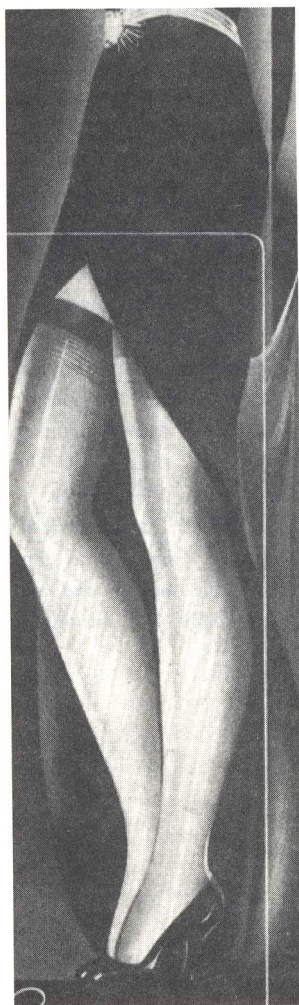


REIVINDICACIÓN DE UNA FENOMENOLOGÍA DE LA MÚSICA

Defensa de la obra de Leonard B. Meyer

José Carlos Carmona Sarmiento



INTRODUCCIÓN

En el presente ensayo se pretende analizar, explicar y defender la Fenomenología de la música tal como la entendiera el investigador norteamericano Leonard B. Meyer que, sirviéndose de la Psicología de la Forma (*Gestalttheorie*) y de la Teoría de la Información, buscó una eficiente interpretación de la estructura del discurso musical y del tipo de reacción emotiva que éste provoca en el oyente.

Meyer publica en 1956 *Emotion and Meaning in Music* en la Universidad de Chicago (hasta hoy lastimosamente sin traducción al castellano), obra que he tenido la oportunidad de trabajar en George Mason University, Virginia, durante los años 91 y 92, y que me ha mostrado con absoluta calvicencia los procesos internos y el espíritu profundo de la música, la razón íntima que de ella nos conmueve y los artificios estructurales que el discurso musical produce para excitar nuestros afectos.

Desentrañar las claves formales que se dan en el interior del discurso musical es un proceso al que se ha llegado, a mi entender, por la necesidad científica no tanto de comprender —que por supuesto también— como de intentar enseñarla. Es decir, el impulso investigador necesario para, desentrañando, explicar el fenómeno en sí de la música, o sea, el requerimiento

pedagógico, ha obligado a las ciencias que estudian los fenómenos artísticos a buscar su comprensión para su explicación.

Se reivindica en este trabajo, en fin, la Fenomenología de la música con la precisa y exacta instrumentalización que da Leonard B. Meyer y sus discípulos como sistema exacto de análisis de los procesos formales internos del discurso musical y su afección en los oyentes. Esto sólo quiere decir que el sistema de interpretación de Meyer se presenta como correcto para interpretar los contenidos musicales pero no para saber por qué se escribe determinada música en determinado período musical, cuáles son las razones de su engarce con el entorno social del momento, cuál pretende ser el sentido último de la obra para su autor, etc. Análogamente, nadie duda de la validez de los análisis semánticos en las oraciones gramaticales, pero ellos, se entiende, no son más que uno de los análisis pormenorizados, internos. Distinta categorización se establecería a la búsqueda del significado de un personaje mitológico dentro de una obra en la literatura universal.

Así pues, y en el intento de referir la analogía, nadie pone en duda los análisis musicales de sus formas (tres tiempos, y dentro de ellos una presentación del tema, desarrollo, conclusión y a veces coda; o el muy metódico estudio de la forma en la Fuga). Análisis éstos que se han hecho desde la academización de los estudios musicales desde finales de la Edad Media. De la misma manera comprender los procesos internos de cada frase musical y sus modulaciones reconociendo el efecto que producen sobre los oyentes no ha de considerarse más que una verdad estructuralmente científica que no se debería poner en cuestión (aunque siempre esté abierta a mayores estudios y profundizaciones).

Igual que dado un texto literario podemos analizar su estructura por capítulos y su estructura argumental (p. ej. el tradicional: desarrollo, nudo y desenlace —bastante similar por cierto a las obras musicales clásicas—); igual que dentro de un capítulo o sección podemos entresacar sus partes fundamentales; igual que en el interior de la oración podemos analizar sus partes y unidades (alejados quizás ya de cualquier consciencia del autor, pero no de su inconsciente forma de decir); e igual que una vez hechos estos análisis podemos comprender la grandeza de un ritmo roto, de un adjetivo que está de más pero que embellece por su propia sorpresa, de un enlace absurdo que crea sensaciones equívocas. Igual, en fin, podemos analizar en la música sin con ello ambicionar más de lo pretendido.

La Fenomenología de la Música como todo análisis sintáctico, semántico o semiológico es sólo una forma de analizar y esa es su única parcela de trabajo que, claro está, puede coadyuvar en investigaciones centrales con su aportación paralela y afluyente. No es panacea, pero no por ello es incorrecta o presa de ser orillada. Es un análisis científico y como tal debería ser tratado en los estudios no de Estética —que también— sino en los de Análisis de Formas Musicales e incluso en los estudios de Armonía.



PRECEDENTES ESTÉTICOS Y FILOSÓFICOS

En el siglo XX, ya vemos, el arte ha celebrado “su mayoría de edad, su autonomía —en palabras de S. Marchán— en el desmontaje analítico, experimental, (autorreflexivo) sobre sus propias estructuras” replegándose “sobre la inmanencia del signo”. En este paraje la irrupción de la Estética Fenomenológica de manos de Husserl, Geiger, Hartmann, Merleau-Ponty o Dufrenne reafirmará el primado de la percepción en general y de la percepción estética o artística en particular desviando los análisis hacia la propia obra. Pero siempre, desde mi punto de vista, como herramienta científica para el conocimiento, no como fin en sí mismo. Después vendrán artes sintácticos o matemáticos que surgirán más bien como resultado de propuestas experimentales.

Se le concederá un privilegio a la percepción como asegura Marchán pero no tanto como fuente de la actividad estética sino como un ineludible instrumento de explicación pedagógica de materias que comienzan a entrar en las universidades del mundo. Del estudio, y por ende el conocimiento, la creación artística podrá ser dirigida; pero no es dirigida hacia la formalización por la formalización. Es el conocimiento quien dirige la creación y no la creación quien se dirige hacia el conocimiento.

Así, todas las corrientes son primeramente y ante todo academicistas: Ciencia del Arte, Fenomenología, Formalismo, etc. y a veces de su conocimiento se busca una orientación para la obra de arte.

En este ámbito de la percepción aparecerá la Psicología de la Forma que pronto invadirá otros ámbitos de la Psicología para acabar por convertirse en una teoría general: Gestalttheorie.

Todos estos prolegómenos vienen marcados por Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Althusser que verán en la obra artística una estructura en el sentido más estricto:

“En la base de toda la teoría de Meyer —dice Fubini (*Estética*, Alianza, Madrid, 1988)— se descubre, obviamente, una teoría de las emociones y de la experiencia inspirada en la filosofía de John Dewey (*El arte como experiencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949), según la cual se entiende por experiencia ese círculo de estímulos y respuestas que en el arte devienen significativos por sí mismos”.

PRECEDENTES MUSICALES, SCHOENBERG

Fruto del retraso estético-musical español es la traducción al castellano en 1974 por Bamón Barce del *Tratado de armonía (Harmonielehre)* de Arnold Schoenberg de 1911 (¡63 años!), que fuera primera pieza para la comprensión interna del proceso musical. Hasta entonces sí la tonalidad como ámbito de referencia era conocida pero de una manera más intuitiva que sistemática. Se trabajaba de una manera más inductiva que deductiva. Se conocía la tonalidad y la modulación, lo que se podía hacer y lo que estaba *prohibido* (¿?), se iba penetrando paulatinamente en los campos proscritos y se avanzaba más fruto del trabajo que de la propia investigación con tales fines.

Es innegable que desde la instauración de la tonalidad con la escala atemperada en los comienzos del barroco los autores conocían los diferentes recursos modulatorios y cómo con el juego de ellos la obra podía conseguir un gusto u otro. Pero hasta Schoenberg nadie establece las relaciones de tensión entre los diferentes acordes o grados tonales de la escala:

“Todo lo que procede de la fundamental, aunque dependa de ella, posee vida propia dentro de ciertos límites; es dependiente hasta un cierto grado, pero también independiente. Lo más cercano tiene más afinidad; lo más lejano, menos. Si se siguen, a través de su territorio, las huellas de la influencia de la fundamental, se llega fácilmente a aquellos límites donde la fuerza de atracción del punto central se hace más débil, donde la potencia de dominio decrece, y donde el derecho de autodeterminación del súbdito puede provocar, en ciertas condiciones, trastornos y cambios en la constitución de todo el organismo”. *Tratado de armonía*, A. Schoenberg, Real Musical editores, Madrid, 1974 (Pág. 169).

No será sin embargo hasta 1948 cuando Schoenberg realizará una especie de topografía armónica ultrasistemática en su libro *Funciones estructurales de la armonía*, aunque lo fundamental estuvo dicho en el Tratado que vio su definitiva edición en Viena en 1922.

Además Meyer debió de beber de las diferentes fuentes que fueron naciendo en la primera mitad de este siglo marcado por los Formalismos. Stravinsky, inspirado en el filósofo ruso Souvtchinsky acentuaba ya la dimensión temporal de la música, los polos de atracción que intuía en ella y la conexión con la psicología particular de cada oyente.

Ya por 1947 Boris de Schloezer publica en París su *Introduction à J.S. Bach. Essai d'esthétique musicale* donde haciéndose eco de Lévi-Strauss plantea la música como un lenguaje cerrado, un sistema orgánico, autosuficiente; considerando que la obra es “una aventura de orden psicológico”. Para él la comprensión de la obra en cuanto devenir implica la comprensión de la obra en tanto estructura estable y sólo con relación a ésta adquieren un significado.

En Nueva York, por las mismas fechas en las que Meyer redacta su teoría, Susanne Langer publica *Feeling and Form* en la que plantea que la música presenta una analogía formal con nuestro mundo emocional, reflejando el dinamismo de éste y reproduciendo su forma lógica. Aunque por lo general se opone a la posibilidad de cualquier tipo de interpretación.

DEFENSA DE LA TEORÍA

En base a la creencia de que la música, como estructura comunicativa, produce un tipo de respuesta emotivo-intelectual arraigada en la dialéctica discurso musical-consumidor, que produce una reacción psicológica en éste, se adscribe la presente argumentación.

En efecto, considero que analizar las estructuras comunicativas y el mecanismo de recepción que entrañan, nos proporcionarán los esquemas de reacción y de ello, las claves de la emoción musical.

Desentrañar las claves formales que se dan en el interior del discurso musical es un proceso al que se ha llegado, a mi entender, por la necesidad científica no tanto de comprender —que por supuesto también— como de intentar enseñarla.

La Fenomenología de la Música como todo análisis sintáctico, semántico o semiológico es sólo una forma de analizar y esa es su única parcela de trabajo que, claro está, puede coadyuvar en investigaciones centrales con su aportación paralela y afluyente.

En principio, han de sentarse fundamentos sobre los que trabajar establemente, tales como que la relación del hecho musical con el auditor se especifica precisamente como relación entre un complejo de estímulos sonoros dotados de una cierta organización y una reacción humana que se manifiesta de acuerdo con modelos de comportamiento psicológico y cultural.

Planteado esto, adentrémonos en esta relación. Si presentamos un estímulo sonoro a la atención del auditor como ambiguo, inconcluso, producirá en él una tendencia a obtener satisfacción. Esto es, originará una crisis que producirá en el auditor la necesidad de encontrar una resolución a tal ambigüedad. Será así como surja la emoción, ya que, repentinamente quedará detenida o inhibida la tendencia a una respuesta. Por ejemplo, toda situación estructuralmente débil o de dudosa organización creará tendencias a la clarificación, así, toda dilación que se imponga a la clarificación provocará un movimiento afectivo. Este juego de inhibiciones y reacciones emotivas será el que confiera significado al discurso musical.

En el discurso musical será la propia música quien active las tendencias, las inhiba y ella misma se dé soluciones significantes. El juego será, pues, estímulo—crisis—tendencia que originará satisfacción que al fin producirá el restablecimiento de un orden.

Memoria

En todo este proceso, las experiencias formales pasadas intervendrán de manera determinante, por cuanto que serán conformadoras de expectativas, previendo soluciones en las que se resuelvan las tendencias inhibidas. La inhibición que perdura produce el placer de la espera, como un sentimiento de impotencia frente a lo desconocido —lo que ha de venir—. De esta manera, cuanto más inesperada sea la solución más intenso resultará el placer al verificarse. En fin, el placer procede de la crisis.

En las distintas plasmaciones musicales, podremos encontrar en las esperas del auditor soluciones obvias o soluciones inesperadas, transgresiones de la regla que hagan más intensa y conquistada la legalidad del final del proceso, que dependerán de su formación musical.

En realidad, lo que va a contribuir a definir nuestras expectativas y nuestras tendencias será todo un mundo de experiencias anteriores que nos guiarán en la elección de una organización perceptiva dentro de un campo de estímulos determinados. Esto es, intervendrá un dato cultural en la definición de lo que es para nosotros la organización óptima; la tendencia a ciertas soluciones y no a otras será, en fin, fruto de una educación y de una civilización musical históricamente determinada en un contexto socio-cultural. Lo que para una cultura musical pueda ser elemento de crisis, para otra podrá ser un ejemplo de la legalidad de la que antes hablaba, que se exteriorizará en monotonía.

Mas, en general, dominará en el auditor la tendencia a resolver la crisis en el reposo, la perturbación en la paz, la desviación en el regreso a una polaridad definida del hábito musical de su civilización en particular. La tendencia del auditor será tendencia a la solución, raramente a la crisis por la crisis.

Todas estas relaciones crisis—orden son fácilmente comprensibles para un conocedor de la música en cuanto fenómenos producidos dentro del juego armónico. Pero se pueden dar, a su vez, en sus aspectos rítmicos y melódicos (en esta última en base a los efectos de la agógica y dinámica).

Es en la armonía donde más intensamente, a mi parecer, se dará todo el juego aquí descrito. Es el aspecto que responde más fielmente a todo el proceso psicológico que defiendo.

La tonalidad crea una polaridad en torno a la cual se mueve el oyente que establecerá una inercia de la que cualquier despegue supondrá una crisis discursiva. La maestría con la que se produzca esta crisis dará valor a ese proceso que llamamos modulación, cuya misión es alejarnos de una polaridad para acercarnos a otra dentro del proceso estímulo—crisis—tendencia—satisfacción—orden. Donde el estímulo será la tonalidad planteada (*ausgangstonart* en Schoenberg), la crisis es el distanciamiento en la tonalidad mediante sonoridades ajenas a la tonalidad planteada, la tendencia será el proceso moduladorio, la satisfacción es el aterrizaje en la nueva polaridad que conforma esta otra tonalidad (*zieltonart*), y el orden por fin es el nuevo discurrir de temas en la tonalidad recién implantada.

Tal como ha sido presentado pudiera parecer que es referible todo este proceso sólo a los esquemas de la música tonal, pero es mi parecer que de cualquier manera la música contemporánea, por muy atonal que se presente, mantiene unas polaridades definidas, aunque sea la de la apolaridad pero que —hemos de estar convencidos— conlleva también un universo sonoro estable que requiere cambios, crisis, para mover los afectos de los auditores, sino quiere caer en la monotonía. La constante atonalidad, la constante arritmia y la constante exuberancia de recursos agógicos y dinámicos produce monotonía y no mueve más que al aburrimiento y a la desesperación (aun cuando éstos sean objetivos de búsqueda de sensaciones muy respetables).

En cuanto al ritmo, decir que, dada una fórmula rítmica determinada que crea una estructura secuencial, cualquier transgresión de tal secuencia producirá esa sorpresa crítica en el auditor que le llevará a la búsqueda intrínseca de la uniformidad, ya sea a la uniformidad previamente presentada o a la uniformidad propia de la variación. Puede ser ilustrativo al respecto recordar las actuaciones en directo de intérpretes de Jazz que en sus improvisaciones cometen errores, y que repitiendo el error consiguen convertir lo errado en tema. El oyente percibe el fallo, pero al poco comprende que sólo fue una sorpresa de la melodía (crisis del discurso musical, tendencia, satisfacción).

En la melodía, expresada ésta fuera del contexto armónico, esto es, lo que de agógica y dinámica conlleva, se pueden utilizar innumerables recursos para crear crisis y resoluciones. En muchos aspectos la melodía puede coincidir con estructuras secuenciales también, ya que la creación de un efecto sonoro puede producir en el oyente uniformidad. Sirva como ejemplo una constante línea melódica creciente que, aun variable —por su *in crescendo*—

En el discurso musical será la propia música quien active las tendencias, las inhiba y ella misma se dé soluciones significantes. El juego será, pues, estímulo—crisis—tendencia que originará satisfacción que al fin producirá el restablecimiento de un orden.

es uniformemente variable, lo que conlleva una espera de una constante gradación hacia más; cuando tal uniformidad creciente es rota se produce también una crisis que puede dar placer.

Son a su vez, de por sí, creadores de inhibiciones, cada uno de los matices y articulaciones que se encuentren en el discurso musical, pero fundamentalmente los que consigan sorprender. Es por esto, ahora, imprescindible recordar que para sorprender es preciso previamente plantear un marco de equilibrio (aunque sea el del desequilibrio). No existe la sorpresa en un ámbito de sorpresas, como no podía existir la belleza —tal como solía discurrir la Grecia clásica— en un mundo ideal enteramente bello. Es la constante lucha de contrarios.

Es en el parámetro de lo melódico donde podemos encontrar una mayor receptividad por parte de los intérpretes de música, puesto que es el único campo que queda abierto a su propia manipulación. Una composición conlleva de por sí todos los elementos de crisis—tendencia—solución que el autor ha intuido o ha deseado producir: las tensiones del discurso armónico, el rítmico y el agógico y dinámico plasmado en la partitura. Todos los procesos conjuntados en uno: la obra. Será el intérprete quien tenga la misión de descubrir todo su juego interno y potenciarlo o silenciarlo —acaso esto último por desconocimiento. Pero, además tiene el deber, y es aquí donde se trasluce todo el ser de una interpretación, de discurrir con la música creando con el juego de intensidades y matices la fuente última de inhibiciones—reacciones emotivas. Este ha de ser el verdadero contenido de los estudios del fraseo musical, el conocimiento profundo del discurso musical y las diferentes sensaciones que por todo el proceso aquí descrito se puede producir en el oyente, dando pues paso, por su comprensión, a una verdadera fenomenología de la música.

COMENTARIOS A LA TEORÍA Y RESPUESTAS A LA CRÍTICA DE FUBINI

Como se puede observar, es sólo este último párrafo el aplicable a la interpretación musical (sobre lo que se han basado durante tanto tiempo los cursos de Fenomenología impartidos por el insigne Director de Orquesta y profundo erudito Sergiu Celibidache en Munich). Y todo lo anterior es aplicable para el investigador y para el creador.

Meyer proponía su análisis fundamentalmente en lo armónico, teniendo como referencia la música tonal inscrita en parámetros clásicos. Pero con su instrumental se puede comprender a la perfección la aplicación a la melodía, el ritmo y la interpretación. Así como no sólo a la música tonal de corte clásico sino también a la atonal, serial o cualquier otra indeterminada expresión musical.

Es de destacar que al inscribir los procesos emocionales musicales a ámbitos espacio—temporales, abre la puerta a la comprensión de todas las expresiones musicales de la humanidad. Permítaseme un ejemplo: para la tradición occidental el modo menor de la escala atemperada, o sea con la tercera

menor a partir de la tónica, está cargado de tintes sombríos; sin embargo para la tradición árabe esa misma escala del modo menor es utilizada con carácter de celebración. El proceso, por tanto, es aprehendido por la educación y después, ante una audición musical, surge inconscientemente.

Otro ejemplo se reproduce en nuestras audiciones oyendo sonoridades como las orientales que reproducen escalas distintas (con separaciones interválicas diferentes en relación a las occidentales) y que nos pueden producir sensación de angustia en cuanto que nuestro oído no percibe cuáles sean sus puntos cadenciales y de reposo. Ante este no reconocimiento se mantiene la situación de tensión durante toda la audición, terminando, por supuesto, donde no nos lo esperamos.

Algo así puede ocurrir —ocurre— a quien oye sin la suficiente práctica o hábito, música atonal. Se cansa, se siente aturdido porque sus esquemas mentales de audición no saben reconocer esquemas y entrar en el juego que desea imponer la obra. De esta manera anda naufragando durante toda la audición.

Lo contrario pasaba con la música modal tal como refiere Umberto Eco en su libro *La definición del arte* (Martínez Roca, Barcelona, 1970) cuando tras comentar el trabajo de Leonard B. Meyer saca a colación el librito *Il linguaggio musicale* de Niccolo Castiglione donde se refiere que la música modal tenía una ausencia de puntos de tensión: “En el gregoriano cada nota de la melodía puede pretender ser tónica porque, en realidad, ninguna lo es”. Y Eco sabiamente añade: “La música contemporánea en su abandono de las atracciones tonales, tiende, en realidad, a una condición muy próxima a la gregoriana”.

Por todo esto subleva de modo inconmensurable la fácil crítica de Enrico Fubini que en su libro *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Alianza, Madrid, 1988) plantea que la teoría de Meyer “se enfrenta, indudablemente, con serias dificultades y obstáculos cuando debe justificar ciertos fenómenos musicales que no pertenecen al campo de la música clásica tonal”. Dificultades que por supuesto Fubini no se ha puesto a intentar solucionar. Umberto Eco echa por tierra sus dudas sobre la música atonal y gregoriana, y en este mismo trabajo se expanden sus instrumentos de trabajo a los otros condimentos de la música como son la melodía, el ritmo y la interpretación.

SEGUIDORES DE MEYER Y TENDENCIAS QUE PARTEN DE ÉL

El propio Umberto Eco en el libro comentado hace suyas las propuestas de Meyer cuando comienza por decir: “El discurso musical (...) constituye la sede de una auténtica claridad lingüística”. Dando a partir de ahí un auténtico repaso a la teoría meyeriana.

Lévi-Strauss por su parte en su obra *Il crudo e il cotto* (lo crudo y lo cocido. México, Fondo de Cultura Económica, 1968) siguiendo a todas luces la teoría de Meyer dice: “La emoción musical proviene precisamente del hecho

En cuanto al ritmo, decir que, dada una fórmula rítmica determinada que crea una estructura secuencial, cualquier transgresión de tal secuencia producirá esa sorpresa crítica en el auditor que le llevará a la búsqueda intrínseca de la uniformidad, ya sea a la uniformidad previamente presentada o a la uniformidad propia de la variación.

Leonard
Ravel

Otra línea de investigación que parte de la misma matriz es la emprendida por Hermann Kretschmar que apelará a la Hermenéutica, o sea, a la ciencia de la Interpretación, entendiendo por interpretación el descubrimiento del significado del texto; pero el descubrimiento, no del significado formal, sino del afectivo, del emotivo o incluso del intelectual.

de que, a cada instante, el compositor quita o añade más o menos de aquello que el oyente puede prever en el seguimiento de un proyecto que él cree adivinar. (...) El placer estético se constituye de esta multitud de sobresaltos y de pausas, de esperas frustradas y recompensadas más de lo previsto, resultado de los desafíos lanzados por la obra (...)"

Después habrán de venir teorías psicológicas, filosóficas y estéticas que corroboren aún más la tendencia gestada.

Stefani en *Introduzione alla semiótica della musica* (Palermo, Sellerio, 1976) dice que reconocer la existencia de distintos códigos culturales "implica explicar, desde un punto de vista lingüístico-social, por qué y cómo 'aprehendemos' la música". La Semiótica Musical se ocupará exactamente de eso. Para él ésta será "la disciplina que estudia los códigos sociales mediante los cuales el significante musical se correlaciona con el plano del significado".

Tras Meyer será también de importancia el movimiento de la Teoría de la Información, que ha intentado elaborar un análisis semiológico de la música, entendiéndolo como transposición de los modelos de la teoría de la información al lenguaje musical. Las indagaciones de esta especie han puesto el acento sobre el receptor del mensaje musical, o sea, sobre el individuo con sus peculiaridades psicológico-perceptivas: de aquí que la Teoría de la Información venga apoyada fructíferamente por la Psicología —en general— y por la *Gestalpsychologie* —en particular—; el concepto de forma como elemento de estructuración del mensaje se ecopla con el principio de lo previsible del discurso musical en orden a alcanzar la comprensibilidad de este último.

A su vez Heinrich Schenker (*Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Viena, Universal Edition, 1956) toma de la Fenomenología de Husserl para decir que "por debajo de la página musical existe siempre una estructura originaria hasta la que es necesario, de alguna manera, retroceder si se quiere aprehender la verdadera estructura del fragmento analizado". Propuestas que, como se habrá visto, están muy cerca de la gramática generativa de Noam Chomsky.

Otra línea de investigación que parte de la misma matriz es la emprendida por Hermann Kretschmar que apelará a la Hermenéutica, o sea, a la ciencia de la Interpretación, entendiendo por interpretación el descubrimiento del significado del texto; pero el descubrimiento, no del significado formal, sino del afectivo, del emotivo o incluso del intelectual.

El propio Leonard B. Meyer y sus discípulos serían, como no, quienes siguieran con la investigación emprendida en 1956. No puedo dejar de nombrar por ello las obras *Explaining Music, Essays and Exploration, The arts and the Ideas* y *The concept of style* (en University of Chicago Press). Así como sus más cercanos colaboradores que nombro y de cuyas obras aporto los títulos en la bibliografía complementaria: Eugène Marmour, Ruth A. Solie, Berel Lang, Grosvenor Cooper, etc.

CONCLUSIÓN

Ha quedado patente en este trabajo el significado de la obra de Leonard B. Meyer y su sutil comprensión del fenómeno musical en su interrelación con el oyente. Él ha sido el primero en conocer los mecanismos que mueven a la emoción musical. Su obra, que a lo largo de su vida no ha modificado sino ampliado, es de una importancia suma para la apreciación del fenómeno musical. Comprendió la naturaleza del significado intelectual y emotivo, la interrelación entre ambos, las condiciones que lo provocan y el modo en que estas condiciones se llevan a cabo en respuesta al estímulo musical. Realizó un examen de las condiciones sociales y psicológicas en cuyo ámbito la respuesta a la música da lugar a una relación comunicativa y a la aparición de un significado. Ofreció, por último ejemplos de distintas tradiciones y civilizaciones musicales para explicar las tesis de su obra.

Por encima de toda esta teoría escrita, de todos estos argumentos expuestos, el conocimiento de la teoría Fenomenológica de Meyer es una ayuda clarividente a la hora de interpretar, crear o en definitiva hacer música.

Cuando un intérprete conocedor de la obra meyeriana se sienta ante una obra musical, todo se ofrece como una luz clara y diáfana y es en ese momento cuando todo el poder del conocimiento sobreviene para ejecutar la pieza de la manera más absolutamente profunda que la propia obra puede entrañar. Como mirar al cielo de noche y sólo ver oscuridad o mirarlo comprendiendo la maravilla del cosmos.