22 y 23 de agosto de 2019
ISBN 978-950-34-1791-1
9° JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES (JIDAP)
Secretaría de Ciencia y Técnica
facultad de bellas artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

¿CÓMO SE CONCEPTUALIZA LA MÚSICA?

Gabriel Fernando López / lopez.gabriel.fernando@gmail.com
J. Fernando Anta / fernandoanta@fba.unlp.edu.ar
Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

Comprender la experiencia implica articular conceptos, y la experiencia musical no escapa a este principio. Por lo tanto, surgen diversas interrogantes clave: ¿qué es un concepto, y qué un concepto *musical*?, ¿hay diferentes tipos de conceptos: de qué tipo son los conceptos musicales?, ¿y qué rol juega la formación en el desarrollo de estos conceptos? En este trabajo informamos una revisión bibliográfica según la cual los conceptos son representaciones de tipo definiciones, que codifican prototipos, o ejemplares, y que en uno u otro caso hay diferentes tipos de conceptos; nos detenemos en examinar en qué medida los conceptos musicales son abstractos o concretos, de eventos u objetos, y de clases naturales o artefactos. Concluimos que habría diferentes tipos de conceptos musicales, y que en ocasiones son difíciles de encuadrar en una tipología. Finalmente, nos preguntamos en qué medida la experiencia musical es conceptual, deteniéndonos en cómo la conceptualización en música se ve afectada por el tipo de música considerada, o las particularidades del oyente. Concluimos que si bien en gran medida la experiencia musical está atravesada por conceptos, en muchos casos es no-conceptual, incluso en oyentes formados.

Palabras clave: Conceptos, Abstractos o Concretos, De objetos o de Eventos, de Clases Naturales o de Artefactos, Conceptos Musicales

Introducción

Comprender la experiencia implica articular conceptos, y la experiencia musical no escapa a este principio: el modo en que un oyente aprecia, juzga, o hace uso de un himno o una canción infantil cambia cuando concibe que la música *es* un himno en vez de una canción infantil, o viceversa, o cuando asume que es *su* himno, y no el de otros, etc. Dada la importancia de la conceptualización en la experiencia musical, surgen diversas interrogantes: ¿qué es un concepto, y qué un concepto *musical*?, ¿hay diferentes tipos de conceptos: y de qué tipo son los conceptos musicales?, ¿y qué rol juega la educación en el desarrollo de estos conceptos? En el presente trabajo abordamos estas interrogantes sintetizando algunas respuestas disponibles. Finalmente, planteamos algunas implicaciones de dichas respuestas, para repensar el estatus conceptual o no-conceptual de la experiencia musical.

¿Qué son los conceptos, y qué son los conceptos musicales?

La literatura acerca de los conceptos (e.g., Goldstone, Kerven, & Carvalho, 2012; Smith & Medin, 1981; Solomon, Medin, & Lynch, 1999) describe tres perspectivas básicas sobre el tema. Según la perspectiva clásica, los conceptos son representaciones mentales que especifican el conjunto de propiedades necesarias para definir una categoría. Por ejemplo, el concepto de *cuadrado* implicaría las propiedades i) figura cerrada, ii) cuatro lados iguales, y iii) ángulos internos rectos; si

ISBN 978-950-34-1791-1

algo presenta estas propiedades, es concebible como *cuadrado*, de lo contrario no lo es. El problema de la perspectiva clásica surge con conceptos cuyas propiedades no son *a priori* especificables. Por ejemplo, el concepto de *mesa* puede incluir la propiedad *cuatro patas*, pero es dable concebir un ejemplar con sólo *1 pata*, o que esté suspendido de una estructura y que por lo tanto prescinda de la propiedad *patas*; es más, *mesa* puede definirse como *cualquier superficie utilizada para disponer los alimentos* a comer¸ y entonces por caso una caja podría concebirse como una mesa. Quizás resulte extraña la afirmación de que una caja *es* una mesa, pero probablemente se aceptará que *puede utilizarse como* mesa y en ese sentido *hace de* (o *es una*) m*esa*. Esto refleja el hecho de que hay conceptos en donde unos ítems suelen ser más representativos que otros: una tabla con cuatro patas es más representativa del concepto *mesa* que una caja de cartón. Esta es la idea central de la perspectiva estadística o por prototipos acerca de los conceptos.

Desde una perspectiva estadística el concepto de *mesa* se construye a partir de los diferentes ejemplares que se hayan conocido como tal, y finalmente unas propiedades del concepto son más importantes o definitorias que otras al conceptualizar. La idea es que la mente de algún modo promedia lo que *suele ser* una mesa y genera prototipos estandarizados, típicos de la categoría. Estos prototipos se utilizan para conceptualizar, y la conceptualización es un proceso graduado: así, esta perspectiva explica por qué puede entenderse que una caja *es* una *mesa*, pero a su vez informa que X *es más* una mesa que la caja pues *tiene patas*. (Nótese que el prototipo del concepto, o las representaciones más próximas, son las que reciben el nombre de la categoría: en el ejemplo anterior, *X* podría reemplazarse por ‘mesa’, pero la proposición no debería sonar tautológica.)

Una tercera posición es la perspectiva por ejemplares. En departamentos pequeños de reciente construcción puede encontrarse un tipo de mesa rebatible, sujeta a la pared, que al desplegarse apoya sobre una o más patas, o simplemente se traba sobre estructuras tipo ménsulas. En este último caso, estas mesas están más alejadas del prototipo de *mesa con 4 patas* que las mesas con 1 pata central. Sin embargo, se las entiende como mesas del mismo modo que a las que poseen 4 patas, o sólo 1. Casos como este desafían a la perspectiva por prototipos, y sugieren que aunque infrecuentes, o extraños, hay ítems que activan conceptos del mismo modo que los más representativos o típicos de la categoría. La perspectiva por ejemplares postula que las personas representan en un concepto todos los ítems (o ejemplares) de una categoría que hayan experimentado, y que utilizan uno u otro de estos ítems según sea necesario para determinar si nuevos ítems se ajustan o no al concepto puesto en juego (Goldstone et al., 2012).

Ahora bien, ¿qué hay de los conceptos musicales? La síntesis anterior permite extraer dos ideas que deberían estructura la respuesta a esta pregunta. Primero, la idea de que en tanto los conceptos son representaciones que guían la categorización, los conceptos específicamente musicales también deberían cumplir esta condición. Un concepto acerca de la música será una representación que permita pensar un evento musical no cómo único, sino como perteneciente a una clase de eventos, a una categoría. Un punto importante que se sigue de esta idea es que hay contenidos de la experiencia musical que no se conceptualizan. Por ejemplo, la noción de *la=440hz* constituiría un concepto musical sólo para quienes poseen oído absoluto, o la facultad de reconocer dicha frecuencia como dicha nota: quienes sólo operan con oído relativo al escuchar, no conceptualizarían las notas.

Y segundo, la idea de que hay diferentes tipos de conceptos, y que unos podrían estar regidos por los principios que postula una perspectiva, y otros por los que postula otra. Efectivamente, un concepto como *cuadrado* se presta más a una explicación clásica (es decir, los ítems de la categoría quedan bien establecidos con especificaciones de

tipo definición), y no parece necesitar de ejemplares o prototipos (i.e., de *un cuadrado que sea más cuadrado que otro*), mientras ese no es el caso para un concepto como *mesa*. Quizás los conceptos musicales no conformen un cuerpo homogéneo, y mientras algunos operen a manera de definiciones otros se rijan por prototipos, o por ejemplares. Por ejemplo, mientras que el concepto de cadencia auténtica perfecta podría funcionar como definición (*un enlace V-I por fundamentales*), los de grupos rítmicos podrían funcionar por prototipos, pues hay proporciones que suenan más claramente como un grupo que otras (ver Desain & Honing, 2003)[1]. Esta posible heterogeneidad implica el problema de determinar qué tipos de conceptos hay, y a qué tipo pertenece uno u otro concepto específicamente musical.

Tipos de conceptos

La presunción de que el término *conceptos* refiere a un cuerpo unificado de ejemplares es problemática. El argumento de Medin, Lynch, y Solomon (2000) al respecto es sencillo: dado que en nuestra experiencia hay distintas clases de categorías (i.e., conjuntos de entidades ontológicamente diferentes), es esperable que los conceptos que se les asocian también sean de distinta clase. En línea con esta idea, los autores reseñan estudios que sugieren, por ejemplo, que mientras que los *sustantivos* condensan propiedades correlacionadas en trozos (*chunks*) discontinuos de la experiencia perceptual, los *verbos* focalizan en relaciones entre esos trozos–del tipo *causa*, *actividad*, o *cambio de estado*. Otras distinciones incluyen conceptos *metafóricos* o *no-metafóricos*, que refieren a *objetos* en vez de *estados mentales*, etc. Los psicólogos han ofrecido diferentes clasificaciones de conceptos (e.g., Howard, 1992; Medin, Lynch, & Solomon, 2000; Shipley, 2008). Nos limitaremos aquí a rever algunas categorías particularmente significativas para el examen de los conceptos específicamente musicales.

1 *Conceptos abstractos versus conceptos concretos*

La distinción entre conceptos *abstractos* y *concretos* se deriva del rol que juega en unos y otros la percepción. En la solución más simple, los conceptos *concretos* y *abstractos* son dos extremos de un continuo que se organiza un función de la mayor o menor cantidad de *rasgos perceptibles* en los ítems de la categoría. Así, por ejemplo, el concepto de *mesa* (que reúne atributos visibles, táctiles, etc.) sería *más concreto* que el de *música* (que sólo sería audible), y este sería *más concreto* que el de *enojo*, el cual ya sería *abstracto* (Wiemer-Hastings & Xu, 2005).

En una solución más compleja, los conceptos *abstractos* también contendrían información perceptual, pero no estarían anclados a uno u otro paquete específico de información sino que emergerían de conjuntos informacionales multimodales que se distribuyen en el tiempo. Así, por ejemplo, el concepto de *enojo* contendría conocimiento sobre la valencia negativa de un ítem-causal perceptible, un componente propioceptivo activado por dicha valencia, y típicamente estados y comportamientos defensivos observables (Barsalou, 1999; en concordancia con este enfoque ver por ejemplo LeDeux, 2012). La idea es que incluso los conceptos abstractos se

[1] Estudios como el de Desain & Honing (2003) muestran no sólo que la conceptualización rítmica funciona al menos en parte por prototipos, sino que además sugieren que el prototipo que se adopta como referencia dependen del modo en que se conceptualiza el metro. Por razones de espacio no desarrollaremos este tema aquí, pero cabe mencionar que el fenómeno de priming métrico sugiere que en la experiencia musical unos conceptos se estructuran en el interior de otros.

ISBN 978-950-34-1791-1

desarrollan a partir de procesos perceptuales aun cuando el vínculo no sea obvio (Goldstone & Barsalou, 1998).

En este punto, la pregunta es si los conceptos musicales son concretos, abstractos, o si el grado de *concreción/abstracción* varía de unos a otros. Este último parece ser el caso. Por ejemplo, el concepto de *sonido tónico* puede entenderse como más concreto que el de *modulación*, y este a su vez como más concreto que los de *tensión*, *movimiento*, o *expresividad*. Un punto importante que se sigue de esto es que, si los conceptos abstractos se desarrollan a partir de conjuntos informacionales multimodales que se distribuyen en el tiempo, como se sugirió arriba, debe aceptarse que conceptos musicales relativamente abstractos no se explican por una u otra experiencia musical, sino por conjuntos complejos de experiencias musicales con contenidos multimodales. Sugestivamente, la Psicología de la Música recientemente ha comenzado a enfatizar esta idea (e.g., Vines et al., 2006; Trevarthen, 1999-2000; Timmers & Granot, 2016).

2 *Conceptos de eventos versus conceptos de objetos*

En la literatura sobre Teoría del Arte existe una tradición que distingue entre artes temporales y espaciales, cuyos ejemplares se desenvuelven en el tiempo o se distribuyen en el espacio; por caso la música y la pintura, respectivamente (Jiménez, 2010). Ahora bien, la idea de 'música como arte temporal' sugiere que los conceptos musicales habrán de entenderse como referidos a *eventos*, y como opuesto a los referidos a *objetos*; efectivamente, los conceptos de eventos codifican fenómenos que *pasan en el tiempo*, y los de objetos lo que *está en el espacio*. En línea con tal tradición, estudios recientes en Psicología de la Música argumentan que si bien en occidente es común hablar de la música como teniendo un estatus objetual, su ontología no es la de los objetos, sino la de los eventos: por ejemplo, Zbikowski (2002) vuelve sobre la idea de que a diferencia de una pintura o una escultura, la 'pieza' de música no tiene existencia material.

Sin embargo, bajo un examen más restringido, los conceptos musicales no parecen ajustarse naturalmente a la estructura que poseen los conceptos de eventos. Es que los conceptos de eventos incluyen objetos: el pensamiento sobre eventos requiere pensar en *lugares*, *cosas en un lugar*, *cosas a las que le pasa algo*, etc. (Casati & Varzi, 2008; Shipley, 2008); por caso, *la caminata del domingo en el parque* es algo que le pasa a aquel que realiza la caminata, se sitúa en un parque, etc. Por lo tanto, si los conceptos musicales son conceptos de eventos, deben involucrar conceptos de objetos. La pregunta entonces es ¿cuál es o cuáles son los objetos musicales que se conceptualizan en la experiencia musical?

Una posible respuesta es que cada sonido se conceptualiza como *el movimiento de la cuerda*, *de la tecla que baja*, etc., y la música como lo que le pasa a todos los sonidos que la componen (i.e., como el conjunto de *movimientos de la cuerda*, o de *las teclas*, etc.). En este sentido, una experiencia musical estándar sería más como *la lluvia*, que involucra múltiples objetos en una relación no jerarquizada, que como *la caminata de (que le pasa a) Juan*. Este podría ser el caso con músicas que comunican una escasa diferenciación jerárquica entre sus tonos, o directamente nula. Pero la respuesta es problemática para músicas en donde la experiencia de jerarquías es clave.

Como alternativa opuesta, podría volverse sobre la idea de música como fenómeno estrictamente temporal, postularse que los conceptos musicales carecen de objetos, y que la conceptualización de los eventos musicales como tales es metafórica. El supuesto sería que la música es tan abstracta que sus eventos se mapean contra conceptos más concretos (e.g., objetos), no musicales, en términos de los cuales

ISBN 978-950-34-1791-1

aquellos se conceptualizan. Así, por ejemplo, las notas en el tiempo podrían ser entendidas como *puntos (más arriba o abajo) en el espacio*, los intervalos como *pasos o saltos de un punto a otro*, etc. (Brower, 2000; Zbikowski, 2002), y finalmente los motivos y temas podrían comprenderse 'antropomórficamente' como personajes de una narrativa (Maus, 1991). Sin embargo, la idea de conceptos metafóricos es crítica, pues si bien la estructura de un concepto podría incluir metáforas, debería incluir rasgos propios de los ítems de la categoría, de otro modo ellos serían indiscernibles de los ítems de la/s categorías utilizadas para metaforizar (Barsalou, 1999): por ejemplo, una nota sería indiscernible de *un punto*. Ello nos devuelve al problema de determinar cuáles son los objetos propios de la experiencia musical.

Una solución podría ser la de concluir que nuestra mente conceptualiza la música como eventos poblados de múltiples *tipos de objetos*, unos más físicos, como la altura de los sonidos, y otros más mentales, como los intervalos o los motivos, que son más o menos metafóricos, que pueden presentar diferentes relaciones jerárquicas, o donde directamente puede no haberlas (sobre la distinción entre tipos de objetos, ver por ejemplo Shipley, 2008). Ello explicaría por qué unas y otras músicas promueven experiencias tan diversas. Por ejemplo, mientras que en las músicas temáticas interactuarían múltiples conceptos, más o menos abstractos, en las atemáticas dominarían los conceptos objetuales físicos, más ceñidos a los diferentes atributos del (o de cada) sonido. En cualquier caso, esta revisión lleva a concluir que los conceptos musicales son particularmente 'desafiantes' para la experiencia humana: por un lado lo musical de la experiencia parece ser un evento, pero es difícil encontrar cuáles son los objetos que pueblan dicho evento, o los objetos que lo pueblan a veces son tan abstractos que es difícil categorizarlos como tales. Si lo desafiante de una experiencia la vuelve 'atractiva', esta conclusión debería tenerse en cuenta al explicar por qué las personas suelen involucrarse en experiencias musicales, y por qué tales experiencias les resultan placenteras, o estimulantes.

3 *Conceptos de clases naturales versus conceptos de artefactos*

Un concepto de clase natural refiere a una categoría de ítems basada en principios físicos y/o biológicos, o de manera más general en propiedades especificas estables de un entorno a otro. En cambio, los conceptos de artefactos refieren a entidades creadas en el marco de una acción intencional, típicamente por el hombre o la mente humana. Así, por ejemplo, el concepto de *cabra* refiere a una categoría natural, mientras que el de *mesa* refiere a un artefacto. La pregunta aquí es cómo se ajustan los conceptos musicales a esta dicotomía, y que implicancias acarrea el ajuste.

A simple vista, y dado que la música suele entenderse como un producto de la cultura, parece sencillo remitir los conceptos musicales a los de tipo artefactos. Zbikowski (2002) es tajante en este punto cuando afirma que "música" es una categoría construida por humanos. Pero "música" es un concepto enorme: si el análisis de los apartados anteriores es correcto, lo que denominamos música está poblado de múltiples (conceptos de) eventos y objetos, con diferentes grados de materialidad o abstracción, etc. Por lo tanto, uno podría preguntarse si todos los conceptos musicales refieren a artefactos. Creemos que mientras algunos conceptos musicales son más artificiosos, otros son más naturales; por ejemplo, el concepto de tonalidad es más fácil de entender como artificial, pues la experiencia tonal puede producirse de múltiples manera, y por caso el compositor decide cómo hacerlo (e.g., al elegir un modo), mientas que el concepto de *melodía* parece ser más natural, pues si el músico quiere hacer una melodía debe utilizar *sonidos*, otra categoría natural, y si quiere que unos sonidos se escuchen como continuando a otros, debe ponerlos próximos en el tiempo y el registro (Bregman, 1990).

ISBN 978-950-34-1791-1

Otro aspecto a examinar es cómo afectaría la experiencia musical el hecho de que se organice con conceptos naturales y/o artificiales. Los estudios sugieren que los conceptos sobre clases naturales son particularmente sensibles a alteraciones en la estructura de los ítems de la categoría (ver Goldstone et al., 2012). Esto implica que alteraciones en los conceptos musicales naturales han de tener un efecto drástico en la experiencia musical. Tómese por caso el concepto de sonido, como señalamos antes, una categoría natural (en el sentido de contener ítems cuyo aspecto definitorio es su estatus aural). Si el concepto de sonido es estructural en la experiencia musical, la alteración de su rasgo definitorio debería tener un efecto drástico en la experiencia; creemos que esto es claramente así. Parafraseando a Cage (1937), lo que entendemos por música está hecho de sonidos, y no puede hacerse con números, manzanas, o simplemente con silencio.

Por otro lado, los conceptos de artefactos son particularmente sensibles a alteraciones en la función de los ítems, pero también los son a las alteraciones físicas. Por ejemplo, Malt & Johnson (1992) reportaron evidencia de que un objeto deja de conceptualizarse como *cocina* si no puede utilizarse para cocinar alimentos, pero también si pese a servir para cocinar tiene una forma atípica (e.g., es cilíndrico), o está hecho de materiales inapropiados (e.g., de plástico). Es más, hay evidencia de que la conceptualización de artefactos no es estable, y que depende de la categorización que se requiera efectuar (Sloman & Malt, 2003), o de la función a la que esté supeditada la conceptualización (Solomon et al., 1999). En tanto la conceptualización de la música descanse en conceptos de artefactos, las implicancias de estos antecedentes son profundas. Por ejemplo, de ellos se sigue que conceptos como el de *tonalidad* dependerían de apariencias (probablemente patrones) específicas de la música, no sólo de construcciones mentales emergentes (en línea con esta idea, ver Anta, 2015). También se sigue por ejemplo que dos notas que pertenecen a la misma clase pueden no pertenecer a la misma categoría funcional (e.g., de tónica) si efectivamente no cumplen la misma función (e.g., si uno cierra una unidad musical y otro no), debido a sus apariencia en el registro, o a otros atributos que las distingan (e.g., diferencias de intensidad, duración, etc.), o si lo que el oyente intenta separar los sonidos estables (e.g., el la4 del final) de los que no lo son (un la5 de paso en el medio de una frase). Tradicionalmente, esta última conclusión le ha sido ajena a la Teoría de la Música (e.g., Piston, 1941), pero hace tiempo que está presente en estudios de corte psicomusicológico (e.g., Lerdahl 2001).

Discusión y conclusiones

La revisión hecha lleva a concluir que la conceptualización de la música es un fenómeno heterogéneo y complejo. La experiencia musical estaría atravesada por diferentes tipos de conceptos, cuya naturaleza es incluso difícil de especificar. Además, personas con competencias diferentes articularían diferentes conceptos. Como señalamos antes, por ejemplo, sólo quienes poseen oído absoluto conceptualizaría las alturas como tal. En esta misma línea, evidencia reciente sugiere que la conceptualización de las notas según su función está presente sólo en los oyentes con formación musical (Kristop, Moreno, & Anta, 2018). Por otro lado, diferentes tipos de música serían conceptualizadas mediante diferentes estructuras conceptuales, o directamente por diferentes conceptos. Por ejemplo, como señalamos, mientras que las músicas temáticas habilitarían a identificar diferentes agrupamientos como miembros de una categoría, el ‘motivo’ o ‘tema’ de la pieza, este no sería el caso en las músicas atemáticas. Otras situaciones interesantes se observan a partir de la distinción entre músicas tonales y atonales. Las primeras, por ejemplo, potencian la memoria de altura de los oyentes (Krumhansl, 1979), y entonces su capacidad de

reconocer/categorizar sonidos como siendo el mismo, o como perteneciendo a la misma *clase* (ya sea de tono, de alturas, o de *función*). Esto quiere decir que la tonalidad dotaría al oyente de un pseudo-oído absoluto, al permitirle agrupar notas sistemáticamente en función de su altura. Un corolario de todo esto es que la riqueza conceptual es mayor en la experiencia de músicas temáticas, tonales, etc., y que el atractivo/rechazo de las músicas atemáticas, atonales, etc., podría radicar en la extrañez que genera en la experiencia que determinados niveles de conceptualización o que determinados conceptos estén ausentes. Factores sociológicos y de personalidad ciertamente influirían en la valoración.

Una última pregunta que queremos abordar aquí, más explícitamente, es en qué medida la experiencia musical es conceptual. Como señalamos, nuestra experiencia musical pierde en conceptualidad si carecemos de oído absoluto. Pero también cada vez que en un contexto temático fallamos en reconocer un tema, o una variación, o simplemente un grupo rítmico, o cada vez que en un contexto tonal fallamos en reconocer un mismo tono (o clase de tono) como poseyendo la misma función (e.g., *tónica*), o cuando reconocemos que hay una modulación pero no hacia qué tonalidad se modula, etc. Estas 'fallas' podrían explicarse en términos de la complejidad que se deduce de los argumentos desarrollados más arriba: si para ser conceptual la experiencia musical requiere aplicar reglas, generar prototipos, y recordar ejemplares, activar conceptos concretos y abstractos, de objetos que son tan fugaces que parecen puros eventos, pero carentes de contenido objetual, y también de sensibilidad tanto a sutiles componentes naturales como a complejas estructuras artificiales, entonces es esperable que ocurran 'fallas' conceptuales durante la escucha musical, que fenómenos que podrían agruparse por algún aspecto o capacidad queden separados en categorías diferentes en la experiencia, y que esta pierda al menos parte de su conceptualidad potencial. La conclusión que creemos importante de esta discusión es que, aún en músicos altamente formados, la experiencia musical podría ser profundamente no-conceptual.

Bibliografía

Anta, J. F. (2015). Pitch: A key factor in tonality induction. *Music Perception*, 32, 413-433.

Barsalou, L. W. (1999). Perceptual symbol systems. *Behavioral and Brain Sciences*, 22, 577–660.

Bregman, A. (1990). *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: MIT Press.

Cage, J. (1937/1993). Listening to music. En Richard Kostelanetz (comp.), *John Cage: Write* (15-19). Limelight Editions: New York.

Casati, R. & Achille, C. V. (2008). Event concepts. En T. F. Shipley & J. M. Zacks (eds.), *Understunding events: From perception to action* (31-53). Oxford: Oxford University Press.

Desain, P., & Honing, H. (2003). The formation of rhythmic categories and metric priming. Perception, 32, 341-365.

Goldstone, R. J., & Barsalou, L. W. (1998). Reuniting perception and conception. *Cognition*, 65, 231–262

Goldstone, R. L., Kersten, A., & Carvalho, P. F. (2012). Concepts and categorization. In Weiner, I. B, Healey, A. J., & Proctor, R. W. (Eds.) *Handbook of Psychology, Volume 4, Experimental Psychology, 2nd Edition* (pp. 607–630). New York, NY: Wiley.

Howard, R. A. (1992). Classifying types of concept and conceptual structure: Some taxonomies. *European Journal of Cognitive Psychology*, 4(2), 81-111,

ISBN 978-950-34-1791-1

Jiménez, J. (2010). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.
Kristop, C. A., Moreno, S. J., & Anta, J. F. (2018). What do listeners understand by "continuity" and "closure"? Tracking down the links between tonal expectancy, music training, and conceptualization. *Psychology of music*.(Online first)
Krumhansl, C. L. (1979). The psychological representation of musical pitch in a tonal context. *Cognitive Psychology*, 11, 346–374.
LeDoux, J. (2012). Rethinking the evolutionary brain. *Neuron*, 73, 653-676.
Lerdahl, F. (2001). *Tonal pitch space*. New York: Oxford University Press.
Maus, F. (1991). Music as narrative. *Theory Review*, 12, 1-34.
Medin, D. L., Lynch, E. B., & Solomon, K. O. (2000). Are there kinds of concepts? *Annu. Rev. Psychol*., 51, 121–147.
Piston, W. (1941 [1998]). *Armonía*. Cooper City (EU): Span Press.
Shipley, T. F. (2008). An invitation to an event. En T. F. Shipley & J. M. Zacks (eds.), *Understunding events: From perception to action* (3-30). Oxford: Oxford University Press.
Smith & Medin, 1983; Solomon, Medin, & Lynch, 1999)
Smith EE, Medin DL. 1981. *Categories and Concepts.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
Solomon, K. O., Medin, D. L., & Lynch, E. (1999). Concepts do more than categorize. *Trends in Cognitive Sciences*, 3 (3), 99-105.
Timmers, R. & Granot, R. (2016). Letter of the Guest Editors of the Special Issue on "Music as a Multimodal Experience". *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 26(2):101-102.
Trevarthen, C. (1999-2000). Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicae Scientiae Special Issue (1999-2000)*, 155-215.
Vines, B. W., Krumhansl, C. L., Wanderley, M. M., & Levitin, D. J. (2006). Cross-modal interactions in the perception of musical performance. *Cognition* 101, 80–113.
Wiemer-Hastings, K., & Xu, X. (2005). Content differences for abstract and concrete concepts. *Cognitive Science*, 29, 719-736.
Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing music: Cognitive structure, theory, and analysis*. New York: Oxford University Press.