseo por la vida. Pero una voluntad de tal forma atada al *cuerpo*, que cualquier tendencia del deseo se traduciría en acción corporal; el cuerpo expresa la voluntad del modo como es conocida del exterior, como representación. Para Schopenhauer, el cuerpo sería el lugar de lo sensible y del entendimiento: no habría filosofía sin el cuerpo.

En fin, cuando la filosofía, con Kant, Hegel y Schopenhauer, daba, en las primeras décadas del siglo diecinueve, los pasos más significativos de su historia hacia la experiencia estética, y procuraba aproximar la condición intelectual a la condición experiencial del ser humano, emergía, poco a poco, un nuevo pensamiento científico cada vez más distante del método filosófico. Y así, unos doscientos años después de la muerte de Descartes, un nuevo espíritu científico se revelaba prometedor: el *positivismo*, un enfoque basado exclusivamente en hechos objetivamente observables y no discutibles. Así, todo conocimiento de naturaleza especulativa, inferencial o metafísica pasaba a ser ilusorio e irrelevante. Auguste Comte (1842)<sup>14</sup> creía que las ciencias físicas ya habían alcanzado el estadio “positivista”, no más dependiente de fuerzas inobservables o creencias religiosas

---

13. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trad. E. F. J. Payne (Nueva York: Dover Publications, 1969) [1ª., en alemán, 1819].

14. Auguste Comte, “Course of Positive Philosophy”, en *The Positive Philosophy of Auguste Comte*, ed. H. Martineau (Kitchener: Batoche Books, 2000) [1ª., en francés, 1842].

para explicar fenómenos naturales. Sin embargo, para que las nuevas ciencias humanas alcanzasen la misma etapa de desarrollo también tendrían que abandonar cuestiones y explicaciones metafísicas y basarse únicamente en hechos observables. Apoyando este positivismo anti-metafísico surge también la doctrina del *materialismo*, que afirmaba que los hechos del universo podían ser descritos en términos físicos y explicados por las propiedades de la materia y de la energía. Los materialistas propusieron que hasta la conciencia humana podría ser entendida en los términos de los principios de la física y la química, creyendo así que los procesos mentales se concentraban en las estructuras anatómicas y fisiológicas del cerebro.

### **Forma y función: ¿atributos del objeto o productos de la mente?**

Es necesario subrayar que cualquiera que sea la definición de “forma”, la aplicación de este término a la experiencia de la música implica una abstracción, al menos, contingente e imprecisa. En el acto de la escucha —o incluso en la experiencia de la imaginación del efecto auditivo de la música— no podemos aprehender, en ningún momento, la entereza formal de la pieza musical que estamos oyendo. Los modelos y arquetipos estructurales (como forma binaria, forma *Lied*, forma rondó, forma sonata etc.) a los que la teoría moderna de la música con frecuencia recurrió como descriptores formales de las obras musicales no pasan de meros esquemas representativos de concatenaciones de eventos imbricados temporal (de forma binaria, como disposición diacrónica) y espacialmente (como configuración sincrónica). Representan así unidades orgánicas que revelan patrones y se perciben como coherentes. Cuanto más las teorías formalistas fueron capaces de explicitar correlaciones y semejanzas entre obras musicales, fundamentándose en esos arquetipos estructurales, más estos esquemas se convirtieron en guiones de escucha convincentes para la comparación de obras y la producción de abstracciones creativas de nuestra experiencia formal de la música.

Los discursos formalistas del arte musical que atravesaron todo el período iluminista confinados y oscurecidos en el ámbito de los dualismos de los primeros siglos de la Modernidad no conseguían superar la tensión hegemónica entre los discursos de la sensibilidad y los discursos dogmáticos. La investigación de un sentido “inherente al objeto” de la música que la incipiente semántica musical formalista imponía como desafío único a ser vencido ofuscaba el estudio de los modos por medio de los cuales construimos aquellos esquemas formales para describir nuestras abstracciones de la forma musical. Solamente con la reciente emergencia de una semántica cognitiva para la música es que

podimos obtener evidencias de que los esquemas formales de la tradición son mera consecuencia de cómo utilizamos nuestros dispositivos cognitivos para estructurar y comunicar esa experiencia —y, consecuentemente, elaborar las teorías que sostienen la aplicación de tales esquemas. El presente estudio propone destacar la relevancia del reciente aporte de las teorías cognitivas como fundamentación teórica de la investigación musicológica, pues esta inédita contribución metodológica para la construcción del conocimiento musical, en general, y, particularmente, para la investigación del sentido de la música, finalmente ilumina una inversión de foco: desde un objeto musical dotado de “estructura autónoma” hacia la mente que produce sentido sobre el objeto. No estoy aquí refiriendo a la mente que “representa” un mundo-objeto, sino la mente-cuerpo integrante de un mundo-objeto musical, que le impone sus limitaciones sensorial-motoras, cognitivas y su historicidad, así como sufre las restricciones provenientes de los atributos configuracionales y de las condiciones contextuales de este mundo-objeto musical. Así pues, deseo enfatizar que la investigación musical estuvo presente, con Hugo Riemann, en el período de emergencia del esfuerzo académico que proporcionó a los estudios académicos en Humanidades el estatus científico, aún en el contexto del nuevo científicismo. Es necesario abordar este punto para señalar lo que entiendo sería el primer intento de superación del paradigma moderno de la teoría musical basada sistemáticamente en la física y la fisiología.

Para investigar la interacción mente-objeto, la teoría de la música tuvo antes que ver nacer un proyecto filosófico que hizo posible el desarrollo de teorías científicas en Humanidades. Es decir, un esfuerzo que buscó recuperar la función de la filosofía en un contexto radicalmente dominado por un nuevo científicismo que aún no consideraba compatibles las “ciencias humanas” con la condición factual y materialista de una Ciencia. Entonces surgió el emprendimiento original de Edmund Husserl, que intentó desarrollar una teoría del entendimiento del sentido y de la esencia de las acciones realizadas por el científico al producir conocimiento y teoría. Para él la función de la filosofía pasaría a ser cuestionar lo que hace posible el conocimiento, ejerciendo así una crítica del conocimiento y de la razón. Así, en el seno de una radical institucionalización de la ciencia y de un recrudecimiento del escepticismo a la legitimidad de la filosofía como modo de saber, Husserl desarrolló una teoría que inicialmente podría considerarse una tensión entre filosofía y ciencia, pero pronto dio lugar a una especie de “filosofía científica”. Husserl inicia su *Filosofía como ciencia rigurosa* (1911), con la frase: “desde

sus inicios la filosofía [se] reivindicó como ciencia rigurosa”.<sup>15</sup> Husserl dirige entonces parte considerable de su análisis crítico a los métodos que habrían alcanzado el estado de ciencia exacta, y advierte que el método experimental es indispensable, pero sólo en una fenomenología pura y sistemática este método científico alcanzaría éxito, pues ningún experimento podría realizar el análisis de la propia conciencia. Él afirma que pocos psicólogos, como Carl Stumpf y Theodor Lipps, reconocieron este “defecto” en la psicología experimental y se convirtieron en tributarios del pensamiento de Brentano.<sup>16</sup> Según Husserl, psicólogos como estos estarían haciendo

un esfuerzo para continuar una investigación analítica y descriptiva minuciosa de las experiencias intencionales, iniciada por él [Brentano], pero o les es negado por fanáticos experimentalistas un pleno reconocimiento o, cuando experimentalmente activos, son apreciados apenas por este punto de vista.<sup>17</sup>

La Fenomenología nacía así como un proyecto que pretendía restituir credibilidad al pensamiento filosófico y conectarlo al nuevo científicismo. Pero este emprendimiento no se interesaba solamente en describir hechos empíricamente observados, sino sobrepasar la mera descripción. Así, procuró mantener un lugar central para la capacidad transformativa de la mente, y es en la convicción de que no hay diferencia fundamental entre lo aparente y lo real, así como en la creencia en la posibilidad de un conocimiento puramente objetivo, que se dio el sorprendente contraste con la epistemología tradicional. De este modo, la fenomenología husserliana<sup>18</sup> se configuró como estudio de lo que se da

---

15. Edmund Husserl, “Philosophy as rigorous science”, en *Phenomenology and the Crisis of Philosophy*, trad. Quentin Lauer (Nueva York: Harper Torchbooks, 1965), 71 [1ª., en alemán, 1911].

16. La idea de fenomenología, guardando las distinciones y particularidades, fue siempre una constante de la filosofía alemana, desde el racionalismo del siglo XVII. Sin embargo, el redescubrimiento de la *intencionalidad* de todo hecho psicológico, es decir, de que en él hay siempre una referencia a otra cosa, a un contenido que no es él, se debe a la psicología de Brentano (Franz Brentano, *Psychology from an empirical standpoint* (Nueva York: Routledge, 1995) [1ª., en alemán, 1874]. Este libro de fines del siglo XIX plantea que la conciencia es siempre “conciencia de algo”. Así podemos considerar que si Descartes veía la mente como una conciencia subjetiva que contiene ideas correspondientes a lo que hay en el mundo —una mente representando el mundo—, en cierta forma su visión alcanzó la culminación en Brentano, con la recuperación de la *intencionalidad*).

17. “. . . an effort to continue a thorough analytical and descriptive investigation of intentional experiences begun by him, but are either denied full recognition by the experimental fanatics or, if they were experimentally active, are appreciated only from this point of view”. Husserl, “Philosophy as Rigorous Science”, 95.

18. Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. José Gaos (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992) [1ª., en alemán, 1913]; “Pure Phenomenology, its Research Domain and its Method”, en *Husserl: Shorter Works*, ed. Peter McCormick y Frederick A Elliston, trad. Robert W. Jordan (Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1981).

a la conciencia y sobre lo que pensamos y hablamos: una reflexión sobre el conocimiento del conocimiento, que sustituye al enfoque empírico del “psicologismo”<sup>19</sup> —este que opera la reducción del concepto al producto de un acto psicológico. Entre la especulación metafísica y el raciocinio de las ciencias positivas, habría de existir una tercera vía que nos conduciría al plano de la realidad: al plano “de las cosas mismas”.<sup>20</sup> De ese modo, Husserl reconduce la subjetividad al centro de la discusión como fuente y origen de todo sentido. Y algunos de los desdoblamientos posteriores de esa “psicología fenomenológica”, como la “fenomenología hermenéutica” de Martin Heidegger (1927)<sup>21</sup> y Hans-Georg Gadamer (1960)<sup>22</sup> o la “fenomenología de la percepción” de Merleau-Ponty (1945),<sup>23</sup> se tornaron decisivos para el surgimiento, ya en la segunda mitad del siglo XX, de las ciencias cognitivas corporeizadas. Observo que no es difícil aproximar este monumento fenomenológico de las tesis precursoras de Schopenhauer (1819), cuando éste vislumbró el papel de la experiencia corporal en el modo en que hacemos funcionar los dispositivos cognitivos.

El formalismo musical, consolidado a partir de los escritos de Hanslick (1854),<sup>24</sup> se mantenía, al final del siglo XIX, estrictamente enfocado en la revelación de una sintaxis de las obras musicales para designar el sentido formal de una estructura musical audible y sus relaciones “internas”. La instrumentalización de tal procedimiento era continuamente incrementada con el perfeccionamiento de técnicas analíticas reduccionistas que, en grados y patrones variados pretendían revelar el “funcionamiento” intrínseco de la estructura de las obras, tal como se daría con máquinas de reloj. Sin embargo, esa tecnología de observación del “objeto musical” y de descripción de las

---

19. El término se emplea para designar el procedimiento de tratar como hechos mentales (experiencias conscientes) objetos que en su naturaleza no son mentales.

20. Husserl denuncia un “psicologismo de las facultades del alma” en Kant cuando éste entiende la subjetividad trascendental como simplemente el conjunto de las condiciones reguladoras del conocimiento de “todo objeto posible”, como explica Jean-François Lyotard en su análisis del pensamiento fenomenológico. Al abolir el Yo concreto para el nivel del sensible como objeto, Kant deja “sin respuesta la cuestión de cómo la experiencia real entra efectivamente en el cuadro apriórico de todo el conocimiento posible para permitir la elaboración de las leyes científicas particulares” (Jean-François Lyotard, *A Fenomenologia*. Trad. Armindo Rodrigues (Lisboa: Edições 70, 1999), 23). Lo que está en cuestión es el rechazo de Husserl a la disyunción del sujeto del conocimiento y del sujeto concreto. Es a partir de eso que surge la inspiración cartesiana, con la tesis del mundo percibido o mundo natural.

21. Martin Heidegger, *Ser e tempo*, trad. Márcia de Sá Cavalcante (Petrópolis: Vozes, 1995) [1ª., en alemán, 1927].

22. Hans-Georg Gadamer, *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, trad. Flávio Paulo Meurer (Petrópolis: Vozes, 1997) [1ª., en alemán, 1960].

23. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura (San Pablo: Martins Fontes, 1994) [1ª., en francés, 1945].

24. Eduard Hanslick, *Do belo musical: Uma contribuição para a revisão da estética musical*, trad. Nicolino Simone Neto (Campinas: Editora da Unicamp, 1989) [1ª., en alemán, 1854].

relaciones entre los eventos concatenados y superpuestos que lo constituyen no permitía —como todavía no permite— afirmar que tenemos un entendimiento formal de la obra musical y menos aún explicarlo. ¿“Qué” aspectos de la obra musical posibilitan y “cómo” posibilitan nuestras inferencias de suspensión (desequilibrio o incompletud) o de conclusión (equilibrio o completamiento) formal de una sección o de la obra entera? Al oír por primera vez cierta obra musical, ¿qué pistas sonoras posibilitan la previsión (la anticipación imaginativa) de un primer cierre formal? ¿Cuáles elementos de la superficie musical posibilitan inferir que dado segmento es la apertura de una obra o su cierre? ¿Cómo puedo percibir coherencia en una obra musical, si no la tengo enteramente en la experiencia del presente, tanto en escucha y en memoria? Entiendo que estas y tantas otras preguntas no estuvieron en la lista de objetos de una semántica formalista de la música. Solamente podrían ser respondidas a partir de la alianza de una cada vez más poderosa tecnología analítica estructuralista —que meramente revele la diversidad de posibilidades de selección de percepciones y funcionalidades formales ofrecidas por los textos musicales en la experiencia interactiva de la mente del oyente con el flujo musical— con las teorías de *cómo* experimentamos los efectos del texto musical y les atribuimos sentido.

Conviene recordar que en el contexto del “nuevo empirismo”, particularmente en las últimas décadas del siglo XIX, motivado por la desilusión con la filosofía idealista, el término *Wissenschaft* (ciencia, conocimiento, erudición), es decir, “cualquier estudio académico sistemático”, inspiraba la investigación por una verdad científica. La música no estuvo fuera de ese contexto; es de esperar que ese florecimiento científico europeo demandara de la teoría de la música la incorporación del rigor sistemático que permeara todos los demás campos de conocimiento académico. Hugo Riemann estaba, en este período, profundamente involucrado con el pensamiento objetivista y formalista que concebía el sentido musical como representación mental de una “estructura lógica” de la música, que se nos ofrecería naturalmente en la forma de fenómenos acústicos.

Sin embargo, la fundamentación acústica que él desarrolló en sus primeras obras más notables mantenía su teoría en bases muy frágiles, como por ejemplo, el concepto hipotético de serie armónica descendente, que venía ocasionando numerosas críticas a su trabajo. Con *La imposibilidad e inconsecuencia del modelo dualista menor de Riemann*

de Georg Capellen (1901),<sup>25</sup> la teoría riemanniana sufrió una crítica definitiva, acusada de inconsistencia por no presentar su debida comprobación empírica.<sup>26</sup> Así, en 1905, con *El problema del dualismo armónico*, Riemann finalmente dejó de fundamentar sus argumentos en la existencia de armónicos inferiores, admitiendo que sería absolutamente esencial una emancipación de la teoría de la consonancia de los “armónicos reales”.<sup>27</sup> Lo más significativo de su giro paradigmático, al responder a Capellen y a otros críticos, es que Riemann no solamente rechazó su persistente proyecto de explicar la “tríada menor” y la “tonalidad menor” usando armónicos inferiores, sino que también pasó a rechazar toda la tradición que explicaba la armonía usando armónicos y cualquier otro recurso proveniente de la observación del fenómeno acústico. Sin embargo, a pesar de la redirección que afirmó asumir en su emprendimiento teórico, ya reconociendo la inadecuación de la teoría acústica para explicar los procesos perceptivos, Riemann se limitó a la reestructuración de su sistema dualista en otros términos, no más tributarios de la pura resonancia acústica, sino también basados en su dualismo en relaciones de frecuencia y en la invertibilidad intervalar, lo que solamente lo liberaba de insistir en la tesis de un fenómeno meramente hipotético para justificar su teoría. No obstante, esa redirección teórica que enfoca la experiencia tonal en términos de intervalos, promovía un inédito distanciamiento de las relaciones de frecuencia del condicionamiento conceptual regido por la estructura de la serie armónica. Esto llevó a Riemann al desarrollo de un nuevo modelo para la percepción de la música, que le llevaría a romper con la física como principal campo de fundamentación del proceso de percepción e interpretación tonal.

En este momento, Riemann comenzó a acercarse a la emergente psicología experimental y adhirió a la teoría del filósofo y psicólogo Carl Stumpf —que había publicado, de 1883 a 1890, los dos volúmenes de su *Psicología tonal*—<sup>28</sup> para desarrollar una nueva investigación sobre la percepción y la idea de representación mental del sonido tonal. A partir de entonces, Riemann se dedicó a la elaboración de una teoría psicológica

---

25. Georg Capellen, “Die Unmöglichkeit und Ueberflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemann’s”, *Neue Zeitschrift für Musik* 68 (1901).

26. Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2003).

27. Hugo Riemann, *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, trad. Daniel Harrison (Chicago: University of Chicago Press, 2010); “Das Problem des harmonischen Dualismus”, *Neue Zeitschrift für Musik* 51 (1905).

28. Carl Stumpf, *Tonpsychologie* (Leipzig: Hirzel, 1883-1890).

que llegó a entender como una “teoría de la imaginación tonal”, publicada en 1914-1915, bajo el título *Ideas para un estudio sobre “la imaginación tonal”*.<sup>29</sup> En este trabajo Riemann entendió —desde su proyecto seminal, la tesis titulada *Lógica musical* (1873)—,<sup>30</sup> la escucha de los efectos sonoros de la música no como un proceso pasivo, sino como “manifestación de las funciones lógicas del intelecto humano”. El concepto de *función* tonal en la obra de Riemann ya estaba completamente consolidado en su importante *Armonía simplificada o la Teoría de las funciones tonales de la armonía* (1893).<sup>31</sup> Destaco aquí el carácter estratégico del concepto, pues al ratificarlo en una de sus más notables obras de madurez, Riemann parecía ya intentar ajustarlo a un nuevo emprendimiento que ocupaba su interés. A partir de un entendimiento que le era caro, Riemann mantenía su convicción de que la escucha musical es un proceso activo: la manifestación de “funciones lógicas” del intelecto. Sin embargo, subrayaba que las deficiencias de una teoría acústica para explicar la problemática de la escucha musical, propiamente, le impidieron alcanzar una solución satisfactoria al problema.

En fin, en los últimos trabajos de Riemann la búsqueda de una “lógica de la escucha musical” no formaba más parte de su emprendimiento. Su interés se desplazó de la investigación por la realidad del sonido de la música, hacia las imágenes mentales de las relaciones percibidas en la música en el acto imaginativo de la escucha. Riemann pasó a afirmar que una teoría basada en la investigación de los elementos sonoros de la música, como entidades autónomas —eventos sonoros “en el mundo”—, en vez de apoyarse en el examen de los eventos musicales tales como imaginados por el oyente, inevitablemente fracasaría. La obra final de Riemann anunció, por lo tanto, de modo original y precursor su incredulidad en la acústica y en la fisiología como referenciales para una teoría que explique la esencia de la música. En sus palabras, solamente una “teoría de la imaginación tonal”, a ser todavía postulada y desarrollada, podría hacerlo.

## Consideraciones finales

Tradicionalmente, entendemos “conocimiento” como estructuras mentales duraderas e independientes del mundo material y de los procesos sensorio-motores

---

29. Hugo Riemann, “Ideas for a Study on the Imagination of Tone”, trad. Robert Wason y Elizabeth West Marvin, *Journal of Music Theory* 36/1 (1992): 69-79.

30. Hugo Riemann, “Musical logic: A contribution to the theory of music”, trad. Kevin Mooney, *Journal of Music Theory* 44/1 (Spring 2000): 100-126.

31. Hugo Riemann, *Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords*, trad. H. W. Beverunge (Londres: Augener Ltd., 1896), 69-106 [1ª., en alemán, 1895].



corporales con los que traemos nuestro conocimiento al mundo y los actualizamos. No obstante, es plausible considerar la fenomenología heideggeriana de la existencia humana como proyecto definitivo de ruptura con este pensamiento. Y este emprendimiento fenomenológico comenzó a sedimentar el terreno que llevaría, décadas después, a las ciencias cognitivas corporeizadas, en especial su concepto de “prontitud para la acción manual” o la “manualidad” (*Zuhandenheit*). Heidegger en *Ser y tiempo*, subraya que nuestra postura primordial ante el mundo o nuestro modo primario de “ser en el mundo”, es ser pragmáticamente involucrado con el mundo. Este análisis inspiró directamente la descripción de *incorporación* en la *Fenomenología* de Merleau-Ponty y tiene resonancia en la concepción de *affordances* de James Gibson,<sup>32</sup> así como en la densa literatura vinculada al paradigma enaccionista de las ciencias cognitivas contemporáneas, en torno a la percepción y la acción. De la perspectiva de los enfoques enaccionistas de la cognición, quizás las consideraciones más relevantes del célebre *Ser y tiempo* sean las que necesitamos para entender la experiencia humana, o el *Dasein*, como englobado e intersubjetivo. Es consabido el entendimiento de que al presentar esas afirmaciones, Heidegger está rechazando radicalmente los conceptos de “conciencia” y “sujeto”, sustituyéndolos por la noción de “estar en el mundo”. A partir de eso, no es difícil reconocer que la idea de “ser-en-el-mundo”, en Heidegger, dice de una experiencia humana intrínsecamente corporeizada y que la producción de sentido para los seres humanos es algo que emerge a través de un “acoplamiento” entre un experimentador ontológicamente indeterminado y un ambiente ontológicamente indeterminado —en oposición al modelo moderno de intercambios causales entre un sujeto y una realidad física “objetiva”.<sup>33</sup>

---

32. Término inventado por James Gibson para referirse a las posibilidades de acción disponibles para ser detectadas por agentes con las habilidades necesarias. A partir del campo de *affordances*, ciertas posibilidades se destacan como invitadas o solicitantes al agente para actuar y se destacan como figuras en el campo de la percepción-acción. Las otras posibilidades que no son atractivas son, sin embargo, captadas como posibles acciones disponibles para el agente y forman el telón de fondo contra el cual nuestra acción continua se desarrolla. Cuando pasamos de un contexto de actividad a otro, eso sucede, porque una de las acciones posibles, anteriormente al margen de nuestra experiencia, se hizo relevante o relevante para nosotros. Podemos pensar en ello en términos de atención, moviéndose de una importancia saliente a otra, y con cada cambio en la atención, también habrá un cambio en la forma en que la situación nos invita a actuar. Véase: James J. Gibson, “The Theory of Affordances”, en *Perceiving, Acting, and Knowing: Towards an Ecological Psychology*, ed. R. Shaw; J. Bransford (New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1977), 67–82.

33. Maria L. Talero, “Joint Attention and Expressivity: A Heideggerian Guide to the Limits of Empirical Investigation”, en *Heidegger and Cognitive Science*, ed. J. Kiverstein y Michael Wheeler (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012), 246-275.

Para enfrentar el desafío propuesto por Riemann, creo que es necesario entender que la “razón” no puede ser más tomada como algo incorpóreo, pues es inextricable de la naturaleza de nuestros cuerpos y de las experiencias de esos cuerpos. La reciente investigación cognitiva ha comprobado que los mismos dispositivos neuronales que nos permiten percibir el mundo y movernos en este mundo también dan origen a nuestro sistema conceptual. Y eso determina la naturaleza metafórica de ese sistema, ya que la experiencia sensorio-motora y los conceptos (concretos) de ella venidos se funden y fertilizan —a través de una red compleja de proyecciones metafóricas— nuestro entendimiento de otras experiencias menos “concretas”.<sup>34</sup> En otros términos, la razón no puede ser tomada como una característica trascendente de una mente incorpórea; no es ni siquiera una condición esencialmente consciente, ya que la mayor parte de la actividad cognitiva es comprobablemente inconsciente y emocionalmente comprometida.

En el pasado moderno, los músicos se esforzaron por traducir teorías de otras áreas de conocimiento, aplicándolas directamente a análisis de procesos creativos musicales de compositores, de ejecutantes (*performers*) y, más recientemente, de simples oyentes. Sin desconsiderar iniciativas relevantes emprendidas a mediados del siglo pasado, es en torno a los años 1980 y 1990 que la musicología pasó a enfrentar, sistemáticamente, el desafío de desarrollar modelos teóricos “residentes”. Es decir, aunque interdisciplinares como condición radical de constitución, esos nuevos emprendimientos son originales en el sentido de revelar y apoyarse en experiencias específicas y hasta exclusivas de nuestra interacción con la música. Como consecuencia de la superación, aún en marcha, de la alteridad de perceptor y objeto de escucha musical (la condición tradicional de objetivación de la expresión musical), la nueva condición de la ciencia de la música ha impuesto la incorporación de nuevos aportes teórico-metodológicos a la producción de conocimiento en procesos creativos musicales. Creo que el problema crucial de la discusión, en este momento, es el de la superación de la incomunicabilidad entre los “dialectos epistémicos” de la tradición estructuralista y la semántica corporeizada de la música, para poder inaugurar este campo de investigación.

---

34. Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago: University of Chicago Press, [1987] 1990). George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987). George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors we Live by* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1980); *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (Nueva York: Basic Books, 1999).

## Bibliografía

- Brentano, Franz. *Psychology from an Empirical Standpoint*. Nueva York: Routledge, 1995. [1<sup>a</sup>., en alemán, 1874].
- Capellen, Georg. “Die Unmöglichkeit und Ueberflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemann’s”. *Neue Zeitschrift für Musik* 68 (1901).
- Comte, Auguste. “Course of Positive Philosophy”. En *The Positive Philosophy of Auguste Comte*, ed. H. Martineau. Kitchener: Batoche Books, 2000. [1<sup>a</sup>., en francés, 1842].
- Descartes, René. *Discurso do método*, trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. San Pablo: Martins Fontes, 1996. [1<sup>a</sup>., en francés, 1637].
- . *Meditations on First Philosophy*, trad. Michael Moriarty. Nueva York: Oxford University Press, 2008. [1<sup>a</sup>., en francés, 1641].
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997. [1<sup>a</sup>., en alemán, 1960].
- Galilei, Galileo. “Le mecaniche”. En *Les mechaniques de Galilée*, ed. M. Mersenne. Paris: PUF, 1966. [1<sup>a</sup>., en italiano, 1634].
- Gibson, James J. “The Theory of Affordances”. En *Perceiving, Acting, and Knowing: Towards an Ecological Psychology*, ed. R. Shaw; J. Bransford, 67–82. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.
- Hanslick, Eduard. *Do belo musical: Uma contribuição para a revisão da estética musical*, trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. [1<sup>a</sup>., en alemán, 1854].
- Hegel, Georg W. F. *Estética*, trad. Álvaro Ribeiro y Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. [1<sup>a</sup>., en alemán, 1835].
- . *Fenomenologia do espírito*, trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992. [1<sup>a</sup>., en alemán, 1807].
- Heidegger, Martin. *Ser e tempo*, trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1995. [1<sup>a</sup>., en alemán, 1927].
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. José Gaos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992. [1<sup>a</sup>., en alemán, 1913].
- . “Pure Phenomenology, its Research Domain and its Method”. En *Husserl: Shorter Works*, ed. Peter McCormick y Frederick A Elliston, trad. Robert W. Jordan. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1981.
- . “Philosophy as Rigorous Science”. En *Phenomenology and the Crisis of Philosophy*, trad. Quentin Lauer. Nueva York: Harper Torchbooks, 1965. [1<sup>a</sup>., en alemán, 1911].
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, [1987] 1990.
- Kant, Immanuel. *Crítica do juízo*, trad. Valério Rohden y Atónio Marques. Río de Janeiro: Forense Universitária, 1995. [1<sup>a</sup>., en alemán, 1790].

- Lakoff, George. *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Nueva York: Basic Books, 1999.
- . *Metaphors We Live by*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1980.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *New Essays Concerning Human Understanding*, trad. Alfred Gideon Langley. Nueva York: The Macmillan Company, 1896. [1ª., en alemán, 1689].
- Locke, John. *An Essay on Human Understanding*. Londres: Thomas Tegg, 1825. [1ª., 1689].
- Lyotard, Jean-François. *A Fenomenologia*. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. San Pablo: Martins Fontes, 1994. [1ª., en francés, 1945].
- Newton, Isaac. *Mathematical Principles of Natural Philosophy*, trad. Andrew Motte y Florian Cajori, 8ª. ed. Berkeley: University of California Press, 1974. [1ª., en latín, 1687].
- Nogueira, Marcos. “Forma musical: Um projeto inconcluso”. En *A mente musical em uma perspectiva interdisciplinar*, ed. Antenor F. Corrêa, 49-96. Brasília: Editora Universidade de Brasília – UnB, 2015.
- . “Da ideia à experiência da música”. *Claves* 7 (2009): 7-22.
- . “O ato da escuta e a semântica do entendimento musical”. Tesis de doctorado, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.
- Rehding, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2003.
- Riemann, Hugo. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, trad. Daniel Harrison. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- . “Musical Logic: A Contribution to the Theory of Music”, trad. Kevin Mooney. *Journal of Music Theory* 44/1 (Spring 2000): 100-126.
- . “Ideas for a Study on the Imagination of Tone”, trad. Robert Wason y Elizabeth West Marvin. *Journal of Music Theory* 36/1 (1992): 69-79.
- . *Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords*, trad. H. W. Beverunge. Londres: Augener Ltd., 1896. [1ª., en alemán, 1895].
- . “Das Problem des harmonischen Dualismus”. *Neue Zeitschrift für Musik* 51 (1905).
- Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*, trad. E. F. J. Payne. Nueva York: Dover Publications, 1969. [1ª., en alemán, 1819].
- Stumpf, Carl. *Tonpsychologie*. Leipzig: Hirzel, 1883-1890.
- Talero, Maria L. “Joint Attention and Expressivity: A Heideggerian Guide to the Limits of Empirical Investigation”. En *Heidegger and Cognitive Science*, ed. J. Kiverstein y Michael Wheeler, 246-275. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.