

1590s La de V... a 1

VICENTE CHULIÁ

O ma gnum mys te ri um et ad mi ra bi le sa cra men tum

O ma gnum mys te ri um et ad mi ra bi le s

MANUAL DE

FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

O ma gnum mys te ri um et ad mi ra bi le sa cra men tum

ad mi ra bi le sa cra men tum ut a ni ma li a i de rent Do mi num na

ad mi ra bi le sa cra men tum ut a ni ma li a vi de rent Do mi num na

ad mi ra bi le sa cra men tum ut a ni ma li a i de rent Do mi num na

ad mi ra bi le sa cra men tum ut a ni ma li a vi de rent Do mi num na

COLECCIÓN EL BASILISCO

Manual de Filosofía de la Música

©2018 Pentalfa Ediciones (Grupo Helicón S.A.)

Apartado 360 / 33080 Oviedo (España)

Tel [34] 985 985 386

<http://www.helicon.es>

Diseño y composición: Piérides C&S

Edición preparada por: Meletea CJR

ISBN: 84-7848-603-8 -digital- (Pentalfa Ediciones)

ISBN: 84-7848-604-5 -vegetal- (Pentalfa Ediciones)

Depósito Legal: AS 03293-2018

Vicente Chuliá

MANUAL DE
FILOSOFÍA DE LA MÚSICA



Pentalfa Ediciones
Oviedo 2018

Vicente Chuliá (Catarroja, Valencia 1984). Compositor y director de orquesta. Estudió en los Conservatorios Superiores de Música de Castellón, Madrid y San Sebastián. Su formación musical está marcada por dos personalidades: su padre, el compositor Salvador Chuliá; y el director Enrique García Asensio, de quien es alumno predilecto y con el que trabajó en el Centro Superior de Música «Musikene».

En el campo de la musicología ha estudiado y colaborado con Don José Climent quien le transmitió la inquietud por la investigación musical.

Como director de orquesta ha dirigido distintas agrupaciones como la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife, la Orquesta Sinfónica de Iasi (Rumania), la Orquesta Sinfónica del Mediterráneo, la Orquesta de Bellas Artes, la Banda Municipal de Madrid así como la Orquesta Ciutat de Torrent en la cual ha realizado la última grabación del trompetista Maurice André interpretando música de Salvador Chuliá. Dicho CD, «Encuentro entre dos estirpes», fue presentado en concierto en diciembre de 2006.

En 2014 dirige la Orquesta de Valencia en un memorable concierto homenaje a su padre y maestro.

Como compositor ha escrito más de sesenta obras que se han interpretado a nivel nacional e internacional.

Actualmente es profesor de Dirección de Orquesta, Fundamentos de Composición y Análisis en el Conservatorio Municipal de música «José Iturbi» de Valencia y agregado colaborador de la sección de Musicología de la Real Academia de Cultura Valenciana. En los últimos años ha emprendido la tarea de estudiar el materialismo filosófico de Gustavo Bueno ofreciendo varias conferencias y clases sobre filosofía de la música, así como de análisis musical y dirección de orquesta desde sus coordenadas filosóficas.

*A la memoria de Gustavo Bueno,
por su inmortal filosofía de la
que parte el presente Manual*

*A Tomás García López,
por sus sabias orientaciones*

*A la Fundación Gustavo Bueno,
por su generosidad en la aportación al autor
de valiosísimos materiales de trabajo*

Presentación

Gustavo Bueno acababa de cumplir ochenta y dos años, *El Cato-blepas* de septiembre de 2006 publicaba «El milagro de Santa Clara y la Idea de *Televisión Formal*», y las librerías estaban a punto de recibir *Zapatero y el Pensamiento Alicia*. Tres años antes, en «Arquitectura y Filosofía», había esbozado Bueno con cierto detalle una confrontación entre Arquitectura y Música, pero no tenía previsto volver a tratar específicamente sobre la música. En esos días estaba preparando una «Filosofía de las piedras», sugerida por una invitación recibida de la Asociación de Fabricantes de Áridos.

Hace doce años, en esos inicios del curso 2006-2007, José Ignacio Lajara Rodríguez decide acercarse hasta la sede de la Fundación Gustavo Bueno, y coincide que le abre la puerta. En el mismo umbral se presenta como profesor del Conservatorio Superior de Música de Oviedo, donde imparte la asignatura *Filosofía de la música*, incorporada no hacía mucho al plan de estudios, y busca la colaboración de nuestra institución para mejor poder tratar de esos asuntos, consciente de que no era suficiente reducir tal *Filosofía de la música* a un mero recorrido histórico por las distintas opiniones que sobre la música se han venido sucediendo.

En unos días, tras descartar otras posibilidades, Gustavo Bueno concluye que el único modo de satisfacer en serio petición tan interesante, pasa por dedicar unos meses a esbozar él mismo una filosofía de

la música desde el materialismo filosófico. Tras un par de entrevistas con José Ignacio Lajara, en las que Bueno pide al músico información sobre el contexto educativo y la bibliografía al uso en el conservatorio, acepta Bueno preparar un *Curso de Filosofía de la Música*.

En febrero de 2007, a efectos de que tal *Curso* pudiera ser incorporado a los programas de Formación Continua del Profesorado, propone Bueno un borrador en siete lecciones (para diez sesiones de dos horas): «El objetivo de este curso es doble. Por una parte tiene una intención crítica o catártica, orientada a purificar la expresión *Filosofía de la Música* de un conjunto de especulaciones sobre la música que corren a lo largo de toda la historia occidental, y en donde la expresión *Filosofía de la Música* adquiere sentidos confusos, problemáticos, metafísicos o meramente literarios. Por otra parte la finalidad principal de este curso consiste en formular la temática de la Filosofía de la Música desde las coordenadas del sistema del materialismo filosófico, que se revela, en esta ocasión, como capaz de suscitar o reformular un núcleo de cuestiones fundamentales que desbordan los límites de los conceptos técnicos o científicos de la música, de los que se parte, y que se mantienen en la órbita de la llamada Filosofía de la Música».

Finalmente ese *Curso de Filosofía de la Música* se desarrolla durante doce sesiones matinales en dos partes, la primera en abril-mayo y la segunda en noviembre-diciembre de 2007, con un programa que contemplaba una introducción y una primera parte general con dos secciones, gnoseológica y ontológica, de 6 y 9 artículos, además de doce cuestiones en torno a la Música.

Unos meses después podía iniciar José Ignacio Lajara, con este párrafo, su interesante entrevista a Gustavo Bueno aparecida en *Resonancias*, revista del Conservatorio Superior de Música de Asturias: «Lo que ni siquiera nos hubiéramos atrevido a imaginar –un curso ofrecido en su totalidad por Gustavo Bueno– ha sido posible gracias a las facilidades que desde el primer momento nos ha dado su Fundación y al interés con que el propio filósofo –el propio sabio, sería más adecuado decir– ha acogido nuestra propuesta» (número 4, 2008, páginas 4-13).

Los vídeos de las lecciones del *Curso de Filosofía de la Música* de 2007 se fueron publicando semanalmente en el sitio de internet de la Fundación (desde 2012 servidos vía youtube), por lo que esta iniciativa del Conservatorio Superior de Música de Oviedo se mantuvo

viva, tuvo su continuidad y despertó interés: distintas conferencias de Bueno sobre música; la puesta en marcha en 2009 de la *Cátedra de Filosofía de la Música* de la Fundación Gustavo Bueno (que mantiene Raúl Angulo); el VII Curso de Filosofía celebrado en Santo Domingo de la Calzada en julio de 2010: «La música: teoría, evolución y perspectivas» (en el que Bueno ofreció dos lecciones sobre “La esencia de la música” y la conferencia de clausura, “Música y lenguaje”), las respuestas de Bueno en marzo de 2014 al pianista Josu de Solaun, &c.

Dos profesores, por separado, transcribieron incluso los vídeos del curso de 2007, con voluntad de dar lugar a una publicación, una vez revisada por Bueno. Pero las propias características de una exposición oral e incompleta, le hicieron desaconsejar tales sugerencias. En los años siguientes, en algún momento tuvo intención de retomar la redacción final del libro que sobre *Filosofía de la música* ya había anunciado en la primera lección del curso de 2007, pero otras prioridades lo fueron relegando. Nos han quedado sus notas y borradores manuscritos (pues Bueno siempre escribía a mano, y solo dictaba las versiones finales cuando se iban a publicar), en un proceso de ordenación, transcripción y edición que está en marcha, pero es necesariamente lento y laborioso.

En la primavera de 2018 Vicente Chuliá, profesor del Conservatorio Municipal de Música de Valencia, compositor y director de orquesta, se puso en contacto con la Fundación Gustavo Bueno para informar de este su primer estudio sobre la filosofía de la música de Bueno. Tomás García López, tras leer el borrador, aconsejó su inmediata publicación, pues ha de servir como punto de partida a ulteriores desarrollos y discusiones. Vicente Chuliá no llegó a conocer a Bueno, pero sí ha podido consultar sus manuscritos inéditos sobre música, incluso hojear en Niembro algunos de los libros de música de su biblioteca. La Fundación Gustavo Bueno ha facilitado que el borrador de este libro fuera también revisado por Pelayo García Sierra, Marcelino Suárez Ardura, Luis Carlos Martín Jiménez y Carlos Madrid Casado.

Gustavo Bueno Sánchez

Plan de la obra

Filosofía de la música de Gustavo Bueno

El presente Manual debe considerarse como un despliegue de la filosofía de la música del gran filósofo de nuestro siglo, Gustavo Bueno, si bien hemos de prevenir que sólo en algunos aspectos, ya que los propios manuscritos inéditos de Bueno sobre música son tan completos, precisos, rigurosos y, a su vez, de tal pluralidad de ideas entretejidas en *symploké*—como era típico en el proceder del maestro—que ofrece multitud de temas a interpretar (debido a la complejidad de su escritura) y desarrollar.

La figura de Gustavo Bueno sólo tiene paralelo en personajes de otras épocas históricas como puedan haber sido Platón, Santo Tomás, Espinoza, Hegel, &c., es decir, que—tal como asevera tan ciertamente Tomás García López—no es un gran filósofo más, sino que nos encontramos ante un filósofo de tal magnitud que abarcó absolutamente todo y todo lo que abarcó lo convirtió en oro.

La filosofía de la música de don Gustavo se divide en una parte gnoseológica y otra ontológica donde trata los siguientes asuntos, a saber:

1. Estudia los diversos modos de entender y ejecutar la llamada «filosofía de la música» y distingue entre filosofía de la música, psicología o sociología de la música. También estudia las relaciones entre la poética literaria, estética y literatura de la música con la técnica y la filosofía de la música distinguiendo conceptos e ideas musicales.

2. Realiza un análisis de la música ante la dicotomía Naturaleza/Cultura donde critica la idea de música como obra natural y la teoría de la música como mimesis de la naturaleza. Analiza detenidamente la música como cultura y como arte así como las instituciones musicales entendiendo la música como un resultado artificial constituido por instrumentos musicales. También analiza los espacios sonoros vinculados a los instrumentos y establece una teoría general de los instrumentos y categorías musicales.
3. La música como lenguaje. Aplica a la música la doctrina de las tres dimensiones del lenguaje de Karl Bühler donde distingue entre música expresiva, música apelativa y música representativa; aquí Bueno analiza y critica la *Affektnelere* de Anastasio Kircher y la doctrina de los sentimientos de Tetens en relación a la llamada música romántica (música expresiva).
4. Estudia los conceptos e ideas en música donde critica la idea de «música nouménica» (Schopenhauer) aludiendo también a la relación entre música y silencio donde analiza el experimento 4'33 de John Cage. También trata las ideas musicales que precisan y presuponen los conceptos técnicos, científicos así como las ideas musicales internas y las ideas musicales adventicias. Realiza una tipología de las ideas musicales internas y distingue entre símbolos musicales alegóricos y autogóricos. Sistematiza diversas maneras de relación entre música y filosofía.
5. Critica algunas definiciones corrientes: música culta y música popular; música irracional y música racional; música determinista y música estocástica o aleatoria; música democrática y música aristocrática; música categorial y música trascendental, &c.
6. La música en el conjunto de las artes: artes sustantivas y artes adjetivas donde Bueno realiza un estudio de la música sustantiva y critica, por ejemplo, la relación entre música, danza y la corrupción de la ciudad (Platón). Crítica a la idea wagneriana del «arte total».

En nuestro manual de filosofía de la música se despliegan algunos aspectos de los puntos 2, 3 y 6 si bien en el propio desarrollo del estudio de la música sustantiva se trata la distinción entre ideas adventicias e ideas internas (punto 4) así como varios aspectos de

los otros puntos que serán más desarrollados en posteriores trabajos como, por ejemplo, la relación entre música y otras categorías (punto 1). Uno de los puntos que intrínsecamente se desarrolla en la tesis del Manual es la distinción entre conceptos musicales e ideas que surgen de éstos como se puede observar en la clasificación que se ha realizado de todos los tipos de glomérulos (idea de Bueno para designar las unidades morfológicas de la música) que, como ideas, presuponen conceptos musicales (punto 4).

Ahora bien, quede claro que el presente trabajo, pese a estar envuelto por la magna obra de Bueno a nivel general, se ha circunscrito especialmente en el punto 6 que Gustavo Bueno estableció en su filosofía de la música y que está desarrollada a partir de su idea de música sustantiva.

Manuscritos de Gustavo Bueno donde se muestra su teoría sobre el volumen tridimensional de la música (carpeta 4a1)

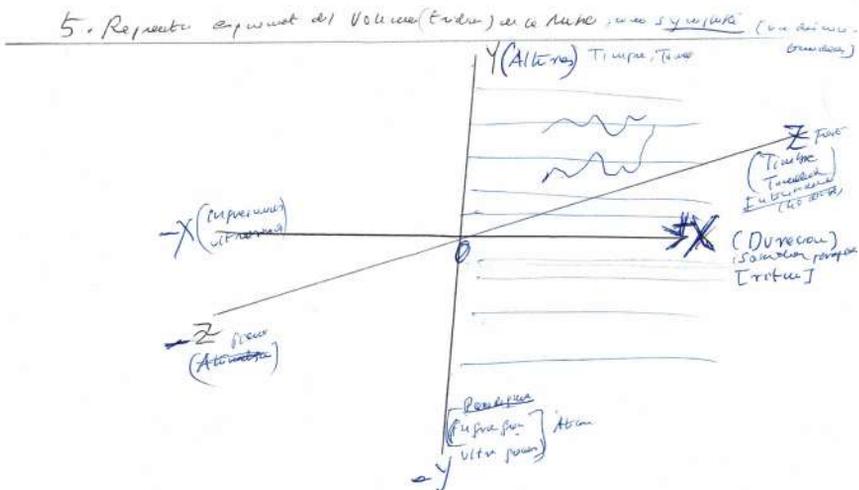


Imagen 1

Introducción

*La música analizada desde la idea de
sustancialidad actualista de Gustavo Bueno*

El presente Manual parte fundamentalmente de la idea de «sustancialidad actualista» del materialismo filosófico¹ de Gustavo Bueno, así como de la oposición entre las tradicionalmente llamadas «artes liberales» y «artes serviles» reconstruidas desde el eje radial del espacio antropológico² del propio sistema como «artes sustantivas o poéticas» y «artes adjetivas o alotéticas».

Para Bueno el arte adjetivo o alotético es aquel que es útil en la medida en que sus morfologías sólo toman sentido cuando están «integradas como meroemas en una conducta o proceso teleológico, humano o etológico»³. Como ejemplo a esta explicación, Gustavo Bueno cita la morfología de un nido de golondrina donde su propia inteligibilidad solo es posible a través del contexto holémico de la actividad de esta especie de ave; o el caso del hacha de sílex que sólo es inteligible cuando la asociamos a la mano que la utiliza. En este sentido, cualquier música que sea parte integrada a otras instituciones como puedan ser el teatro, el cine, la literatura o una estética determinada que se encasille en la «prosa de la vida», será música de carácter

1 Para una visión de conjunto del materialismo filosófico, véase: Pelayo García Sierra, *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico*, (1999), 2ª ed., versión 2 (2018), en *Proyecto Filosofía en español*, <http://www.filosofia.org/filomat/index.htm>

2 Gustavo Bueno, *El sentido de la vida*, Pentalfa, Oviedo 1996.

3 Gustavo Bueno, *La fe del ateo*, Temas de hoy, Madrid 2007, pág. 283.

adjetivo, lo que significa, tal como explica Bueno, que «el carácter sustancialista que atribuimos al arte por antonomasia no requiere su separación de los lugares donde transcurre la prosa de la vida⁴».

El profesor Bueno desde la idea de sustancialidad actualista —para la cual la sustancia no se entiende en sentido metafísico y estático de la tradición aristotélica, sino que cobra un dinamismo en el cual la invariante sustancial sólo toma sentido en el proceso de transformaciones-, establece los fundamentos del arte sustantivo o poético el cual se basa en una «sustancialidad poética» que llega a nosotros por medio de reliquias históricas; dichas reliquias no están a nuestro servicio —como los automóviles o la televisión— sino que se nos ofrecen para ser exploradas o conocidas análogamente a como exploramos las «obras de la naturaleza». Así pues, desde esta perspectiva, las reliquias artísticas nos remiten al eje radial del espacio antropológico.

Las artes sustantivas no están, desde luego, al servicio de los sujetos (y en este único sentido no son útiles), sino que sus obras se ofrecen a ellos para ser conocidas (escuchadas, leídas, vistas, contempladas), para ser exploradas, análogamente a como exploramos las “obras de la naturaleza”⁵.

[La obra de arte sustantivo] es la que tiene capacidad de segregar al artista, y enfrentarse, como “extraña”, no solo a él, sino al grupo social al cual el artista pertenece, e incluso a todos los hombres de muy diversas culturas, en general. El principio *Verum factum* (“solamente entendemos aquello que hemos construido”) solo tendría aplicación, según esto, a las obras de arte servil. El concierto para piano y orquesta n° 29 de Mozart es acaso tan enigmático como las morfologías fósiles de Burgess Shale⁶.

El objetivo de nuestro estudio es, pues, efectuar un análisis de estos enigmas a los que se refiere Bueno empleando metodologías análogas a las de un biólogo que investiga y/o analiza células o moléculas y para ello, debemos ofrecer un relato consistente y materialista, atendiendo al artículo «Reliquias y Relatos»⁷ de Gustavo Bueno, que ofrezca una interpretación de la música sustantiva desde el estudio de su historia fenoménica.

4 “Arte sustantivo o poético / Arte alotético o adjetivo: Idea de sustancialidad actualista”, en *Diccionario filosófico*, <http://www.filosofia.org/filomat/df648.htm>

5 “Arte sustantivo o poético / Arte alotético o adjetivo...”

6 Gustavo Bueno, *La fe del ateo*, Temas de hoy, Madrid 2007, págs. 280-284.

7 Gustavo Bueno, “Reliquias y Relatos: construcción del concepto historia fenoménica”, *El Basilisco*, n°1, 1978, págs. 5-16.

Una vez aclarada la base fundamental de la que parte el presente libro, es de obligada necesidad focalizar su principal fuente de crítica atendiendo a la premisa filosófica de que «pensar es pensar contra alguien». Dicha crítica estará dirigida hacia la actual concepción teórica y práctica de la música —tanto en la educación como en la vida profesional— sustentada en ontologías (aunque pocos son conscientes de ellas) basadas en psicologismos, reduccionismos y mitos que hacen de la música una herramienta idealista alejada cada vez más de su núcleo esencial.

A lo largo de la historia de la música, la figura del músico se ha dividido entre el maestro —de capilla o de cámara— y los ejecutantes que estaban a sus órdenes. La importancia de este tipo de concepción funcional de la praxis profesional era la base de las pretéritas épocas (en el Renacimiento, Barroco y Clasicismo) donde no existía el concepto de intérprete separado del propio compositor de la música, tal como existe hoy en día, sino que era el maestro quien la componía e interpretaba concertándola con sus ejecutantes; mas en el siglo XVIII, la teoría del sentimiento de Johannes Nikolaus Tetens (que tanto influyó e inspiró a la filosofía de Kant) fue desencadenando (a través de movimientos como el *Sturm und Drang*) los pilares fundamentales sobre los que se desarrollaría el Romanticismo musical. La incorporeidad del arte musical fue una de las causas por las cuales las ideas espiritualistas de Tetens y Kant tomaron unos cursos históricos de gran alcance. Bien es cierto que durante el Renacimiento y el Barroco la idea de Dios era la inspiradora de la música, pero ésta se conceptuaba como «ofrenda» a dicha idea y no como la esencia operatoria, por lo que la producción artística —en su propia esencia poética— no tenía una carga tan metafísica, salvo en cuestiones de relación entre normas operatorias y la filosofía de los valores⁸.

Así pues, en pleno Romanticismo musical (donde estas ideas mencionadas ya se insertaron definitivamente a la ontología musical) surgieron las figuras del virtuoso instrumentista y el director de orquesta, empezando a desarrollarse, así, una fuerte dicotomía entre el que escribe la obra y el que la interpreta. Dicha dicotomía fue

8 Por ejemplo, hallamos el significado del intervalo de quinta justa como sinónimo de la perfección de Dios a diferencia del tritono: *Diabolus in Musica*. No olvidemos que estas relaciones a las que nos referimos, a su vez, eran de herencia platónica.

dotando de un protagonismo a la figura del intérprete, así como un sentido de creacionismo⁹ respecto a la labor del compositor que desencadenaron en una serie de subjetivismos y psicologismos en la música que no siempre tuvieron (ni tienen) efectos positivos. Por esta razón, en la segunda mitad del siglo XIX empezó a haber un incremento de teóricos que desarrollaron ideas filosóficas de la composición musical, así como del análisis —no necesarias antiguamente ya que estaban insertadas en el propio oficio de la composición— debido al abuso de «lo individual» en el artista fomentado en la época decimonónica del idealismo alemán que distorsionó elementos objetivos constituidos en la tradición.

Muy denso sería analizar una a una dichas teorías y sistemas analíticos (desde Rameau y Fux hasta Schencker principalmente) pero sí debemos aclarar que todos ellos partieron de vinculaciones con distintas doctrinas gnoseológicas (teoría de la ciencia) debido a que en el siglo XVIII se constituyeron las ciencias modernas (tercera acepción de ciencia de la *Teoría del cierre categorial*). Gustavo Bueno divide dichas doctrinas en cuatro, a saber: Descripcionismo, subordinación de la forma a la materia (subordinación no es negación —que es sólo un límite— de la forma en los cuerpos científicos); Teoreticismo, subordinación de la materia a la forma; Adecuacionismo, yuxtaposición de forma y materia como momentos paralelos; y Circularismo, reducción mutua o conjugación de forma y materia en los cuerpos científicos¹⁰. Debemos aclarar, antes de proseguir, que estas vinculaciones entre las teorías científicas y las teorías de la música se desarrollarán como analogías de atribución, ya que las teorías de la música no responden a la idea de Gnoseología, sino a la de Noetología¹¹. Esta analogía se ejercerá a partir de los siguientes neologismos: Noetología teoreticista; Noetología descripcionista; Noetología adecuacionista; y Noetología circularista.

9 La creación es una idea cristiana que parte de la nada (*creatio ex nihilo*) es decir, sin causa material.

10 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1993, vol. 4, pág. 13.

11 «La Noetología pretende ocupar el lugar intermedio entre la lógica y la psicología que a la mecánica racional corresponde entre la Geometría y la ciencia natural (observacional o empírica) [...] La Noetología, partiendo de una conciencia lógico material ya constituida —por tanto, cristalizada en condiciones históricas analizables— establecerá ciertos axiomas». Gustavo Bueno, *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*, Ciencia Nueva, Madrid 1970, págs. 165, 166.

En cuanto a la Noetología descriptivista, la tendencia que más ha influido en las distintas concepciones del análisis musical en el siglo XX ha sido la Fenomenología de Husserl¹².

Realmente la línea de tratadistas de Riemann a Schenker (pasando por Kurth, Ansermet, &c.), aunque partieron de perspectivas teoreti-cistas, fueron «deslizándose» hacia una tendencia en la cual, cada vez más, se tomaba conciencia de la materia sonora desde un punto de vista fenoménico dando una importancia a este aspecto que desembocó en una acabada línea (tendencia) interpretativa de grandísima repercusión mundial con Ansermet y Celibidache. Éstos utilizaron las teorías de Husserl (no olvidemos que Celibidache, además, fue alumno de filosofía de N. Hartmann) partiendo de la ontología musical plasmada por el propio Ansermet en su tratado *Los fundamentos de la música en la conciencia humana* y algunos aspectos de las teorías de Schenker quien, por ejemplo, en su tratado de armonía, atribuye al sonido unas características biológicas que deben ser estudiadas en sus ámbitos unívocos. Bien es cierto que las perspectivas fenomenológicas de la música (sobre todo la de Celibidache en el ámbito de la interpretación) constituyeron unos principios necesarios de «ataque frontal» a una tendencia psicologista de la música en la cual —desde una perspectiva rousseauiana-kantiana— todo en música era relativo al sentimiento y a la subjetividad, dando al hecho musical en sí una priorización al término «creación» —por encima del tradicional «composición»— que ontológicamente cambiaba la perspectiva de la propia esencia de esta construcción humana; pero desde nuestras coordenadas, estas ideas se sustentan desde reduccionismos que criticaremos desde el materialismo gnoseológico de la teoría del cierre.

Gustavo Bueno, en su *Teoría del cierre categorial*, nos resume la fuente de crítica de la que surge la fenomenología (como intento de ser la «ciencia de las ciencias») de la siguiente manera:

Los componentes constructivistas, que hacen de las ciencias positivas lo que históricamente han llegado a ser, constituirán al mismo tiempo la fuente del

12 Husserl pretendía construir una ciencia de las ciencias a través de las doctrinas fenomenológicas. A este respecto, la principal diferencia entre el materialismo filosófico y la fenomenología estriba en la distinción precisa que establece el materialismo filosófico entre ciencia y filosofía; cuando un fenomenólogo estudia la Música, anega Filosofía, Arte y Ciencia en un todo confuso.

desvío que éstas experimentan respecto de su genuina esencia. Será preciso re-conducirlas, re-fundarlas, *cons-tituirlas* en un terreno filosófico que necesariamente pasará por la fenomenología descriptiva¹³.

Celibidache, en toda su trayectoria pedagógica (clases y ensayos recogidos en diversos documentales editados), opera desde una obsesión que podríamos clasificar en dos aspectos, a saber: primeramente, busca la correlación de sonidos que sigan las tendencias naturales de los epifenómenos acústicos surgidos de éstos. Desde este principio nace su idea de *tempo* —enemiga de la concepción metronómica de la música precisamente por no atender a las variantes que pueda recoger el sonido en cada momento y en cada acústica— y su idea dual de la estructura musical; en ésta, lo que consigue que una pieza sea una obra genial es su equilibrio de tensiones administrados desde una direccionalidad hacia lo que él denomina «punto culminante» con *regressus* hasta el final de la pieza (dualidad) para, mediante la reducción fenomenológica¹⁴, encontrar la consecuencia lógica entre principio y final. En segundo lugar, se caracteriza por la búsqueda de la «libertad» desde la resolución de las tensiones (humanas) que nos llevan al encuentro metafísico del final y el principio donde reside el ser «universal» y unívoco¹⁵.

Como podemos observar, Celibidache (como eslabón último de las teorías de Husserl, Schencker y Ansermet) intenta —tal y como nos explica Bueno en la cita anterior— re-conducir, re-fundar y cons-tituir la música desde un ámbito fenomenológicamente descriptivo el cual, siguiendo la premisa de Husserl, vuelve a las «cosas mismas» separándose de la fuente de desvío de la tradición que agredió su genuina esencia. Gustavo Bueno critica a Husserl por su acercamiento a las filosofías espiritualistas y, en este punto, podemos aplicar a la praxis de Celibidache dicha crítica:

Desde el punto de vista de la teoría del cierre categorial tendremos que decir que Husserl, con su concepción de la ciencia, ha desplazado el núcleo de la científicidad de las ciencias hacia un terreno que se encuentra más cerca de las ideas cultivadas por la filosofía (espiritualista) que de los campos propiamente categoriales¹⁶.

13 Bueno, TCC, vol. 4, págs. 122-123.

14 Aunque aquí Celibidache no la entiende en sentido de *epojé* husserliana.

15 Sergiu Celibidache, *Über musikalische Phänomenologie*, Triptychon, Múnich 2001.

16 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1993, vol. 4, pág. 123.

El principal problema que debemos atribuir a todos los sistemas fenomenológicos de la música es que atendiendo a su empeño de convertir la construcción musical en un ente natural proyectado como *noema* en nuestra conciencia (*epojé*), terminan despojando un componente esencial de dicha construcción: el sujeto operatorio como constructor corpóreo (dentro del mundo real sin hipostasiar el «yo» de la conciencia). Desde esta premisa, siendo que parten de una crítica a la metafísica psicologista, incurren en otro tipo de metafísica.

Respecto a la dicotomía entre lo natural y lo artificial, es decir, lo dado a la conciencia o lo construido por el sujeto, el profesor Bueno defiende la artificiosidad de la construcción:

Aun cuando lo que se describiese mediante tales metodologías (al menos en el caso de los campos humanos) fueran las “cosas mismas”, habría que tener presente que estas “cosas mismas” o “hechos positivos” eran ya, a su vez, “construcciones” es decir, “cosas puestas”¹⁷.

Por lo tanto, tomando el primer aspecto que hemos atribuido a la praxis de la fenomenología musical (el estudio de los fenómenos en su vertiente gnoseológica), debemos desdeñar todos sus deslizamientos hacia lo espiritualista teniendo en cuenta que, aunque su esencia va contra el formalismo y contra el adecuacionismo, su principal problema es su propia inestabilidad por proceder de un reduccionismo y monismo de los que se sirve su esencia. Terminaremos este análisis de la fenomenología como sistema descripcionista del análisis musical, con la siguiente cita:

Sus tesis centrales (tautología de los lenguajes formales, eliminación de la forma, presencia inmediata de la materia, etc.) pueden considerarse como postulados propuestos más que por su consistencia intrínseca, como «refugios» provisionales o clavos ardiendo que (en tanto se mantenga la disociación forma/materia) solo pueden dar lugar a posiciones inestables, a partir de las cuales se producirá, con facilidad, un deslizamiento hacia el teoreticismo, o también un retorno hacia el propio adecuacionismo¹⁸.

Respecto al positivismo lógico entendido como otro tipo de descripcionismo —representado principalmente por el *Círculo de Viena*—, encontramos la siguiente crítica del profesor Bueno donde nos explica

17 Bueno, TCC, vol. 4, pág. 127.

18 Bueno, TCC, vol. 4, pág. 128.

que reducir los campos científicos a la lógica del lenguaje nos llevaría a un reduccionismo en el cual toda aquella esencia operatoria que no esté circunscrita a los elementos formales de éste (como puedan ser la Lógica o las Matemáticas) nos comprometería «a una maraña de confusiones que difícilmente podríamos controlar»:

El positivismo lógico, en tanto se ajusta al descriptivismo estricto, constituye la crítica más radical a los residuos de la metafísica del mundo del positivismo clásico [...] el positivismo lógico se orienta, en primer lugar, a disociar en los cuerpos científicos, una forma y una materia y, simultáneamente, a «atenuar» los efectos de esa disociación a través de su doctrina sobre el carácter «tautológico» de los lenguajes lógicos y matemáticos (como garantía de la verdad, propia de la materia, cuando se manifiesta por sí misma). Ante todo, tratar a la Lógica y a las Matemáticas como lenguajes es comprometerse con una maraña de confusiones que difícilmente podremos controlar. «Lenguaje» es algo demasiado complejo y multifuncional; según Bühler con tres funciones relativamente independientes, pero indisociables: expresiva, representativa, apelativa. Sin duda, la Lógica y la Matemática pueden compartir muchos momentos con los «Lenguajes naturales» como también las comparten con la Arquitectura o la Música. Podremos hablar de «sintaxis» o de fraseo musical, o arquitectónico. ¿Sería legítimo por ello reducir la Arquitectura o la Música a «Lenguaje»? Es cierto que se habla de lenguaje musical o de lenguaje arquitectónico. Pero, ¿con qué alcance? Algunos subrayan la función expresiva: «La obra arquitectónica como la musical, expresa el mundo interior (individual o social) del arquitecto o del músico». Sin embargo, no es nada claro qué pueda ser ese «mundo interior», individual o social, al margen de su «expresión». De otro modo, una cornisa o un acorde no «expresan» en principio nada, salvo así mismos. Tampoco representan regularmente nada¹⁹.

Veamos una comparativa de estas dos tendencias descriptivistas (una fenomenológica y otra basada en el positivismo lógico) llevadas al análisis musical en donde la una, por medio de lo sensorial del sonido y la otra desde la lógica de la escritura, terminarán cayendo en principios metafísicos.

En cuanto a la fenomenológica, un buen ejemplo sería el análisis que realiza Furtwängler²⁰ sobre la introducción de la Quinta Sinfonía

19 Bueno, TCC, vol. 4, págs. 106-107.

20 Existen varios músicos como Furtwängler que, aunque no utilizaron el epígrafe «Fenomenología Musical», su relación contextual histórica con esta corriente es tan importante que los encasillaremos dentro de esta perspectiva. La vinculación de Furtwängler con la Fenomenología de Celibidache la encontramos en varias declaraciones que hizo el director rumano sobre su antecesor en la Filarmónica de Berlín: «En una conferencia dictada en la *Hochschule* de Berlín el 22 de junio de 1950, el artista alemán hace hincapié en el concepto de lo “sinfónico”, en la importancia de atenerse a las dimensiones de la *gran forma* (“sinfonía”); y, lo que es más importante todavía, la relación entre la dimensión y el *tempo*.

de Beethoven donde resuelve la prolongación del segundo calderón del principio, de la siguiente manera:

Con ayuda del manuscrito original, [...] podemos convencernos de que Beethoven añadió ese compás con el elemento excedente, que constituye el enigma del asunto, solo cuando todo el movimiento ya estaba listo en la partitura.

Su alumno, “discípulo espiritual” y gran admirador, el director y compositor rumano **Sergiu Celibidache** [...], jamás se cansó de inculcar a las orquestas con las que trabajó conceptos tan “modernos” para su época como las relaciones entre la “presión”, el tempo y la duración de la música. El propio **Celibidache** explica la aplicación práctica de los conceptos de “presión vertical” y “presión horizontal” que, a su juicio, hacían de Furtwängler un Músico sensacional: *Furtwängler ha sido un fenómeno irreplicable. Fue el primero y el último, el único, en desarrollar eso que en fenomenología se denomina ‘presión vertical’, y que es la suma de todos los factores que actúan sobre nosotros en el instante presente; y el único en percibir esta ‘presión vertical’ en relación con la ‘presión horizontal’ o suma de todos los factores que actúan igualmente en el instante presente, pero que no se producen en el instante presente. ¡La música consiste tan sólo en esta relación! Cuando estas dos dimensiones forman una unidad, el espíritu humano no puede dejar de sentirse atraído por ella. Esta unidad se trasciende rápidamente para transformarse en la siguiente unidad; se libera de la primera unidad para estar en disposición de recibir la siguiente. Él [Furtwängler] fue el único que lo comprendió*». Pablo Ransanz Martínez, “El sinfonismo de Wilhelm Furtwängler (II)”. *Filomúsica*, enero 2007, nº80, <http://www.filomusica.com/filo80/furt2.html>

Otros autores han sido vinculados a la Fenomenología como es el caso de Ígor Stravinsky donde en su *Poética musical*, el segundo capítulo, habla del «Fenómeno musical» explicando un factor íntimamente relacionado con las teorías de Celibidache: «No siendo la música más que una secuencia de impulsos y reposos es fácil concebir que el acercamiento y el alejamiento de los polos de atracción determinan, en cierto modo, la respiración de la música». Ígor Stravinsky, *Poética musical*, Acantilado, Barcelona 2006, trad., esp., pág. 43.

Del mismo modo, Paul Hindemith está relacionado con las teorías fenomenológicas en su teoría sobre los intervalos que Rudolph Reti, en su capítulo sobre las «Facetas Específicas de la Tonalidad», explica y critica: «Una discusión sobre un plano musicológico del fenómeno consonancia-disonancia desde su origen requeriría por sí sola un estudio que no puede ser efectuado aquí. Dos puntos principales, sin embargo, que se relacionan con el centro del problema, deben ser recordados. Primeramente, el hecho de que los intervalos formados por los tres primeros armónicos (octava, quinta y tercera) y sus inversiones constituyen consonancias totalmente diferenciadas de las demás combinaciones de intervalos que consideramos disonantes. [...] En segundo lugar, [...] nunca fue establecida una gradación entre las disonancias de las teorías de la música. Tal gradación fue intentada recientemente, pero en opinión del autor [Reti] insuficientemente lograda, en el laborado estudio de Paul Hindemith *Graft of Musical Composition*. El famoso compositor se tomó el trabajo de construir una carta musical por medio de la cual cada acorde imaginable de cualquier tiempo o estilo (pasado, presente o futuro) podría ser clasificado en su puesto y valor. Pero en su empeño de no perderse él mismo en el infinito —¿no es, sin embargo, infinita la música?— mira cada acorde, casi cada simple intervalo, como un fenómeno inequívoco, cuyo significado musical hubiera sido establecido de una vez para siempre por sus propiedades acústicas». Rudolph Reti, *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*, Rialp, Madrid 1965, trad., esp., págs.109-110.

Ítem más: en la tesis doctoral de Juan Antonio Gallastegui, *Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y su influencia en la dirección de orquesta en España* (Universidad de La Rioja, 2017, págs. 68-72), se cita a Gisèle Brelet, Thomas Clifton y Edward Lippman como fenomenólogos contemporáneos a Celibidache.

Tan importante le pareció este compás que lo añadió tardíamente en todas partes, cuando la partitura ya estaba concluida, y también en todos los pasajes análogos (al comienzo de la recapitulación y al final).

¿Por qué quiso hacerlo Beethoven? Aquí tampoco es difícil la respuesta. Quería ni más ni menos que señalar que era preciso prolongar el segundo calderón más que el primero. Y aquí surge la pregunta: ¿por qué? Porque su intención era separar del resto de la obra estos cuatro compases, es decir, estos dos calderones, y que formarán así para el oyente un conjunto cohesionado. Pues este, y no otro, es el efecto que produce esa prolongación, que es de naturaleza arquitectónica. Como ya he dicho antes, estos cuatro compases cumplen la función de un lema, de una inscripción con respecto al resto de la obra. Sólo después empieza la obra propiamente dicha. La función peculiar de esos compases se va aclarando a medida que la obra avanza, y al final aparece como la idea predominante de todo el movimiento. Puede que Beethoven mismo lo haya visto todo sólo en el transcurso de su trabajo. Por eso sintió la necesidad de revelar al oyente, del modo más nítido posible, qué importancia tenían esos cuatro compases. [...] ¿Qué conclusión debemos sacar de este proceder beethoveniano? En primer lugar, que ante la alternativa de si una obra musical ha de ser debidamente pensada y anotada, o debidamente escuchada, Beethoven considera más importante el escuchar. La música es para él en primera línea algo escuchado, no pensado²¹.

He aquí un prisma eminentemente fenomenológico, totalmente metafísico, en conclusión. En primer lugar, Furtwängler habla de «visto todo sólo en el transcurso del trabajo» como si el fenómeno se constituyese por sí mismo y no por las operaciones. Posteriormente alude a la necesidad de revelar algo al oyente, es decir, la obra posee una verdad en su propio fenómeno sonoro²². Esto es verdaderamente (como bien nos dice Bueno sobre la fenomenología) una posición inestable, ya que el fenómeno está trabajado y conceptualizado —por ende, pensado— constructivamente por las operaciones del compositor.

Hemos querido citar este ejemplo analítico-fenomenológico para contraponerlo a un análisis de Hans Swarowsky del mismo fragmento musical donde se utiliza una herramienta lógico-positivista, aunque, en realidad, no deja de ser un descripcionismo:

Especialmente interesantes son los calderones del primer movimiento de la 5ª Sinfonía de Beethoven. Estos calderones tienen siempre (a excepción del compás 268) un valor de cuatro compases, de los que el último es un compás de cesura y está relleno por el anacrusa siguiente. El instrumento que entra después del segundo calderón (violines segundos) tiene después del anacrusa

21 Wilhelm Furtwängler, *Sonido y Palabra*, Acantilado, Barcelona 2012, trad., esp., págs. 218-219.

22 Gustavo Bueno, *Televisión: Apariencia y Verdad*, Gedisa, Barcelona 2000.

una ligadura de tres compases, y en el cuarto compás otra vez un anacrusa. [...] El motivo por el que Beethoven se decidió a dar este paso es prolongar el grupo por medio de la ampliación del segundo motivo a un grupo irregular de cinco compases, hacerlos más importantes y provocar un efecto de final que unifica temáticamente los dos motivos²³.

Como podemos observar (aunque con metodologías y deducciones distintas), las conclusiones de ambas posturas concurren en una coincidencia, a saber; la prolongación del segundo calderón sienta un precedente de unidad temática que concurre aparte del propio desarrollo de la obra. Furtwängler (desde el descripticismo fenomenológico) lleva este principio a un idealismo más radical que coloca el motivo fuera de la propia obra («sólo después empieza la obra») siendo el valor de estos cinco compases metafísico («está más allá de la obra») y basado en el principio de la escucha donde sólo al final de la obra ha tomado sentido como si ésta se hubiese realizado por sí misma. Por otra parte, reducir todo al positivismo del texto —la supuesta periodicidad isométrica de cuatro compases— nos coloca en la problemática de confundir el orden discursivo con dialéctica interna del calderón.

Desde el materialismo circularista debemos aclarar que estamos en desacuerdo radical con estos dos enfoques, a saber, la prolongación del segundo calderón muestra un principio constitutivo (es decir, que está más allá de los distintos estatutos estéticos de la historia de la institución musical) basado en el componente esencial llamado «expansión». Por medio de metodologías geométricas (rotación, traslación y extensión) una identidad musical es desarrollada a través de periodicidades de compases que se constituyen a partir de glomérulos. En el caso de la Quinta Sinfonía de Beethoven, el recurso de reafirmación identitaria de la obra (eminentemente operacional incluyendo dentro de la idea de operación, a la aprehensión fenomenológica — la escucha— así como a la técnica y dominio de la conjugación de los términos que en sí no pueden presentar dicotomía tal como nos pretende dar a entender Furtwängler) viene a través de un dominio técnico de la extensión geométrica²⁴.

23 Hans Swarowsky, *Dirección de orquesta*, Real Musical, Madrid 1989, trad., esp., pág. 41.

24 Los conceptos explicados en la solución que damos desde el circularismo a este análisis serán explicados en el apartado de los «Glomérulos constituidos a partir de

En cuanto al teoreticismo, debemos exponer —para posteriormente criticar— sus fundamentos conceptuales a partir de la *Teoría del cierre categorial* y vincularlos a una serie de tratados musicales; el teoreticismo se basa, como su propia palabra indica, en la exposición de teorías (entrelazamiento de conceptos) que constituyen la esencia formal del campo científico:

[Las teorías] Son contenidos suficientemente complejos y ramificados, a lo largo del cuerpo de una ciencia (una teoría consta de múltiples conceptos, proposiciones, hipótesis, leyes, modelos, objeciones, teoremas: «una teoría coordina una multitud de leyes dispersas, así como una ley coordina una multitud de hechos dispersos» decía Le Roy) [...] el concepto de teoría puede desempeñar los papeles de forma del cuerpo científico en las condiciones dichas. Reexponiendo, por medio del concepto de teoría, la «segunda alternativa básica», podríamos considerar justificada la decisión de imponer a esta alternativa la denominación de «teoreticismo» con el siguiente sentido: una concepción que pone el centro de gravedad del cuerpo científico en la teoría, pero precisamente en la medida en la cual la teoría puede ser «subordinante» de la materia, hasta el punto de declararla, en el límite, un contenido nulo. Por lo demás esta expresión, «teoricismo», ha sido utilizada por K. Popper en un sentido muy próximo al que venimos insinuando. [...] Dice Popper: «el operacionalismo y el instrumentalismo deben ser reemplazados, según creo, por el «teoricismo», si es que puedo llamarlo así; vale decir, por el reconocimiento del hecho de que siempre operamos dentro de una completa estructura completa de teorías y que no aspiramos simplemente a obtener correlación sino también explicación»²⁵.

Una vez expuesto el concepto de teoreticismo, debemos advertir al lector que el propio Bueno clasifica dicha doctrina en distintas variedades y especies:

«Teoreticismo» no es, en definitiva, lo mismo que «falsacionismo», puesto que, dentro de la definición sistemática que presuponemos, cabe un teoreticismo no falsacionista. Caracterizar a este tipo de teoreticismo como no falsacionista implica, sin embargo, mantenernos en la perspectiva del falsacionismo, tomando, por tanto, la falsación como criterio. Sin embargo, en general, una caracterización negativa es solo una caracterización indirecta y, en sí misma, in-determinada (caracterizar a ciertos animales como «irracionales» —no racionales— es caracterizarlos solo en función de un hombre definido como racional, lo cual, aun en el marco de la arcaica definición escolástica, no puede confundirse con una genuina caracterización, puesto que esos animales no consisten «en no ser hombres», como si no tuvieran

periodicidad de compases».

²⁵ Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1993, vol. 4, págs. 146,148,149.

atributos que les son propios). Por estos motivos, en lugar de distinguir el teoreticismo en dos grandes grupos —«no falsacionista» y «falsacionista»— lo distinguiremos, en un primer momento, en dos variedades que designaremos sencillamente como *teoreticismo primario* y *teoreticismo secundario*. Como «teoreticismo primario» clasificaremos a aquellas concepciones de la ciencia para las cuales las teorías científicas han de poder considerarse incorporadas («justificadas») en el cuerpo de la ciencia [...] Distinguimos dos grandes especies de teoreticismo primario. [...] El teoreticismo primario puro se corresponde muy cerca con las concepciones de la ciencia que se conocen como «convencionalistas» [...] el teoreticismo primario verificacionista se corresponde con ciertas concepciones gnoseológicas que siendo teoreticistas, se aproximan mucho al adecuacionismo.

El teoreticismo secundario, en cambio, lo caracterizamos por su concepción de los cuerpos científicos como estructuras u organismos constituidos por teorías (leyes, modelos, etc.) internamente lábiles, sometidas a mutaciones muy probables y, por tanto, desprovistas de una estabilidad capaz de garantizar la permanencia de sus contenidos en el cuerpo de la ciencia en un momento dado²⁶.

Hemos de ser precavidos en aclarar —aunque lo especificaremos posteriormente— que la música no es ciencia. Esta aclaración surge por la propia problemática de ensamblar las doctrinas gnoseológicas que estamos explicando (teoreticistas, sobre todo) a las distintas teorías de la institución musical, mas ¿en qué consistiría dicha problemática? La respuesta es clara si nos atenemos a la distinción entre contextos *determinados* y contextos *determinantes*.

Las construcciones categoriales se mantienen en un ámbito de términos, relaciones y operaciones (por ejemplo, los puntos y rectas en Geometría, las distancias, la adición...), pero a partir de estos términos no se podría constituir ninguna ciencia si no fuese por las morfologías y construcciones que de ellas se derivan (circunferencia, cuadrado, triángulo...). Estas configuraciones morfológicas, en cuanto a *principia media*, son los contextos determinados. Estos contextos son la primera fase por la cual puedan desarrollarse unas relaciones que los justifiquen como una verdad (identidad sintética sistemática) por medio de teoremas que constituirán el cierre de la propia categoría siendo esta segunda fase la que corresponda a los contextos determinantes²⁷.

En música podemos hablar de contextos determinados (leyes contrapuntísticas, armónicas, de morfología tímbrica, de afinación,

26 Bueno, TCC, vol. 4, págs. 152-153.

27 Bueno, TCC, vol. 5, pág. 179.

&c.), pero estos parten de axiomas estéticos que van mutando a lo largo de la historia (intervalos de cuarta en tiempos fuertes, quintas seguidas, &c.) de modo que —y aquí yace la razón de que la música no es ciencia— no pueden constituirse como contextos determinantes. Gustavo Bueno lo explica a partir de una crítica al paradigma de Kuhn, según la cual la idea de paradigma se circunscribe a la de contextos determinados y contextos determinantes, es decir, las armaduras cambiantes según la época que son comunes en las ciencias así como en otras instituciones como pueda serlo la música, constituirían contextos determinados que no serían determinantes. Así pues, el problema de la idea de paradigma es que no distingue ésta los elementos de la ciencia que derivan en identidades sintéticas sistemáticas (distinción entre contextos determinados y determinantes). Paradigma es, pues, una idea mucho menos fértil que la de contexto determinado correlativo al determinante.

Ciframos la importancia del concepto de paradigma de Kuhn. Según esto, no será la verdad, sino la «fertilidad vegetativa», aquello que confiere significado a las ideas de «paradigma» y a los «cambios de paradigma», como instrumentos conceptuales para dar cuenta de la dinámica de los procesos científicos. Pues estos «instrumentos conceptuales» nos ponen delante de «mecanismos» enteramente análogos a aquellos que dan cuenta de los desarrollos y revoluciones que tienen lugar en el campo, por ejemplo, de la música instrumental (también aquí aparecen, como causas ejemplares, paradigmas — fuga, sonata, sinfonía-, escalas cromáticas, teclados y orquesta convencional, cambios de paradigma y revoluciones musicales —escalas dodecafónicas, serialismo, etc.— [...] la idea de paradigma es común, en cuanto a instrumento de análisis de la dinámica de los procesos científicos, a la dinámica de los procesos de las ciencias ficción, a la dinámica de las construcciones musicales, etc. (por lo demás, todo el mundo reconoce que en las ciencias también hay modas, como en la indumentaria, en la música o en la pintura). Por tanto debemos considerar como insuficiente o imprecisa la utilización del concepto de paradigma cuando deseemos determinar criterios que no sólo sean esenciales sino específicos. [...] La teoría del cierre categorial propone a este efecto, a los contextos determinantes, que desempeñan las funciones que Kuhn atribuye a sus paradigmas (sin embargo, los paradigmas de Kuhn no necesitan ser contextos determinantes en el sentido estricto gnoseológico)²⁸.

Si utilizamos como premisa la cita anterior podemos concluir que los contextos determinados en música son tanto los sistemas por los cuales se produce la obra musical (modalidad, tonalidad, bitonalidad,

28 Bueno, TCC, vol. 5, págs. 44,45.

politonalidad, dodecafonismo, serialismo, &c.), como los modelos operatorios (fuga, minueto, suite, sonata, cuarteto, sinfonía...) que sirven como ente racional de la enseñanza teórica y que funcionan como un *anámnesis-prólepsis* (*anámnesis*, es el saber equivalente a la acción de recordar que se toma por el materialismo filosófico como correlativo a *prólepsis*, proyecto, programa, plan. *Anámnesis* nos remite a la presencia de formas o modelos ya realizados —pretéritos en este sentido— en la medida en que sólo a partir de ellos podemos entender la constitución de la *prólepsis*)²⁹.

Así pues, clasificaremos como perspectiva noetológica basada en un «teoreticismo primario puro» a todos aquellos tratados en los cuales se concurre en una clasificación de términos que vayan destinados a un operacionalismo o a un propio aclarado del análisis formal de la materia, a saber, desde G. Zarlino hasta P. Rameau, pasando por R. de Pareja, F. de Salinas, J. Fux, A. Soler, pero también teóricos «tradicionalistas» posteriores como hayan podido ser H. Eslava, J. Gómez, M. Massotti o S. Chuliá³⁰.

Por el contrario, clasificaremos como doctrina noetológica basada en un «teoreticismo primario verificacionista» a las teorías de armonía y contrapunto de A. Schönberg (en múltiples aspectos, como por ejemplo su crítica a las «notas extrañas» de un acorde³¹) o W. Piston,

29 Bueno, TCC, vol. 5, pág. 159.

30 Estos teóricos, desde un punto de vista estético, podrían ser considerados adecuacionistas, si bien no los consideramos como tales ya que sus contextos históricos así como el objetivo de sus trabajos, más que una demostración de la superioridad estética de una corriente u otra, son pautas de aprendizaje destinadas al análisis terminológico de las operaciones musicales.

31 La riqueza y agudeza intelectual de Schönberg no es fácil de encasillar ya que en múltiples aspectos analíticos se corresponde a un descriptivismo de tipo positivista lógico (no olvidemos que fue profesor de Swarowsky, el cual basó su sistema analítico por grupo de compases a partir de las enseñanzas de Schönberg): «Schönberg me introdujo también en el misterio del análisis por grupo de compases, un término que usó conmigo y que después tuvo un papel esencial en mi Escuela de Dirección de Viena». Hans Swarowsky, *Dirección de orquesta*, Real Musical, Madrid 1989, trad., esp., pág. 261.

Así mismo, Schönberg, en su *Tratado de armonía* (Real Musical, Madrid 1974, trad., esp., pág. 3), aremete contra el teoreticismo: «La fuerza que el teórico necesita para afirmarse en su insostenible postura procede de su alianza con la Estética. Éste se ocupa sólo de cosas eternas, y llega siempre demasiado tarde a la vida. A esto se llama conservadurismo. Lo cual resulta tan risible como llamar conservador a un tren rápido. Sin embargo, las ventajas que la Estética ofrece al teórico son demasiado grandes para que éste se preocupe de tales detalles. Qué poco grandioso suena cuando el profesor dice al alumno: “Uno de los medios más provechosos para la consecución de la forma musical es la tonalidad.” Pero qué distinto resulta cuando habla del principio de la tonalidad y dice: “Tú debes...”, como si fuera una ley

al proponer una opción sistemática distinta al contrapunto «por especies» de Fux. En este sentido su tratado de contrapunto no parte de la estética en la que se inició el esplendor del género de escritura contrapuntística, sino que verifica la esencia normativa del contrapunto a partir de una estética clásico-romántica (en la cual la escritura era mixta, es decir contrapuntística, melódica y acórdica), por lo que se produce una confusión entre ideas adventicias (Estética) e ideas internas (solidez en la escritura).

En cuanto al «teoreticismo secundario» tenemos como ejemplo las teorías formalistas de E. Hanslick, E. Kurt, H. Riemann y H. Schencker³² quienes, tomando como modelo supremo el proceder operatorio

cuyo acatamiento fuese ineludible para toda forma musical. ¡Este “ineludible”! ¡Nos parece percibir un hábito de eternidad! Si te atreves a pensar otra cosa, joven artista, tendrás a todos en contra tuya —a todos los que saben hace tiempo todo esto que digo aquí—. Y te llamarán “encizañador” y “tramposo”, y te calumniarán: “Quiere engañar, asombrar”. Y cuando te hayan manchado con su vileza, ellos quedarán como unos héroes que parecen sólo defender a los demás de las cosas dañinas que a ti mismo te perjudicarán. ¡Y el bribón, naturalmente serás tú! Al diablo todas estas teorías si sirven sólo para poner trabas al desarrollo del arte».

No obstante, su camino analítico hacia la teoría dodecafonista (que ya apunta su génesis en el *Tratado de armonía*) en ciertos aspectos produce unas «demostraciones» que tratan de adecuar todo su análisis terminológico y minucioso a la estética que él mismo va a fundar. Como ejemplo tenemos la siguiente cita donde Schönberg critica las «notas extrañas» a la armonía (apuntemos que la propia denominación es capciosa, ya que tradicionalmente los tratadistas teoreticistas primarios puros siempre han hablado de «notas extrañas» al acorde, siendo en este caso la diferencia entre acorde y armonía muy importante): «Es curioso que nadie haya caído en ello: ¡La teoría armónica, la enseñanza de la armonía, se ocupa de los sonidos extraños a la armonía! Pero los elementos extraños a la armonía deben ser tan ajenos a un tratado de armonía como podrían serlo los elementos “extraños a la medicina” —nótese que esta expresión no existe— con respecto a un tratado de medicina. [...] No existen sonidos extraños a la armonía, pues la armonía es la simultaneidad sonora. Los sonidos extraños a la armonía son simplemente aquellos que los teóricos no han podido meter en su sistema». Arnold Schönberg, *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid 1974, trad., esp., págs. 371 y 381.

Desde los postulados del materialismo entendemos que con esta crítica Schönberg está intentando moldear todas sus conclusiones teóricas en busca de su modelo sistemático que creará años después, el Dodecafonismo, por lo cual, hay una confusión entre ideas adventicias (Estética) e ideas internas.

32 Schencker, desde una perspectiva ontológica, lo consideramos descripcionista ya que como podemos observar, otorga una supremacía a la «naturalidad biológica» del sonido: «Creo que se debe conceder una especial importancia a los momentos biológicos en la vida de los sonidos. ¡Incluso habría que familiarizarse con la idea de que los sonidos tienen realmente vida propia, y que se manifiesta en su animalidad más independientemente del artista de lo que nos atrevemos a suponer!». Heinrich Schencker, *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid 1990, trad., esp., pág. 33.

En cambio, su crítica a las formas que difieren de sus «moldes» perfectos basados en el binomio Bach-Beethoven (polifonistas renacentistas y barrocos, la música de Bruckner, Reger...) lo encasillan dentro de un teoreticismo secundario. Lo observamos en la siguiente cita donde se realiza un análisis del Quinteto op. 64 de Max Reger: «Ningún pasaje de la

delimitado entre Haydn, Mozart y Beethoven, construyen «fuentes, en principio, independientes de “los hechos” (de la materia)³³». En este caso la materia es la totalidad de la música sustantiva que, para estos analistas, si no es constituida desde los *apriorismos* de sus modelos o moldes, es defectuosa. Estas estructuras o moldes son lábiles y sometidos a mutaciones ya que se sustentan —según las coordenadas de Schencker— en una idea unitaria (*urlinie*) que obviamente cambia según la compostura. En el caso de Hanslick, este teórico incurrió en el error de relacionar (desde un punto de vista operatorio) al compositor A. Bruckner con R. Wagner como figuras opuestas a lo que él consideraba el *adalid* de la música (y heredero de la «pureza formal» de Haydn, Mozart y Beethoven): J. Brahms. Consideramos este hecho como un falsacionismo, porque la figura de Bruckner está mucho más relacionada noetológicamente (debemos solamente puntualizar que la única justificación de la relación Bruckner-Wagner es estética) con los procedimientos lógicos de la polifonía escolástica católica renacentista presente también en el sinfonismo de Schubert (no olvidar que tanto Bruckner como Schubert fueron discípulos del maestro Simon Sechter).

La última doctrina noetológica que aplicaremos a la música con el objetivo de criticar sus fundamentos será el adecuacionismo.

El nombre de «adecuacionismo» que venimos utilizando para designar una de las familias básicas de concepciones de la ciencia está tomado de la tradicional definición de verdad que Santo Tomás de Aquino atribuye a Isaac Israel (un médico y filósofo judío que vivió en Egipto entre los años 845-940): la verdad es la adecuación del entendimiento con la realidad. [...] la «forma» puede ser interpretada unas veces como lenguaje formal, o como red de teorías; otras veces como sistema de modelos, o bien como forma a *priori*; y «materia» será interpretada unas veces como «flujo sensorial», otras veces como «conjunto de las estructuras o procesos reales que constituyen el mundo». [...] El adecuacionismo gnoseológico consistirá en la posibilidad de interponer unas correspondencias entre las partes de la capa

obra informa sobre la tonalidad principal; con gran esfuerzo se relaciona lo que sigue con lo que antecede, y si ocasionalmente sobreviene algún nexa, es demasiado insuficiente, demasiado trivial, demasiado breve. Ningún plan en las tonalidades, ningún plan en las tonalidades aparentes —todo es una única masa continua e irracional. Y a semejante autor, tan horro de todo instinto musical, se disponen a festejarle seriamente en Alemania como un “maestro del arte musical”— y ésto pocos años después de la muerte de un Brahms. ¡Oh indolencia del público alemán, oh cobardía de los críticos musicales y de los administradores de la música!». Heinrich Schencker, *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid 1990, trad., esp., pág. 248.

33 Gustavo Bueno, *¿Qué es la ciencia?*, Pentalfa, Oviedo 1995.

formal y las de la capa material que pueda ser utilizada como el núcleo mismo de la verdad científica³⁴.

El adecuacionismo en música lo encontramos en la semiótica o «semiología musical» de J.J. Nattiez, en las teorías interpretativas «historicistas» de N. Harnoncourt, en rasgos de los teoreticismos primarios verificacionistas y teoreticismos secundarios de las teorías de Hanslick, Riemann, Schenker o Schönberg, por ejemplo, así como en los descripcionismos de Ansermet o Celibidache que se deslizan en múltiples ocasiones hacia la presente doctrina.

Respecto a la semiología o semiótica como «ciencia» que estudia los diferentes sistemas de signos que permiten la comunicación entre individuos, deberemos objetar que reducir la música a las convenciones de sus signos (atendiendo a «signos» en sentido textual en cuanto a adecuar la realidad de la música al entendimiento de éstos) se opone frontalmente a una realidad materialista de ésta, a saber, los signos, su semántica y su historicidad no configuran en sí mismos una comunicación. Dichos signos deben estar vinculados a las operaciones que de ellos se derivan tanto desde el compositor como desde el intérprete ejecutante o musicólogo, cuyas operaciones conforman la «dialéctica musical»; estas operaciones constituyen en el eje pragmático del espacio gnoseológico autologismos, dialogismos y normas que se conforman —mediante el eje sintáctico— a partir de términos, relaciones y las citadas operaciones que tienen como materia prima en el eje semántico referenciales, fenómenos y estructuras (estas últimas no se conceptúan en música a través de identidades sintéticas). Por lo tanto, el análisis de las operaciones sigue el curso de una lógica que —aunque plasmada en el texto— posee sus propias leyes y son materia constituyente y estatutaria de la música.

Sobre las interpretaciones «historicistas», debemos apuntar que esta «nueva» tendencia de interpretación de la música «antigua» es la adecuación de unos sistemas compositivos (forma) a su materia (instrumentos, tratados, teorías de la época...) incurriendo así en una metafísica de transporte diacrónico a otro tiempo olvidando la multiplicidad de textos históricos donde los propios compositores se quejaban de las imperfecciones de los instrumentos referenciales a su época. Sobre esto

34 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1993, vol. 5, págs.11,17.

se ha incurrido en ridiculeces, ramplonerías y puerilidades de «especialistas» en música antigua que viven en el delirio de la propia adecuación de la realidad musical (múltiple y compleja) a su entendimiento (monista y simplón), un fenómeno desgraciadamente *in crescendo*.

El último de los adecuacionismos al que nos queremos referir corresponde al sistema de J. Schillinger, quien sirvió de embrión a la actual Universidad bostoniana: la *Berklee*³⁵, considerada una de las «mejores del mundo». Pues bien, afirmaremos que este adecuacionismo, tan vigente hoy en día, es lo radicalmente opuesto a nuestro sistema.

Schillinger utilizó unos patrones —basados en números y algoritmos— por los cuales unía todas las «músicas» dentro del propio sistema. Estos patrones trataban de relacionar los números de compases, ritmos y conjugaciones acórdicas de manera análoga a como se hace en la «improvisación» del Jazz (no olvidemos que Schillinger fue profesor de G. Müller y de G. Gershwin entre otros) llegando a la conclusión de que sobre esta «base» —de acuerdo con las escalas utilizadas— lo demás se trataba sólo de un «relleno» (lo que él consideraba la «libertad creativa»). Esto dio pie a un sistema de computación en el que un ordenador es «capaz» de componer —a partir de estos patrones— una fuga al estilo de Bach o incluso una sonata al estilo de Mozart; dicho sistema defiende lo siguiente, a saber: toda la música existente se acomoda al sistema; las técnicas no prohíben la libertad creativa; los resultados son prácticos y efectivos.

Schillinger expresó la creencia de que estos patrones eran universales y comunes a la música y a la estructura misma de nuestro sistema nervioso³⁶. Es cierto que en múltiples ocasiones se le ha tildado de «geométrico» al sistema de Schillinger por utilizar algoritmos. Negamos la mayor. Estos patrones son una especie de isometría con

35 El origen de la denominación de esta Universidad es un juego de palabras aplicado sobre el nombre del hijo de un alumno de Schillinger (Lawrence Berk) llamado Lee Berk, de modo que entremezclando las palabras (curioso entretenimiento), surgió el nombre de la actual Universidad Berklee.

36 El que suscribe ha sufrido los efectos de dicho sistema que está expandiéndose por todo el mundo como una panacea musical con metodologías como el «cifrado armónico extendido» (una simbiosis del cifrado histórico —mal llamado «barroco»— de la música sustantiva, y el cifrado utilizado por los jazzistas) y metodologías de enseñanza compositivas en los que debe pre-existir al trabajo un «plan tonal» de la obra que consiste en dichos patrones y sobre los cuales el contrapunto, la melodía y el desarrollo, no son más que «relleno». De acuerdo con este sistema, existe una Forma (el propio sistema), y la Materia debe adecuarse a ella siendo ambas un producto de éste.

variantes donde el ingenio de la extensión, rotación, estrechamientos y entrelazamientos³⁷ no tienen cabida más que en el propio *a priori* del sistema. Por todo ello «hace aguas» en la enseñanza del contrapunto que, de hecho, es «tragado» por un concepto armónico (acórdico) igual que ocurre en el Jazz, de ahí la actual asignatura *PAC* («práctica armónico-contrapuntística») que se imparte en los Conservatorios. ¿Cuán grande debe ser la miopía e ignorancia de los músicos que ven en estos centros docentes algo superior a nuestra tradición? La confusión entre ideas internas e ideas adventicias es total. ¿Olvidan acaso estos señores (o nunca lo han sabido) que el contrapunto severo

37 Consideramos, desde las coordenadas del materialismo musical, al ingenio correlacionado con el oficio técnico, como la esencia de las operaciones. Éstas, a diferencia de la creencia adecuacionista, surgen del propio trabajo constituido en las categorías del hacer, donde la materia viene de la forma y la forma viene de la materia. Por lo tanto, el valor geométrico que damos a la música difiere radicalmente de los patrones de Schillinger; la geometría a la que nos referimos se basa en el enigma de soluciones que ofrece el propio tejido del trabajo de acuerdo con los principios de rotación, extensión, estrechamiento y entrelazamiento. Sobre esta cuestión tenemos varias citas que nos revelan dicho principio: «Pero ni italianos ni franceses en sus composiciones eclesiásticas, y aun en muchas de romance, tiene lo que los españoles de científicas y sólidas, esto es, tomar un paso o tema, y muchas veces solo para una obra larga como una Misa, perseguirle con valentía, añadirle una y muchas diferentes intenciones, introducirla ahora un canon, fugas, trocados, jugando los bajos con los coros armónicos, unas veces imitándose unos a otros, otras remedándose acompañándoles las demás voces, dejando aquella composición perfectísima y llena con 8, 10 o 12 voces, y todas con grande artificio y gran limpieza [...]». Francisco Valls, *Mapa armónico práctico* (1742a), CSIC, Universidad de Barcelona 2002, fol. 11v y 12.

Como podemos observar en la anterior cita, se habla de «perseguir un tema», «añadirle diferentes intenciones», «introducir canon, fugas, trocados», &c. Esto sigue el principio de *ingenio* al que nos referíamos y que Antonio Soler, en la *Llave de la modulación*, explica en el apartado dedicado a los «cánones enigmáticos» pero que nosotros lo extendemos como principio operacional de toda la música: «Es en la Música el Enigma la Composición más difícil de conocer: las razones, porque siempre lleva una cosa encubierta, o más; y estas, como son conforme al antojo del compositor, sin depender de regla alguna, de aquí es, que nunca se puede decir: de esta manera se aciertan. Verdad es, que hay algunas cosas comunes, por donde se procura ver si sale, o no sale dicha Composición, que es el único modo de probar el pensamiento del autor, como son: Tiempos partidos con enteros, Duplo de Nota con Nota; privación, o adición de Nota; Movimiento contrario; por imperfección de alguna o algunas Notas». Madrid 1762, pág. 192, http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP129230-PMLP252344-soler_llave_de_la_modulacion.pdf

Por último, queremos reafirmarnos con el principio de ingenio geométrico basado en la extensión, rotación, estrechamiento y entrelazamiento, con la siguiente cita de J.J. Fux: «He aquí, Joseph, una pieza trenzada con sujetos que se encadenan de forma continua. [...] Observa después la segunda voz, que se introduce antes de que la primera haya terminado con el sujeto; y cómo, tras un breve decurso melódico, se da ocasión de entrar la tercera voz [...] Contempla, además, de qué manera toman las voces este sujeto en todos los compases, de forma tan apretada que parece como si pasara arrancado de una boca a otra. Hasta que, con las palabras “*in te confido*”, el bajo propone otro sujeto, no ajeno al significado del texto, el cual toman las voces restantes; y entrelazado desde ahí con el sujeto anterior [...]». Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* (1725), Editum, Universidad de Murcia 2010, trad., esp., págs. 311-312.

precede a la armonía y se basa en leyes estéticas de transición entre la modalidad latina y la tonalidad clásica? *Ítem* más: ¿han olvidado que gracias a conocer la evolución de estas normas, se entiende que el tritono «prohibido», después se convirtió —preparando la disonancia— en la esencia de la séptima de dominante?

Para nosotros la vinculación de la Música con la Geometría es de índole análoga y nada novedosa en el sistema que presenta Schillinger (de hecho, la consideramos falsa), ya que este prisma de analogía geométrica en la música lo vinculamos en su origen al contrapunto nacido en el seno de la Iglesia Católica y difundido posteriormente en la evolución histórica de la música. Un alumno de J. S. Bach —Lorenz Christoph Mizler— explica en su tesis sobre el arte musical entendido como parte del saber filosófico —*Dissertatio quod musica ars sit pars eruditionis phisophicae*— que «todos los efectos de la música están basados en las diversas proporciones de los sonidos, y por consiguiente la geometría es necesariamente de gran provecho para la Música y el conocimiento de los sonidos³⁸».

Existe pues, una dicotomía entre la concepción geométrica de Schillinger basada en patrones de compases desde un prisma acórdico, y la concepción geométrica de la que surgió el gran tesoro de la institución musical basada en la dialéctica de las leyes del contrapunto. Christoph Wolff nos explica sobre el operar compositivo de Bach lo siguiente:

Uno de sus métodos de estudio consistía en tomar un modelo dado y convertirlo en una obra nueva, no un simple arreglo, sino apropiándose del material temático (los sujetos y contrasujetos) y reescribiendo la partitura para crear una pieza distinta (una nueva solución a lo que él se planteaba como un problema musical)³⁹.

No nos extenderemos más puesto que el propio libro es un ataque frontal a este sistema de composición que se basa en adecuar Materia y Forma anulando así toda perspectiva de conocimiento profundo. Nosotros entendemos el binomio Materia-Forma como conceptos conjugados, pero no por ello deben adecuarse, ya que existen «hilos» contradictorios que han de ir analizándose a cuenta de descubrir que

38 Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach, el músico sabio*. Robinbook, Barcelona 2008, trad., esp., pág. 330.

39 Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach...*, pág. 111.

esas propias contradicciones son lo que separa la música sustantiva (dialéctica) de la mecánica (organizada por patrones como en el sistema Schillinger).

Así pues, con todo lo dicho, desde esta introducción sentaremos las premisas del materialismo musical basado en una Noetología circularista⁴⁰. Ésta establecerá los tres axiomas (Composición Idéntica, Contradicción y Asimilación) a partir de un análisis científico —desde un plano β — de la materia y forma como conceptos conjugados a modo *symploké*.

Gustavo Bueno en la *Teoría del cierre categorial* muestra una analogía entre la ciencia y la música en cuanto a «institución suprasubjetiva» formada por componentes muy heterogéneos tanto materiales como personales: «Una sinfonía “en acto” consta de sonidos —con violines, trompas, oboes, &c., que los producen— y de músicos⁴¹». Por lo tanto, podemos definir a la música desde las coordenadas del materialismo filosófico como una institución, y para ello, veamos el siguiente extracto del artículo “Poemas y Teoremas” de Bueno donde distinguimos entre instituciones holomorfas (construidas como unidades autónomas) y meromorfas (unidades construidas como parte de otras instituciones). En este sentido, las coordenadas en las cuales se desarrolla el Manual se dirigen hacia el estudio sustantivo y, por lo tanto, holomorfo, de la música si bien los relatos que conformarán la interpretación de las reliquias musicales intercederán sobre otras instituciones debido a la complejidad (*symploké*) de su propio enttejimiento histórico.

Atribuimos, en general, racionalidad a las instituciones, a cualquier tipo de instituciones en general. Y son racionales las instituciones por el mero hecho de ser

40 Sirviéndonos de la analogía entre materia-forma y armonía-contrapunto, encontramos —entre otras— dos citas que apuntan a una perspectiva circularista pese a proceder de estudios teoreticistas primarios puros: «Los dos conceptos Contrapunto y Armonía, vienen a ser dos caminos paralelos que nos conducen al mismo lugar, de tal modo que los dos tienen tanto punto de contacto y están tan íntimamente relacionados entre sí, que es imposible poder establecer una frontera categórica que limite hasta donde llegan uno y otra. [...]». Manuel Massotti Littel, *Apuntes de Contrapunto y Fuga*, inéd., Murcia 1984, pág. 1.

«Cada una de las voces o partes de la armonía deben marchar convenientemente [...] La melodía, armonía y contrapunto son inseparables en una pieza ú obra de arte, las separamos para hacer el estudio de ambas con mejor orden y mayor claridad.». Hilarión Eslava, *De la Armonía, tratado primero*, Imprenta de Hernando y Compañía, Madrid 1898, 7ª ed., pág. 73.

41 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1992, vol. 1, pág. 97.

instituciones, en cuanto este “hecho” implica su sostenimiento, con un mínimo funcionalismo, más allá de la vida de los individuos que la constituyen y la gestionan [...] Desde la perspectiva del entretrejimiento de las instituciones, y precisamente desde ella, alcanza su pleno significado la distinción que venimos utilizando entre instituciones meromorfas e instituciones holomorfas [...] porque el hecho de que toda institución esté siempre involucrada con alguna otra no quiere decir que sea una parte de ella (meromorfa o merotética, por tanto).

Hay instituciones que están orientadas, según su finis operis, a constituirse intencionalmente como unidades autónomas, sin perjuicio de su necesaria involucración con otras distintas; pero hay instituciones que según también su finis operis están concebidas intencionalmente como partes (atributivas o sistáticas, pero también distributivas) de otras instituciones.[...] Instituciones tales como “tramo” (de una vía ferroviaria) “cruce” (de caminos) “rodilla” (como eslabón entre muslo y pierna) “tejado” (de una casa), “mango” (de una sartén) [...] o “apéndice” (de un cuerpo) o “torso” (de una estatua), pueden ser ejemplos de instituciones meromorfas.

Como prototipo de instituciones discursivas, elementales, holomórficas o «moleculares», no dudamos en considerar a los teoremas de Euclides o alguno de los sonetos de Lope de Vega. Y esto sin perjuicio, de que grupos de estos teoremas o sonetos puedan constituir subsistemas distributivos en los cuales asumen el papel de partes de una totalidad más amplia.

Los teoremas ofrecen, sin duda, una «argumentación cerrada», que se ha convertido en paradigma del discurso racional [...] En nuestro caso: los teoremas de Euclides ofrecen una forma institucional «elemental» (molecular) de expresión de argumentaciones resolutorias en verdades, interpretables como identidades sintéticas. El Soneto de Lope de Vega, [...en cambio] no es, en modo alguno, un teorema, ni nos lleva a ninguna verdad científica. No es por tanto lo principal de nuestro intento de constatar el hecho (puesto que lo suponemos posible) de que la forma soneto pueda haber sido utilizada para exponer un discurso argumentativo, [...] sino constatar que este hecho permite extender la estructura de lo que llamamos “circuito noetológico elemental” más allá de los teoremas geométricos. Con lo cual quedaría demostrada la distinción entre la «Noetología» y la Teoría de la ciencia o «Gnoseología». Y esto abre múltiples horizontes al análisis de la racionalidad noetológica, y a su confrontación con la racionalidad estrictamente científica, [...] En cualquier caso, abre amplios horizontes en el momento de movernos en un terreno en el cual las oposiciones corrientes entre razón/intuición, o razón/sentimiento, se desvanecen⁴².

Las relaciones que la música mantiene con la «exterioridad» de su contexto hace que, aún siendo una institución holomorfa, precise de axiomas de construcción provenientes de determinadas categorías científicas. Esto lo podemos observar en la siguiente cita de Santo Tomás de la *Summa Theologica*:

42 Gustavo Bueno, “Poemas y Teoremas, I. Distinción entre instituciones holomórficas e instituciones meromorfas, y estructura noetológica de los discursos elementales”, *El Cato-blepas*, junio 2009, nº88, pág. 2, <http://nodo.org/ec/2009/n088p02.htm>

Adviértase que hay dos géneros de ciencias. Unas que se basan en principios conocidos por la luz natural del entendimiento, como la aritmética, la geometría y otras análogas, y otras que se apoyan en principios demostrados por otra ciencia superior, como la perspectiva que se basa en principios tomados por la geometría y la música en los demostrados en la aritmética [...] la música acepta los principios que le suministra el aritmético⁴³.

Así mismo, la música (al igual que las ciencias) es una construcción; la *Teoría del cierre categorial* explica que las construcciones son configuraciones resultantes de embalajes *sui generi* de múltiples componentes —que, indiscutiblemente, sólo los sujetos operatorios pueden llevar a cabo⁴⁴—. Desde esta premisa podemos afirmar que la música es una construcción articulada en muchas clases. Debemos aclarar en este punto que decir «ciencia» así como decir «arte» o «música» es no decir absolutamente nada si no especificamos el género de ciencia o de música al que nos referimos por lo que no existe «música» en singular sino en plural.

Desde las coordenadas del profesor Bueno podemos clasificar el arte dentro de la «prosa de la vida» (es decir, bajo connotaciones sociales, políticas, religiosas, &c.) como imitación de la naturaleza (desde la mimesis), o dentro del «arte sustantivo» o «poético».

La sustantividad del arte se establece en función de los sujetos operatorios (artistas, actores, público, etc.) que necesariamente intervienen en el proceso morfo-poético. Las artes sustantivas no están, desde luego, al servicio de los sujetos, sino que sus obras se codifican para ser conocidas o exploradas, análogamente a como exploramos las «obras de la Naturaleza». Es indudable que un concierto para piano y orquesta de Mozart puede ser utilizado por los sujetos que pasan el fin de semana en su casa de campo como un recurso tranquilizante o relajante (como una especie de sucedáneo del haloperidol); pero también un libro, el *Quijote*, puede ser utilizado como combustible. El carácter sustantivo que atribuimos al arte por antonomasia no requiere su separación de los lugares en los que transcurre la «prosa de la vida»⁴⁵.

Ahora bien, dicho carácter precisa de una sustancialidad que lo codifique como reliquia (estudiada desde la idea de historia fenoménica de Gustavo Bueno) y lo inserte dentro de las ciencias humanas como

43 Santo Tomás de Aquino, *Summa Th. I*, q.1, a.2, ad resp.; *Ultrum sacra doctrina sit scientia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2010, tomo I, trad., esp., pág. 61.

44 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1992, vol. 1, pág. 98.

45 “Arte sustantivo o poético” en *Diccionario filosófico*, <http://www.filosofia.org/filomat/df648.htm>

institución del conocimiento. Como podemos observar en la siguiente cita, las reliquias (en música: partituras, instrumentos, tratados...) son el material sobre el que opera el historiador:

La historia —la ciencia histórica— se construye sobre ruinas, vestigios, documentos, monumentos: llamemos reliquias a todas estas cosas (*reliquis*-restante-; *relinquere*-permanecer). Pero el historiador, en cuanto tal no permanece inmerso en sus ruinas, no se limita a percibir las, a constatarlas en su corporeidad fiscalista. Las puebla de «fantasmas». El «presente» (constituido por las reliquias) aparece así, tras el trabajo del historiador, inmerso en un «pasado» fantasmagórico, al mismo tiempo que este pasado se nos presenta como una atmósfera que se respira únicamente desde el presente. Pero este presente es precisamente el presente *fiscalista* constituido por las reliquias [...] Las operaciones que constituirá el historiador se enmarcan en el plano beta operatorio, en el cual las reliquias han de ser reconstruidas, de suerte que nos remitan, al descubrimiento de futuras reliquias: éste es el único sentido que creemos posible atribuir a la predictividad del futuro, asociada ordinariamente a la historia científica⁴⁶.

Esta magistral explicación nos sirve de fundamento esencial de lo que hará de la música sustantiva una materia racional que, por medio de su institución consolidada a través de la historia mediante las reliquias, nos permitirá adentrarnos en las operaciones del pasado llegando así a descubrir las normas operatorias tanto de índole antropológico como estético que mediante una lógica extraordinaria conceptuará la materia musical. El problema sustancial de la praxis de esta concatenación de reliquias que constituyen la institución musical reside en el apartado ontológico de la música. Nuestra pretensión es, desde las coordenadas del materialismo filosófico, liberar de idealismos este proceso β -operatorio haciendo un estudio exhaustivo de la esencia material, de las reliquias principales que configuran el arte musical —la composición— explicando sus componentes constitutivos y materiales.

Desde los fundamentos introductorios de este libro debemos ya especificar que una composición es una unidad, y a ésta (tal como explicaremos en el capítulo 3) la llamaremos «glomérulo». Existen dos tipos de unidades que definiremos a continuación citando a Bueno: «unidades sinalógicas», aquellas en las que los términos que aparecen mantienen relaciones de contigüidad (contacto), proximidad o continuidad como

⁴⁶ Gustavo Bueno, "Reliquias y Relatos: construcción del concepto de 'Historia fenoménica'". *El Basilisco*, marzo-abril 1978, n°1, págs. 5-16, <http://fgbueno.es/bas/bas10101.htm>

por ejemplo, la unidad que mantienen los diversos huesos de un mismo esqueleto, o en música, la unidad que mantienen las distintas partes de una misma obra musical; y «unidades aislógicas», aquellas en las que los términos no precisan vínculos de contigüidad, proximidad o continuidad, por ejemplo, la unidad de los huesos distintos pertenecientes a la misma especie, o en música, la unidad que mantienen las diversas identidades autológicas en distintas obras de un mismo compositor⁴⁷. Además estas unidades forman totalidades, y éstas las clasificaremos en dos géneros, a saber, totalidades atributivas y totalidades distributivas.

Las totalidades atributivas son aquellas cuyas partes están referidas las unas a las otras, ya sea simultáneamente, ya sea sucesivamente (las conexiones atributivas no implican inseparabilidad —por ejemplo, en el caso de las conexiones sincooides— o indestructibilidad); las totalidades distributivas son aquellas cuyas partes se muestran independientes las unas de las otras en el momento de su participación en el todo⁴⁸.

El propio Gustavo Bueno distingue en música a las obras en sí como totalidades atributivas, y a las formas en abstracto (forma sonata, suite, fuga, minuetto, lied...) y los géneros (vocal, instrumental, sinfónico, teatral y sinfónico-vocal) como totalidades distributivas. Ahora bien, ambas no son disyuntas, es decir, que el género sinfónico puede referirse a una forma sonata que constituyese una sinfonía en concreto (Sinfonía *Patética* de Tchaikovsky) pero también puede referirse a una fuga o a un poemasinfónico.

En el propio desarrollo del libro se tratarán profundamente todas estas cuestiones que pertenecerán a la tesis fundamental del Manual y se estudiarán las cuestiones más técnicas del análisis de la sustancia poética de la música por medio de la parte gnoseológica. El problema surgido a la hora de insertar la música en esta última sección parte del epígrafe «ciencias de la música» que aparece en los artículos de la filosofía musical del propio Bueno, de modo que para despejar dicho problema la primera tarea fue analizar las cuatro acepciones de «ciencia» que aparecen en la *Teoría del cierre categorial*⁴⁹:

47 “Isológico / Sinalógico”, en *Diccionario filosófico*, <http://www.filosofia.org/filomat/df036.htm>

48 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1993, vol. 5, pág 225.

49 Bueno, TCC, vol. 1, 1992, págs. 21, 22.

1ª acepción: «saber hacer» (*facere y agere*) incluye todas las tecnologías, por ejemplo la ciencia del zapatero, del carpintero, ciencia militar, &c.

2ª acepción: sistema de proposiciones derivadas de principios, acepción aristotélica extendida a la filosofía y teología.

3ª acepción: «ciencia moderna», se contra distingue de la teología y aún de la filosofía, a veces es llamada «positiva» y está constituida mediante identidades sintéticas como por ejemplo, la Geometría, Matemática, Física, &c.

4ª acepción: facultades de ciencias de disciplinas como pedagogía, política, educación, economía, &c., basadas en fenómenos ideológicos administrativos.

De acuerdo con estas acepciones, y después de profundos estudios contradictorios, podemos afirmar que la «ciencia musical» tiene cabida en las siguientes acepciones: en la primera, ya que la operación morfológica del sonido requiere un «saber hacer»; en la segunda, debido a que, en el caso de la ciencia aristotélica, los principios, por evidentes, no precisan de demostración (de aquí la mal llamada «ciencia teológica», «mariológica», &c.), puesto que están basados en revelaciones mitológicas. La música entraría en esta acepción científica debido a que unos principios estéticos —a partir de analogías acústicas, referenciales o históricas— establecerían unas proposiciones derivadas de ellos. En cuanto a la cuarta acepción, la música también entraría como parte ideológica de un sistema pedagógico y/o político. El gran problema radicaría en la inserción de la música en la tercera acepción de ciencia, que es la que nos interesaría desde los postulados del materialismo filosófico, ya que el estudio de ésta es el que constituyó la *Teoría del cierre categorial* como fundamento gnoseológico.

La esencia del sistema de dicha teoría ofrecía en los primeros pasos de la confección de este Manual, una herramienta sin par en el estudio objetual de la composición en pro de ser interpretada que propiciaba una necesidad de vincular la música con la tercera acepción de ciencia. Ahora bien, la imposibilidad que ofrece la operatoria musical de configurar unas identidades sintéticas sistemáticas, contextuaban la inserción recta y unívoca de la música en el espacio gnoseológico en un absoluto fracaso operatorio que podía ofrecer una

fuerte gravedad al desarrollo del propósito de este libro dando lugar a un adecuacionismo que incurría de manera tajante en un reduccionismo científico. El propio Gustavo Bueno en su artículo “Poesía y Verdad” trata las analogías entre la poesía y los teoremas (también lo hace en “Poemas y Teoremas”):

Bien está que se intente formular las relaciones entre los tres sonetos de los mansos a la manera como se relacionan las variaciones de un “tema musical con variaciones”, constitutivas de una sola obra; pero las variaciones de un tema, incluso si se trata de las *Variaciones Goldberg* de Juan Sebastián Bach, no constituyen un sistema combinatorio cerrado del mismo tema, porque las treinta variaciones Goldberg, entre las cuales hay cánones a diversos intervalos, y una fuga a cuatro voces, podrían incrementarse con otras tantas⁵⁰.

Ante esta situación que se planteaba, se estudió una disciplina que, paralelamente a la *Teoría del cierre categorial*, empezó a desarrollar el propio Bueno y que ofrecía la posibilidad de estudiar la música desde parámetros lógicos materializada mediante el concepto «Noetología». La noetología es un término acuñado por Gustavo Bueno para designar aquella disciplina que aspira al establecimiento de las leyes universales y dialécticas del pensamiento, entendido en un sentido subjetivo-lógico, no en un sentido subjetivo-psicológico. Esta perspectiva se opone tanto a la perspectiva psicologista como a la perspectiva de una teoría general de la ciencia (la noetología pretende abarcar tanto los procedimientos de la racionalidad científica como los de la racionalidad filosófica) correspondiendo, más bien, a la perspectiva de una lógica material-dialéctica. El proyecto de la noetología (al que Bueno se refiere en *El papel de la filosofía en el conjunto del saber* publicado en 1970) fue aplazado en la medida en que se desarrollaba la *Teoría del cierre categorial*, pero sus ensayos sobre la idea de Dialéctica⁵¹ y demás, son, sin embargo, verdaderos ejercicios de noetología.

Por consiguiente, hallamos la solución de insertar a la música sustantiva en el espacio gnoseológico de manera oblicua, por medio

50 Gustavo Bueno, “Poesía y Verdad”, *El Catoblepas*, julio 2009, nº 89, pág 2, <http://nodulo.org/ec/2009/n089p02.htm>

51 Gustavo Bueno, “Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras”, *El Basilisco*, nº 19, 1995, págs. 41-50; “Las figuras de la Dialéctica”, *Tesela* 14 (2 febrero 2010), <http://fgbueno.es/med/tes/t014.htm>

de la historia fenoménica y a través del estudio de los glomérulos, ya que nos permite mediante las metodologías operatorias, analizar todas las clases, géneros y especies de glomérulos que, de manera circularista, nos adentrarán en un estudio exhaustivo de la materia musical. Estas metodologías se subdividirán en metodologías α -operatorias (α_1 y α_2) y metodologías β -operatorias (β_1 y β_2).

Metodologías α -operatorias son aquellos procedimientos de la construcción científica en virtud de los cuales son eliminadas o neutralizadas las operaciones iniciales [...] α_1 . Característica de una metodología que, principalmente como efecto de un *regressus* a partir de operaciones que han determinado construcciones previas, logra establecer vínculos entre los términos que se presentan [...] α_2 . Característica de una metodología que, no ya en la línea de *regressus* hacia conexiones anteriores o previas a toda operación, sino partiendo de éstas, y en *progressus*, alcanza a determinar contextos envolventes capaces de establecer nexos, estructuras o procesos no operatorios entre los términos tratados⁵².

En música no se dan metodologías α -operatorias, por lo que un estudio gnoseológico de ésta únicamente tiene lugar a través de la historia fenoménica por medio de las reliquias donde, evidentemente, no son eliminadas las operaciones; aunque dichas reliquias, en principio, deben tratarse como entes naturales en cuanto a fenómenos dados a estudiar, en realidad, la propia reconstrucción conceptual de éstas depende de metodologías β -operatorias, es decir, de metodologías constituidas a partir de operaciones humanas («la población de fantasmas» que tiene que realizar el sujeto gnoseológico para relatar el fundamento de las reliquias⁵³) que den sentido histórico a su propia lógica constructiva. Como observamos a continuación, las metodologías β se subdividen en β_1 y β_2 donde las diferencias se contextúan en las perspectivas de las operaciones del sujeto gnoseológico: en *regressus* (β_1) cuando se descomponen las partes de la reliquia y se concatenan

52 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1993, vol. 5, pág. 157.

53 «Las reliquias no sólo se constatan en su corporeidad ficalista, sino que deben poblarse de “fantasmas” [...] el presente aparece así como un pasado y el pasado se nos presenta como una atmósfera que se respira únicamente desde el presente [...] los fantasmas del pretérito no son gratuitamente contruidos [...] no es fácil redefinir la función de estos fantasmas en términos gnoseológicos. (Aquí sugerimos que ellos son únicamente el soporte mínimo o el “revestimiento imaginario” de las operaciones del plano β -operatorio en el cual las reliquias han de ser reconstruidas).». Gustavo Bueno, “Reliquias y Relatos: Construcción del concepto de historia fenoménica”, *El Basilisco*, marzo-abril 1978, nº1, pág. 5.

con otras; y en *progressus* (β_2) cuando a partir de esta descomposición, se compone un relato que dé sentido a dichas reliquias:

Metodologías β -operatorias son aquellos procedimientos de la construcción científica en virtud de los cuales las operaciones del sujeto gnoseológico resultan análogas a las operaciones atribuidas a términos de un campo en situación β . [...] β_1 . Características de las disciplinas científicas que en su *regressus* de las operaciones hacia estructuras o esencias determinantes no desbordan el terreno operatorio, sino que se detienen en algún modo de determinación que pueda ser constituido en su mismo ámbito. [...] β_2 . Son propias de las disciplinas humanas y etológicas, llamadas por algunos «práctico prácticas»; son disciplinas que, en lugar de iniciar el *regressus* hacia estructuras o esencias determinantes, se mantienen en la línea de su *progressus* como construcciones de fenómenos técnicos⁵⁴.

Por medio de la historia fenoménica, la interpretación musical (elemento básico para una posterior poética con fundamento⁵⁵) será la base de la composición y de la ejecución desde distintos niveles, a saber; en la composición, interpretando la concatenación de las distintas partituras (tratadas a partir de la idea de reliquia) de la institución musical; y en la ejecución, interpretando la propia partitura a ejecutar desde las coordenadas del relato interpretativo.

El término «interpretar» deriva del latín y proviene del sustantivo *interpres*, *interpretis*, cuyo significado original es «intermediario en un negocio de compraventa y negociador». Esta palabra está formada por el prefijo *inter*— (entre) y la raíz *pret*— (mercadear, comprar, vender). Por analogía comenzó a usarse este sustantivo para denominar, también, a los intermediarios en otras actividades como comentadores y traductores; de la actividad que todos realizan se origina el verbo *interpretari*. Por tanto, puede decirse que el concepto de esta palabra es «la actividad o acción de traducir y dar a entender algo».

Como hemos explicado anteriormente, la figura del intérprete musical se distancia del mero ejecutante que operaba al servicio del maestro compositor y concertante de las obras en el siglo XIX, cuando

54 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1993, vol. 5, pág. 174.

55 Cuando utilizamos el término «poética» no lo traducimos por la tradicional «creación» sino por el término español «hacer» que converge con los términos latinos *agere* y *facere* relacionados con la acepción griega *techné* que a su vez es el origen etimológico de *Ars*, Arte. Así pues, damos un sentido Materialista al arte que no corresponde ni con el Idealismo espiritualista ni con el Objetivismo científico.

realmente la institución musical empieza a tomar unas longitudes de crecimiento de densidad notoria al aumentar el número de ejecutantes, las posibilidades de la dinámica sonora de los instrumentos (en esta época, por ejemplo, se constituyó el «piano moderno»), así como la evolución de las ciencias positivas que habían sido originadas en el siglo XVIII. A raíz de este fenómeno, la interpretación musical tomó una relevancia autónoma que debe ser reinterpretada desde los postulados materialistas. El principal problema que podemos objetar radica en que entre la etimología de la palabra «interpretar» y la operatoria en el curso de la historia de su aplicación a la praxis musical, se producen unas contradicciones que podemos comenzar a asimilar desde esta introducción, a saber: la esencia de la música —analizada desde la teoría de la esencia material de Gustavo Bueno— se divide en Núcleo, Cuerpo y Curso siendo el núcleo lo referente al volumen sonoro de la música; el cuerpo, la propia partitura; y el curso, las distintas fases históricas. Así pues, al no ser la partitura el núcleo de la música, en cuanto a sustancialidad poética⁵⁶, no cabe hablar de interpretación, sino de un hacer musical estipulado en la propia concepción de ejecución que para poder sustancializarse requiere de una anterior fase interpretativa circunscrita al cuerpo de la partitura.

Por todo lo explicado, quede claro pues que el presente Manual dedicado a la filosofía musical trata de objetivar una ontología y noetología musicales donde una clara (aunque compleja) exposición de los componentes internos serán conformados a partir de unas normas adventicias que estarán organizadas y estudiadas a manera de *symploké* desde las coordenadas del materialismo filosófico. Las relaciones entre estas cuestiones constitutivas (ideas internas) y sus estatutos (interrelación entre ideas adventicias e ideas internas) será lo que corresponda realmente a las partes formales y materiales de la música que, atendiendo al circularismo del materialismo gnoseológico, son conceptos conjugados de un mismo campo material formado por una multiplicidad —llena de continuidades, discontinuidades, así como de contradicciones— unificada dentro de la histórica institución musical.

56 “Arte sustantivo o poético / Arte alotético o adjetivo: Idea de sustancialidad actualista”, en *Diccionario filosófico*, <http://www.filosofia.org/filomat/df648.htm>

A modo de reexposición sintética advertiremos: no busque el lector un libro fácil, reduccionista y cerrado a las propias categorías musicales en sentido técnico; tampoco pretenda encontrar un libro revolucionario y «creador» (la creación surge de la nada) ya que atendemos, tal como nos enseñó Bueno, que todo lo que es absolutamente nuevo es frívolo y superficial.

El presente Manual es un ataque frontal a la idea de música como «creación espiritual» y para ello, su base —evidentemente— es la figura de don Gustavo Bueno. Desde la convicción de que el propio peligro de destrucción de la institución histórica de la música sustantiva reside en el mito del creacionismo espiritual artístico, así como en los fundamentalismos, se trata, pues, de proponer una praxis musical desde una ontología materialista. Muchos pensarán, ¿es necesario?, ¿el Idealismo no ha dado maravillosos frutos como Beethoven, Mahler, Wagner, &c., que se consideran «dioses» de la música? La contestación ante estas cuestiones es clara y procede de un «pisar tierra firme» a partir del estudio de la filosofía de Bueno: la música sustantiva —aunque con enormes, ricos y geniales precedentes-, la situamos en su constitución principal (donde comenzó sus vías de desarrollo) entre el *canto gregoriano* y el siglo XVI con su alto exponente en la polifonía italiana y española. Esto se produce en el seno de un catolicismo dominado, principalmente, por la filosofía escolástica de Santo Tomás de Aquino. Ésta —heredera de la filosofía de Platón y Aristóteles— sentó las bases constitutivas de las partituras musicales que conforman el cimiento operatorio tanto del siglo XIX alemán como del Impresionismo o Dodecafonismo de Schönberg por ejemplo, si bien siempre adornados o «empañados» de una metafísica idealista que poco a poco ha constituido (a mi modo de entender) un confusionismo ontológico que hace de la música una manifestación de sentimentalismo, por una parte, y de esnobismo estético por otra.

Ciñéndonos a este principio, procederemos a configurar la *cadencia* de esta introducción insistiendo en que el Manual —aunque de filosofía musical— está destinado a la *praxis*, es decir, a la operación musical desde una idea materialista de la música que pretende realizar una catarsis (tal vez esto sea un Idealismo [¿...?]) de la

música académica⁵⁷— aquella que surge desde una agudeza racional de operaciones— que no puede jamás proceder a un desarrollo potencial si no se pliega a su lógica categorial liberada de todo ámbito que constituya lo mitológico⁵⁸, de la mediocridad amparada por una filosofía espontánea; en resumen, evitar las vías de que algo llamado «música» no sea un trampolín más hacia el delirio.

57 Entendemos como «académica» no a una música universitaria o burocrática sino a una música de gran riqueza filosófica de índole geométrica tal y como nos enseñó Platón, el cual exigía a todos los que entraran en su *Academia*, conocimientos de Geometría.

58 Gustavo Bueno distingue tres tipos de mitos en el libro *El mito de la izquierda*, a saber: mitos luminosos o esclarecedores; mitos ambiguos o claroscuros; y mitos oscurantistas o confusionarios. En este caso, nos referimos a dichos mitos oscurantistas.

*La esencia constructiva de la música sustantiva
desde la idea de racionalidad noetológica*

§1. *La idea de Noetología aplicada a la música*

En los años cincuenta, Gustavo Bueno, con el afán de combatir un psicologismo galopante que inundaba (y sigue inundando) las distintas categorías del saber, acuñó *ad usum privatum* como «Noetología» a una disciplina que trataba de encontrar las leyes universales de la lógica operatoria-subjetiva frente a una operatoriedad basada en el subjetivismo psicológico. El nombre de dicha disciplina proviene de la distinción griega *noesis* (acción de pensar) y *noema* (lo pensado). Este binomio fue recuperado por la filosofía de Husserl (no olvidemos que éste estudió con Franz Brentano, experto en la filosofía griega y escolástica) en el siguiente sentido: *noesis* y *noema*, correlativamente, se dirigen al objetivo de aprehender la esencia del fenómeno percibido (*noema*) desde la *epojé* fenomenológica que consiste en poner entre paréntesis la «actitud natural» o cotidianidad para proceder a la intencionalidad de la conciencia (*noesis*) hacia el objeto y que éste, sin distorsión psicologista alguna, sea proyectado sobre la conciencia objetivamente.

Gustavo Bueno presentó este ámbito común respecto a Husserl en el combate al psicologismo y para ello estudió encarecidamente su filosofía fenomenológica.

Ahora bien, la idea de «conciencia» así como la de «*epojé*» produjeron un claro antagonismo en Bueno respecto a su ontología

materialista, por lo que procedió a invertir la correlación *noesis-noema* (partir de lo subjetivo en busca de lo objetivo) por la de *noema-noesis* (partir de lo objetivo en busca de lo subjetivo) mas surgieron una serie de problemas que habría de resolver desde el estudio de las leyes universales que establecían la lógica del pensamiento operatorio constituido como *noesis*. El propio Bueno lo explica de la siguiente manera:

Durante los años cincuenta del pasado siglo, en Salamanca, intentaba liberarme del psicologismo —un psicologismo procedente ya fuera del behaviorismo, del psicoanálisis, de la reflexología y, en parte, del gestaltismo— que inundaba entonces no sólo la lógica, sino también la crítica de arte, la ética, la moral, la pedagogía (a través de Piaget). Naturalmente, las críticas de Husserl al psicologismo ofrecían en aquellos años el mejor instrumento para conseguir una tal «liberación».

Por mi parte, creía entonces haber vislumbrado dos caminos capaces de conducir más allá de los reduccionismos psicologistas.

Uno de ellos partía de los contenidos *noemáticos* [...] pero como un portillo de entrada hacia la propia subjetividad; no se trataba de un camino que, desde la subjetividad condujese a la posibilidad de lo que entonces se llamaba (Jaspers, Merleau-Ponty, &c.) el «salto hacia la trascendencia objetiva» (no necesariamente teológica). Se trataba de partir ya de esa «trascendencia noemática», como algo dado, a fin de explorar hasta qué punto ella nos ofrecía la posibilidad de penetrar en la subjetividad [...] El otro camino partía de la subjetividad atribuida a la lógica formal cuando se interpretaba como expresión de las leyes del pensamiento [...] Escribí muchas cuartillas tratando de establecer alguna «ley noetológica» cuya jurisdicción no se agotase en los pensamientos subjetivos individuales, sino en una subjetividad abstracta en cuanto tal, que envolviese no solamente al pensamiento científico, sino también al pensamiento filosófico, al pensamiento cotidiano, político, artesanal, &c.⁵⁹.

Con la noetología, Gustavo Bueno emprendió un camino de filtración y reinterpretación de las teorías de Husserl⁶⁰ liberándolas de un factor por el cual, a través de la metafísica de la *epojé*, se incurría en un nuevo idealismo.

La pretensión del Manual es constituir una metodología analítica de la música tanto en su vertiente compositiva como interpretativa a

⁵⁹ Gustavo Bueno, “Noetología y Gnoseología”, *El Catoblepas*, marzo 2002, nº1, pág. 3, <http://www.nodulo.org/ec/2002/n001p03.htm>

⁶⁰ Según el discípulo de Bueno Martínez, Pedro Insua, las tres fuentes constitutivas del materialismo filosófico son: el tomismo, el marxismo y la fenomenología de Husserl. Véase el siguiente Seminario organizado por la UNED en homenaje a Gustavo Bueno, en el cual el profesor Insua explica estas tres fuentes constitutivas: https://www.youtube.com/watch?v=VRava09L_pg

partir del materialismo filosófico de Bueno, pero la problemática que nos hemos encontrado para materializar dicha pretensión ha sido que el profesor Bueno solamente se ocupó de la música en sentido filosófico y no en un sentido técnico hallándonos, pues, ante una carencia de material específico para poder abordar una aplicación noetológica a la música sustantiva; sin embargo, la solución acertada se consolidó a partir de la propia relación encontrada entre Husserl y la noetología de Bueno como inversión de la teoría fenomenológica.

La fenomenología fue aplicada al campo categorial de la música por dos autores, a saber, Ansermet (desde un aspecto histórico-musicológico) y Celibidache (en un aspecto interpretativo). La ontología musical que sistematizó este último (basándose en las teorías de Husserl) nos sirve como materia prima para efectuar la inversión que realizó Bueno respecto a Husserl en el campo categorial de la música.

En las coordenadas de la fenomenología musical de Celibidache se parte de una visión monista del mundo: «cada ser humano es como una gota de agua individual, unívoca y delimitada pero que en esencia no es diferente al agua de la cual se constituye el océano⁶¹». Además, el objeto del arte para Celibidache es la «libertad» interpretando esta idea desde el sentido budista en cuanto al abandono del ego individual para unirse a la conciencia colectiva de la unidad del cosmos. A partir de este axioma nos encontramos con la obra musical que para Celibidache tanto más genial es si responde a una compensación de oposiciones de tensión sonora en la cual el principio y el final coexisten, siendo la labor del compositor la de constituir la obra musical como una unidad homóloga a cualquier ente biológico, es decir, debe partir de un nacimiento, desarrollarse hacia un punto culminante y morir ⁶²mostrándose ante el «intérprete» (el

61 Jan Schmidt-Garre, “Celibidache, You Don’t Do Anything-You Let It Evolve”, documental, Arthaus Musik, Alemania 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=4nzHHzS9-Lk&t=2972s>

62 Celibidache afirmó en múltiples ocasiones que su principal maestro fue el importante compositor Heinz Tiessen. En la siguiente cita de Tiessen podemos encontrar el principio ontológico que Celibidache correlacionó con la fenomenología de Husserl: *Seist du Komponist, Interpret oder Hörer: nicht nur der Gehalt, auch die Gestalt, der organische Bau eines Kunstwerks muß dir zu einem unmittelbar erfüllten Erlebnis werden; genau wie die Betrachtung eines Naturorganismus, etwa eines Baumes, jden du mit – nahezu physischer! – schöpferischer Einfühlung förmlich aus seiner Wurzel in den Stamm aufsteigen und*

sujeto operatorio) como un fenómeno dado que debe ser proyectado sobre la conciencia a través de la reducción. A partir de esta premisa, Celibidache aplica toda la artillería fenomenológica de Husserl para establecer un sistema de correlaciones sonoras basadas en el estudio de los epifenómenos (armónicos naturales) del sonido en un sentido de relaciones constructivas. Así pues, la quinta de un sonido (armónico que forma la relación pitagórica y primer sonido «nuevo» en la columna de armónicos naturales) constituye una extroversión sobre nuestra percepción que no es de libre interpretación. Para Celibidache, los intervalos se correlacionan por sí mismos y constituyen la esencia de la música donde la interpretación no cabe. Los axiomas por los cuales se conforma la música desde las coordenadas celebídachianas son:

- Epifenómenos del sonido en relación con el *tempo*.
- La modulación como movimiento extrovertido o introvertido dentro de la «vida» de la totalidad de la obra.
- La repetición como ente inexistente que cumple la función de crear o disminuir la tensión del recorrido de la obra.
- Los contrastes temáticos. Celibidache cita como argumentos de autoridad a Frescobaldi, Bach, Haydn y Schubert, quienes argumentaban que la relación entre los sonidos y el tiempo dependen, por una parte, de su correlación y por otra, de su contrastación.
- Coexistencia de principio y final en la obra. Para Celibidache el final está en el principio y viceversa llegando, incluso, a establecer una relación ontológica entre la fenomenología y el budismo.

Una vez explicadas de forma general las bases sistemáticas que constituyen la ontología musical que desarrolló Celibidache durante toda su vida, nos dispondremos a darle a dicha ontología una «vuelta del revés» rechazando en primer lugar la idea monista de la que parte dicha ontología. Si observamos la filosofía clásica, en concreto el

in Zweige und Blüten treiben spürst! O lo que es lo mismo: «Si eres compositor, intérprete u oyente: no solo el contenido, sino también la figura, la construcción orgánica de una obra de arte debe transformarse en una experiencia inmediata para ti, como la observación de un organismo natural, como un árbol, ¡casi físicamente! - ¡La empatía creativa se eleva formalmente desde su raíz al tronco y a la deriva en ramas y flores!». Christoph Schläreln, “Orchesterwerke Von Heinz Tiessen”, 2000, http://essays.musikmph.de/composers/s_z/tiessen_heinz/1.html?nr=1

debate entre Parménides y Sócrates en *El Sofista* de Platón, se nos muestra la refutación de que todo esté relacionado con todo, así como la negación de que no exista relación alguna entre las partes. Con ello llegamos al principio *symploké*⁶³ (base filosófica del materialismo filosófico de Bueno) donde unas cosas están relacionadas con otras y otras cosas no, siendo el ámbito de las relaciones perteneciente a la construcción humana conformada a través de las operaciones.

También trituraremos la idea de que la obra sea un ente biológico («cosa misma») en tanto responde a una construcción humana («cosa puesta»), ya que cualquier sinfonía u obra musical en sí no se halla en la naturaleza, sino que se ha constituido a través de la historia por medio de la correlación técnica de las operaciones sofisticadas por la razón de los sujetos operatorios (compositores).

Para el materialismo filosófico, además, la conciencia no es un ente separado del cuerpo. En este sentido es pura metafísica espiritualista la famosa frase de Brentano: «toda conciencia es conciencia de algo, pero ese algo no es la propia conciencia», ya que esta idea de conciencia es correlativa filosóficamente a la de un espíritu o alma separada del cuerpo. Este espiritualismo (intrínseco en la ontología de Celibidache) se desarrolla a través de las ideas de «libertad» (autonomía) y «creación»:

El espiritualismo indica toda concepción de algo o del todo que supone centros simples y dotados de una autonomía absoluta con una capacidad energética creadora que viene de sí misma⁶⁴.

Para Gustavo Bueno, en cuanto al espiritualismo se refiere, el cartesianismo —que suele presentarse como antónimo del espiritualismo— no es el estandarte del racionalismo ya que llega a afirmar, incluso, que el mundo exterior no existe siendo su filosofía, a partir del *cogito ergo sum*⁶⁵, una especie de espiritualismo más donde la idea

63 “Symploké”, en *Diccionario filosófico*, <http://www.filosofia.org/filomat/df054.htm>

64 Gustavo Bueno, “¿De qué modo se ha constituido la idea de un reino de la Cultura, un reino enfrentado con el reino de la Naturaleza y aún con el reino de la Gracia?”, lección pronunciada en Santo Domingo de la Calzada, el 15 de julio de 2013, en el X Curso de Filosofía, “El reino de la Cultura”, <http://fgbueno.es/act/act042.htm>; minuto 1:54 en el vídeo disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QKmFTnGF5FE>

65 El *Cogito Ergo Sum* está correlacionado con la siguiente idea de Gómez Pereira: «Conozco que yo conozco algo. Todo lo que conoce es; luego yo soy».

del «yo» pasa a ser una sustancia metafísica que está unida a una larga tradición constituida como un sustitutivo de la idea de Dios (de hecho, los ateos cuando juran la Constitución lo hacen por «su conciencia» como sustitutivo de Dios). Esta tradición es rotundamente inadmisibles para el materialismo filosófico.

Volviendo a la noetología, ésta parte de un *noema* que no es proyectado sobre la conciencia sino que está fuera de nosotros, a distancia, y será estudiada por medio de los recursos gnoseológicos establecidos en la *Teoría del cierre categorial*. Este *noema*, como fenómeno, tendrá un significado muy distinto al de la fenomenología de Celibidache en lo que se refiere a la propia idea de «fenómeno». Para el idealismo alemán, el fenómeno es lo dado a la conciencia, pero en este sentido, Bueno rescata la idea griega de «fenómeno» que, más que lo dado a la conciencia, indica lo que al ser percibido sale de los parámetros de lo normal. Desde la filosofía de Bueno, el fenómeno como primer estrato⁶⁶ está totalmente vinculado al de concepto ya que es puro idealismo metafísico que un fenómeno pueda aprehenderse y comprenderse en su esencia si no es atrapado por medio de la conceptualización del lenguaje (esta metáfora entre la caza y el lenguaje ya aparece en el *Crátilo* de Platón).

Una vez expuestas las diferencias ontológicas entre la fenomenología y la noetología, afirmaremos que existen dos puntos comunes importantísimos, a saber: el sujeto operatorio y la correlación de los hechos acústicos totalmente objetivos, eso sí, entendiendo que estos hechos inmutables (por ejemplo, el *progressus* —«extroversión» para Celibidache— existente en una modulación de *Do mayor* a *Re mayor*) se producen a través de un discurso sonoro conceptualizado a partir de términos que forman identidades y contradicciones y que conforman la solidez estructural del sistema emergente de la propia obra.

Podemos afirmar que una obra musical constituye un cierre operatorio que debe cumplir el principio de finitud explicado en la *Teoría*

Gustavo Bueno relaciona esta idea con la frase de Jesucristo: «Yo soy el camino, la verdad y la vida». Aquí Bueno relaciona el «camino y la verdad» con el «pensar» y la «vida» con la «existencia». Luego es una reformulación de una idea espiritualista, que curiosamente se explica como la piedra angular del racionalismo.

66 En la parte ontológica del libro se tratará la «Teoría de los cinco estratos» de Gustavo Bueno: fenómenos, conceptos, ideas, teorías y doctrinas.

del cierre categorial así como las leyes noetológicas; de este modo, la idea de noetología aplicada a la música es aquella disciplina que estudia las leyes universales del pensamiento que construye la música sustantiva en sus ámbitos constitutivos desde una perspectiva lógico-subjetiva recuperando, de esta manera, las ideas de originalidad e ingenio presentes en la composición y ejecución (y desechadas por la fenomenología al neutralizar ésta la idea de interpretación) que deben partir de ámbitos objetivos con-puestos mediante una trabazón lógico desarrollado como un ejercicio de dialéctica.

En base a esta definición, la noetología musical como disciplina, se enfrenta tanto a las concepciones lógico-positivistas, psicologistas y adecuacionistas como a las concepciones descripcionistas-objetivistas (por ejemplo, en el sentido fenomenológico) desde sus bases lógico-subjetivas donde el ingenio personal y único del artista en sus operaciones sigue un orden lógico que lo hace inteligible y universal. Dicho orden sistematizado y establecido en la constitución de la música sustantiva —de alto valor racional— conforma unos axiomas constructivos. Ahora bien, para explicar dichos axiomas debemos volver a las fuentes generales de la noetología de Bueno, donde éste nos explica que la noetología parte de una conciencia lógico material (en música, la estética constituida como normas):

La noetología, partiendo de una conciencia lógico material [institucional, diríamos hoy] ya constituida —por tanto, cristalizada en condiciones históricas analizables— establecerá ciertos axiomas. [...A partir de éstos] la noetología pretende ofrecer un esquema general de la conexión entre la verdad y el error, en el proceso dialéctico del conocimiento⁶⁷.

Es muy importante aclarar en este punto, que la música no ofrece ninguna verdad «categorial» o «espiritual» (como el idealismo alemán, o la fenomenología de Celibidache afirman) ya que no existe ninguna identidad sintética sistemática interna que cierre su campo, no obstante, la noetología sí que estudia la «verdad» de la lógica de su construcción (proceso dialéctico) sin la cual todo el valor estético, antropológico y morfológico-local, carecería de solidez constitutiva.

67 Gustavo Bueno, *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*, Ciencia Nueva, Madrid 1970, págs. 166-168.

Así pues, la noetología consta de tres axiomas⁶⁸ determinantes del conocimiento racional⁶⁹ que Bueno explica de la siguiente manera:

Axioma de la composición idéntica. —La conciencia racional será considerada como una realidad biológica definida como una actividad orientada a la composición de los contenidos que le son dados, según los nexos de la identidad. [...] La identidad incluye siempre identificación, y en tanto que supone composición, incluye totalizaciones —por tanto, operadores, relatores—. La propia noción de verdad de un conocimiento puede ponerse en conexión precisamente con esa identificación, en tanto que reiterable y estable⁷⁰.

«Los contenidos que le son dados», son dados por la historia a través de la propia sustantividad de la música y por medio de sus reliquias (concatenación de composiciones con sus respectivas técnicas). Los nexos de estos contenidos dados establecerán la identidad musical que se desarrollará como la «verdad» de la obra. El segundo axioma es el de la contradicción:

Desde el punto de vista noetológico, la contradicción aparece como la forma de conexión entre una estructura noetológica (por ejemplo, una verdad) y el medio en el cual esta estructura se desenvuelve [...] Si la contradicción sólo tiene sentido por respecto a la identidad —y ésta define la conciencia lógica—, atribuir la contradicción al ser es tanto como dotarle de una conciencia lógica [...] la contradicción es la forma lógica de la oposición real entre una conciencia noetológicamente constituida y su realidad circundante⁷¹.

68 Estos axiomas pueden observarse en la propia constitución de las formas musicales de la historia así como en múltiples teorías. Por ejemplo, en 1739, Mathesson enunciaba las siguientes partes que constaban en una buena Aria: *Exordium*, introducción e inicio de una buena melodía; *Narratio*, narración en la que se sugiere el significado y naturaleza del discurso; *Proposito*, que contiene brevemente el significado y propósito del habla musical, y puede ser simple o compuesta; *Confirmatio*, reforzamiento artístico de la proposición, generalmente por medio de repeticiones variadas; *Confutatio*, resolución de objeciones o ideas musicales contrastantes; y *Perotatio*, fin de la oración musical (Marcos Ríos, “Organismos musicales”, *Limitaneus*, diciembre 1998, n. 2, pág. 57). Por tanto, la *Proposito* correspondería a la Composición Idéntica; la *Confirmatio* y *Confutatio* a las Contradicciones; y el final de la *Confutatio* y *Perotatio* a la Asimilación, siendo el *Exordium* los axiomas estéticos, y la *Narratio* la Dialéctica.

69 Gustavo Bueno desmiente, de esta manera, la relación sujeto-objeto (esencial en la filosofía de Husserl) que pretendía atribuirle Alberto Hidalgo: «Desde el punto de vista noetológico, el conocimiento racional y, en particular, el conocimiento científico o filosófico, no se define como la tendencia de la conciencia (sujeto) hacia la representación del mundo (objeto), porque el sujeto noetológico está ya dado en el mundo constituido; ni tampoco como una creación del mundo, al modo del idealismo absoluto, porque el sujeto noetológico se supone ya dado en el mundo, y determinado biológica y culturalmente». Gustavo Bueno, *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*, Ciencia Nueva, Madrid 1970, págs. 168-169.

70 Gustavo Bueno, *El papel de la filosofía en el conjunto del saber...* págs. 170-171.

71 Gustavo Bueno, *El papel de la filosofía en el conjunto del saber...* págs. 173-174.

La contradicción en música (contrapuntos, contrastes temáticos, modulaciones y oposiciones terminológicas —melódicas, contrapuntísticas, acórdicas, tímbricas y métricas—) es la que desarrolla la forma musical, y, en este punto, la conocida frase de Schubert es clarificadora: «La longitud psicológica de un movimiento dependerá del grado de contraste entre sus temas». En este sentido, la escolástica tradicional de la composición (mucho menos idealista y metafísica que los sistemas actuales) educaba verdaderamente; como ejemplo del entendimiento de la relación entre composición idéntica y contradicción, veamos la siguiente cita del tratado de armonía de don Hilarión Eslava:

Uno de los principios más importantes de la *estética* es el enlace de la *unidad* con la *variedad*; y aunque este principio es propio principalmente de la composición ideal, se aplica igualmente á las diversas materias que abraza la Armonía [...] Si hay tal *unidad* que desaparece la *variedad*; ó si hay tal *variedad* que desaparece la *unidad*; no hay verdadera belleza ni en Composición ni en Armonía⁷².

Realmente, cuando Eslava habla de Estética existe una confusión de términos; no es estética sino solidez noetológica. Así pues, en una composición de estética renacentista o impresionista, esta «unidad» (identidad y asimilación) y «variedad» (contradicción) a la que se refiere Eslava, deberían estar tan presentes como en cualquier otra. El tercer axioma es el de la asimilación o neutralización de la contradicción:

[Dicho axioma] prescribe una «reacción» de la conducta intelectual, orientada a resolver estas contradicciones, en orden a edificar una totalización más vigorosa, en la cual las partes que comprometen la totalidad queden asimiladas⁷³.

La resolución de las contradicciones aplicadas a la música podría obtener una convergencia con las teorías de Celibidache si no reiterásemos los siguientes puntos diferenciales:

— La construcción musical no consta sólo de fenómenos sonoros correlacionados para formar unidad.

⁷² Hilarión Eslava, *De la Armonía, tratado primero*, imprenta de Hernando y Compañía, Madrid 1898, 7ª ed., pág. 9.

⁷³ Hilarión Eslava, *De la Armonía, tratado primero...*, págs. 190-191.

— Los fenómenos vienen de los términos. Sería imposible obtener un sistema de intervalos sin la notación ni las conceptualizaciones de los sonidos, por lo que los términos (melódicos, contrapuntísticos, métricos, acórdicos y tímbricos) son constitutivos de las relaciones fenomenológicas y a veces se contradicen a éstas (en su sentido puramente sonoro).

— La distinción tensión-intensidad, desde las coordenadas de Celi-bidache, reside en que tensión es la fuerza intrínseca de los sonidos (oposición entre los armónicos como epifenómenos de los sonidos), mientras que intensidad es la fuerza externa que tiene que ver con la dinámica (*forte*, *mezzoforte*, *piano*, &c.). Desde nuestras coordenadas, la tensión se refiere al eje Y, es decir, lo que determina la altura de los sonidos; en cambio, la intensidad es una de las cuatro partes (intensidad, densidad, presión y amplitud) que forman el eje Z que determinará el cromatofonismo⁷⁴. La ejecución musical no depende sólo de la «naturaleza» de la tensión de los sonidos, sino de las operaciones del compositor y del ejecutante que conforman estas cuatro partes, ya que de lo contrario, el análisis nos transportaría a una relación sujeto-objeto contraria a nuestra perspectiva que se desarrolla a partir de la relación materia-forma donde la asimilación o neutralización de la contradicción difieren de la resolución fenomenológica celebidachiana en un sentido dialéctico que no se reduce a ámbitos fenomenológicos sino que los incorpora de forma circularista. Este circularismo adquirirá un cuerpo analítico a partir de analogías con la teoría de la ciencia (gnoseología) que nos servirá de herramienta de trabajo.

En base a esto, nos dispondremos a configurar el paralelismo análogo entre la gnoseología aplicada al análisis musical y la noetología partiendo de los ejes y figuras del espacio gnoseológico:

Eje Semántico

- *Referenciales*: instrumentos, auditorios y partituras
- *Fenómenos*: sonidos, relaciones armónicas y resonancia
- *Estructuras o esencias*: Noetología⁷⁵

⁷⁴ El término Cromatofonismo será explicado en el apartado 7 dedicado a la teoría del volumen tridimensional de la música (núcleo, cuerpo y curso).

⁷⁵ El propio sentido análogo, que no homólogo, de la gnoseología aplicada al análisis

Eje Sintáctico

— *Términos*: métrico, melódico, contrapuntístico, acórdico y tímbrico

— *Relaciones*: entre los términos

— *Operaciones*: axiomas de la Noetología

Eje Pragmático

— *Autologismos*: estilo

— *Dialogismos*: entre estéticas contemporáneas y anacrónicas

— *Normas*: estéticas y antropológicas

Ninguno de estos factores tiene prioridad sobre los otros y son inseparables pero dissociables formando así un tapiz donde cada parámetro es como un anverso que influye en los demás como reverso.

A partir del análisis gnoseológico, la construcción musical seguirá una lógica subjetiva que, según su fuerza fundamental, conformará su valor noetológico. El esquema general de la noetología será el siguiente:



Diagrama 1

A continuación, como ejercicio de aplicación noetológica, deberemos adentrarnos en las figuras de esta disciplina que son las figuras de la dialéctica:

La idea de dialéctica, una idea griega que muchos atribuyen a Zenón de Elea, tiene una larga historia en muy distintas tradiciones; entre las definiciones más conocidas y recientes: dialéctica como ciencia del movimiento (en el Diamat, en el manual soviético de M. A. Dymnik, por ejemplo), dialéctica

musical (institución musical, que no científica) reside precisamente en que las esencias no se constituyen a través de verdades (identidades sintéticas sistemáticas) sino a través de la lógica operacional constituida por la noetología.

como tratamiento de algo en la multilateralidad de sus relaciones (Gonseth, Lukacs), dialéctica cuando se da una retroalimentación negativa (Marvin Harris), dialéctica implicando el trato con la contradicción (en sus versiones más groseras, por parte de los llamados analíticos frente a los dialécticos...). La idea de Dialéctica tiene que ver, de hecho, de algún modo con la contradicción, como cuando se refiere a la dialéctica del diálogo, de la discusión, del debate (los argumentos dialécticos de la lógica tradicional en los silogismos, la conversión de Baroco y Bocardo en Bárbara), reducida a aspectos formales, la razón dialéctica frente a la razón mecánica (como simplificaba Tierno Galván, por ejemplo). Siempre ha habido estas dos tendencias, la de considerar que la Dialéctica es un grado inferior de razonamiento (Aristóteles, Kant) frente a la tradición de la dialéctica como algo que expresa las realidades más profundas y no meramente formales, incluyendo las realidades de la Naturaleza (Engels). La dialéctica no tiene por qué huir de estas contradicciones, pero se hace necesario redefinir la contradicción, no reduciéndola a un mero sentido esquelético de una mera proposición y su negación, sino diferenciando la contradicción de la incompatibilidad⁷⁶.

Para organizar las figuras dialécticas procesuales que tienen que ver con el movimiento, tomamos como un primer criterio la famosa distinción de *El Sofista* de Platón cuando éste distingue entre lo mismo (*tauton*) y lo distinto (*heteron*) mostrándonos, así, cinco géneros que pueden ser entretejidos, aunque con evidentes discontinuidades, a saber:

El ser [lo que llamaremos posteriormente identidad, es decir, los motivos y temas en música], el reposo [cadencias], el cambio [modulaciones], *tauton* [lo mismo: el fenómeno de la repetición e imitación] y *heteron* [lo distinto: los contrastes temáticos] constituyen estos cinco géneros. Unos pueden ser vinculados a los demás y otros no, como por ejemplo el ser puede vincularse al reposo y al cambio, pero el cambio y el reposo no pueden mezclarse entre sí siendo su entretejimiento posible a través del ser, de lo mismo o de lo distinto⁷⁷.

Este criterio conduciría a cuatro situaciones: lo mismo desarrolla lo mismo; lo distinto se mantiene como distinto; lo mismo produce lo distinto (divergencia); y lo distinto produce lo mismo (convergencia). Las dos primeras situaciones serían analíticas mientras que las dos segundas, dialécticas.

Y como segundo criterio para organizar las figuras dialécticas procesuales, tomamos el que tiene que ver con la dirección: si va hacia delante, *progressus* y si son involutivas, *regressus*; por tanto, mezclando

⁷⁶ Gustavo Bueno, "Sobre la Dialéctica", *Tesela* 13 (2 febrero 2010), <http://www.fgbueno.es/med/tes/t013.htm>

⁷⁷ Platón. *Diálogos V (Sofista)*, Gredos, Madrid 2000, págs. 426-430.

estos dos criterios, obtenemos un sistema de cuatro posibilidades de las cuales sólo una tiene ya un nombre asignado a la tradición, la *metábasis*, la cual queda aquí reducida a una más de las cuatro figuras resultantes de la Dialéctica, a saber: *catábasis*, *anástasis* y *catástasis*⁷⁸.

§2. *El despliegue de la lógica musical desde las figuras de la dialéctica*

Mucho se ha hablado de la lógica musical tanto desde perspectivas organicistas (dando principal importancia a la armonía como síntesis acórdica del discurso) y reduccionistas-formalistas (como puedan ser las perspectivas de Hanslick) como desde perspectivas estéticas (formalizadas en normativas operatorias como puedan ser la armonía clásica, el contrapunto severo, el dodecafonismo, serialismo, &c.). No obstante, desde el materialismo filosófico de Gustavo Bueno e interpretando su legado sobre filosofía de la música (en vías de reconstrucción), podemos afirmar que, sin lugar a duda, estos focos de análisis no nos ofrecen una visión panorámica sobre su propia esencia. En este sentido, interpretamos que un análisis de la lógica musical no debe aplicar las figuras de la dialéctica a un sentido estético ni formal (aunque desde la dialéctica generaremos posteriormente la propia idea de «forma») ni puramente material (desde un prisma acústico en cuanto a los armónicos naturales que se constituyen desde los sonidos), sino a las propias operaciones musicales. Tampoco pretendemos ofrecer un nuevo tipo de semiología, sino que observaremos la lógica que esté más allá del signo dando sentido a la frase de Mahler referida a que en la música está escrito todo menos lo esencial. Por consiguiente, estableceremos un criterio objetivo de aplicaciones de las figuras de la dialéctica, no de forma abstracta, sino poblando cada criterio con abundantes ejemplos que sirvan de referencia al presente Manual.

1. Progressus-Regressus

Progressus en música se referirá a todo intervalo de quinta direccionado en sentido ascendente siendo el regressus la direccionalidad

⁷⁸ Gustavo Bueno, “Las figuras de la Dialéctica”, Tesela 14 (2 febrero 2010), <http://www.fgbueno.es/med/tes/t014.htm>

contraria, es decir, *Mi progressus* de *La*, o *Do regressus* de *Sol*. Esta afirmación se fundamenta en la proporción pitagórica (intervalo de quinta justa) de los armónicos naturales de los sonidos por los cuales se basa toda la música que se conoce como «música tonal» así como la afinación de los instrumentos de cuerda.

Desde esta premisa, y en cuanto al dodecatonismo⁷⁹ se refiere, toda traslación que se produzca en el eje Y (altura) de la serie principal de los armónicos naturales y que se mueva en relaciones de progressus (distancia lejana de armónicos entre sí a partir del criterio establecido de las quintas ascendentes), siempre y cuando no desborde sus posibilidades de estructuración glomerular en su propio núcleo —es decir, que puedan entenderse auditivamente independientemente de la dificultad que esto acarree—, podrá materializarse como un progressus dialéctico.

La bitonalidad y politonalidad serán consideradas como extensiones tonales en sentido estromático y por lo tanto seguirán los mismos criterios en referencia al círculo de quintas.

Otras posibilidades de progressus las encontramos en el contacto con la modalidad griega y latina, y en este sentido reinterpretaremos la teoría de los afectos de Platón, a saber; dicho filósofo aconsejaba para la juventud el estudio de los modos Dórico y Frigio (ambos con terceras menores) censurando los modos Lidio y Mixolidio por poseer estos terceras mayores y tritono. A este respecto analizaremos el asunto con rigor:



Imagen 3

Como podemos observar, en el círculo de quintas, el *Mi* natural (tercera mayor), desde la referencia de *Do* como sonido principal, emerge en progressus, en cambio, el *Mi bemol* (tercera menor) emerge en un retroceso-regressus de la nota *Do*. La relación pitagórica como primer sonido nuevo de la serie de armónicos naturales, ofrecía unas

⁷⁹ Utilizaremos preferentemente el término Dodecatonismo frente al tradicional Dodecafonismo, tomando la idea de Rudolph Reti de considerar la serie de doce sonidos, establecida a partir de un orden determinado, como una nueva forma de tónica.

relaciones M_1 - M_2 unidas al mundo de los afectos (tristeza, alegría, pasión...) que, codificadas como conceptos M_3 (notas, intervalos...), dieron pie al cuerpo y curso de la música, es decir, a la esencia de su sustancia. En este sentido, Platón, con las escalas constituidas por terceras menores, conducía a la juventud a una seriedad militar e introspección lejana de la euforia y alegría de las terceras mayores y tritonos.

Con todo esto, la llamada modalidad (como referencia tomaremos la modalidad eclesiástica por estar más cerca históricamente) se clasificará en cuanto a progressus y regressus de la siguiente manera:

- Modos auténticos: Protus y Deuterus regresivos respecto a Tritus y Tetrardus.
- Modos plagales: serán progresivos respecto a los auténticos (distancia de quinta justa) si bien lisológicamente serán regresivos (melódicamente, cuarta justa descendente).

En este sentido existe una desconexión entre los dos criterios anteriores que desdoblamos dos grandes clasificaciones⁸⁰ en cuanto a la configuración objetiva de progressus y regressus:

- Progressus: quintas ascendentes y modos mayores.
- Regressus: quintas descendentes y modos menores.

La contradicción se halla en lo siguiente: ¿Qué ocurriría si el modo mayor estuviese en una relación de quinta descendente o el modo menor en una relación de quinta ascendente? Ante esta cuestión debemos abordar el asunto desde un plano atributivo ya que entendemos que la historia de la institución musical si bien con sus contradicciones y problemas de ensamblaje (por lo que precisa de un análisis filosófico), desde el siglo XI —cuando se empezó a desarrollar la polifonía en la Escuela de *Notre Dame*— hasta la actualidad sigue un curso evolutivo que precisa de un sutil análisis. Así pues, observando que modalidad, tonalidad, bitonalidad, politonalidad, dodecatonismo y serialismo —tal como afirma Humphrey Searle interpretado por Gustavo Bueno— no son más que extensiones

80 También existe otro criterio de progressus y regressus basado en el eje Z, es decir, el cromatofonismo, donde un aumento de intensidad, presión, densidad y/o amplitud concurriría en progressus y la inversa en regressus. En este apartado trataremos los aspectos de la tensión que se codifican a partir del eje Y para posteriormente incorporarlo al tratamiento del eje Z en el estudio glomerular de la música referente a: entrelazamientos tímbricos.

(cursos) de un mismo núcleo, desarrollaremos un criterio que sirva como resolución a la incógnita que hemos enunciado y para ello, interpretaremos filosóficamente el sentido de los modos plagales respecto a los modos auténticos.

Plagal o *plagalis* viene del latín *plagiarius* que se corresponde con el griego *plágios* (torcido, oblicuo) y que, a su vez, se asienta sobre la raíz indoeuropea *plak*— («espacio ancho⁸¹»). Por lo tanto, aplicando dicho término a su funcionalidad modal en la música, tendremos en primer lugar lo «torcido» u «oblicuo» de mutar el sentido de la escala auténtica por la cual se genera; y en segundo lugar —atendiendo a este asunto con minuciosidad por su importancia— la extensión y «anchura espacial» que, como analogía, se referirá a sus posibilidades expansivas. Así pues, desde los modos eclesiásticos observamos que a partir del *plagalis* las posibilidades de extensión del «terreno musical» se expanden en progressus por estar dicha extensión en un sentido de quinta ascendente a diferencia de los modos griegos donde el Dórico, Frigio, Lidio y Mixolidio cuando se les añadía el prefijo hipo— (Hipodórico, Hipofrigio, Hipolidio...), en vez de ser una extensión en progressus, constituían un retroceso por desarrollarse de acuerdo a una quinta descendente (hipo-, debajo). En base a esto atribuimos la idea de extensión a los *plagalis*.



Imagen 4: Modus Protus Auenticus



Imagen 5: Modus Protus Plagalis

⁸¹ En la propia etimología de Plagal encontramos el progressus dialéctico (espacio ancho) de los modos plagales respecto los auténticos (a distancia del intervalo de quinta) que ya anuncia lo que serán las dominantes de las tonalidades conformadas por escalas diatónicas; y lo torcido, referido a la contradicción respecto a la identidad de los modos auténticos. Así pues, aquí yace un ejemplo de ideas adventicias que transformarán unas tonalidades en otras en el curso de la historia; e ideas internas desarrolladas a partir de los propios axiomas noetológicos de identidad, contradicción y asimilación.



Imagen 6: Modus Deuterus Autenticus



Imagen 7: Modus Deuterus Plagalis



Imagen 8: Modus Tritus Autenticus



Imagen 9: Modus Tritus Plagalis



Imagen 10: Modus Tetrardus Autenticus



Imagen 11: Modus Tetrardus Plagalis

El modo Tetrardus plagal se «encuentra» con el modo Protus auténtico por lo que las posibilidades de extensión se cierran en dicha escala, es decir, la riqueza moduladora se agotaba como un cierre tecnológico provisional. ¿Cuál fue la clave de seguir extendiendo las posibilidades de las modulaciones? Precisamente la transición entre el auténtico y el plagal del modo Tritus.

En este punto obtenemos una destacable función, a saber, el tritono Fa-Si (esencia de la séptima de dominante de la tonalidad diatónica) que produce muchas más posibilidades de modulación a partir de las traslaciones del eje Y. El hecho de obtener un semitono en vez de un tono entre el límite de la transición modulante (diferencia entre subónica y sensible) de un modo a otro, aumenta el cierre operatorio anterior dando pie a un nuevo tipo de tonalidad donde el punto referencial parte, tal y como hemos dicho, del modo Tritus plagal.



Imagen 12

Este Tritus plagal se convierte en un nuevo punto de partida de la llamada escala diatónica (2T y 1S) transformándose los semitonos (S) en figuras sensibles que pueden transportar la modulación a nuevos estadios sonoros. Precisamente el progressus y regressus se halla en dicha traslación del eje Y donde desde las relaciones emergentes del intervalo de quinta, se ofrecen múltiples posibilidades de contradicción.

Volviendo a nuestra cuestión anterior de cómo interpretar una relación de quinta ascendente en modo menor o quinta descendente en modo mayor, construiremos un criterio de análisis apoyándonos en la interpretación histórica anterior, a saber; por una parte, tenemos los modos auténticos Protus y Deuterus, Tritus y Tetrardus, y por otra parte los plagales, es decir, los que se extienden en relaciones de quinta respecto los auténticos. Ahora bien, tanto los Protus como los Deuterus, en sus modulaciones auténticas y plagales, se basan en terceras menores, mientras que en los Tritus y Tetrardus todas las modulaciones son de tercera mayor; la propia mixtura entre los

modos Protus y Deuterus respecto a Tritus y Tetrardus es el mecanismo por el cual se obtendría un progressus local en la evolución de la tercera menor a la tercera mayor de una escala (de Protus o Deuterus a Tritus o Tetrardus), o un regressus en la involución de una tercera mayor a una tercera menor (de Tritus o Tetrardus a Protus o Deuterus). Es decir, que el criterio del ciclo de quintas expuesto anteriormente, se refiere a progressus y regressus de articulaciones morfológicas (conformados) siendo el modo (terceras mayores o terceras menores de la escala) un progressus y regressus de articulación lisológica (lisado).

Así pues, la relación de un modo mayor respecto a un modo menor, aunque localmente es un regressus (por la relación modal), puede ofrecer múltiples posibilidades de extensión ya que, al igual que los modos plagales supusieron un aumento de posibilidades operatorias de las escalas, este regressus supone un carácter involutivo — más aún si se modula hacia quintas descendentes— que permitiría mediante las modulaciones operatorias extender la longitud musical. Como ejemplo, podemos comparar el modo de operar del Clasicismo respecto al del Romanticismo en la propia Forma Sonata donde se procedió a una extensión en la longitud de dicha forma.

En el Clasicismo, normalmente, el tema B acontece a distancia de quinta ascendente del tema A (su dominante) o en su relativo mayor cuando el tema A está en modo menor; en cambio, en el Romanticismo se extendió el volumen de la sustancia musical no por las nematologías basadas en la literatura metafísica, sino precisamente por la contradicción en las proporciones de progressus y regressus de las obras. Un ejemplo de esto lo obtenemos en la Sonata *Patética* de Beethoven:



Imagen 13: Tema A (1. Do menor/mayor, dominante de Fa; 2. Fa menor)

Mi bemol menor

Re bemol Mayor

The image shows two staves of musical notation in G-flat major (Mi bemol menor). The first staff is labeled 'Mi bemol menor' and the second 'Re bemol Mayor'. Both staves contain a sequence of notes with various accidentals (flats and naturals) and rests, illustrating the chromatic and diatonic movements discussed in the text.

Imagen 14: Tema B

Precisamente los regressus locales de relación *Do-Fa-Si bemol-Mi bemol-La bemol-Re bemol* combinados con el progressus menor/mayor (*Do menor-Re bemol mayor*) sirven de «referencia extensiva» para prolongar la longitud de la obra hasta llegar al *Sol menor* (*Sol* dominante de *Do*) del desarrollo. Es decir, aunque lisológicamente este tema B esté repleto de movimientos en regressus, su propia esencia es una extensión dialéctica con el objetivo de alcanzar el *Sol menor* por lo que, morfológicamente, lo interpretaremos como un progressus. Este tipo de operaciones dialécticas producidas en el Romanticismo dieron pie a que la materia-forma de la sustancia musical, por medio de estas discontinuidades (contradicciones), se desarrollara en mayores longitudes estructurales al entretejer (asimilar) dichas contradicciones.

La bitonalidad, politonalidad y dodecatonismo (interpretado este último fuera de las coordenadas de la atonalidad) se desarrollaron dialécticamente desde un aumento de estas discontinuidades (tonalidades diferentes superpuestas en los casos de bitonalidad y politonalidad) hasta una conformación de nuevos procedimientos operatorios basados en diversas formas de tonalización producidas por la combinación de doce sonidos —en el caso del dodecatonismo— de nuestro sistema temperado.

2. Divergencia-Convergencia

Desde las coordenadas platónicas de los cinco géneros, reconstruidos por Bueno —el ser, el reposo, el cambio, lo mismo y lo distinto—, obtenemos por medio de las figuras de la dialéctica la idea de *symploké*. El propio Platón en *El Sofista* ya nos ofrece esta idea

en el ejemplo de entrelajamiento de las ideas contrarias de reposo y cambio a través del ser, lo mismo y lo distinto.

Como criterio de divergencia y convergencia aplicado a la música obtenemos lo siguiente: divergencia será todo contrapunto vertical u horizontal que se produzca entre los términos operatorios (métricos, melódicos, contrapuntísticos, acórdicos y tímbricos), mientras que convergencia se referirá a todas aquellas periodicidades que asimilen unos patrones terminológicos comunes a las identidades establecidas en la sustancia musical. En este sentido aplicaremos al análisis de la sustancia musical dichos entrelazamientos con el siguiente ejemplo:

Primer elemento del tema A

Segundo elemento del tema A basado en extensión de "C" en progresión descendente (despliegue de "D")

Corte del despliegue de "D". Transición al tema B

Imagen 15: Ejemplo del primer fragmento de la Sonata Fácil de W.A. Mozart

El esquema material de identidad del fragmento anterior es el siguiente:



Imagen 16



Imagen 17

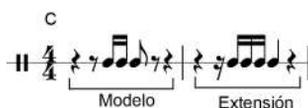


Imagen 18



Imagen 19

El fragmento expuesto del principio de la Sonata *Fácil* de Mozart consta de dos glomérulos periódicos y un glomérulo transitivo. El primer glomérulo se conforma a partir de los cuatro primeros compases y el segundo desde el compás 5 al compás 9. Ahora bien, a partir de este último compás se interrumpe el glomérulo que empezaba en una progresión descendente basada en la identidad del intervalo de sexta comenzando, en este punto, la transición al tema B basada en una divergencia terminológica (el género del cambio en las coordenadas platónicas). A continuación, la modulación en progressus que se va a establecer de *Do mayor* a *Sol mayor*, pasa por la dominante de *Sol* (dominante de la dominante) emergiendo, así, un proceso por el cual la modulación a *Sol* constituye a la vez un reposo local (*Re-Sol* regressus) así como un cambio general (*Do-Sol* progressus). Lo interesante para concretar un criterio de divergencias y convergencias reside precisamente en el análisis del tema B de dicha sonata:

The image shows a musical score for Tema B in 4/4 time. The treble clef staff features a melodic line with notes A, C, and D, and a trill. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Brackets and labels A, B, C, and D are used to identify specific musical elements.

Imagen 20: Tema B

Como podemos observar, el tema B de la Sonata aparece, respecto al tema A, constituido a partir de unas divergencias en cuanto a movimientos métricos, diálogos contrapuntísticos así como en cuanto a la rotación de las identidades “A” y “D”; pero en cambio, existe, a su vez, una correspondencia de identidad con las cuatro partes identificadas (“A”, “B”, “C” y “D”) en el primer fragmento, por lo que lo mismo desarrolla lo distinto y lo distinto desarrolla lo mismo.

3. *Metábasis, Catábasis, Anástasis y Catástasis*

En la propia Sonata *Fácil* —siguiendo con el análisis de su sustancia— podemos establecer al episodio modulante (del compás 9 al 14) y a los elementos nuevos del tema B como una metábasis siendo sus partes convergentes, ya analizadas, una catábasis. Todo su desarrollo se establecerá en progressus combinando, así, las dos figuras en esta dirección pasando por *Re menor* y *La menor (Do-Sol-Re-La)*. En cambio, la siguiente modulación que se produce nos lleva a la asimilación de la pieza donde el interés reside en el siguiente hecho:

The image shows a musical score for Tema A in the assimilation section in 4/4 time. The treble clef staff features a melodic line with notes and a trill. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Imagen 21: Tema A en la asimilación

El tema en lugar de estar en *Do mayor* aparece aquí en *Fa mayor*, luego es un regressus con literalidad respecto al principio de la pieza (convergencia). Aquí yace un ejemplo de catástasis.

El segundo elemento del tema A en esta asimilación se extiende de manera notable —debido a un aumento de repeticiones que generan divergencias— para modular de nuevo a *Do mayor* pasando antes por su dominante y constituyendo así, un claro ejemplo de anástasis⁸²:

Extensión del segundo elemento del tema A

Imagen 22

Para finalizar con la aplicación a la música de las figuras de la dialéctica y utilizando como mismo ejemplo la Sonata *Fácil*, podemos

⁸² Hay que especificar (para hilar aún más fino) que entre el tema A y el tema B de la reexposición se produce una metátesis (*Fa-Do*) lisológicamente, si bien morfológicamente constituye una anástasis debido a que el tema B en dicha reexposición converge con el tono principal de la obra.

observar que siendo el tema B de la asimilación terminológicamente igual que en la composición idéntica, dicho tema aparece, en cambio, en *Do mayor* (regressus al tono principal de la pieza) en vez de en *Sol mayor*, por lo que esta convergencia en regressus constituye otro ejemplo de catástasis:



Imagen 23

Todas estas combinaciones dialécticas, a veces discontinuas, son entretejimientos de superficies mayores donde la combinación entre subjetividad (ingenio) y lógica (buen hacer) determinará la notable o sobresaliente racionalidad de su propia sustancia.

§3. *La dicotomía tonalidad-atonalidad reabsorbida por una idea holótica del curso histórico de la música*

Este apartado lo podemos considerar de gran importancia ya que su objetivo es no desmitificar, sino mitificar la dicotomía tonalidad-atonalidad considerándola como un mito confuso y oscuro.

Desde los Conservatorios, en un consenso absoluto donde no cabe discusión, se adopta la tesis (proveniente de Alemania) de que hay tres grandes sistemas musicales institucionalizados, a saber: una modalidad como pre-formación tonal (para teóricos como Schenker por ejemplo); una ruptura con dicho sistema modal que dio pie a la tonalidad (para algunos, como Ansermet, la esencia categorial de la música sin la cual se incurriría en la muerte de su propia esencia); y la atonalidad (para otros, como Adorno, la liberación de la represión tonal, es decir, la «democratización de los sonidos que se liberan del yugo de las tónicas que sumían a los oyentes en la opresión»).

El primer asunto que a este respecto debemos aclarar será que tonalidad —idea de la que parte la propia clasificación modalidad-

tonalidad-atonalidad— es un invento del siglo XIX formulado por el teórico suizo Joseph Fetis y recogido por Riemann quien lo desarrolló hasta las últimas consecuencias dando pie a un organicismo del análisis musical reducido a la gradación de los acordes como verdadera semántica musical. Existe una línea entre estos teóricos —pasando por E. Kurth y H. Schencker hasta Ansermet y el propio Celibidache— donde se defiende a ultranza la tonalidad desde principios acústicos que, si bien se constituyen en el siglo XIX (en cuanto a organizados dentro del propio sistema), tienen su génesis en el tratado de armonía de Rameau —que recogió los principios de Zarlino y Pitágoras— donde se define a la armonía como ciencia musical estableciendo sus principios normativos.

Si retrocedemos en el tiempo, podemos reinterpretar el asunto —sirviéndonos como base tanto del legado de Bueno sobre filosofía de la música como de su sistema filosófico en general— observando, en primer lugar, que en los tratados antiguos no aparece nunca el término Tonalidad sino Modo y Tono.

La palabra Tono viene del latín *tonus* («tensión de una cuerda o sonido de un instrumento») y lo relativo al tono, en latín, es *tonikós* (tónico); es decir, cuando decimos tónica de la escala de *Si* nos referimos a que esta escala está en relación con dicho tono. Modo, en cambio, viene del latín *modus* (manera) por lo que cuando hablamos de música modal para referirnos al modo Protus, etimológicamente se incurre en un error absoluto debido a que el Protus parte del tono de *Re*, pero puede ser transportado a cualquier otro tono exactamente igual que el modo menor de la escala diatónica puede sonar también desde cualquier tono. A partir de esta premisa debemos señalar que el término Tonalidad está formado por la terminación —idad⁸³ y se refiere a la cualidad de lo expresado, por lo que, en este sentido, tonalidad sería la «cualidad de ser tonal». Ahora bien, en el libro *Tonalidad, Atonalidad y Pantonalidad* de R. Reti, el compositor discute el término refiriéndose a que tonos hay en toda la música, luego la cualidad de ser tonal es común siendo el término correcto «Tonicidad» que correspondería a una música que sigue la cualidad de girar alrededor de una tónica. El propio Retis también discute y corrige el

83 Sobre el sufijo -idad, véase *El mito de la felicidad* de Gustavo Bueno.

término de Dodecafonismo sustituyéndolo por el que llevamos utilizando en el presente Manual, «Dodecatonismo» (doce sonidos con un orden determinado que constituyen la tónica de la obra).

Así pues, en los tratados de los siglos anteriores al Romanticismo, se utilizaban los términos Tono y Modo. ¿Dónde residiría la diferencia de estas denominaciones respecto a la denominación decimónica de Tonalidad?

Pues bien, el tono, históricamente, desde un punto de vista musical, se conceptúa a partir de dos acepciones: una, referida a la determinada distancia interválica entre dos sonidos objetivados; y la otra, como la objetivación propia del tono en un nombre determinado (*Do, Re, Fa, &c.*). Así pues, sobre un tono en concreto se constituyen, como cierres tecnológicos provisionales, escalas de gradación que tienen como referencia la octava por ser este intervalo el primer armónico que en la relación M_1 - M_2 produce, en un sentido psicoacústico, sensación de lo mismo, y por ello, desde M_3 , un tono correspondiente a su octava lleva el mismo nombre; estas escalas pueden presentar fisonomías distintas por lo que se han clasificado históricamente en distintos modos.

Tal y como hemos explicado anteriormente, los cierres operatorios fueron creciendo en número de escalas constituidas por los doce sonidos del sistema temperado dando pie a una evolución conceptual de los modos eclesiásticos a los modos diatónicos. Con todo esto, ver una ruptura o corte entre la llamada modalidad y la tonalidad es un error de primer orden que ondea por las aulas de los Conservatorios donde se escuchan afirmaciones tales como: «Antiguamente se realizaban quintas seguidas y posteriormente vino la opresión de la tonalidad de la que hay que librarse para dar rienda suelta a la creatividad». Esta aseveración es directamente impresentable y analfabeta. Las quintas seguidas constituían un estatuto que precisaba de su contradicción con la posterior prohibición de éstas lo cual configuró a su vez un nuevo estatuto, al igual que las escalas y modos constituían combinaciones tonales que fueron mutando a través de la historia. Lo más interesante de esta reflexión es el hecho de que no existe ningún corte o ruptura entre unos estatutos y otros, sino que dichos estatutos son atributivos, igual que es atributiva la evolución de un individuo desde que es un embrión o feto hasta que se convierte en hombre.

A partir del error de convertir la música en un ente orgánico y absoluto, así como de no entender las escalas, tonos y modos como correlatos de cierres tecnológicos, surgió la idea de tonalidad en singular dando pie a su contiguo histórico necesario: tonalidad-atonalidad (teísmo-ateísmo).

La idea de atonalidad está ligada principalmente a la obra de Schönberg, en la cual, desde su propio análisis, se pueden observar tres etapas: la llamada etapa postromántica donde siguió la línea strausiana y mahleriana; la etapa atonal donde derivó en una «ruptura» de las «leyes tonales»; y, por último, la etapa dodecatónica. Precisamente la tercera etapa emerge desde una perspectiva reflexiva en la cual Schönberg se dio cuenta de la necesidad normativa de la construcción musical. Es importante recalcar que las normas del dodecatonismo están en íntima relación con las normas del contrapunto severo (del cual Schönberg era experto) por lo que el dodecatonismo —en perspectiva *etic* y no *emic*— era una especie de corrección de la idea de atonalidad pese a que ello germinó mundialmente con una efervescencia que dio pie a delirios posteriores. El problema de este cúmulo de información que nos sume en una especie de «caos» y nos impide establecer un criterio ordenado y coherente, reside en la nula operatividad de las ideas de tonalidad-atonalidad ya que no existe una tonalidad (cualidad de ser tonal), sino muchas. De este modo, cabría hablar de tonalidad en plural y no en singular tal y como don Gustavo nos enseña respecto a las ideas políticas de izquierda y derecha. Las tonalidades han sido sistematizaciones que han entretejido dialogismos efectuados en los cursos históricos de la institución musical, ahora bien, ante esto se nos plantea la siguiente cuestión: ¿cuál es la necesidad de tales normas entretejidas atributivamente a lo largo de la historia fenoménica cubriendo de relatos las reliquias compositivas? La respuesta se ofrecerá a partir de una aplicación de la idea de universalidad noética explicada por el profesor Bueno.

El universal noético se corresponde con las identidades autológicas, dialógicas y normativas con el afán de que, por medio de la lógica, lo subjetivo se convierta en inteligible; esta lógica no puede permanecer en una perspectiva basada en el *autós* que deje al músico en un plano solitario de «isla desierta» donde se busque la «inspiración creadora». En consecuencia, las normas son necesarias, mas el objeto

de nuestro estudio reside en establecer la razón de su necesidad; estas normas constituidas históricamente deben proceder a partir de identidades (*idem*, lo mismo) que de acuerdo a sus nueve modulaciones establecidas por Bueno (y que estudiaremos posteriormente) intercalan unas posibilidades de contradicción que por necesidad deben partir de referencias objetivas (las propias normas). Estas referencias podrían contradecirse —de hecho así ha funcionado en la historia de la composición musical— siempre y cuando la asimilación de tales contradicciones hagan «legible» el entretejimiento entre los sonidos M_1 , sus relaciones con nuestros sentimientos M_2 y su inteligibilidad M_3 . El problema de alguna música dodecatónica y de toda aquella que está inspirada en el mito de la atonalidad reside en que, aunque desde la partitura se puede entender su construcción, la captación sensorial de esta inteligibilidad es imposible porque rebasa los límites de aprehensión referencial de las identidades. A partir de aquí lo único válido será el efecto, la sensación local y lo intrasomático, en suma, la adjetivación del ente musical desde ideologías y/o delirios.

Desde estos hechos, y con el objetivo de solucionar dicho problema, procederemos a efectuar un análisis racional de la institución histórica de la música no utilizando para ello ni la racionalidad cartesiana ni la de Montesquieu, sino que abordaremos el asunto desde la racionalidad utilizada en la *Teoría del cierre categorial* y por la cual el propio Bueno clasificó seis géneros de izquierdas —o cuatro de derechas— que se establecen en sus libros: *El mito de la izquierda* (Ediciones B, Barcelona 2003) y *El mito de la derecha* (Temas de hoy, Madrid 2008). La racionalidad utilizada en tales libros se desarrolla a partir de la idea de holización.

La holización (*olos*: todo, entero) es utilizada por Bueno para significar un cierto tipo de metodologías de racionalización que se basan en la concatenación de dos procesos operatorios, a saber: el proceso del todo en particiones o divisiones (*regressus*); y el proceso de recomposición de las partes obtenidas en la transformación originaria de un todo (*progressus*) que, sin embargo, mantiene una «identidad hereditaria» —eventualmente, una transformación idéntica— respecto a la totalidad originaria. Es decir, un todo es repartido en partes aislógicas comunes que van mutando a través de todo el curso histórico de la institución musical.

Estableceremos, pues, unos géneros definidos a partir de unas partes que objetivaremos análogamente a como un zoólogo establece las clases de vertebrados, con el objetivo de obtener a través de estas partes la definición de los distintos géneros de tonalidad de la historia de la música; ahora bien, hemos de ser precavidos en puntualizar que la idea de holización precisa de unas partes aisladas, mientras que las partes del curso histórico de la música son heteromorfas. Por consiguiente, la analogía de atribución que estableceremos a partir de *El mito de la Izquierda* se constituirá desde una idea holística (y no desde la idea de holización) conformada por las siguientes partes:

- Principios acústicos derivados por la construcción de los instrumentos.
- Tonos y semitonos como unidades musicales.
- Escalas de gradación y modos como cierres (provisionales) operatorios.
- Estéticas musicales codificadas a través de normas.

Desde la referencia de estas cuatro partes objetivadas como «armaduras» de la música, nos disponemos a realizar una taxonomía de los distintos géneros de tonalidad agrupándolos en dos grandes grupos que serán «tonalidades definidas» y «tonalidades indefinidas». Precisamente el punto de definición encuentra su referencial en dichas partes siendo la indefinición el embrollo en el que se encuentran la mayoría de los teóricos musicales y contra los que nos dirigimos.

§4. *Tonalidades definidas e indefinidas. Géneros*

1. Tonalidades definidas

◇ Tonalidades conformadas a partir de los tetracordos griego y eclesiástico

El tetracordo tiene su origen en la Antigua Grecia y se organizaba a partir de la nota *Mi* en sentido descendente (*Mi-Si*). Aquí yace una confusión resuelta por la moderna musicología donde se muestra la diferencia entre los modos constituidos a partir de este tetracordo (Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio...) y los modos eclesiásticos que se

organizaban a partir del tetracordo *Re-Sol* en sentido ascendente. Estos eran los referenciales operatorios de la música de aquellas épocas y desde los cuales partían las escalas y se organizaban las composiciones. Hemos de percatarnos que la importancia de la proporción pitagórica $\frac{3}{2}$ que constituye el intervalo de quinta ya se halla en la propia esencia de los tetracordos siendo la relación entre éstos el intervalo de cuarta (inversión de la quinta) si bien con la siguiente discontinuidad entretejida, a saber: *Si* es la quinta de *Mi* (progressus), aunque en sentido descendente —tal y como se encuentra en el tetracordo griego— es una cuarta (*symploké*), y *Sol* es la cuarta de *Re* (regressus) —aunque está en sentido ascendente en el modo eclesiástico (*symploké*)—. Como podemos observar, las tonalidades que se conformaron a partir de estos tetracordos pueden ser ya analizadas desde las partes objetivadas anteriormente, a saber: principios acústicos (teorías de Pitágoras, Boecio...) derivados a partir de la construcción de instrumentos (cítara, aulos, lira, órgano hidráulico...); tonos y semitonos, aunque la conformación del cuerpo de la música establecido a partir de la notación (conectada históricamente con nuestra actualidad) reside en el mundo eclesiástico, bien es cierto que desde las reliquias conservadas de la Antigua Grecia y desde nuestras coordenadas podemos reconstruir a partir de las unidades de tonos y semitonos cierta idea de sus planos sonoros; despliegues operatorios constituidos por escalas que se organizan en distintos modos a partir de dichos tetracordos; y las normas que obtenemos de estas épocas (si bien en la Antigua Grecia al no conservar una acabada notación se carece de un definido cuerpo musical) las cuales parten principalmente de *La República* de Platón donde se aconseja a la juventud los modos Dórico y Frigio frente a los Lidios, Mixolidios, &c. La predilección por los modos menores y el hecho de evitar los tritonos constituyó unas normas operatorias en la Edad Media que tienen su génesis en la filosofía platónica.

◇ Tonalidades conformadas por la extensión del tetracordo eclesiástico

Esta extensión sólo pudo ser posible a partir del siglo XIII aproximadamente donde ya poseemos una sólida escritura musical (cuerpo) que consta tanto de los modos auténticos como de los plagales

ampliándose posteriormente con la «sensibilización» de los límites de las octavas (semitonos) que dieron pie a muchas posibilidades de traslación del eje Y así como a la apertura hacia las tonalidades diatónicas. La idea de extensión sirve como elemento transitorio de unos géneros a otros puesto que la extensión del tetracordo nos llevará a la tonalidad diatónica, así como la tonalidad enarmónica y cromática nos llevará hacia la tonalidad dodecatónica, la estromática o la serial. No obstante, desde el análisis de este género extensivo, lo importante será establecer un criterio por el cual desde el *Ars Antiqua* y *Ars Nova* — desarrollado a través de distintas composiciones polifónicas— hasta el Renacimiento se constituyeron axiomas atributivos a las posteriores especies a partir de principios acústicos. El propio Franco de Colonia en su *Ars Cantus Mensurabilis* nos explica las concordancias y discordancias (relacionamos íntimamente estos conceptos con los dialécticos de convergencia y divergencia) en el *Discantus*. Precisamente a partir de este criterio —obtenido desde los principios pitagóricos— se clasificaban las siguientes tres especies de concordancias y discordancias: Concordancia Perfecta, basada en el unísono y el diapasón (intervalo de octava); Concordancia Imperfecta, basada en el ditono (tercera mayor) y el semiditono (tercera menor); Concordancia Media, basada en el diapente (quinta justa) y el diatésaron (cuarta justa); Discordancia Perfecta, basada en el semitono y el tritono; y Discordancia Imperfecta, basada en el tono. Como podemos observar, las discordancias corresponden a los armónicos más lejanos:



Imagen 24: Serie armónica de *Do*

Entre el armónico 1 y 2 se obtiene la concordancia perfecta; entre el 4 y el 5 o con su mutación al modo menor de la escala diatónica (Do-Mi bemol) basado en los armónicos constituyentes de la nota Fa (regressus de Do), se obtiene concordancia imperfecta.

En el siguiente ejemplo se muestra que desde el sonido fundamental de Fa surge en su séptimo armónico el Mi bemol contiguo a la nota Do, por lo que es importante destacar que esta relación de Mi bemol

respecto a Do (esencia de la tonalidad diatónica de Do menor) está constituida en los armónicos emergentes a partir de la primera quinta de Do en sentido regresivo:



Imagen 25: Serie armónica de *Fa*

En cuanto a la concordancia media (en el ciclo armónico de *Do*), ésta se halla en la relación entre los armónicos 2 y 3 o 3 y 4 si bien, a través de la cuarta como inversión de la quinta o la quinta como inversión de la cuarta, se pueden obtener más posibilidades. Los siete primeros armónicos que surgen sobre cualquier nota constituyen la esencia de lo que será, en las tonalidades diatónicas, la séptima de dominante; por ejemplo, en el ciclo armónico de *Do* se encuentra la séptima de dominante en el séptimo armónico de la concordancia media de éste (*Sol*):

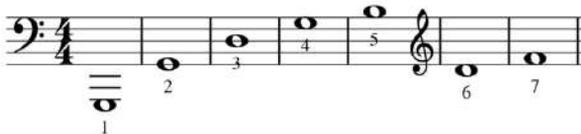


Imagen 26: Serie armónica de *Sol*

Con todo esto podemos afirmar lo siguiente, a saber: tanto los tetracordos griegos y eclesiásticos como las posteriores tonalidades están desarrollados a partir de la identidad fenoménica del intervalo de quinta (como primer fenómeno distinto a la octava) dado en la serie de armónicos naturales de cualquier sonido. A partir de dicho intervalo, se instituyeron las extensiones tonales del tetracordo eclesiástico en dos puntos:

- Los modos plagales que se extendían una quinta ascendente sobre el tetracordo auténtico: *Re, Mi, Fa, Sol*; y el tetracordo sobre el que se constituían los modos plagales: *La, Si, Do, Re*⁸⁴.

⁸⁴ Los modos griegos, aunque no extendían las posibilidades operatorias en progressus, sí ampliaban el tetracordo en sentido descendente, a saber: *Mi, Re, Do, Si*, tetracordo sobre

—La *música ficta* (música ficticia o ideada) era un término empleado desde el siglo XII hasta el XVII para describir todas aquellas notas que quedaban situadas fuera de la *música vera* o recta (correcta) establecida según el hexacordo de Guido d'Arezzo (*Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*), es decir, que los sostenidos o bemoles que constituían la *ficta* servían, en principio, de adorno para evitar «faltas» en las normas operatorias establecidas (tritonos, séptimas en tiempo fuerte, &c.). No obstante, estas alteraciones ofrecieron posteriormente diversas posibilidades de modulación al «sensibilizar» los límites de la octava produciendo así un fenómeno operatorio por el cual cualquier nota a distancia de semitono podía establecer un nuevo tono distinto al principal. Aquí yace la génesis de lo que ulteriormente será el sistema temperado. Así pues, lo que se conseguía con la constitución de nuevas notas (*Fa#*, *Si bemol...*) era alejarse más y más de las fundamentales constituidas por los armónicos naturales emergentes de los sonidos pertenecientes a la base (nota *Do*) del hexacordo guidoniano.

El propio Bueno dio mucha importancia a la siguiente aseveración de H. Searle citado en su curso de filosofía de la música:

las fundamentales siempre están implícitas, [armónicos como identidades fenoménicas] y todo cuanto podemos hacer es trabajar para alejarnos de ellas [contradicción...]. Creo yo [...] que cada conjunto armónico y contrapuntístico posee una fundamental, que puede ser descubierta. Esa fundamental puede continuar por un tiempo largo, [lo que concurriría en un aumento de velocidad expansiva que explicaremos en este Manual] y puede cambiar rápidamente; [descenso de velocidad expansiva...] y cuanto más se haga resaltar una «fundamental», será más tonal la música [más convergencia en cuanto a identidad fenoménica...]. «Tonalidad» y «atonalidad» son, de esta forma, sólo cuestiones de grado; no diferencias fundamentales⁸⁵.

Interpretando la anterior cita concluimos que cuanto mayor extensión operatoria haya en las cuatro objetivaciones realizadas en la idea

el que se constituían los modos Dórico, Frigio, Lidio y Mixolidio; *La, Sol, Fa, Mi*, tetracordo sobre el que se constituían los modos Hipodórico, Hipofrigio, Hipolidio e Hipomixolidio. Además de estos modos, desde las coordenadas de la escala diatónica también se clasifican los modos Jónico (escala de *Do mayor*), Eólico (escala de *La menor* natural) y Locrio (escala de *Si* sin alteraciones).

85 Humphrey Searle, *El contrapunto del siglo XX*, Vergara, Barcelona 1957, trad., esp., pág. 183.

holótica de la historia de la música, mayor grado de complejidad habrá en la captación de las identidades fenoménicas constituidas por los armónicos del sonido siendo esta afirmación la esencia de los géneros tonales del curso histórico de la institución musical.

◇ Tonalidades conformadas por escalas diatónicas

La tonalidad diatónica se constituyó a finales del siglo XVI y principios del XVII si bien en el siglo XV la polifonía italiana y española ya poseía en su propia esencia tal extensión de los modos eclesiásticos, por lo que no podemos delimitar una frontera precisa entre el final de las tonalidades tetracórdicas y el principio de las tonalidades diatónicas. Tres hechos fueron esenciales en la configuración de estas tonalidades: la predilección por el modo Tritus (auténtico y plagal) y la enfatización de los principios de la *música ficta* estableciendo una nueva identidad basada en la tercera mayor así como en la sustitución de la subtónica por la sensible; la institucionalización de dos nuevos modos que anulan los antiguos modos eclesiásticos, a saber, el modo mayor (dos tetracordos unidos por un semitono y conformados por dos tonos) y su relativo menor; y la constitución del sistema temperado.

El mito de la tonalidad y atonalidad que envuelve las mentalidades cerradas y cortas de los músicos (tanto en Conservatorios como en orquestas) tiene su centro de gravedad en la ontología monista de tonalidad conformada por las tonalidades diatónicas por ser éstas las que sirvieron de identidad operatoria de J.S. Bach, J. Haydn, W.A. Mozart y L.V. Beethoven, los grandes «dioses de la música».

Las tonalidades diatónicas establecen su principal identidad fenoménica en lo que era la concordancia imperfecta de la tercera mayor, así como en su inversión (el intervalo de sexta), conservando también la esencial quinta justa y considerando a las cuartas como una distorsión —en un principio— de la propia perfección de Dios que representaba la quinta. El mito posterior de la atonalidad vio en este principio identitario del acorde perfecto mayor (perfecto, por la quinta; mayor, por el modo), tal como dijo Zerzán, la «expresión de la explotación», o tal como dijo M. Weber, el «ascenso del Estado» debido a que establecía la identidad de una fundamental/tónica que enfatizaba los primeros armónicos del sonido.

El sistema bien temperado puede analizarse como una evolución del sistema pitagórico ya que consta de la división de la octava en doce partes iguales como unidad (semitono) y fue utilizado inicialmente por compositores como Frescobaldi sobre 1630 o Froberger, el cual lo adoptó en sus obras para teclado. Sobre este sistema, y a través de la modulación por relación contigua sobre la serie de quintas, las tonalidades diatónicas —con sus nuevos modos mayor y menor— ofrecieron una enorme apertura a la forma musical debido a las peculiaridades de su propia materia (una vez más demostramos así que forma y materia son conceptos conjugados).

No debemos continuar sin intentar diagnosticar cuál es la causa de que el mito de la tonalidad se centre en la tonalidad diatónica como principal exponente mientras que las tonalidades tetracórdicas extendidas que tantos tesoros ha aportado a la historia queden totalmente desapercibidas —lo cual produce una especie de hipóstasis histórica que para unos es la esencia categorial de la música y para otros se relaciona con el Antiguo Régimen—. La razón de este fenómeno histórico lo establecemos en la primera objetivación de la idea holótica realizada, a saber, la evolución y perfección de los instrumentos, así como la conformación de los distintos referenciales instrumentales (cuarteto de cuerda, orquesta sinfónica, &c.) junto con la construcción de auditorios con acústicas sofisticadas, otorgaron al arte musical una categoría propia (en la polifonía clásica también puede emanciparse debido a que el texto de las misas es genérico). Este impulso evolutivo, al coincidir con la institucionalización de los principios de las tonalidades diatónicas, hizo adquirir a estas tonalidades una mayor importancia —que sigue en pleno vigor a día de hoy— y a la vez causó una serie de confusionismos ontológicos que generaron la idea singular de tonalidad así como muchos delirios contemporáneos.

◇ Tonalidades conformadas por escalas diatónicas extendidas por enarmonías y cromatismos

El mito de la tonalidad como sistema singular tiene su exponente máximo en el siglo XIX cuando se instauraron las teorías organicistas. Históricamente los tratadistas musicales (Zarlino, Franco de Colonia, Soler, Fux, Martini, &c.) realizaban estudios teoreticistas puros donde

se clasificaban todos los ámbitos concernientes al sonido respecto a la notación para posteriormente enumerar una serie de normas operatorias del «buen hacer» combinadas con el estudio de los armónicos y signos. Rameau, en cambio, escribió en el siglo XVIII un tratado de armonía en el cual su tesis principal era que todo el conglomerado contrapuntístico y melódico venía de unos acordes que o bien podían estar en estado fundamental o bien ser inversiones de éste clasificándolos así como entes sintéticos de la armonía de modo que ésta constituía la «verdad» musical⁸⁶. Este tratado dio vital importancia a las leyes físicas de los armónicos naturales emprendiendo, a partir de éstos, principios por los cuales se derivarían proposiciones (ciencia aristotélica). Ahora bien, podemos afirmar que las normas operatorias que se desarrollaron desde estos principios no se alejan de las normas del contrapunto, de hecho podemos considerar a los tratados tradicionales de la armonía práctica como tratados de contrapunto vistos desde otro ángulo (unos en un sentido más horizontal y otros en sentido más vertical). En cambio, el propio objetivo del tratado de Rameau derivó posteriormente en una serie de tratadistas que, más que manuales de oficio y libros de teoría, comenzaron la tarea de sentar unos principios esenciales de la música de manera sistemática creyendo que estos principios eran entes existencialmente eternos. El problema estriba en que estos principios venían de otros anteriores y que, su vez, de manera contemporánea a su propia sistematización, la praxis musical ya estaba «conquistando» nuevos espacios de desarrollo. En este sentido, el cromatismo y la enarmonía que se estudian como límites de las tonalidades diatónicas, comenzaron a constituir a finales del siglo XIX un primer «choque» frontal entre la teoría y la praxis lo cual dio como resultado que la filosofía musical entrara de lleno en la propia praxis musical debido a los problemas de ensamblaje que se producían entre los distintos hilos que se desentrañaban en su análisis. De esta época surgieron fuertes polémicas que ya en el siglo XX constituyeron el gran debate sobre la tonalidad y atonalidad vigente hoy en día.

Estos problemas provienen de acordes, enarmonías y alteraciones cromáticas de muchas partituras de Wagner, Bruckner o Mahler, entre

⁸⁶ Aquí yace la polémica entre Rameau y Rousseau, uno estudioso de la armonía como verdadera ciencia musical y el otro, un apologista de la melodía y el canto como alma de la música y de la cual se desarrollan la armonía y el contrapunto.

otros (también ocurre en mucha música de los clásicos como Bach o Beethoven), los cuales no pueden ser clasificados por los sistemas de las tonalidades diatónicas. En este sentido son verdaderamente ridículas las discusiones de teóricos sobre las interpretaciones tonales (en un sentido de grados) de muchas de las obras basadas en las tonalidades diatónicas extendidas por cromatismos y enarmonías, por lo cual debemos analizar las teorías tonales organicistas desde Riemann (la idea singular de tonalidad fue iniciada por el propio H. Riemann y J. Fetis) hasta Schenker de forma meticulosa para observar sus problemas objetivos que surgen al intentar constituir la esencia de la categoría musical desde un sistema analítico basado en la tonalidad diatónica⁸⁷.

Las tonalidades diatónicas se dividen en escalas estipuladas a partir de una tónica y establecidas desde la resultancia de las confluencias sonoras que se objetivan desde el eje Z (cromatofónico⁸⁸), es decir, desde el conjunto de timbres que, con sus modulaciones, configuran una cromaticidad sonora que constituye las densidades y amplitudes por las cuales la dialéctica musical fue estableciendo sus progressus y regressus. Estas cromaticidades fueron generándose sobre las atribuciones de los ejes X (duración) e Y, así como sobre la superposición de sonidos que se organizaban a partir de las coordenadas del eje Y (escalas, modos y constitución de identidades); dichas superposiciones que entretejen las distintas confluencias son la esencia de la idea de armonía.

El problema reside en que el organicismo redujo la armonía a la síntesis de los acordes perfectos mayores y menores que se construían de acuerdo con cada grado de la escala, es decir, que la armonía

87 En el artículo «Organismos musicales» de Marcos Ríos, éste explica la siguiente problemática del concepto *Ursatz* de Schenker: «la problemática del concepto de *Ursatz* puede ser descrito mediante una analogía entre el método schenkeriano y una *gramática transformacional*. En efecto, a la estructura fundamental no puede llegarse por inducción, sino que, como una suerte de “postulado estructural de clausura” debe ser axiomáticamente establecida. En adición a esto, el reconocimiento de que la gramática del lenguaje constituye una estructura *innata* casa muy bien con la doctrina del “genio” innato de Schenker –si bien se trata de innatismos de signo diverso. Pero la analogía termina aquí. Pues cuando se quiere extender, como veíamos, el análisis schenkeriano a músicas no estrictamente tonales, como los cuartetos de Bartók o los motetes medievales, no sirve la *Ursatz* como principio transcendental para fundamentar la coherencia unitaria de la obra» (Marcos Ríos, “Organismos musicales”, *Limitaneus*, diciembre 1998, n° 2, pág. 69). Es decir, si el postulado estructural de clausura procede de otros axiomas distintos a las tonalidades conformadas por escalas diatónicas, el análisis de Schenker no envuelve los cierres fenoménicos de dichas composiciones.

88 El término «cromatofonismo» se atribuye a la filosofía musical de Gustavo Bueno.

se objetivaba desde el acorde en relación con el grado sobre el que se construía la identidad por excelencia y desde el tono del cual se partía: la tónica. Schencker llegó aún más lejos al establecer una «idea unitaria» (*urlinie*) de la partitura que se debía encontrar desde una reducción acórdica de la totalización de la estructura musical hipostasiando de la historia, y desde un absolutismo *quasi* científico, a la tonalidad diatónica constituyendo así un «corsé» para los compositores que pretendían establecer nuevas dialécticas provocando, por ende, un enfrentamiento entre teoría y praxis.

La reducción armónica (acórdica en realidad) de la música la encontramos también en el descripcionismo de la fenomenología de Celibidache con la siguiente aseveración del maestro: «Música, desde un punto de vista fenomenológico, es la cantidad de fluido horizontal [melodía, contrapuntos...] que la presión vertical [armonía] deja pasar»; aquí podemos observar una priorización de la armonía en sentido acórdico que, si bien en la praxis musical de Celibidache no tuvo repercusiones negativas, sí que derivó, por otras vías, en atrocidades como el adecuacionismo del sistema de Schillinger.

Los problemas resultantes de la idea singular de tonalidad se desarrollaron en la operatividad del análisis de la música contemporánea a dicha idea (finales del siglo XIX) como ocurrió con los análisis de Schencker quien tildaba a la música de Bruckner o Reger de «defectuosa» y «mal hecha» debido a que incurrían en supuestas inestabilidades tonales, disonancias mal preparadas o movimientos modulantes considerados falsos por no adecuarse al análisis de grados de esta idea singular e incurriendo, así, en teoreticismos primarios verificacionistas, teoreticismos secundarios y adecuacionismos. Todo ello provocó la reacción posterior de la idea de atonalidad.

Desde las ideas del materialismo filosófico, el organicismo musical, si bien como relato es útil para aclarar algunos aspectos (ni mucho menos todos) del análisis de la sustancia poética de la música compuesta desde las tonalidades diatónicas, operatoriamente es deficiente ya que la reducción acórdica por grados posee muchos problemas de análisis incluso en la propia música basada en dichas tonalidades. Así pues, buscar una función de todos los acordes o incluso buscar acordes cuando no los hay, responde a una idea pobre de armonía y tonalidad que, desde la idea holótica de la institución

musical y desde la teoría del volumen tridimensional de la música, es superada con creces.

Concluimos, pues, que la enarmonía y cromatismo, vistos en sentido dialéctico, tienen una función de cromaticidad de los armónicos emitidos por dichas modulaciones que deben ser analizadas en relación a los vectores de los que proceden y a los que se dirigen, por ejemplo: el acorde *La bemol-Do-Re-Fa#*, entendido desde la tonalidad diatónica de *Do mayor*, es una cromaticidad armónica que debe ser analizada en función de su antecedente y consecuente, y no en función de su grado ya que *La bemol* y *Fa#* no pertenecen a la escala diatónica de *Do mayor*. De este modo, los acordes cromáticos y enarmónicos —siempre y cuando desborden los ámbitos de las tonalidades diatónicas— deben ser analizados desde su razón constitutiva (muchas veces desde ámbitos contrapuntísticos) sin querer imponerle una función de grado diatónico.

◇ Tonalidades conformadas por estromas tonales

Existen modulaciones de la idea de tonalidad como puedan ser la bitonalidad, politonalidad o pantonalidad que han servido de análisis de unos nuevos procedimientos que si bien (como no puede ser de otra manera) vinculados a la tradición, no pueden ser analizados desde ámbitos diatónicos —ni aun extendiéndolos-, por lo que consideramos que al igual que la idea de tonalidad posee deficiencias operativas, la bitonalidad, politonalidad y pantonalidad tampoco responden a una herramienta analítica sólida ya que su propia ontología no tiene en cuenta la pluralidad de las tonalidades a lo largo de la historia.

En este sentido, la palabra Estroma⁸⁹, como «tapices» o «cubiertas» que el materialismo filosófico utiliza para describir la pluralidad del *mundus adspectabilis*, rompe la relación sujeto-objeto (tanto el sujeto como el objeto responden a la idea en música de sujeto: músico singular, artista creador y solitario; y objeto: tonalidad o atonalidad en singular) para entender que el sujeto y objeto forman parte del mismo mundo y son plurales y, por ende, no pueden ser hipostasiados de la historia. Así pues, la distinción no será objeto-sujeto

89 Gustavo Bueno, *Ensayo de una definición filosófica de la Idea de Deporte*, Pentalfa, Oviedo 2014.

sino materia-forma como dos partes inseparables pero dissociables. Desde esta premisa, cuando la institución musical comenzó a poseer una complejidad resultante de sus contradicciones a lo largo de la historia, el monismo teórico configurado a partir del mito de la tonalidad en sentido singular, produjo consecuencias dispares, a saber, por una parte nuevas sistematizaciones especulativas (atonalidad) o normativas (dodecatonismo), y por otro lado, la observación de la historia en las distintas formas de música que, antropológicamente (eje circular), corresponden a la prosa de la vida de las distintas naciones dando lugar a estéticas como el Impresionismo, Nacionalismos, Expresionismo, &c.

Precisamente los problemas que surgen al analizar una obra perteneciente a las estéticas anteriores empleando los postulados analíticos de la bitonalidad y politonalidad, residen en que en múltiples ocasiones el acorde no es bitonal o politonal respecto a las melodías o contrapuntos, sino que es una superposición de acordes por terceras (acordes de onceava, treceava...) o superposiciones de cuartas que no responden ni a una relación diatónica ni tan siquiera a una función de su propia génesis acórdica, más bien responden a una consolidación de nuevas identidades fenoménicas desde el eje Z con los armónicos y cromaticidades surgidos por dichas combinaciones. En múltiples ocasiones existen bloques que pueden ser analizados desde dos o más tonos diatónicos, pero lo interesante de esto no es solamente identificarlos, sino observar en su propia constitución las capas tonales en sentido morfológico, así como su génesis, unas veces diatónicas, otras veces basadas en tetracordos griegos o eclesiásticos, o incluso en escalas orientales e hindúes.

◇ Tonalidades conformadas por dodecatonismos y serialismos

Realmente el primero que tuvo la idea de «crear» una nueva música sobre una base cromática en la cual todas las notas desempeñaran análogas funciones (ninguna dominante ni tónica) fue J. Hauer; todo ello varios años antes de que Schönberg expusiera su teoría dodecatónica. Hauer preconizó y practicó en sus composiciones la regla de no repetir ninguna nota en la serie circular concurrendo años posteriores en una rivalidad con Schönberg sobre la primacía de esta idea. Sea

como fuere, lo importante para nuestro análisis, más que aclarar que Hauer antecedió a Schönberg en dicha idea o no, es reconocer que el que más desarrolló la idea en reglas y principios normativos fue el propio Schönberg.

La serie de doce notas distintas de la escala cromática están «libremente» escogidas y dispuestas en un orden determinado según las intenciones implícitas de cada obra; el curso entero de éstas y de cada una de las secciones está determinado por la rotación continua de la serie que se nos presenta como una tónica (identidad de doce notas), naturalmente no en una constante reiteración literal, sino en varias modalidades (nueva idea de modulación) estructurales. La serie puede aparecer en horizontal, en vertical o en combinación de ambas y puede utilizarse directamente o en forma de espejo (inversa, retrógrada, o la inversión retrógrada) constituyendo con ello una interrelación con el contrapunto severo.

Así pues, observamos que la música dodecatónica más que una ruptura, es otra combinación posible de los parámetros objetivados en la idea holótica así como en los tres ejes del volumen tridimensional de la música. El problema se presenta cuando el dodecatonismo llega a absorber la metafísica atonal evitando, de esta manera, toda convergencia desde cualquier parámetro de la objetivación o de los tres ejes del volumen, es decir, cuando la obsesión reside en la «democratización» de los sonidos; este delirio, si bien pudiendo presentar procedimientos lógicos sobre la escritura de la partitura, no ofrece ninguna inteligibilidad desde la escucha lo cual provoca directamente una transición hacia las tonalidades indefinidas en su modulación de tonalidades metafísicas (la propia esencia de la idea de atonalidad).

Por último, debemos aseverar que la propia extensión del dodecatonismo generó la idea de tonalidades seriales concurriendo en otro tipo de posibilidades para emitir la serie más allá de la altura: serie tímbrica, serie métrica, serie contrapuntístico-armónica (esta última produce unos efectos de cromaticidad que se utilizarán como tónicas nuevas), &c. Existen muchas intersecciones entre las series y ciertos procedimientos de tonalidades diatónicas, tetracórdicas (con sus modos antiguos) así como escalas pentatónicas, hindús, orientales... que pueden servir de objeto de dialéctica musical y podrían incluso derivar en futuras nuevas generaciones de tonalidades.

2. Tonalidades indefinidas (metafísicas, degeneradas y digitalizadas)

Tono se distingue de Ruido, por una parte, en la vibración constante de un cuerpo —que produce el sonido— y por otra, por su realidad material codificada en la notación musical y medible en decibelios, armónicos, &c. La sucesión de tonos establece las figuras de la dialéctica desde los cuatro parámetros de la idea holótica representados por los tres ejes del volumen tridimensional de la música y esto nos sirve de referencia para analizar la sustancia musical sin la cual caeríamos en una indefinición refugio de mediocres, estafadores y *egos diminutos* que desarrollan su vida por medio de intereses económicos, vegetativos, &c., o que simplemente les guía un analfabetismo imprevisible; eso sí, si el discurso de esta algarabía sonora se vende desde las ideas de «creación», «espiritualidad», «innovación», «invento», «democracia⁹⁰» y, sobre todo y ante todo, «cultura⁹¹», el público enloquece ante ellos y —aún sin entender absolutamente nada— muestra, como mera pose, sus más sinceros respetos y admiración. Obviamente distinguiremos tres géneros en estas tonalidades indefinidas, a saber: *Tonalidades metafísicas*, es aquella música donde sus tonos y tónicas no tienen un campo de referencia en el mundo real y provienen de la música celestial de la armonía de las esferas que nadie puede oír. En el caso de la atonalidad, ésta se sirve de la idea de no establecer ninguna identidad tonal prohibiendo toda priorización de un sonido para que éstos sean autónomos (causa *sui*) y libres, luego cada sonido sería una tonalidad distinta e igual a las demás. Ahora bien, ¿estos sonidos no están organizados por un sujeto?, ¿estas organizaciones no serían ya una imposición? *Ítem más*, ¿cómo van a estar libres estos sonidos de sus propios armónicos? La evidente insostenibilidad de tales ideas da lugar a una serie de extravagancias como el caso de 4'33 donde John Cage busca que la música sea la impresión del público, o el caso de la música aleatoria donde durante un tiempo cada músico toca lo que le parece dando lugar a algo basado en lo efímero de lo indeterminado. Realmente lo infantil de estas ideas es absoluto ya que se mantiene en ámbitos que se desarrollan fuera de los parámetros objetivos de la

90 Gustavo Bueno, *El fundamentalismo democrático*, Temas de hoy, Madrid 2010.

91 Gustavo Bueno, *El mito de la cultura*, Pentalfa, Oviedo 2016.

institución musical; las *Tonalidades degeneradas* es aquella música donde el tono se une al ruido e incluso lo imita convirtiéndose la tonalidad en «ruidosidad con tonos» y sustituyendo a la dialéctica de las tonalidades por simples efectos sonoros, en definitiva, un verdadero delirio auspiciado por la oscura idea de «vanguardia» en la que los experimentos de estas tendencias siguen dando pie a obras donde la ocurrencia y la «originalidad» son lo primordial (como por ejemplo, la obra de Stockhausen para cuarteto de cuerda y helicópteros); y, por último, las *Tonalidades digitalizadas*. La llamada música electrónica es considerada, para muchos, una nueva etapa de la historia, de hecho, en abundantes libros de texto así aparece, ahora bien, la primera cuestión a plantearse es la siguiente: ¿el ordenador y los instrumentos electrónicos pueden estipularse como instrumentos musicales? Para responder a ello debemos retroceder a la primera objetivación de la idea holótica del curso histórico de la institución musical (principios acústicos derivados de la construcción de instrumentos) y observar su propia esencia. Los instrumentos han ido configurando «conquistas» basadas en la aprehensión de cada vez más sonidos y armónicos desde el monocordio de Pitágoras hasta la orquesta moderna materializándose gracias a las propias acústicas de los auditorios y salas de concierto. En este sentido, muchos consideran al sonido electrónico como un paso más de esta evolución, pero para ello confunden dos aspectos de vital importancia, a saber, la sofisticación en la adquisición de nuevas posibilidades sonoras con la tridimensionalidad del sonido musical. Está claro que el sonido electrónico y las técnicas digitales han supuesto un avance enorme y un aumento de posibilidades sonoras fuera de lo usual, al igual que el automóvil, la motocicleta, el tren o el avión supusieron avances enormes en el objeto de recorrer una determinada distancia. Ahora bien, ¿qué sentido tendría que un partido de fútbol fuese jugado con motocicletas? La idea de fútbol presupone el atletismo del hombre como corredor sin el cual el propio deporte perdería su sentido existencial. Asimismo, el sonido electrónico o digital es un avance de sofisticación tecnológica que, para el cine, la televisión o para ámbitos de ocio, obtiene unas funciones determinadas, pero ¿qué ocurre cuando se mezcla con los instrumentos musicales? Para contestar debemos enfatizar la tercera dimensión sonora del volumen musical objetivado en el eje Z (cromatofonismo) que es establecido

a partir de los armónicos naturales. El sonido digital o electrónico no posee armónicos naturales ya que es sonido grabado por una memoria digital y no es producido directamente por el hombre sino que éste lo produce a través del ordenador sobre el que se propaga, es tanto así que ni aun suponiendo que una sinfonía de Mozart se reprodujera desde el mejor programa informático imaginable y el mejor equipo, podríamos hablar nunca de sustancia musical ya que sólo existirían dos dimensiones en tales reproducciones: la del eje Y (altura) y la del eje X (duración) si bien con un efecto tímbrico carente de armónicos naturales. El volumen de este tipo de música es externo y carece de todos los elementos internos que precisamente son la clave esencial de la propia esencia constitutiva (núcleo) de la música sustantiva.

Una vez estipulados los dos grandes grupos de tonalidades (definidas e indefinidas) con sus propios géneros derivados del referencial de las cuatro partes objetivadas a través de la idea holótica de la música, haremos un regressus en este capítulo para insistir en el siguiente aspecto de la idea de noetología de Bueno: la inversión del *noesis-noema* de Husserl (donde *noesis* es el pensamiento intencional y el *noema* es la proyección de la esencia fenomenológica sobre nuestra conciencia) por el *noema-noesis* donde el *noema* es lo objetivo y dado fuera del sujeto operatorio —es decir, a distancia de la propia metafísica de la proyección interior— y *noesis*, el pensamiento operatorio estudiado desde la noetología como subjetividad que se vuelve universal a través de la lógica. Por consiguiente, estableceremos como *noemas* musicales a las partes de la idea holótica realizada y sobre la cual el sujeto operatorio construye la sustancia musical, siendo estas esencias constructivas consideradas extraordinarias o geniales no desde la metafísica idealista, sino desde una lógica materialista estudiada a través de las figuras de la dialéctica como ejercicio noetológico.

*Parte ontológica. La música sustantiva
desde la idea de unidad complexa*

§5. *Ontología general y ontología especial*

La ontología es la parte de la filosofía que se refiere a «lo que existe». Dicha palabra empezó a funcionar en el siglo XVII de la mano de Cristian Wolff del que fue seguidor Baumgarten. La idea antecesora a la Ontología fue la Metafísica, considerada por Aristóteles como la «ciencia» del «ente en cuanto ente» y por el propio Wolff como «el examen de las propiedades de los seres: existencia, posibilidad, &c.», mas a pesar de este carácter de metafísica sustancialista, criticado por Kant, la Ontología es una parte fundamental de la filosofía. En el caso del materialismo filosófico (tal como hemos anunciado brevemente en capítulos precedentes), la ontología se divide en dos planos que no cabe confundir: ontología general, que estudia la materia ontológico-general, y ontología especial⁹².

La materia ontológica general desborda los propios límites de nuestras posibilidades de conocimiento, por lo que debe ser estudiada en análisis regresivo desde la materia ontológico-especial la cual estudia los contenidos dados a escala de la conciencia operativa y que conforman al mundo como realidad ontológica (a su vez, esta parte de la ontología se puede presentar según una modulación «lisológica» o «morfológica»). Estos contenidos de los que

92 Gustavo Bueno, *Ensayos materialistas*, Taurus, Madrid 1972.

se compone el mundo (como ya hemos explicado anteriormente), el materialismo filosófico los designa como «géneros de materialidad» que son tres y están sinectivamente conectados entre sí de suerte que la anulación de uno conllevaría a la anulación de los restantes. Dichos géneros de materialidad son clasificados como: M_1 , M_2 y M_3 . En cuanto a la música se refiere, la primera cuestión a determinar será el análisis de su propia esencia a partir de estas coordenadas.

La materia ontológica general desborda nuestra propia capacidad de análisis, pero dicho enigma (ignorado desde y para siempre —*Ignoramus, Ignorabimus*⁹³—) ha sido una razón evocadora de la propia esencia del arte y muy especialmente del arte musical que por su incorporeidad siempre ha mantenido una especie de «contacto» especial con esta evocación existente.

Nada más podemos ofrecer al respecto debido a su propia imposibilidad operativa si bien, desde la materia ontológico especial, lo observable y manipulable de esta esencia sí tiene posibilidades fecundas de un riguroso análisis.

El Mundo (M_1) se divide pues, en M_1 , M_2 y M_3 . La materia primogénica o primer género de materialidad está referida a los cuerpos físicos así como a las ondas; los músicos, los instrumentos, las partituras y los sonidos pertenecerían a este género. La materia segundo-génica, por el contrario, se sustenta en las sensaciones, pasiones, así como en todos los asuntos concernientes a la psique tal como un dolor de muelas, la depresión causada por la pérdida de un ser querido, la euforia y alegría de reencontrarse con alguien al que estimas...; el mundo de los afectos se correlaciona por medio de la memoria y ésta se desarrolla a través de las relaciones entre el ahora, lo pasado y lo venidero. Por último, el tercer género de materialidad se refiere al mundo de los conceptos y las ideas, es decir, al código común (lo que Platón llamaba *kosmos noetós*) por el cual se rige el desarrollo de la ciencia o la filosofía; por ejemplo, en música, dicho género corresponde a los conceptos musicales como acorde perfecto mayor de *Sol*, corchea con puntillo, contrapunto de cuarta especie, &c.

93 Gustavo Bueno, “Ignoramus, Ignorabimus!”, *El Basilisco*, 2ª época, nº4, 1990, págs. 69-88, <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas20407.htm>

Una vez explicados estos tres géneros de materialidad es de suma importancia recordar la idea de *symploké* intrínseca en el M_1 ; por ejemplo, si tenemos una lesión muscular en la zona del cuello y esto nos provoca un dolor agudo en el hombro se puede observar una discontinuidad entre M_1 (lesión muscular en el cuello) y M_2 (la localización de nuestro dolor no coincidente con el núcleo del problema físico) de tal modo que sólo un traumatólogo, a partir de los axiomas científicos M_3 , podría estudiar el caso y codificarlo. Ahora bien, ¿qué ocurriría en el arte musical respecto a las continuidades-discontinuidades surgidas entre M_1 , M_2 y M_3 ?

La materia secundogénica, como ya hemos explicado, correspondería en música a aquello que sentimos (*kosmos aisthetós*) como estímulo ante el sonido, pero ¿dicha sensación sería arbitraria o estaría concatenada con M_3 ? Si tenemos sonidos (M_1) codificados en las tonalidades *Do mayor* y *Sol mayor* (M_3) —una quinta—, la relación entre estas tonalidades en un sentido empírico, es decir M_2 , produciría una determinada sensación sonora. Desde la perspectiva de la materia terciogénica, esta quinta corresponde a un *progressus* en nuestro sistema musical, el cual estará interrelacionado con M_2 en lo que Celebidache llamaba «extroversión» (relación entre el ahora y lo venidero) evocando, así, sentimientos de esperanza o alegría. He aquí reflejada la continuidad entre estos tres géneros de materialidad.



Imagen 27: Ejemplo del tema A y tema B de la Sonata *Fácil* de W.A. Mozart

Ahora bien, ¿dónde podría residir una discontinuidad entre los géneros de materialidad en música?

Si vinculásemos la respuesta al ejemplo anterior, deberíamos ofrecer una mutación operatoria que nos retrotrajese a la esencia de M_1 , es decir, si esta quinta de la Sonata en *Do mayor* de Mozart sonara dos octavas más grave, la propia ralentización de la vibración sonora nos llevaría a un corte entre M_2 y M_3 respecto a M_1 y M_2 debido a que en la relación M_2 - M_3 la propia quinta nos incitaría a interpretar el movimiento musical en un sentido progresivo, mientras que en la

relación M_1 - M_2 el propio cambio de tesitura a un ámbito más grave nos ofrecería lo contrario.

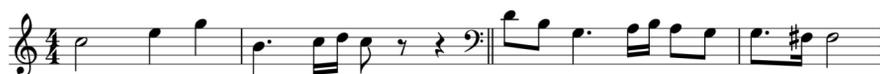


Imagen 28: Ejemplo del tema A y tema B (mutado dos octavas descendentes) de la Sonata *Fácil* de W.A. Mozart

Existen multitud de ejemplos de discontinuidad, es decir, de correlación de datos objetivos que, al ser ensamblados, no ofrecen un acople monista en la historia de la música. Como otro posible ejemplo de este hecho, mostraremos la relación entre el tema A y tema B de la Sinfonía *Grande* de F. Schubert.

En dicha Sinfonía, la relación tonal (M_3) entre el tema A y el tema B concurre en dirección progresiva —*Do mayor-Mi menor*— (*Do-Sol-Re-La-Mi*), por lo que, desde un prisma monista, se podría afirmar que en la relación M_3 - M_2 emerge un sentimiento de extroversión (tensión, euforia...), pero, en cambio, si analizamos la operación de Schubert, observamos que se produce un corte en el parámetro métrico de enlace entre estos dos temas ocasionando así, una ralentización rítmica que, desde un aspecto M_2 - M_1 daría lugar a un sentimiento de introversión (calma, reposo...) pese a estar dicho tema B en una relación progresiva respecto a la tonalidad principal del tema A (discontinuidad):



Imagen 29: Ejemplo del tema A y tema B de la Sinfonía *Grande* de F. Schubert

Podemos afirmar que la discontinuidad y contradicción son la esencia de la genialidad musical y, por tanto, nuestra ontología ofrece una gran diferencia respecto a la fenomenología de Husserl que utiliza Celibidache o Ansermet para analizar la música. En este sentido, lo que para Celibidache es la esencia del devenir musical (la continuidad

sinfónica) para nosotros es el entretejimiento lógico (noetología) de las discontinuidades.

El crecimiento y desarrollo institucional del hacer musical se sustenta, pues, sobre el ingenio discontinuista entretejido (técnica), y para confirmar dicha sentencia, ofreceremos como hipótesis el ejemplo anterior de Schubert desde una perspectiva monista y unitaria entre los tres géneros de materialidad.



Imagen 30: Ejemplo del tema A y un tema B hipotético —correspondiente a una perspectiva monista— de la Sinfonía *Grande* de F. Schubert

En caso de que Schubert hubiese operado de esta manera, todas las maravillosas modulaciones posteriores así como los elementos secundarios que de ellas se derivan, no ofrecerían ninguna posibilidad expansiva en la obra y, por lo tanto, la solidez de su estructura carecería de toda lógica. No en vano, el propio Schubert nos legó la siguiente valiosa afirmación que ya hemos resaltado anteriormente: «La longitud psicológica $[M_2-M_1]$ de un movimiento dependerá del grado de contraste entre sus temas principales $[M_3-M_2]$ ».

§6. La idea de «categoría» aplicada a la música

Categoría proviene del griego *kathégorien*, «acusar a un individuo (sujeto, súbdito, &c.)», y, por ampliación, «predicar algo de ese sujeto en un juicio». Aristóteles fue quien acuñó el término «categoría» como término técnico. Las diez categorías del ser de Aristóteles son: sustancia, cantidad, cualidad, relación, lugar, tiempo, posición, posesión, acción y pasión.

El materialismo filosófico, divide las categorías del «hacer» y las categorías del «ser». El orden de las categorías del hacer comprende diversas categorías sistemáticas o conjuntos de éstas, tales como categorías tecnológicas (arquitectónicas, musicales, &c.), políticas, económicas... Las categorías del ser llevan intrínsecas las categorías

del hacer, y de ellas se funda la idea de identidad sintética de la cual parte la *Teoría del cierre categorial*.

La idea de una categoría musical requiere la emancipación de la música de otras disciplinas⁹⁴, aunque, naturalmente, ésta tiene íntimas intersecciones debido a que empieza a emanciparse de manera tardía en la historia como veremos a continuación.

Desde este Manual, mantenemos la hipótesis de que la música y la danza se desarrollaron en su origen conjuntamente. Los pueblos primitivos (por ejemplo, los pueblos africanos o indígenas), todavía relacionan de manera inseparable en sus costumbres a la danza con la música y los ritos (de caza, de curaciones, religiosos, &c.). Incluso podemos citar al gran F. Pedrell cuando nos dice tan acertadamente:

De la danza, más que de la poesía, surgió el acento —alma de toda música— sin el cual no puede concebirse una forma de música instrumental artística. El acento de la danza, comunicóse, además a las formas de la música vocal, siempre cuando ésta renunció a la melodía del discurso (*sprech-melodie*), emancipándose del ritmo oratorio⁹⁵.

Debemos aclarar, si bien, que el maestro Pedrell se refiere, obviamente al hablar de esta génesis, a la música perteneciente al arte sustantivo. La danza a la que hace mención, esta sofisticada por la razón y conserva su propia ontología como génesis antropológica de configuración estética que sirve como premisa (síntesis autológica o dialógica como parte de la «verdad de la obra») a un acto refinado de racionalidad humana (ciencia en sentido aristotélico). Sea como fuere, la danza primitiva está relacionada originariamente con la música, incluso lo podemos observar en un niño, el cual siempre vincula el sonido organizado rítmicamente con el movimiento corporal y con la adrenalina tal como ocurre en las sociedades primitivas, en las discotecas actuales (donde los jóvenes danzan como si de chimpancés se tratara) o en los ejercicios de gimnasia⁹⁶.

94 Aquí utilizaremos la palabra «emancipación» y no «autonomía», que tal como nos explica Bueno, es una palabra jurídica de alto contenido metafísico, ya que ¿quién sería el *autos*?, ¿el propio sujeto?, esto nos llevaría a la causa *sui*, por lo que hablar de autonomía carece enteramente de valor.

95 Felipe Pedrell, *Las formas pianísticas*, Manuel Villar, Valencia 1918, pág. 20.

96 La traducción al español de la famosa frase de Platón: «la música es al espíritu lo que la gimnasia al cuerpo», tiene como referencia la gimnasia militar, y no por la acepción entendida actualmente.

Ahora bien, podemos hallar el primer acto de emancipación de la música respecto a la danza en la época de Platón quien afirmaba que cuando la música empieza a contaminarse con la danza y el baile, sobreviene la corrupción de la ciudad. Por lo tanto, aun cuando deba su acentuación a la danza en su génesis antropológica, la música empieza a funcionar sin estar sometida a ella en esta época.

El siguiente acto de emancipación de la música es más tardío, a saber, el paralelismo palabra-música el cual nos lleva a la famosa pregunta ¿es la música un lenguaje? Ante esta cuestión, existe una tradición de autores (desde Schopenhauer hasta Adorno, pasando por Ansermet que consideraba a la tonalidad como principal característica del lenguaje de la música) que han vinculado a la música como un «lenguaje universal». Por vía contraria, encontramos también algunas opiniones técnicas que niegan la vinculación de la música como categoría lingüística (por poner un ejemplo, el director de orquesta rumano Celibidache mantenía la tesis de que la música era todo menos un lenguaje). La polémica sobre el lenguaje abarca desde Platón y su teoría de la relación natural entre significante y significado, hasta Fernando de Saussure y su teoría convencionalista; esta última reafirmada por el positivismo lógico siempre que se atenga a unas reglas sintácticas determinadas. Hoy día, la Etología ha reconocido que los grandes simios utilizan el lenguaje de signos propio de los sordomudos, lo cual abre nuevas vías de estudio sobre el origen de esta tecnología. Desde nuestras coordenadas, la relación entre el significante y el significado no es convencional, ya que es resultado de un proceso de condicionamiento por repetición que hace del signo algo estable y normalizado; de ahí que no pueda ser arbitrariamente alterado⁹⁷.

El materialismo filosófico aborda el lenguaje desde una perspectiva fundamentalmente ontológica tratándolo como un componente más de la realidad que contribuye a la construcción de ésta y como resultado de la *symploké* de los tres géneros de materialidad: M_1 (dimensión

97 Véanse: Gustavo Bueno, “Imagen, Símbolo y Realidad”, *El Basilisco*, nº9, 1980, págs. 57-74, <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas10908.htm>; Gustavo Bueno, “Conónimos”, *El Catoblepas*, septiembre 2007, nº67, pág. 2, <http://www.nodulo.org/ec/2007/n067p02.htm>; y, Gustavo Bueno, Alberto Hidalgo y Carlos Iglesias, *Symploké*, Júcar, Madrid 1991, 3ª ed., págs. 125-147.

física del lenguaje: sonidos y signos tipográficos), M_2 (dimensión psicológica del lenguaje) y M_3 (lenguaje como sistema abstracto).

En el curso de filosofía de la música impartido en Oviedo, el propio Bueno nos explica que hablar de lenguaje responde a un género atributivo lo cual ocasiona grandes problemas de análisis ya que no existe un lenguaje universal (se intentó experimentar con el esperanto un lenguaje común a toda la humanidad que, obviamente, fue un fracaso), de modo que, el propio término «lenguaje», responde a una multiplicidad de variantes de acuerdo con todos los idiomas existentes en el mundo. Sobre esto, Gustavo Bueno diferencia tres géneros de lenguaje, a saber, el lenguaje apelativo, el expresivo y el representativo que bien pueden responder a M_1 , M_2 y M_3 .

A partir de estas aclaraciones debemos estudiar distintos hechos que nos puedan reconducir a una conclusión certera sobre la distinción entre lenguaje y música, a saber, Platón, en su *Crátilo*, nos habla de que la esencia de la pintura o la música se encuentra en la imitación de las cosas reales y por ello son de rango menor a la palabra la cual se vincula de forma directa a la cosa real; esta es la principal distinción entre lenguaje y arte.

Desde nuestras coordenadas, la música no tiene su génesis en la imitación de la naturaleza, concretamente —y tal como se ha dicho tantas veces— en la imitación del canto de los pájaros (los animales no hacen música más que en sentido metafórico), sino que su génesis se encuentra en la apreciación y distinción de unos sonidos respecto a otros; es decir, que la música es una idea histórica construida por la racionalidad operatoria del hombre. No obstante, la vinculación entre lenguaje y música en el desarrollo de la historia se contextúa en la época en que la música provenía, por un lado, de los trovadores (música profana) y por otro, de la música insertada en el culto católico (música sacra). Lo primero que debemos exponer ante esta importantísima cuestión es que tanto una música como la otra estaban vinculadas al lenguaje mediante una intersección directa, de hecho, la génesis de la notación musical codificaba los sonidos de la escala con la primera sílaba del siguiente texto a San Juan:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum

Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Ioannes

Sobre estos versos el *canto gregoriano* articulaba la concatenación de diversos sonidos de manera racional para ser entendidos, es decir, que las propias leyes de la articulación sonora provenían de los modos (que organizaban las escalas sobre las que se construía la música) y de los distintos versos que constituían la fraseología⁹⁸ del discurso musical estando, por tanto, la categoría musical, vinculada al lenguaje.

Hasta la época barroca, los instrumentos musicales no tenían más protagonismo que el de duplicar las propias voces del canto vocal, en cambio, a partir de esta época, la independencia instrumental empezó a adquirir tal notoriedad que al paso de los siglos hizo que la música se desvinculara (si bien no totalmente ya que siempre quedan reminiscencias tanto en el aspecto estético como antropológico) de una sumisión a la categoría lingüística. A partir de este hecho, los partidarios de la denominación «lenguaje universal de la música» podrían objetar que, aunque la música instrumental estuvo desvinculada a partir de entonces de la prosa, su propia «comunicación» y «expresión» llega actualmente a toda la «humanidad» por medio de su propia universalidad.

Ante esta creencia enteramente idealista, debemos contestar que no existe un universo unívoco (pese a su propia etimología de unicidad) así como tampoco una idea unitaria y monista de la humanidad. Además, queremos discutir, desde este estudio y desde la filosofía de Bueno, la idea de «mensaje de la música» o «la música como lenguaje expresivo». La música realmente no tiene una función telegráfica, es decir, no tiene ningún mensaje objetivado por medio de ningún supuesto lenguaje así como tampoco es un arte expresivo sino apelativo. La expresión es algo encasillado en M_2 que tiene una importancia social desde la correlación de los individuos, pero en el caso del compositor o ejecutante musical no hablamos de tal expresión sino que su función es simplemente la de sujeto operatorio que manipula

⁹⁸ Sobre este fenómeno se constituye el origen del término «frasear» en música, que no es otra cosa que resaltar el contorno del tejido articulatorio de los glomérulos.

el sonido racionalmente y lo apela hacia el auditor siendo dicha apelación de carácter artesanal. Por lo tanto, podemos resolver —citando a Bueno en su curso de Filosofía de la Música en el Conservatorio de Oviedo— esta cuestión con la siguiente metáfora: cuando un niño empieza a hablar relaciona el concepto de «padre» y de «madre» con el de «hombre» y «mujer» por lo que en numerosas ocasiones, cuando éste está al cuidado de otra persona que no son sus padres, la confusión de llamarles padre o madre, desde la perspectiva de si es hombre o mujer, es algo muy usual. Los conceptos de padre/madre y el de hombre/mujer están íntimamente vinculados, mas pueden desligarse ya que no todos los hombres y mujeres son padres o madres. Por consiguiente, y sobre dicha analogía, afirmamos que la música y el lenguaje, aunque íntimamente relacionados, responden a categorías diferenciadas. Esta es la principal importancia materialista de la música. Asimismo, debemos penetrar en el estudio ontológico de ésta desde el punto de vista de conceptos e ideas, a saber, ¿la música es un ente conceptual o una idea?

La etimología de la palabra concepto viene del latín *conceptum* y éste del verbo *concipere* que significa «concebir». *Concipere* deriva de *capere*, o sea «agarrar o capturar algo». Desde el materialismo filosófico, en un plano filológico, los conceptos están vinculados a las entidades que están más cerca del sujeto operatorio, es decir, a referenciales que están fuera de nosotros. La palabra idea, en cambio, viene del griego *eído* que significa «ver», es decir, algo dado del exterior. La idea, desde las coordenadas de Bueno, se ocupa de los contenidos más alejados de los sujetos. Por citar un ejemplo, la palabra «piano» responde a un concepto ya que es un aparato que tiene una única función operatoria, en cambio, «mesa», no es un concepto sino una idea porque su propia función supone la teoría de la evolución, a saber, la liberación de las manos que, en el individuo humano, al separarse del suelo, quedan flotantes, por lo que la mesa es el suelo de las manos donde se opera quirúrgicamente, es decir, la mesa en sí, en su configuración histórica, responde más a una idea que a un concepto; conceptuar la mesa como «mueble compuesto de un tablero horizontal liso y sostenido a la altura conveniente, generalmente por una o varias patas», es de una grosería tan absoluta que podría hasta confundirse una mesa con un armario debido a que la idea de mesa, si la altura del «suelo de las manos» se

eleva, se puede convertir en un armario, y si se baja, se convierte en un pódium así como en la mesa de cualquier tipo de operación (cocina, operaciones quirúrgicas...) o con el altar de una capilla religiosa.

Desde nuestras coordenadas, las ideas no están fuera de la realidad sino que éstas son trascendentales a los propios conceptos que siempre se referirán a las categorías.

A partir de este hecho obtenemos la solidez filosófica de la que parte la distinción entre ciencias y artes con la filosofía. Las ciencias y las artes trabajan con conceptos enclaustrados en categorías y a esto le llamamos «saber de primer grado», en cambio, la filosofía se ocupa de ideas, es decir, de contenidos más alejados de los sujetos que concatenan conceptos y categorías entre sí («saber de segundo grado»). Es de una enorme equivocación considerar que la filosofía es la madre de las ciencias ya que la realidad responde a lo contrario, no olvidemos que en la *Academia* de Platón se exigía el conocimiento de la Geometría (primera ciencia que responde a la tercera acepción de la *Teoría del cierre categorial*) debido a que por medio de este conocimiento se podía penetrar en el estudio de la filosofía.

Para responder a la anterior pregunta, expondremos brevemente la teoría de los cinco estratos desarrollada en *El mito de la felicidad* (Ediciones B, Oviedo 2005) de Gustavo Bueno:

- Primer estrato: Fenómenos. Aquí contextualizamos la palabra fenómeno en sentido griego y no en el sentido que la filosofía idealista alemana dio a esta palabra desde Hegel; es decir, para nosotros, fenómeno será todo aquello que salga de las coordenadas de lo ordinario.
- Segundo estrato: Conceptos. Tal y como hemos explicado anteriormente, todo fenómeno dado al sujeto operatorio, para poder ser aprehendido por él, debe ser conceptualizado.
- Tercer estrato: Ideas. Un conjunto de conceptos engarzados en distintas categorías concurrirá en la constitución de ideas.
- Cuarto estrato: Teorías. La concatenación de un conjunto de conceptos.
- Quinto estrato: Doctrinas. La concatenación de un conjunto de ideas.

La música, desde su propia configuración histórica, fue una idea, debido a que la propia etimología de la palabra (*mousikē, téchnē*)

contiene la acepción de musas así como la acepción de técnica, por lo cual, en su propia evolución, ha adquirido por una parte una serie de idealismos (música para ensalzar a Dios, música para la unión de la humanidad, música para el amor, música para el drama, &c.) y por otra, ha desarrollado su propia esencia sobre una categoría tecnológica que debemos empezar a describir; dentro de la institución musical hay ideas, doctrinas y analogías, mas lo que nos interesaría desde el presente estudio es establecer una serie de conceptos e ideas que engarzen a la música dentro de la idea de categoría musical incluso independizada (sobre todo en sus cuestiones constitutivas) de las demás artes, y, para ello, debemos adentrarnos en la principal tarea del presente libro, a saber: el estudio ontológico de la música como categoría que responde a un cierre tecnológico y fenoménico.

§7. *La teoría del volumen tridimensional de la música (núcleo); la partitura (cuerpo); y la historia (curso)*

El estudio ontológico de la música, en primer lugar, debe de responder a una definición de Música, y, para ello, y haciendo historia sobre este asunto, podemos observar que todas las definiciones dadas por grandes músicos responden o bien a definiciones porfirianas o bien a definiciones plotinianas. Desde las definiciones porfirianas se busca el género más próximo a la música y su diferencia específica, es decir, el género artístico distinguido en dos clases: las artes liberales (bellas artes) y las artes serviles (artesanía) siendo la música un arte liberal o arte noble junto a la pintura, escultura o arquitectura (artes apotéticas), todas ellas definidas desde el prisma de las musas ofreciendo, con ello, una idea de divinidad. Toda la concepción romántica del artista como genio divino frente a lo técnico y lo mecánico, viniendo de la teoría del sentimiento de Tetens, tiene su origen en el diálogo *Ion* de Platón; por tanto, véase, a la definición de la música que estipula Brahms («la música es el corazón de la vida, por ella habla el amor, sin ella no hay bien posible y con ella todo es hermoso») como un claro ejemplo proveniente de esta perspectiva.

Las definiciones plotinianas, en cambio, dan por supuesto la existencia de las artes liberales y la unidad entre ellas por lo que sólo se diferencian en cuanto a la materia por la cual se desarrollan siendo esto

último menos importante que su propia unidad. Sobre esta premisa tendríamos todas las concepciones del «arte total» intrínsecas desde Gluck hasta Wagner así como las perspectivas actuales de músicos como Barenboim o Mehta cuyas pretensiones son las de unir pacíficamente a todos los hombres a través del arte musical.

Precisamente desde la clasificación de Gustavo Bueno de arte sustantivo y arte adjetivo se trituran estas ideas y se observa que no hay unidad entre las artes y que su sustancialidad poética es material de tal modo que ni desde la lógica de clases ni desde la unión del género artístico puede definirse algo que sólo toma sustancia (sustancialidad actualista) desde su realidad material.

Así pues, expondremos la definición (múltiple y compleja) de la música no desde las definiciones anteriores, sino desde la teoría de la esencia material⁹⁹ de Gustavo Bueno. El propio Bueno en sus cursos de Filosofía de la Música impartidos en el Conservatorio de Oviedo, así como en Santo Domingo de la Calzada, explica el fundamento esencial del presente Manual basado en su teoría del volumen tridimensional de la música. Este volumen se conceptúa a través de la esencia de la música, a saber, la reflexión diamétrica entre los sonidos, es decir, su apreciación; esta distinción sonora que conforma el volumen de la música puede ser estudiada desde una analogía con la arquitectura a través de la cual podemos estudiar su característica más importante: su tridimensionalidad. Como bien sabemos, el único arte tridimensional que existe es la arquitectura, y ante los que puedan objetar que la escultura también lo es argumentaremos que la principal característica arquitectónica de la cual carece la escultura es el sentido de interioridad (*kenós*¹⁰⁰); cualquier edificio tiene un sentido vectorial enfocado hacia la ley de la gravedad que, además, posee un interior de los cuerpos, en cambio, la escultura, aunque se percibe

99 “Esencia genérica (teoría de la): Núcleo/ Cuerpo / Cuerpo / Curso”, en *Diccionario filosófico*, <http://www.filosofia.org/filomat/df056.htm>

100 Gustavo Bueno, en el capítulo de «Arquitectura y Filosofía» del libro *Filosofía y cuerpo, debates en torno al pensamiento de Gustavo Bueno*, nos explica lo siguiente: «la obra arquitectónica se orienta a la construcción de un interior, en el que sea posible entrar y salir, de suerte que este interior sea un *kenós* [adjetivo tomado del griego, *kenós*, *e*, *on*, “espacio vacío”], un vacío. El *kenós* arquitectónico, por tanto, no es solamente el vacío, sino un dintorno vacío, interior, aislado por tanto del exterior, del entorno, mediante un contorno envolvente, formado por el suelo, por los muros y por la cubierta». Patricio Peñalver, Francisco Giménez, Enrique Ujaldón (Ed.), *Libertarias*, Madrid 2005, pág. 451.

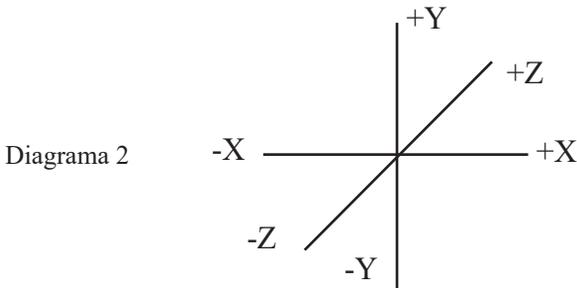
tridimensionalmente, esa tridimensionalidad es ficticia, ya que, por ejemplo, dentro de la escultura de un rostro no hay cerebro ni arterias ni nada en su interior, por lo que el propio arte se configura desde un punto de vista enteramente exterior. La música, en cambio, sí ofrece esta analogía con la arquitectura si bien no hablamos de un cuerpo sino de un volumen. Éste está constituido operatoriamente por medio de tres ejes: el eje Y, el eje X y el eje Z y su proyección es ortogonal por la siguiente razón: se unen inseparablemente por medio de un punto, pero cada uno de ellos funciona lisológicamente con peculiaridades propias que ofrecen discontinuidades entre sí. Así pues, el eje Y corresponde a la «altura» de los sonidos; el eje X corresponde a la «duración» y se desarrolla vectorialmente a través del tiempo; y el eje Z, corresponde al «cromatofonismo».

Cromatofonismo¹⁰¹ es un término acuñado por Gustavo Bueno que se refiere a las dimensiones de la música que implican la intensidad, la presión, la densidad y la amplitud del volumen sonoro que son encuadradas en las morfologías tímbricas. Todas estas cualidades son disociables pero inseparables y ofrecen, por tanto, múltiples variantes. Por poner un ejemplo, en el piano, las últimas tesituras del registro agudo —al constituirse sobre cuerdas más cortas— ofrecen un sonido de débil intensidad por lo que los armónicos se propagan con menor densidad siendo que la tensión de las cuerdas es más alta que en el registro grave. Por el contrario, en una flauta, el Do_3 (última nota de su registro grave) suena con muy poca intensidad mientras que el Do_6 suena muy intenso (a diferencia de como ocurre en el piano) ya que necesita de mucha presión de aire para que pueda emitirse. Un ejemplo de cromatofonismo orquestal lo hallamos en lo siguiente: si en la morfología de varios sonidos que constituyen un acorde perfecto mayor en estado fundamental, la tercera del acorde suena próxima a la octava del bajo, se produce una fricción de armónicos que ofrece como resultado una densidad cromatofónica desequilibrada en cuanto a las totalidades distributivas (notas) que forman la totalidad atributiva

101 Es importante subrayar la distinción entre los términos Cromatismo y Cromatofonismo, ambos provenientes del griego *khromatikós* relativo a *khroma* («color de piel»). Cromatismo se refiere a las distintas «gradaciones de color» emergentes del sistema referencial del intervalo de octava (los doce tonos de la escala cromática que se encuentran a distancia de semitono); y Cromatofonismo se refiere a las variantes de intensidad, densidad, presión y amplitud que emergen del volumen musical.

(acorde) del término operatorio. Por consiguiente, la dimensión que implica la intensidad, densidad, presión y amplitud es común al eje cromatofónico del que parte (eje Z).

Es interesante analizar la aseveración de Hindemith sobre la tonalidad en cuanto a «fuerza de gravedad de la música» explicada desde la teoría de los tres ejes de Gustavo Bueno. En este sentido podemos concluir que las tonalidades son identidades que se configuran desde convergencias vectoriales del eje X resultantes de las relaciones entre los ejes Z e Y. Estos tres ejes forman el espacio musical —*symploké*— que constituirá el Núcleo de la música:



Sobre este núcleo se constituyó, en una determinada fase histórica (curso), el cuerpo musical que se compone esencialmente (consideramos que los músicos, instrumentos, auditorios y público de un concierto también constituyen el cuerpo musical) de lo que los alemanes llamaban «música a los ojos», es decir, las partituras.

La partitura es un cuerpo que posee una serie de signos a los que el sistema de educación actual denomina «lenguaje musical» sustituyendo a la antigua acepción de «solfeo» e incurriendo, con ello (tal como hemos aseverado anteriormente), en el infantilismo de confundir términos que esencialmente se determinan a través de intersecciones con otros (padre-hombre; agua-ser humano; mar-río); pero tal perspectiva no es un inocente error ontológico sino que tiene como propósito universal reducir la música a un burdo mensaje de sentimientos basado en sensaciones sonoras (reducción de la música sustantiva a la adjetiva). En consecuencia, es preciso clarificar la ontología del cuerpo musical, es decir, la esencia de su contenido desde unos postulados de enérgica protesta ante esta miopía general de músicos y regidores de los sistemas de educación, a saber; la

partitura constituye una serie de signos que, en una primera fase, se nos presentan en forma de topografía musical (*topos*, lugar; *graphia*, escritura), es decir, que ésta se desarrolla a través de homomorfismos entre unos signos y su lugar específico en los ejes X e Y, por ejemplo: un Do_3 y Mi_3 están situados a unas determinadas alturas que encuentran su lugar sobre la realidad sonora en el eje Y que, además, si conforman una negra con puntillo (el Do_3) y una corchea (el Mi_3), obtienen su lugar en el eje X, asimismo, si estas dos notas están escritas para ser ejecutadas por una trompeta, clarinete y viola, obtendrían su lugar en el eje Z. Ahora bien, este último eje, debido a su compleja constitución, acontece a partir de un pluralismo de factores que no pueden reducirse a partir de los grafismos (sería como tratar de reducir la climatología de un lugar a su propio mapa). Por tanto, en una segunda fase, una partitura constituye una esteganografía (*steganos*, oculto; *graphia*, escritura) conformada por dos capas: objetos portadores y objetos encubiertos. Los objetos portadores son la propia topografía descrita mientras que los objetos encubiertos son todo lo relacionado con la correlación de elementos sonoros de los ejes X e Y que conforman unas contradicciones cromatofónicas (eje Z) que deben ser analizadas. Este análisis constituirá los relatos de las reliquias corpóreas de la música siendo dichos relatos la esencia de lo que llamamos «interpretación musical» que, desde nuestras coordenadas, se desarrollará desde las figuras de la dialéctica y éstas constituirán la base noetológica de la construcción de la música sustantiva la cual, a partir de su emerger —en el concierto *en directo*—, entrará en un plano de presencia objetiva desvinculada de los ámbitos interpretativos (sujeto operatorio segregado). Por consiguiente, el hacer musical no es una interpretación, sino un conjunto de operaciones que, con el cierre fenoménico, construyen la sustancialidad actualista (al ser actualista siempre será renovada y actualizada estableciéndose a partir de las variantes sonoras de cada momento —presencia subjetiva—) de su propia configuración artística.

Así pues, la notación musical (solfeo) permite que el núcleo sonoro de la música —que primitivamente suponía sólo la apreciación de los sonidos, es decir, su distinción diamérica por medio de sus tres ejes en sentido empírico— pueda corporeizarse a través

de las partituras procediendo mediante la conservación¹⁰² de éstas al conocimiento de su lógica constitutiva que, al correlacionarse con otras partituras de diferentes fases históricas (curso), ofrece las posibilidades de establecimiento sustancial por medio de constantes ejecuciones y que a través del estudio e investigación, renuevan y amplían (curso) el núcleo esencial de su propio campo desde los relatos que inspiran la base racional —operatoria— de dichas ejecuciones.

Concluimos, pues, aseverando que cuando una ejecución sustancializa (sustancialidad atributiva) la esencia noetológica de una composición, esta sustancialidad responde a la idea de sustancialidad actualista que Gustavo Bueno expone en su ensayo sobre el arte sustantivo y adjetivo, a saber: ejecución *en directo* basada en la construcción a partir de los tres ejes del volumen musical, es decir, núcleo; representación de la lógica de construcción de la partitura por medio de la operatoria cromatofónica de la ejecución, es decir, presencia objetiva de la esencia del cuerpo; y contradicciones dialécticas operadas a partir de los sonidos emergentes del propio ejecutante en *el directo* del concierto que constituye la presencia subjetiva del músico como individuo en la historia, es decir, curso.

§8. *Ideas internas al desarrollo de la música sustantiva*

Gustavo Bueno en su filosofía de la música nos habla de dos cuestiones esenciales relativas a las cuestiones de ideas y conceptos en música, a saber: *las ideas musicales presuponen conceptos*, es decir, no podemos hablar de idea de armonía sin conocer conceptos como puedan ser: acorde de *Sol menor*, modo Protus, tritono, &c.; *las ideas que envuelven el estudio de la música se subdividen en ideas internas e ideas adventicias*, esta distinción parece proceder de la meditación tercera de las meditaciones metafísicas de Descartes donde distingue entre «ideas nacidas conmigo», «ideas extrañas y oriundas de fuera» e «ideas hechas e inventadas».

102 El significado que otorgamos a «conservar» lo relacionamos con la acepción de la palabra Conservatorio, «centro donde se conservan (o deberían conservarse) y estudian los cuerpos musicales (tal y como se conservan las células y moléculas de un cuerpo para ser estudiados) para transformarlos en núcleo musical a través de la ejecución».

Entendemos desde las coordenadas del materialismo filosófico que las ideas internas a la música se refieren a aquellas que son comunes a todo su curso histórico mientras que las adventicias son aquellas que son extrañas y pasajeras a su propia categoría, por ejemplo, el *Sturm und Drang* como movimiento literario es extraño a la música al igual que las ideas estéticas como puedan ser «feo» o «bello» que han ido mutando a lo largo de la historia (el tritono se consideraba en el Renacimiento un intervalo «feo» o «mal sonante» a diferencia de hoy en día). A estos principios estéticos los consideramos ideas adventicias correlacionadas con las ideas internas, y en este sentido, podemos retrotraernos a la distinción —correlativa— de *aisthesis-noesis-poesis*¹⁰³ atendiendo a que lo sensorial (*aisthesis*), siendo fenomenológico, está imbricado históricamente a través de la filosofía de los valores, y a este respecto, Platón, en *La República*, distingue a los filósofos —que gustan del saber— de los que gustan del oír (*filókoos*) y de los que gustan del mirar (*filozéamon*), además, desde esta premisa, aparece el binomio entre *aisthesis* y *noesis* (pensamiento o inteligencia). Los dos mundos platónicos, pues —*kósmos aisthetós* (traducido al latín como *mundus sensibilis*) y el *kósmos noetós* (traducido como *mundus intelligibilis*) —, se distinguen a partir de este binomio si bien resolviendo la «maraña» romántica (surgida desde la teoría de Tetens) de que el mundo de los sentimientos y el mundo racional son opuestos. El propio Platón afirma que lo noético solo tiene una forma de presentación desde lo estético, y en lo estético aparece lo noético ya que en caso opuesto la sensación no sería inteligible¹⁰⁴.

Resolvemos, de este modo, que las normas estéticas, establecidas a partir de axiomas entrelazados por objetivismos provenientes del cierre de la Acústica así como por intersecciones filosóficas, determinarán los estatutos de la música que estarán normativizados a partir de ideas adventicias; y que las cuestiones constitutivas corresponderán

103 Véase “El papel de la filosofía en el conjunto del hacer”, conferencia pronunciada por Gustavo Bueno el martes 8 de abril de 2008 en la Escuela de Hostelería de Gijón como clausura del Primer encuentro de profesores de filosofía organizado por la Sociedad Asturiana de Filosofía y por la Fundación Horacio Fernández Iguanzo, minuto 57:32 en el video disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=n249ICuuytY&t=4488s>

104 José Villalobos, “La biblioteca de Bach y el pensamiento”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 2010, n° 38, págs. 99-110, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3691063>

a un orden lógico-operatorio (constitución de la sustancia poética) común a las distintas estéticas de la institución musical desarrollado a partir de las siguientes ideas internas que conformarán su propia *poiesis*; ésta es establecida a partir de la idea de «unidad compleja» que se conforma a partir del ensamblamiento o conexión de partes integradas en la propia composición (*complexus*, abrazo). En este sentido la música sustantiva tendrá como unidad compleja el propio cierre fenoménico de la obra musical donde podrán estudiarse las siguientes ideas internas, a saber:

- Idea del volumen tridimensional de la música
- Idea de la velocidad expansiva del despliegue (desarrollo y evolución) de una composición (partitura)
- Idea de *Tempo* (ejecución)

Todo ello podrá estudiarse gnoseológicamente (a través de la historia fenoménica) en el cuerpo musical (partituras) por medio de la idea de Glomérulo que será desarrollada y clasificada posteriormente.

I. Identidad, totalidad y movimiento

Toda composición musical debe responder a una racionalidad operatoria, y para ello, primeramente, debemos razonar sobre la esencia musical basada en el fluir temporal de los sonidos. Este movimiento temporal —y, por lo tanto, constante— hace de la música algo verdaderamente diferente a la pintura, arquitectura o escultura donde la corporeidad de su materia nos lleva a identificar su unidad visualmente a raíz de la relación espacial entre sus partes; o en el caso de la literatura, desde un prisma cognoscitivo basado en la lógica y comprensión del lenguaje.

Desde esta premisa debemos entender que la complejidad de desplegar el análisis musical desde unas coordenadas holóticas (teoría del todo y las partes) nos remite a la identificación (identidad) de las unidades tanto en sus partes isológicas (*isos*, «lo mismo») como sinológicas (*synalaso*, «juntar»). Por tanto, nos adentraremos en el estudio profundo del término Identidad.

El término *identitas* habría sido formado, en el bajo latín, para traducir al griego *tautótes* a partir del término *idem*, por analogía a como *entitas* se

formó a partir del término *oens* (el español *identidad* está registrado ya en el siglo XV, según Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispanoamericano*)¹⁰⁵.

En el artículo «Predicables de la Identidad» de don Gustavo nos ofrece nueve modulaciones del término Identidad, a partir de los tres ejes del espacio gnoseológico, las cuales utilizaremos como herramienta para analizar las identidades musicales de las totalidades distributivas y atributivas, a saber:

- Identidad fenoménica: en música todo lo relacionado con el sonido en un sentido psico-acústico (relación entre M_2 y M_3).
- Identidad fiscalista: la identidad que tiene que ver con los cuerpos, es decir, con los instrumentos musicales de acuerdo con sus distintas modulaciones históricas (cuartetos de cuerda, orquesta, banda...).
- Identidad esencial: aquí obtendríamos una modulación que estudiaría la verdad científica como identidad sintética sistemática. En este sentido, distinguiremos, en el siguiente punto, la identidad sintética esquemática de la identidad sintética sistemática rechazando toda posibilidad de obtener en música identidades sintéticas sistemáticas que concurren en un cierre esencial.
- Identidad de los términos simples y las Identidades esquemáticas: la identidad, en este sentido, tiende a ser definida por la reflexividad de las relaciones entre los términos identificados, mas esa reflexividad es producto de relaciones simétricas y transitivas o incluso de productos relativos a relaciones asimétricas. Desde el materialismo filosófico la unidad no se contrapone a la multiplicidad, al contrario, la supone.

Como hemos dicho anteriormente, la identidad sintética sistemática, necesaria para que se produzca el cierre esencial de una ciencia, no se da en música produciéndose, por tanto, únicamente modulaciones de identidad que son exclusivas de las figuras de los términos (términos melódicos, métricos, acórdicos, contrapuntísticos o tímbricos) que pueden ser enclasados en simples o en esquemáticos. En cuanto a estos

105 Gustavo Bueno, “Predicables de la Identidad”, *El Basilisco*, 2ª época, 1999, nº25, pág. 3, <http://filosofia.org/rev/bas/bas22501.htm>

últimos, Gustavo Bueno nos explica que los esquemas de identidad se desarrollan a partir de un núcleo sustancial que, como unidad sinalógica, sigue un postulado de construcción en *progressus* y *regressus*.

Los esquemas de identidad esquemática son resultados de operaciones, apoyados, desde luego, en núcleo sustancial que, o bien se desarrolla (en un *progressus* o *compositio*) como unidad sinalógica (en virtud, no tanto de una necesidad interna, cuanto de una regla o postulado de construcción: cabría decir que la identidad esquemática se apoya en la misma recurrencia de la operación), o bien se construye (en un *regressus* o *resolutio*) en un lugar de resolución sustancial¹⁰⁶.

Debemos atenernos a ejercitar dicha idea en la génesis de la composición musical. El llamado Tema o Sujeto¹⁰⁷, como núcleo del que parte una obra, ofrece infinitas posibilidades de desarrollo emergiendo a partir de los términos que el compositor conjuga con el ingenio de hacer dialéctica mediante la contrastación, transformación, imitación y mutación. Estas relaciones, a medida que avanza la propia obra y empieza a tomar «cuerpo sustancial», se sostendrán reflexivamente mediante la constitución de los núcleos identificados sobre la simetría, asimetría y transitividad:

tanto en las fórmulas escolásticas de la identidad (*ens est ens; ens est id quod est; &c.*), como en el tratamiento lógico-formal de la identidad, como constante lógica, es la reflexividad representada o ejercitada, aquella que constituye el núcleo de la idea¹⁰⁸.

— Identidad de las relaciones holóticas: en este sentido, el estudio del todo y las partes corresponderá a un análisis gnoseológico riguroso y codificado a través del análisis de los glomérulos desde un prisma oblicuo y a través de la historia, es decir, procederemos a un análisis gnoseológico no tanto de la música sino de la música como parte de la historia, y con ello podremos dilucidar la lógica formal de las totalidades atributivas y distributivas (composiciones musicales) por medio de la identificación de las relaciones internas que constituyen su propia unidad institucional.

106 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1992, vol. 1, pág. 161.

107 Distinguiremos «tema» o «sujeto» de «identidad», en sentido de las posibilidades de expansión que un autor le confiera, es decir, un mismo tema o sujeto puede concurrir en identidades distintas dependiendo del compositor que las opere.

108 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1992, vol. 1, pág. 149.

— Identidad de las operaciones: consideraremos las operaciones musicales como aquellas procedentes de relaciones explícitas basadas en una identidad material dada (autoformantes), y no a las que se presenten como una finalidad proléptica más allá de una *prolepsis* de desarrollo noetológico basado en una serie de contradicciones técnicas impuestas por el propio autor en el devenir de su propia praxis. Como ejemplo de esta afirmación podemos citar la *prolepsis* de Bach al realizar un Preludio y Fuga en cada uno de los 24 tonos de la escala diatónica.

— Identidad dialógica e identidad normativa: hemos conectado estas dos modulaciones de identidad en nuestro análisis musical por considerar que, a través de las escuelas e influencias en la praxis musical (dialogismos), se identifican unas normas que son la base lógica de su propia realización. En este sentido, podemos hablar, por ejemplo, de la *Escuela de Mannheim* como dialogismo, y del *estilo galante* como una serie de normas operatorias derivadas de su propia conexión dialógica.

— Identidad en los autologismos; el universal noético: aquí reside la esencia del estilo de un compositor, es decir, donde su propio proceder subjetivo-lógico determina su propio valor sustancial en un sentido distributivo. El estudio de la identidad autológica procede del análisis de la lógica por la cual son manejadas e interrelacionadas todas las unidades isológicas y sinalógicas de la composición musical construidas por un sujeto operatorio.

Una vez aplicados a la música todos los predicables de identidad, debemos aclarar que la idea de identidad tiene que ver tanto con las relaciones como con las conexiones. La identidad se funda en la unidad, pero no en la unidad considerada como atributo de una sustancia aristotélica absoluta, sino en una unidad compuesta de partes o unidades parciales o fraccionarias (glomérulos) conexiionadas entre sí. En este sentido, en música pueden darse las siguientes identidades:

— Identidad sinalógica: esta identidad se funda no en una unidad considerada a sí misma sino, más bien, en unidades compuestas, ensambladas o acopladas; las identidades sinalógicas corresponden en música al oficio consistente en la unión de los glomérulos

(pensemos en un pupurrí de varios temas de distintas obras, o en una obra donde los temas esten bien conectados).

— Identidad diaiológica: se funda también en la unidad, mas no afecta a cada una de éstas sino a diversas unidades que mantienen entre sí una relación de igualdad; en música, estas unidades corresponden a los isomorfismos de los glomérulos, así como a las identidades fenomenológicas basadas en unas tonalidades comunes (tonalidades convergentes).

— Identidad compleja: este último tipo de identidad conforma la esencia de la música sustantiva. *Complexus* es un término latino que se refiere a «abrazo» o a «entrelazamiento» por lo que el ensamblaje de todas las partes de una obra (glomérulos) se refiere a la unidad compleja; y la identidad se refiere a lo concerniente al conjunto de relaciones que incluyen estos glomérulos (géneros y especies) en un glomérulo supremo, es decir, la propia unidad compleja de la obra.

Decimos «complejo» —y no complejo— porque la idea de complejidad alude, ante todo, a la *multiplicidad* misma del compuesto, respecto de sus partes (complejidad asociada a la dificultad, hasta un punto tal que, en el español de hoy, casi nadie dice ya, por ejemplo, «este proyecto es muy difícil», sino «este proyecto es muy complejo», como si lo simple no pudiera tener muchas veces un grado de dificultad mayor que lo que es complejo), mientras que *complexo* alude principalmente a la *unidad* de esa multiplicidad (*complexus* = abrazo). [...] La identidad compleja (de C' y T) es ante todo una relación diaiológica (un conjunto de relaciones) de igualdad, semejanza o inclusión de unas especies o géneros en un género supremo C' (como pueda serlo una categoría porfiriana o linneana), cuando además establecen (entre esas especies o géneros) conexiones sinalógicas que definen cadenas de parentesco o descendencia, a la manera de las ramificaciones del tronco de un árbol¹⁰⁹.

Consideramos el mayor grado de racionalidad de la música sustantiva precisamente al establecimiento de tal identidad que se ha desarrollado en otro plano al de la propia estructuración sonora en sentido distributivo. Cuando es superado el plano distributivo y se enlazan todas las identidades mediante su asimilación (identidad compleja), podemos otorgar a esta música otro estatus; al totalizar muchas partes, el universal noético desborda los ámbitos de los autologismos para

109 Gustavo Bueno, "Identidad y Unidad (y 3)", *El Catoblepas*, marzo 2012, nº121, pág. 2, <http://nodo.org/ec/2012/n121p02.htm>

constituir, con ello, un cierre fenoménico de la obra que se materializará a través de la unidad compleja. Como ejemplo de esto, podemos analizar el siguiente caso clarificador, a saber; una misma obra si cambia de referencial, es decir, se transcribe, su eje Z establece otras posibilidades de expansión por lo que sus contradicciones serán otras y, por ende, la identidad compleja deberá «abrazar» dichas diferencias. Este caso lo hallamos en la comparativa de la *Alborada del gracioso* de Ravel en su versión pianística respecto a su versión orquestal, ambas compuestas por el propio autor:

BLOQUE 1

Últimas contradicciones y asimilación (a partir de *très sec et bien rythmé*)

IV. *Alborada del gracioso (Miroirs)*, de M. Ravel (versión pianística)

Imagen 31

The image displays six systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The third and fourth systems feature a *glissando* marking over a dense, rapid passage of notes. The fifth system also features a *glissando* marking, with red 'X' marks at the beginning and end of the passage. The sixth system includes a *sf* (sforzando) marking. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, indicating a technically demanding piece.

Imagen 32

IV. Alborada del gracioso, de M. Ravel
(versión orquestal)

Imagen 33

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony or concert piece. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The instruments listed on the left side of the page are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Clarinet in B-flat (C-B♭), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tromb.), Cymbal (Cymb.), Horns (1st and 2nd Horns), Violins (1st and 2nd Violins), Viola, and Cello/Double Bass (C. B.). The score is written in a standard musical notation with various dynamics (e.g., *pp*, *p*, *f*, *mf*, *ff*) and articulation marks (e.g., *pizz.*, *arco*). The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall appearance is that of a professional musical manuscript.

Imagen 34

This image shows a page of a musical score, page 24, for a symphony orchestra and vocal soloists. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Horn), Clarinet in A (Cl. A.), Clarinet in Bb (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (Cb.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (T. de B.), Tambourine (Tamb. Mil.), Triangle (Tri.), Trumpet in Bb (1^o Tr.), Trumpet in Bb (2^o Tr.), Trombone in Bb (1^o Tr.), Trombone in Bb (2^o Tr.), Trombone in Bb (3^o Tr.), Tenor Voice (1^o Voz), Bass Voice (2^o Voz), Alto (Alt.), Violin (Viol.), and Cello (C. B.). The score is divided into two systems, both starting with a measure number of 24. The first system includes staves for Flute, Oboe, Horn, Clarinet in A, Clarinet in Bb, Bassoon, Contrabassoon, Cymbal, Snare Drum, Tambourine, Triangle, Trumpet in Bb (1^o Tr.), Trumpet in Bb (2^o Tr.), Trombone in Bb (1^o Tr.), Trombone in Bb (2^o Tr.), Trombone in Bb (3^o Tr.), Tenor Voice, Bass Voice, Alto, Violin, and Cello. The second system includes staves for Tenor Voice, Bass Voice, Alto, Violin, and Cello. The score features various musical notations, including dynamics (e.g., *ff*, *mf*, *pp*), articulation (e.g., accents, slurs), and performance instructions (e.g., *gliss.*). The page number 24 is enclosed in a box at the beginning of each system.

Imagen 35

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written in French and includes various instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (C. A.), Trumpets (C. H.), Trombones (T. de B.), Percussion (Yamb. Mill., Cymb., Dr. C.), and Chorus (10^{es} H., 2^{es} H., 1^{es} Vops., 2^{es} Vops., Alt., Solles, C. B.). The score is divided into measures, with a circled '25' indicating a specific measure. There are red 'X' marks on the page, one near the top left and another near the top right. The music is in French, with titles like 'Proces la grande Filite' and 'Changex en Lu'. The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.' and 'ff'. The overall layout is typical of a musical score, with multiple staves for different instruments and vocal parts.

Imagen 36

BLOQUE 2
Asimilación

IV. Alborada del gracioso (Miroirs), de M. Ravel
(versión pianística)



Imagen 37



Imagen 38

IV. Alborada del gracioso, de M. Ravel
(versión orquestal)

The image shows a page of an orchestral score for Maurice Ravel's 'Alborada del gracioso'. The page is numbered 39 in the top right corner. The score is arranged in a standard orchestral layout with various instrument parts. A large red 'X' is drawn across the top of the page, centered over the woodwind and brass sections. The score includes parts for:

- Flutes (1^{ra} Fl., 2^{da} Fl.)
- Oboe (Hob.)
- Clarinet in A (C. A.)
- Clarinet in Bb (Cl.)
- Bassoon (Bass.)
- Contrabassoon (C-Bass.)
- Cor Anglais (Cor.)
- Trumpet (Trp.)
- Trumpet in Bb (Trb.)
- Trombone (Tromb.)
- Tuba (Tub.)
- Euphonium (E. de B.)
- Baritone (Casi.)
- Tam-tam (Tamb. Mil.)
- Cymbal (Cymb.)
- Gong (Gr. C.)
- Xylophone (Xyl.)
- Maracas (Mar.)
- Castanets (Cast.)
- 1st and 2^d Violins (1^{ra} Vn., 2^{da} Vn.)
- 1st and 2^d Violas (1^{ra} Vla., 2^{da} Vla.)
- 1st and 2^d Cellos (1^{ro} Vl., 2^{do} Vl.)
- 1st and 2^d Double Basses (1^{ro} Vcl., 2^{do} Vcl.)
- Arco (Arco) and Pizzicato (pizz.) markings are present for the string parts.

Measure numbers 32 and 33 are clearly visible at the top of the page. The text 'sur la saliso' is written above the Tam-tam part. The text 'Midi Pa! Hol!' is written above the Maracas and Castanets parts. The text 'Houffer! Sil! Bi! Ra!' is written above the 1st Violin part. The text 'Si! Pa! Hol!' is written above the 2^d Violin part. The text 'Si! Ra!' is written above the 1st Viola part. The text '1^{ra} Vn.' and '2^{da} Vn.' are written above the violin parts. The text '1^{ro} Vl.' and '2^{do} Vl.' are written above the viola parts. The text '1^{ro} Vcl.' and '2^{do} Vcl.' are written above the cello parts. The text '1^{ro} Vcl.' and '2^{do} Vcl.' are written above the double bass parts.

Imagen 39

En el primer bloque podemos observar que el piano alcanza —después de unas periodicidades basadas en homomorfismos que cumplen una función de metábasis— un vector por medio de unos *glissandos* donde comenzará el proceso de asimilación de la obra; estos *glissandos* aparecen de forma diferente en la orquestación ampliándose, mediante un giro cromático y canónico descendente, cuatro compases más. ¿Qué hubiese ocurrido si la orquestación hubiese concurrido de manera literal a la composición de piano? La contestación reside en la esencia de la propia idea de identidad compleja.

La orquesta tiene en su identidad de referenciales muchísimas más identidades fenomenológicas encuadradas en el eje Z que el piano por lo que el mismo vector debe asimilarse de manera distinta para poder cerrarse (*complexus*; entrelazado, abrazo) en la propia totalidad atributiva de la obra.

El segundo bloque corresponde a la *coda* de la obra; una transición se dirige al último gran vector (un compás después del número 34 en la versión de orquesta). La versión orquestal posee tres compases más precisamente por la misma razón anterior, a saber; si la instrumentación fuese literal a la parte de piano, la densidad sonora de este vector no procedería con la suficiente fuerza para ser entretejido en el contexto cromatofónico de las posibilidades sinfónicas, en cambio, en el piano, si existiesen estos tres compases de más, dado que cromatofónicamente no da más de sí, se produciría un corte que no permitiría el entretejimiento de todas las identidades formándose, de esta manera, totalidades distributivas.

La identidad compleja es, pues, la esencia de la música sustantiva conformada desde la propia totalidad de un acorde (tomando un acorde como totalidad atributiva formada por notas que remiten unas a otras por medio de sus armónicos) hasta —y esto es lo más interesante— el propio entretejimiento sonoro de los glomérulos de una composición musical. El ejemplo lisológico del acorde como totalidad atributiva, es citado por Bueno en su curso sobre filosofía de la música en Santo Domingo de la Calzada y esta esencial perspectiva para nuestro Manual entra en convergencia —reinterpretándolo filosóficamente desde nuestras coordenadas— con la siguiente aseveración de Celibidache:

Imagínense ahora un acorde: <Toca> ... Hay trompas, flautas, fagotes, violas, cellos, etc. Y uno de estos elementos que actúan en la simultaneidad ... <en la pizarra> ... por ejemplo, esta flauta, es demasiado baja ¿Qué hacemos? Ustedes no saben qué hacer, nosotros los directores profesionales decimos: «¡Usted está demasiado baja!» Cuando lo hayamos dicho ¿qué sucederá? O bien tiene oído y modifica la altura de su sonido y vuelve a la unidad existente. Pues, mientras esté demasiado baja, él esta aquí y los demás están aquí [totalidad distributiva], es decir, una dualidad. <Dibuja> Cuando encuentra el sonido correcto, ¿qué pasa? ¿Desaparece? No, se integra en esta unidad [identidad compleja]. Imagínense ahora que el músico de la trompa, y que no ha dormido bien, toca mezzoforte, y los demás piano. ... También él «crea» una dualidad, son dos cosas. Si Uds., le dicen: «Haga el favor de no molestar a los demás» [y él contesta...] «Sí, sí, ¡perdóneme!» Ahora toca piano, ¿ha desaparecido? No, se ha integrado en el «Uno», en el Ahora. ¿Cuántas dimensiones de este tipo existen? Incontables: Puede ser demasiado blando, demasiado duro, demasiado grave, etc¹¹⁰.

Por lo tanto, si el propio criterio que se establece de un acorde (sustancialidad de éste) lo aplicamos a la totalidad de glomérulos de la composición musical, su propio entretrejimiento y cierre constituirán la esencia de la música sustantiva que, como totalidad atributiva, sólo podrá darse a través de la identidad compleja.

Una vez explicadas las identidades musicales, deberemos atenernos a que las identidades musicales nunca son *a priori* sino que surgen de resultados de operaciones apoyados en unos esquemas formales, mas ¿en qué consistirían dichos esquemas? La respuesta es muy clara, consistirían en las unidades terminológicas (métricas, melódicas, contrapuntísticas, tímbricas y acórdicas) consolidadas estatutariamente (reglas o postulados de construcción) a través de la historia. Las operaciones musicales basadas en la imitación, contrastación y transición hacen que la conjugación entre unas confluencias terminológicas se nos presente como identidades. Ahora bien, ¿cuál es el factor o marco por el cual se puedan configurar estas confluencias? La historia del análisis musical, al no despejar esta incógnita, ha situado las conclusiones de dicha cuestión en un campo muy oscuro y difuso. Ciertamente es que, en todos los tratados escolares, tanto de melodía, armonía como de contrapunto, se expone que la música es movimiento; pero esta idea se abandona desde un punto de vista filosófico en el momento en el que el entretrejimiento de conceptos conforma un

110 Sergiu Celibidache, *Über musikalische Phänomenologie*, Tryptichon, Munich 2002, trad., esp.

campo, por tanto, lo primero que debemos rescatar como solución a la incógnita citada, es la idea de «movimientos musicales».

La palabra Movimiento está formada por raíces latinas y significa «acción y efecto de mover». Sus componentes léxicos son *movere* (mudar algo de un lado a otro), y el sufijo —miento (acción y efecto).

Tal como nos dice Platón en el *Crátilo*, «la acción es algo natural e intrínseco a los seres vivos animados¹¹¹» por lo que está circunscrito a la propia esencia de la vida, de los hombres y los animales. Ahora bien, este movimiento necesita ser objetivado para poder ser inteligible siendo dicha objetivación una configuración constituida históricamente.

Los movimientos musicales serán definidos como estereotipos (moldes fijos) constituidos a partir de acentos (*ad cantus*) sonoros y configurados históricamente como construcciones estéticas y antropológicas. Hemos de entender que antes de comenzar un trabajo compositivo o de ejecutar una sonata de Beethoven al piano —por poner un ejemplo— tanto el compositor como el ejecutante deben poseer en su recuerdo (aparte de la partitura en sí en el caso del ejecutante) una serie de moldes (danzas, asociaciones entre texto y música, relaciones rítmicas, &c.) aprehendidos y por los cuales puedan desarrollar la obra de arte. Éstos se conceptúan a través de unos movimientos que engarzan la idea musical y están constituidos en la historia por medio de las obras maestras así como de la música perteneciente a la prosa de la vida. Por ejemplo, cuando un compositor pretenda escribir un Minueto, un Pasodoble o un *Adagio* para un *Lacrimosa*, deberá recurrir a estos moldes; el movimiento, dentro del arte musical, es análogo al lienzo de la pintura o los cimientos de la arquitectura.

Distinguiremos dos clases de movimientos en música, a saber, «movimiento convergente» y «movimiento divergente». Una música se configurará a partir de un movimiento convergente cuando sus variantes expansivas estén relacionadas no únicamente por las operaciones, sino por el propio movimiento donde se configuran. Podemos identificar movimientos convergentes en el *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, &c., habituales del Clasicismo así como en las danzas en general. Por el contrario, tildaremos de movimiento divergente a aquél que dentro

111 Platón, *Diálogos II (Crátilo)*, Gredos, Madrid 2000, págs. 364,365.

de un tiempo¹¹² de una obra, conste de varios movimientos diferentes entre sí tejidos únicamente por las operaciones.

La idea de movimiento convergente ha sido confundida históricamente con la idea de *tempo*. Sobre esto debemos puntualizar (aunque lo trataremos posteriormente) que el *tempo* es la correlación entre el movimiento y la «velocidad expansiva».

A continuación, una vez explicadas las distintas modulaciones de identidad y estipulada la diferencia entre los dos tipos de movimientos que se pueden dar en una obra, clasificaremos las identidades musicales de la música sustantiva en dos grandes especies:

- Identidades correspondientes a una totalidad atributiva configurada por un movimiento convergente

Son aquellas que parten de un entretejido cohesionado, unitario y formal de términos que discurren en un discurso homogéneo y continuista y que se desarrollan sin una desvinculación del núcleo principal aun emergiendo en redistribuciones y/o contrastes tanto en divergencias y convergencias como en progressus y regressus.

La música llegó a ser una construcción compleja y acabada entre los siglos XIV y XVI, representada por una polifonía que en el Renacimiento (contrapunto imitativo) reunió unas posibilidades de despliegue expansivo basadas en unas analogías vectoriales que trataremos en el apartado de «velocidad expansiva». Esta construcción se tejió a partir de las identidades correspondientes a una totalidad atributiva configuradas por un movimiento convergente.

Desde estos postulados debemos advertir el enorme peligro del actual sistema de educación musical en referencia a los estudios de composición, a saber: la enseñanza tradicional de los estudios de composición se cimentaba —en España durante el plan de educación del año 1942 y del año 1966 (por cierto, planes de muchísima más calidad que los posteriores a éstos)— a partir del contrapunto severo, la armonía (desde los postulados de Rameau), la orquestación y, posteriormente, a partir de trabajos escolares —que podríamos definir

112 Distinguiremos «movimiento» o «tiempo» de una obra a partir de la siguiente cuestión: cuando una parte de la obra esté configurada desde un movimiento convergente la denominaremos «movimiento», en cambio, si esta parte se configura a partir de movimientos divergentes la llamaremos «tiempo».

como «ensayos»— basados en los moldes clásicos de los movimientos convergentes como pudiesen ser las fugas de escuela, minuetos, scherzos, danzas de suites, movimientos diversos de la forma sonata clásica, &c. La enorme ventaja de educar al futuro compositor a partir de movimientos convergentes residía precisamente en su dominio y conocimiento de las concatenaciones históricas de las normas operatorias basadas en diversas estéticas así como en una búsqueda constante de verse en el espejo de los grandes maestros clásicos en los que la música adquirió el más alto desarrollo de su historia. Desgraciadamente, en la actualidad —en muchos Conservatorios, al menos— al alumno de 1º de composición ya se le exige componer obras (¿cómo es posible realizar una actividad que todavía estás aprendiendo?); el hecho de «ahorrar» estos trabajos escolares al compositor aprendiz haciendo que éste se desarrolle a partir de movimientos divergentes, atonalidad y «experimentitos» basados en un quehacer informático dominado por programas como el Finale, Sibelius, MuseScore... (realmente es bochornosa la inutilidad de los compositores de hoy en día con el lápiz, goma y papel de sábana, llegando a extremos de desconocimiento asombroso en cuanto a tesituras de instrumentos que no necesitan aprender ya que están en el propio programa informático) nos lleva irremediamente a un futuro deterioro en la parte más importante de la noetología musical: la composición.

- Identidades correspondientes a una totalidad atributiva configurada a partir de movimientos divergentes

Son aquellas que parten de un entretejido cohesionado de concatenaciones terminológicas que se desplegarán a lo largo de la obra en fisonomías distintas que, si bien sinexionadas operatoriamente, confluirán por caminos discontinuos y complejos. Localmente las identidades a las que nos referimos pueden partir de características de las anteriormente citadas, a saber: en el principio de la Sinfonía nº 2 de J. Brahms, junto con su introducción así como con el temaA y el temaB, la música es desarrollada mediante un movimiento convergente produciéndose en el compás 118 (letra E) una ruptura (bien preparada y perfecta). A partir de entonces, todo el conglomerado identitario se sintetizará dentro de un movimiento divergente. Por

citar otro ejemplo, en la Sinfonía Quinta de Tchaikovsky aparece en el compás 170 del primer tiempo, una nueva fisonomía de movimiento respecto a la anterior (en forma de Vals) que hace que a partir de éste todo se desarrolle por medio de movimientos divergentes.

Dentro de estas dos totalidades atributivas, podemos hallar las ocho modulaciones de identidad que insertamos en la música. Un ejemplo de éstas lo encontramos en la sexta aumentada del *Tristán* como isomorfismo acórdico de la obra.

II. Expansión, desarrollo, evolución

La relación de estas palabras es la esencia de nuestro propósito, a saber; la palabra Desarrollo está compuesta por el prefijo des- (inversión de una acción) y arrollo- (envolver o enrollar), por lo que, el término es una derivación de «desenrollar». Evolución viene del latín *evolutio*, del verbo *evolvere*, derivado del prefijo ex- (echar afuera) y del verbo *volvere*, es decir, «dar vueltas afuera». La palabra Expansión, por otra parte, viene del latín *expansio* («acción y efecto de extender hacia fuera») y sus componentes léxicos son: el prefijo ex- (hacia fuera), *pandere-* (desplegar, extender, abrir) y el sufijo -ción (acción y efecto).

Aquí nos encontramos con la esencia de la música que tiene como patrono a Heráclito («todo fluye»). Para nosotros, estas tres palabras esenciales se subdividirán en la siguiente distinción: Expansión se referirá al fluir constante —mediante la ingeniosa operación de un sujeto con el fin de evitar toda monotonía en el discurso sonoro que impida la dialéctica musical— de la música en sentido general; el fundamento de esta afirmación reside en el sentido etimológico de «abrir» y «extender» de la propia palabra. En cambio, Desarrollo se aplicará al desenvolvimiento de la identidad generada desde los temas expuestos¹¹³, es decir, que concurrirá en la propia velocidad expansiva de la obra. Hablaremos de Evolución cuando, ya no apareciendo más identidades nuevas, las vueltas dialécticas de las identidades ya expuestas empujen «hacia fuera» la propia longitud de la obra; o

113 La distinción entre «motivo», «sujeto» y «tema» así como sus diferencias con la idea de «identidad», será aclarado en el apartado de «glomérulos constituidos a partir de periodicidades de compases».

sea, la música se expande constantemente a partir del desarrollo de las identidades que, una vez expuestas, hacen evolucionar la propia composición mediante un entretejimiento morfológico de éstas.

A partir de este punto, realizaremos un estudio exhaustivo sobre el sentido de velocidad expansiva que desarrolla toda composición.

III. Idea de «velocidad expansiva»

No podemos confeccionar ningún estudio musical de una obra sin un análisis glomerular de ésta. Ahora bien, desde un plano ontológico (disociable pero inseparable del gnoseológico), para que la ejecución musical (núcleo) pueda concatenarse a su propio cuerpo compositivo (partitura), deberá entenderse en su discurrir expansivo; para ello será necesaria una idea de velocidad expansiva.

La velocidad es una magnitud física de carácter vectorial que expresa la distancia recorrida por un objeto en la unidad de tiempo. Debemos puntualizar que la idea de *tempo* tiene otra acepción, ya que es un catalizador de la cantidad de discontinuidades de las unidades morfológicas de la música. Desde esta premisa la primera cuestión a aclarar será que cuando hablemos de velocidad expansiva lo haremos de manera análoga debido a que en el caso de la música no hay ningún objeto corpóreo que realice un recorrido de distancia, sino que el sentido que damos a esta idea se circunscribe a una analogía de atribución entre: recorrido de distancia-periodicidad de compases, duración-unidad de tiempo y objeto-identidades.

Una de las cualidades más importantes del estilo de un compositor es su particular manejo de la velocidad expansiva (presencia subjetiva). El gran problema a la hora de objetivar este fenómeno imprescindible en el entendimiento de la constitución de la música sustantiva es que la utilización del término Velocidad, al referirse a la analogía recorrido de distancia-periodicidad de compases, no puede ser medido desde los ámbitos habituales de dicho término; por lo tanto, la primera tarea a realizar será la de proporcionar una herramienta analítica materialista que impida que el análisis expansivo de una obra incurra en metafísica, psicologismo o vacua poesía.

La duración musical se estipula a partir de las figuras de la notación (redonda, blanca, negra, corchea...) así como de la morfología

de las barras de compás; una obra durará más, cuanto más número de compases posea siempre y cuando estos compases se comparen mediante un movimiento convergente. Ahora bien, aun siendo las periodicidades (recorrido de distancia) isométricas —es decir, de la misma medida (supongamos cuatro compases)— y con las mismas figuras en cuanto a duración, si una música se desarrolla a partir de una contradicción cromatofónica —por ejemplo, una modulación en *progressus* o *regressus*—, podría expandirse de manera más lenta o más rápida respecto a las periodicidades anteriores debido a la contrastación cromatofónica. Como ejemplo observemos la siguiente periodicidad de la Sonata D. 959 en *La mayor* de Schubert donde una segunda periodicidad isométrica y homomorfa, al establecerse mediante modulaciones en *regressus* (*Mi mayor*— *Do mayor*— *La bemol mayor*) conformando una anástasis y catástasis consecutivamente, disminuye la velocidad expansiva.



Imagen 41

Por consiguiente, para sistematizar una correcta medición de la velocidad expansiva previa a la ejecución de una obra, ofreceremos tres objetivaciones basadas en cada analogía con sus respectivos criterios; la primera objetivación está basada en la analogía de duración-unidad de tiempo que ofrecerá sus criterios desde el eje X:

- El número de compases por el cual se desarrolla una articulación concatenándose a la siguiente.
- La disparidad de duraciones entre las notas configuradas a partir de las figuras de la notación musical.

La segunda objetivación se deduce a partir de la analogía recorrido de distancia-periodicidad de compases:

— Las cuestiones referentes a los ejes X e Y en sentido melódico y contrapuntístico, así como la cantidad de estratos sonoros (eje Z) que se circunscriban en sentido vertical dentro de su complejidad epifenoménica (armónicos).

— Los vectores que produzcan «puntos de apoyo» por los cuales se puedan establecer recorridos de distancia a través de la dialéctica sonora.

La última objetivación del recurso analítico para obtener la velocidad expansiva de una obra se fundamenta en la analogía entre objeto-identidades que se desarrollará a partir de los siguientes criterios:

— Delimitación de las identidades así como el estudio de su fenomenología y estatutos.

— Desarrollo, transformación, mutación y evolución de las identidades de acuerdo con los criterios explicados anteriormente.

Una vez expuestos las analogías y criterios que nos sirven de medida de la velocidad expansiva de una obra y antes de penetrar en la idea de *tempo*, ofreceremos la siguiente comparación de velocidad expansiva en dos *scherzos* de Beethoven, a saber; el *scherzo* de la Séptima y el *scherzo* de la Novena (ver páginas siguientes).

En este *scherzo* se puede observar, como objeto-identidad, un tema en *Fa mayor* desarrollado homofónicamente. En este sentido los cinco primeros compases con anacrusa están basados en el acorde perfecto mayor del tono principal, por lo que la velocidad expansiva será fluida debido a la poca contrastación armónica; los puntos de apoyo están en los compases 7, 11 y 18, es decir, que los vectores se encuentran lejanos unos de otros y constituidos con poca contradicción fenoménica (eje Z) en un movimiento *Presto* de notas repetidas. Desde los criterios expuestos anteriormente, podemos establecer que desde el principio del *scherzo* hasta el compás 11 hay una regularidad de velocidad expansiva produciéndose posteriormente un aumento de ésta entre el compás 11 y 18 debido a que la lejanía entre el vector del compás 11 y el vector del compás 18 es mayor pese a ser un movimiento convergente¹¹⁴. A partir del compás 18 (sin contar la anacrusa)

114 La periodicidad que abarca desde el compás 11 hasta el compás 18 responde a una metábasis debido a que se produce una periodicidad contraída que se dilata por medio de repeticiones en dirección progressus (*Fa mayor-La mayor*).

Sinfonía nº 7 de L.V. Beethoven. III. *Presto* (Scherzo)

88 *Presto* (♩ = 132)

Flauti
Oboi
Clarineti in [A] [La]
Fagotti
Corni in [D] [Re]
Trombe in [D] [Re]
Timpani in [F] [A] [La]
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Contrabasso

10 15

Imagen 42

89

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
VI. I
VI. II
Vla.
Vlc. e Cb.

20

Imagen 43

hasta la doble barra de repetición, se produce un cambio de velocidad expansiva ya que, en esta ocasión, la periodicidad se constituye vectorialmente cada dos compases y concluye el primer tema con una periodicidad de cuatro compases que enlaza el tono de *La mayor* con el tono principal.

Sinfonía n° 9 de L.V. Beethoven. II. *Molto Vivace (scherzo)*

The image displays a page of a musical score for the second movement of Beethoven's Symphony No. 9, titled "Molto Vivace (scherzo)". The score is organized into three systems of staves, each with a tempo marking "Molto vivace. $\text{♩} = 116.$ ".

- System 1 (Woodwinds):** Includes Flauti, Oboi, Clarineti in C, and Fagotti. Dynamics include *pp* and *sempre pp*.
- System 2 (Brass and Percussion):** Includes Corni in D, Corni in B, Trombe in D, Tromboni (Alto/Tenore and Basso), and Timpani in.
- System 3 (Strings):** Includes Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. Dynamics include *pp* and *ppp*.

The score features a double bar line across all staves, indicating a structural change or the end of a section. The key signature is one flat, and the time signature is 3/4.

Imagen 44

Imagen 45

Como podemos observar, en este ejemplo de la Novena Sinfonía de Beethoven, a diferencia del *scherzo* de la Séptima y basándonos en los dos criterios de la tercera analogía de medición de la velocidad expansiva, la identidad (objeto) de esta Sinfonía no se despliega melódicamente, sino que establece un motivo métrico que, al desarrollarse en forma de *fugatto*, lo expone como esencia del sujeto, a saber:

Imagen 46

En la primera periodicidad podemos observar un acorde de *Re menor* desplegado y dividido en dos partes (*Re-La, Fa-Re*) concurrendo en esta última un cambio en la velocidad expansiva debido al corte que se produce en el isomorfismo periódico por medio de una contracción en el compás 6 (ausencia de silencio). Así pues, este proceder —basado en una metábasis— provoca que el vector se alargue del compás 5 al compás 6 donde, además, Beethoven añade una metábasis cromatofónica debido al *solo* del timbal del compás 5 y el aumento de timbres en el compás 6.



Imagen 47

La gran sexta (distancia de tres octavas) que se encuentra entre el timbal (compás 5) y la cuerda con los vientos (compás 6) se puede relacionar perfectamente con el siguiente vector, a saber:



Imagen 48

Dicho vector, como se puede observar, constituye la propia identidad de la sexta que ha sido dilatada en esta ocasión de uno a cuatro compases, mientras que en la respuesta de este sujeto está dilatada un compás más, es decir, cinco compases:

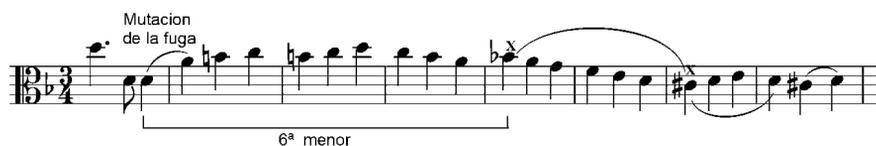


Imagen 49

A partir de la entrada de las violas, todo el discurso sonoro se desarrolla contrapuntísticamente a cinco voces (fuga) con añadidos cromatofónicos de los vientos; por consiguiente, desde el primer criterio de la segunda analogía de medición de velocidad expansiva, la cantidad de estratos contrapuntísticos demuestran que la expansión concurre con mucha densidad sustancial del volumen tridimensional de la música.

IV. Idea de «tempo»

La palabra Tiempo viene del latín *tempus, temporis* (tiempo, momento, ocasión propicia, estado temporal en un momento determinado). El sentido originario de *tempus* remite más bien a una noción instantánea o de fracción considerada en la línea temporal frente a vocablos latinos como *aevus* o *aetas* que remiten al tiempo en su extensión durativa. Así y todo, incluso *tempus* puede tener el valor de estación del año, momento o época, y su noción acaba relacionándose también con el estado atmosférico en un determinado momento de la climatología de un lugar. La raíz latina muestra una alternancia vocálica *tempus-/tempes-*, pero, además, por efecto del rotacismo, se nos presenta con las variantes *tempor-/temper-*. Por tanto, tenemos infinidad de derivados como temporal, intemporal, intempestivo, tempestad y tempestuoso, contemporáneo, extemporáneo, atemperar, &c.

El profesor P. Pokorný relaciona el concepto de Tiempo con otro vocablo latino diferente, a saber, *tempus, temporis*, que significa «sien», y de donde procede la denominación del hueso temporal en el cráneo. Este *tempus, temporis* (sien) suele ser relacionado con una raíz indoeuropea *temp- (extenderse, expandirse, estirar) como puede verse en Roberts-Pastor. Pokorný en cambio, vincula los dos vocablos *tempus* a esta raíz *temp-, justificando que la noción de *tempus* sería la de «extensión», no en el plano espacial, sino en el plano temporal, lo cual parece contradecirse con la noción primitiva de *tempus* en latín, que, como hemos explicado, no es exactamente durativa y extensa, sino puntual o fraccionaria.

En cuanto a la música, inicialmente, el concepto italiano *tempo* estaba íntimamente relacionado con el de «movimiento» (*Adagio, Andante, Allegro...*) por lo que el sentido de velocidad no era mecánico sino que estaba circunscrito a la velocidad expansiva de la obra. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la primera regla de interpretación del *Fiori musicali* de G. Frescobaldi, donde nos dice que en las *Toccatas* cuando se encuentran Pasos expresivos, éstos deben hacerse sonar lentamente, en cambio, cuando hay corcheas seguidas y juntas se debe hacer sonar más o menos *Allegro* interpretando los trinos limpios y despacio según el gusto del que los haga sonar:

*Nelle Toccate quando si trouerí alcuni trilli ouero paffi affettuosi sonarli adagio e nelle crome seguite nelle parti insieme fargli alquanto allegri e nelli trilli siano fatti pii' adagio con il lentar la battuta benche la toccate si deuono fare a suo beneplacito secondo il gusto del sonatore*¹¹⁵.

Si analizamos minuciosamente esta norma de Frescobaldi y la reinterpretamos desde las coordenadas del criterio de velocidad expansiva ya expuesto, observamos las siguientes cuestiones: cuando Frescobaldi conceptúa Pasos expresivos (giros melódicos o contrapuntísticos) ¿qué podemos entender aquí por «expresión»? Sin duda una interpretación musical nos lleva a la determinación de que la expresión es precisamente los cambios de velocidad expansiva que acontecen a lo largo de una obra musical, por ejemplo, si en el primer criterio de la segunda objetivación de la idea de velocidad expansiva (cuestiones referentes a los ejes X e Y en relación al eje Z), obtenemos contrastaciones interválicas así como una gran suma de modulaciones y oposiciones armónicas, necesitaremos una fluctuación en el movimiento que consiga «hacer entender» todo el conglomerado de complejidades que están aconteciendo en ese tiempo.

Otro caso que debemos analizar en la explicación de Frescobaldi es su afirmación de que «las corcheas seguidas y juntas deben hacerse más *allegro*». Para poder explicar desde nuestras coordenadas esta norma, pensemos en los criterios de la primera objetivación (número de compases por los cuales se desarrolla una articulación; y la duración de las notas configuradas a partir de las figuras de la notación musical) correlacionados con el segundo criterio de la segunda objetivación (vectores que se generen a partir de la morfología entre los tres ejes y que establezcan la sustancia musical que, al ser proporcionada mediante la distancia entre los vectores, formen un sentido articulatorio) en el caso siguiente: imaginemos una música donde haya muchas notas rápidas seguidas, poco contraste dialéctico (acórdico, contrapuntístico y melódico) y donde el punto vectorial esté lejano periódicamente. En este caso el movimiento debe conducir a la música rápidamente hacia dicho vector; como ejemplo podemos establecer que —sin tener en cuenta los cromatofonismos del momento de la

¹¹⁵ Girolamo Frescobaldi, *Fiori Musicali di diverse compositioni*, Opera duodécima, Venecia 1635, http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP363773-PMLP181690-frescobaldi_fiori_musicali_1635.pdf

ejecución— el *scherzo* de la Séptima Sinfonía de Beethoven concurre en un *tempo* mayor que el de la Novena.

Sergiu Celibidache en sus explicaciones sobre la idea de *tempo* siempre citaba el ejemplo de Frescobaldi que acabamos de explicar así como una frase de J. Haydn donde explica que en los movimientos lentos deben de haber más cambios armónicos que en los rápidos¹¹⁶.

En la praxis musical hasta la invención del metrónomo de Johann Mäzel, la idea de *tempo* nunca estuvo asociada al movimiento basado en la velocidad mecánica (negra=92) tal y como, desgraciadamente, lo está en nuestra cultura musical actual.

Desde nuestras coordenadas, el *tempo* se referirá a las fluctuaciones de movimiento —convergente o divergente— por las cuales se permita la comprensión de la velocidad expansiva en relación con el sonido *en directo* que se produzca en el momento de la ejecución. Así pues, toda idea de *tempo* fuera de la ejecución será especulativa y, por tanto, sólo se podrá aproximar a ésta a través de la medición de velocidad expansiva.

La posibilidad de poder ejecutar el análisis explicado anteriormente de acuerdo a todos los criterios de la velocidad expansiva así como a sus interrelaciones, sólo será posible si procedemos a un estudio exhaustivo de los círculos periódicos por los cuales se articula la expansión musical ya que solamente desde éstos se nos permitirá utilizar las teorías gnoseológicas (de manera análoga) para el estudio profundo de la música sustantiva. Así pues, el siguiente capítulo se encargará de estudiar todas las cuestiones concernientes a la parte gnoseológica (reliquias y relatos) comenzando por un análisis de las ideas de materia y forma aplicadas a la música.

¹¹⁶ Sergiu Celibidache, *Über musikalische Phänomenologie*, Tryptichon, Munich 2001, pág. 35.

*Parte gnoseológica. Clasificación y estudio
de las técnicas de la composición
a partir de metodologías β*

§9. *Materia y forma en la música*

Cualquier estudiante o profesional de la música relaciona la materia musical, por una parte, con el estudio acústico del sonido, y por otra, con las propias configuraciones sonoras que son producto de los estratos contrapuntísticos y armónicos siendo la forma, en este sentido, la sintaxis del discurso musical organizado de acuerdo a unos principios que, o bien pueden estar vinculados a la historia (fuga, suite, lied, minueto, sonata...) o bien ser libres.

Verdaderamente el embrollo de estas burdas ideas es filosóficamente impresentable pese a funcionar sin ningún tipo de problemas en el día a día de la praxis musical (precisamente por su vulgaridad) ocasionando así una imposibilidad enorme para emitir un riguroso análisis. La razón de todo ello es que materia y forma son ideas que desbordan la propia categoría musical y que requieren de una profunda revisión y estudio que desde el materialismo filosófico podemos establecer a partir de la idea general de que materia y forma no pueden ser hipostasiadas siendo en sí disociables por sus propios objetos de estudio, pero inseparables¹¹⁷.

Materia aparece en el contexto tecnológico como correlativo a forma. La materia es la invariante del grupo de transformaciones.

117 Gustavo Bueno, "Conceptos conjugados", *El Basilisco*, 1978, nº1, págs. 88-92, <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas10109.htm>

Esta idea de materia no se somete a una definición unívoca y distributiva que exprese unas notas genéricas comunes o uniformes para todas las clases de materia, sino que debe darse mediante una idea funcional constructiva que puede ir cobrando significados heterogéneos de un modo sistemático a la manera como ocurre con los campos de números. Según esto, materia designa inicialmente a la materia determinada, es decir, a todo tipo de entidad que, dotada de algún tipo de unidad, consta necesariamente de multiplicidad de partes variables, cuantitativas o cualitativas que, sin embargo, se determinan recíprocamente (causalmente, estructuralmente)¹¹⁸. La materia determinada comprende los distintos géneros de materialidad explicados ya en este libro y se confeccionan a través de las operaciones; éstas son de vital importancia para el materialismo musical, y su principio elemental aparece ya en el diálogo *Parménides* de Platón, donde Sócrates, en referencia al tema de la forma y la multiplicidad, explica lo siguiente:

Semejanza, desemejanza, multiplicidad, lo uno, reposo, movimiento [...&c.] admiten en sí mismas mezclarse y discernirse [...] entretejidos de mil modos en las formas mismas¹¹⁹.

Con esta cita nos adentramos en el principio fundamental de la constitución formal que reside en las operaciones. Respecto a la forma, un análisis más minucioso de ésta nos lleva a su relación con la unidad holótica si bien tampoco debemos definir la forma como unidad, ya que se refiere tanto a la idea del todo como a la multiplicidad de partes que puedan compararse y cotejarse con otras partes u otras totalidades.

Idea conjugada con la de materia, en tanto constituyen una unidad holótica (una totalidad). Desde el momento en que la forma se concibe como conjugada de la materia (de una materia determinada, puesto que la distinción forma/materia es entendida desde una perspectiva referencial), hay que descartar la posibilidad de «formas separables».

La forma tampoco se define por la unidad que, en el compuesto, corresponde al todo, ya que dice también multiplicidad de partes, como la materia. La idea de forma [...] se circunscribe fundamentalmente al momento de la codeterminación diamérica [...] La codeterminación se basa en los procesos causales en los que unas cosas influyen, se relacionan, causan, son razón de o determinan mutuamente de algún modo, otras cosas.

118 Gustavo Bueno, *Materia*, Pentalfa, Oviedo 1990.

119 Platón, *Diálogos V (Parménides)*, Gredos, Madrid 2000, pág. 37.

Diamérico es todo lo que concierne a la comparación, relación, cotejo, confrontación, inserción, coordinación, &c., de este término o configuración con otros términos o configuraciones de su mismo nivel holótico. [...se opone a metamérico] respecto de términos o configuraciones de un nivel holótico diferente (superior o inferior)¹²⁰.

A partir de estas ideas de Bueno, debemos abordar, en primer lugar, el asunto de la materia musical desde M_1 configurada por los tres géneros de materialidad. El propio músico (como sujeto corpóreo), los instrumentos, las acústicas, el público y las partituras son materia musical (M_1) siendo también el mundo de los sentimientos en relación con el sonido, materia del propio campo (M_2). Ahora bien, las configuraciones conceptuales de todo ello (M_3), en sentido constructivo (que ha sido explicado en el capítulo 1 desde la racionalidad noetológica), corresponden a la esencia formal de su propia categoría.

Es interesante observar que en *Escritos sobre música* de Ansermet, se trata de explicar que la forma musical se funda desde la esencia del intervalo de quinta justa (con ello el autor trata de triturar la idea de atonalidad) dando una perspectiva M_3 a un fenómeno de relaciones sonoras (M_1) en referencia a la sensación que produce (M_2).

si percibimos la quinta fa-do, después, la quinta do-sol ($3/2$), el intervalo resultante fa-sol agudo (una novena) corresponde a la relación de frecuencia $9/4$, que es el producto de $3/2$ por $3/2$ ó $(3/2)$ “al cuadrado”; pero para nosotros, oyentes, la segunda quinta se ha sumado a la primera para producir esta novena. Ese fenómeno sólo es explicable si se admite que nuestra percepción auditiva es logarítmica¹²¹.

La teoría de Ansermet llega a la conclusión de que no hay más música que la música tonal (aunque él acepta también las variantes bitonalidad y politonalidad). Para nosotros, aunque esta teoría es de un valor incalculable, su crítica es un factor principal e indispensable para su propia reinserción a nuestro sistema. Es cierto que la quinta es el intervalo esencial de la música tonal y que forma un ángulo recto respecto a su sonido base, pero el hecho de reducir todo a la percepción logarítmica de estas relaciones nos lleva a un estadio mental de

120 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1992, vol. 5; Gustavo Bueno, *Materia*, Pentalfa, Oviedo 1990.

121 Ernest Ansermet, *Escritos sobre música*, Idea Books, Barcelona 2000, trad., esp., pág. 80.

la escucha musical que podría compararse con el siguiente fenómeno: cuando nosotros vemos algún objeto, éste es reflejado en la retina a la inversa de su colocación natural siendo el cerebro quien lo sitúa en su posición real inconscientemente. El paralelismo entre la situación auditiva y óptica podría llevarnos a pensar que nosotros somos conscientes de esa inversión del objeto, pero la realidad es diferente, ya que este fenómeno es interno y no tiene que ver directamente con el propio objeto que se encuentra a distancia de nosotros (no en nuestro interior) y es objetivo y real. Gustavo Bueno relaciona las teorías de Ansermet con la ley de los logaritmos de la sensación de Ernst Heinrich Weber y Gustav Theodor Fechner. El propio Bueno tilda las teorías de Ansermet de «mentalistas» si bien estas explicaciones del director de orquesta suizo enfatizan el razonamiento hacia la enorme importancia del ciclo de quintas que organiza la tonalidad diatónica y sin el cual hubiese sido imposible configurar el fenómeno de la modulación que nos permite el sentido de progressus (quintas hacia delante) o el de regressus (quintas hacia atrás).

Así pues, la forma musical será estudiada desde la noetología musical ejercida en la proporción de las figuras de la dialéctica que se nos mostrará conjugada con el material por el cual se constituye. Esta aclaración debe ir acompañada de su propia perspectiva «combativa» contra un adversario constituido por la confusión entre Forma, Estructura y Totalidad.

Cuando un profesor de análisis de un Conservatorio se refiere a la Forma Sonata, al rondó o a la fuga, se refiere a forma como totalidad distributiva musical codificada históricamente a través de autologismos, dialogismos y normas. No obstante, una Forma Sonata como totalidad distributiva podría presentarse con una carencia lógico-formal como totalidad atributiva por no proporcionar noetológicamente las figuras de la dialéctica; en cambio, la estructura de dicha obra, se refiere a la sinexión de sus términos (términos métricos, melódicos, contrapuntísticos, acórdicos, tímbricos), es decir, que la corrección estructural de una obra no es sinónimo de su calidad noetológica la cual depende, precisamente, del entretrejimiento de los tres géneros de materialidad que acontece desde sus tres propios axiomas.

Así pues, la forma, como totalidad distributiva, se tratará desde la materia constituida por la concatenación de las reliquias y los relatos

de la historia (metodología Iβ1) y codificará movimientos musicales, normas y estéticas desde ámbitos antropológicos. Sin embargo, desde la idea de forma como totalidad atributiva, la materia será la propia obra que se configurará a partir del ingenio que consiga que la velocidad expansiva de ésta sea dinámica y contradictoria desde una asimilación producida por la propia combinación del ejercicio dialéctico (forma).

Ante esta cuestión, realizaremos la siguiente analogía entre nuestra filosofía de la música y la filosofía de la ciencia estudiada desde la *Teoría del cierre categorial* donde, en el capítulo dedicado a la materia y forma, con un finísimo análisis, Bueno explica que una supuesta unidad de las ciencias sería de índole distributiva con analogías de proporcionalidad entre ellas, pudiendo verse desde la perspectiva de que cada ciencia genera su propia forma desde las verdades sobre las que se cierra (identidad sintética sistemática). A la totalidad distributiva, en busca de una supuesta «forma común unívoca», el profesor Bueno la ve como una forma que se modula idiorrítmicamente (llamaban «idiorritmos», los monjes del monte *Athos*, a los cantos que realizaban, que lejos de someterse a una norma unívoca común, procedían cada uno «a su aire»).

En cuanto comparamos unas ciencias con otras, parece forzoso reconocer que esas unidades analógicas distributivas «idiorrítmicas» que se constituyen en el proceso de generación de las verdades propias, y que nos zambullen una y otra vez en sus mismos recintos, han de dejarse analizar según determinaciones positivas hipostasiadas [...] estas determinaciones no son sino el resultado de aplicar, proyectar o contrastar unas esferas científicas con las otras¹²².

Desde esta premisa de la *Teoría del cierre categorial* podemos analizar las totalidades distributivas de las formas musicales desde la analogía de las relaciones de unas ciencias con otras si bien aclarando las siguientes cuestiones: ¿Las propias formas musicales se pueden ver análogamente como identidades sintéticas sistemáticas?, ¿estas identidades podrían hipostasiarse de las propias obras estableciendo con ello patrones comunes entre ellas?

Para responder a estas preguntas habría que observar la funcionalidad de la analogía de proporción aclarando primeramente qué tipo

122 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1992, vol. 1, pág. 61.

de identidad constituye una fuga, sonata, minuetto, &c., en sentido estricto. Estas formas musicales corresponden a identidades pertenecientes al eje pragmático del espacio gnoseológico que en su anverso tiene fuertes implicaciones con el espacio antropológico (sobre todo en su eje circular), de esta manera, estableceremos como contextos determinados, y no determinantes, a las formas musicales como totalidades distributivas.

A la distinción diamérica —tal como nos dice Bueno en la *Teoría del cierre categorial*— de materia y forma (es diamérica en tanto la coordinamos con la negación de una distinción real) sólo podemos llegar a partir de distinciones metaméricas. Éstas brotan gracias a las distinciones de unos tipos de música (formas como totalidad distributiva) con otras, no obstante, el problema sigue candente al observar que estas totalidades distributivas de las formas —que son contextos determinados— son, a su vez, especies de los tres grandes géneros que se dan en música, a saber, el género vocal, el género instrumental y el género sinfónico-vocal. Estos géneros tienen como especies las distintas combinaciones institucionalizadas en la historia, a saber: en el género instrumental, la música sinfónica con sus diversas especies (orquesta sinfónica, banda sinfónica, &c.) así como la música de cámara (con el cuarteto de cuerda, quinteto de viento metal, &c.); en el género vocal, con el coro a varias voces conformado a partir de distintas combinaciones entre sopranos, contraltos, tenores y bajos; y en el género sinfónico-vocal, con las formaciones clásicas de orquesta y coro así como las posteriores combinaciones que hayan podido darse en la historia como puedan ser banda y coro o, por ejemplo, el peculiar grupo instrumental de la Sinfonía de Salmos de Stravinsky (vientos, arpa, dos pianos, contrabajos, violonchelos y coro). Estas especies se desarrollan a partir de los esquemas formales constituidos a lo largo de la historia como totalidades distributivas y cada una de estas totalidades (composiciones) determinan unos cierres tecnológicos y fenomenológicos análogos a los cierres esenciales de las ciencias. La analogía de proporción que establecemos entre estas totalidades se basa en que, al igual que cada ciencia, con sus formas y materias distintas entre sí, se constituye a partir de identidades sintéticas sistemáticas (que son la condición por la cual se produce el cierre esencial), también los distintos tipos de música sustantiva (formas en

sentido distributivo), en cuanto a totalidad atributiva de cada obra, pueden constituir un cierre tecnológico y fenomenológico que se configura no por vías gnoseológicas (ya que de lo contrario sería ciencia y, por ende, poseería verdades inmutables a través de los teoremas), sino por vías noetológicas por las cuales, a partir de la asimilación lógica de unas contradicciones totalmente subjetivas (ingenio-estilo), se produce un cierre que es constituido por la identidad compleja, es decir, la que entreteje (*complexus*, abrazo) las diversas modulaciones de identidad que se dan en una obra. Esta lógica sólo se puede analizar desde la aplicación de las figuras de la dialéctica a la música y para ello, en primer lugar, deberemos analizar la estructura de la obra a partir de las unidades morfológicas que, como contextos determinados codificados en la historia, se establecerán a través de clases, géneros y especies y que insertarán de forma oblicua a la música en el espacio gnoseológico.

§10. *Estructura glomerular de la música*

Tal como explica el profesor Bueno en su curso de filosofía de la música (ya mencionado en otras ocasiones), ésta se inserta de manera oblicua en el espacio gnoseológico por medio de la historia, de modo que a partir de metodologías Iβ1 podemos estudiar las reliquias y los relatos científicamente para consolidar una sólida interpretación. Para ello, dividiremos este análisis histórico en dos: análisis lisológico y análisis morfológico.

El término «lisológico» aparece a veces en conexión con el término «abstracto» pero con un sentido de término correlativo y no de negación de lo «morfológico»¹²³. Lo «concreto» y «liso» requiere de la abstracción de muchas conexiones, así pues, cuando disociamos o separamos no ya el todo distributivo de sus partes potenciales sino una parte del todo atributivo, o si se prefiere, una parte atributiva de otras partes del todo, puede ocurrir que esa parte abstracta sea también lisológica. Es decir, las unidades morfológicas de la música concurren a diversas escalas —atributivas y/o distributivas— que al disociarse —atributivamente desde el análisis de una obra determinada— adquieren

¹²³ Gustavo Bueno, “En torno a la distinción ‘morfológico / lisológico’”, *El Catoblepas*, mayo 2007, n°63, pág. 2, <http://nodulo.org/ec/2007/n063p02.htm>

distintos niveles lisológicos respecto a su totalidad atributiva. El propio Bueno ofrece un ejemplo musical al respecto: «El sonograma de cinco compases se encuentra en estado lisológico respecto el estado morfológico de la partitura¹²⁴».

Así pues, el análisis lisológico y morfológico de las distintas unidades que objetivaremos (glomérulos), se desarrollará en procesos de concatenación circular (circularismo gnoseológico) a partir de las siguientes fases:

— *Lisado*; proceso de transformación interna de un campo en estado morfológico (una obra musical determinada, por ejemplo) a un campo en estado/s lisológico/s (glomérulos de mayor a menor magnitud).

— *Conformado*; proceso de transformación interna que va desde el estado lisológico al estado morfológico. Sería un proceso de conformado en música la unión (morfológica) entre glomérulos de menor a mayor escala.

— *Compactado* (*compingere*); proceso de reunión o ayuntamiento de las partes en un todo lógico (la obra musical determinada).

Este regressus y progressus es la base de nuestro sistema analítico y por lo tanto lo que constituye la solidez de nuestra interpretación¹²⁵.

El vocablo glomérulo proviene del latín moderno *glomerulus/ glomeruli*, formado por los elementos léxicos latinos *glomus, glomeris* (pelota, ovillo o bola compacta). Parece que la voz latina *glomus* está vinculada a la antigua raíz indoeuropea *gel*— con el significado de aglutinación, aglomeración... que, además, generó otros vocablos latinos: *gluten, glutinis* (cola de pegar), &c.

El término Glomérulo apareció por primera vez en el habla inglesa (*glomerule*) como término botánico en 1793 para designar la agregación compacta de flores y como término anatómico en 1856 para nombrar a las estructuras de filtración renal (en francés *glomérule rénal* apareció en 1850). Después tuvo más acepciones, pero

124 Gustavo Bueno, “En torno a la distinción ‘morfológico / lisológico’” ...

125 Disociamos el proceso científico (a través de la historia fenoménica) que constituye la interpretación musical del proceso noetológico que, a través de la *techné*, constituye la *poiesis* artística.

su significado general es el de «agrupamiento compacto». Gustavo Bueno utiliza esta palabra para designar las unidades morfológicas de la música sustantiva. Desde estas coordenadas, una composición es un glomérulo, un «ovillo» donde están aglutinados una serie de fenómenos sonoros conceptuados históricamente mediante términos operatorios (que serán estudiados en la presente sección gnoseológica del Manual) y «pegados» mediante la técnica compositiva del sujeto operatorio principal formando un «todo» compacto. Debemos clarificar que un glomérulo musical es el que articula, ordena y, por lo tanto, teje las identidades (en su propia configuración y establecimiento) así como todo el desarrollo, evolución y, en suma, el orden expansivo de la música.

Tal como hemos explicado anteriormente en la segunda objetivación de medición de la velocidad expansiva de una composición (referida a la analogía entre recorrido de distancia-dialéctica sonora), el criterio que constituye los puntos de apoyo que configuran las analogías vectoriales de la música, se articula mediante distintos tipos de glomérulos enclaustrados dentro de la articulación expansiva de la obra que podemos dividir en las siguientes clases:

I. Glomérulos constituidos por figuras geométricas y sus puntos (compases)

A partir del siglo XIII, la complejidad de estratos contrapuntísticos dados en la música derivó en la necesidad de ordenar la expansión musical desde unos marcos donde el todo (con-) estuviese medido y colocado inteligiblemente (*passus*, medida). Dicho siglo fue de grandísimo esplendor para la Iglesia Católica ya que fue donde se desarrolló la filosofía tomista.

En cuanto a la música, nos encontramos en este siglo, con el tratado de Juan de Garlandia *De Mesurabilis Musica* donde sistematizaba unos modos rítmicos a partir de los pies métricos grecolatinos tradicionales. Las soluciones que proporcionaba este tratado con la métrica modal, que era reincorporada al repertorio de la escuela de *Notre Dame*, ofrecía (entre distintas cuestiones) la sustitución del Punto y la Virga de la notación antigua, por la Breve y la Longa, que asumían un papel mensural. El musicólogo español León Tello explicaba en 1962 lo siguiente: «Este sistema basado en los antiguos pies métricos

de la gramática grecolatina, tenía como punto más débil, la notación de pasajes melismáticos¹²⁶».

Para nosotros, la esencia de dichos melismas son la génesis de la expansión musical, por lo cual, desde este punto de vista y tal como nos explica León Tello, el tratado de Garlandia ofrece ciertas limitaciones. Años después de su publicación, apareció un nuevo tratado de Franco de Colonia, *Ars Cantus Mensurabilis*. Éste sentó las bases del *Ars Nova* donde P. de Vitry y J. de Muris ofrecieron otra clasificación métrica que podemos considerar el embrión más importante de nuestro compás moderno, a saber, las relaciones entre las siguientes medidas: Máxima, Longa, Breve, Semibreve y Mínima. Estas medidas ofrecían unas combinaciones, a manera *sympleké*, donde por medio del entrecruzamiento entre máxima y longa; longa y breve; breve y semibreve así como semibreve y mínima, se proporcionaban diversas combinaciones clasificadas según la distinción de los conceptos *modus*, *tempus* y *prolatio*. *Modus* se refiere a las relaciones a gran escala entre máxima y longa (modo mayor) y entre longa y breve (modo menor); *tempus* se refiere a las relaciones entre breve y semibreve siendo la *prolatio* la subdivisión interna de menor valor mensural, semibreve y mínima. Para la época, se denominaba *perfectum* a la subdivisión ternaria (debido a la Santísima Trinidad) e *imperfectum* a la binaria. Así pues, todo ello se clasificó en las siguientes combinaciones¹²⁷:

— *Tempus perfectum cum prolatione perfecta*: Se representaba con un círculo y un punto interno. En este caso, es ternaria la división de la breve y semibreve, pero binaria las restantes.



— *Tempus perfectum cum prolatione imperfecta*: Se representaba con un círculo colocado después de la clave. En este caso, es ternaria la división de la breve y semibreve; binaria las inferiores.



126 Fabián Beltramino, “Ars cantus mensurabilis y mentalidad burguesa (monografía escrita para la materia *Evolución de los Estilos I* de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, dictada por Gerardo Huseby)”, *Textos Académicos* (blog), 2008, <http://beltraminoFabian.blogspot.com.es/2008/10/ars-cantus-mensurabilis-y-mentalidad.html>

127 Samuel Rubio, *La polifonía clásica* (1956), El Escorial, Madrid 1983, 3ª ed.

— *Tempus imperfectum cum prolatione perfecta*: Se representaba con un semicírculo y un punto interno. En este caso, es binaria la división de la breve, ternaria la semibreve y binaria la mínima.



— *Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*: Se representaba con un semicírculo; éste es la génesis de nuestro compás de compasillo. En este caso, la división de las notas es siempre binaria.



Este nuevo sistema fue la base elemental por la cual ya en el siglo XIV se organizó una nueva tendencia estética de la música llamada *Ars Nova*. Una de las grandes aportaciones de esta época, de acuerdo con las perspectivas que estamos explicando, fue la incorporación del término «proporción». Según Juan de Muris las proporciones son la comparativa entre dos números o términos. De esta manera, cuando se procedía a la configuración de la polifonía, la proporción mensuraba la relación entre el *tempus* y *prolatio* de cada voz de acuerdo a sus divergencias articulándola de manera precisa.

Obviamente, ofrecemos de manera sintética las teorías del *modus*, *tempus* y *prolatio* no para regresar a ellas, sino para reinsertarlas a nuestra clasificación de glomérulos. ¿Cuál es el alcance de dicha reinsertación?, ¿tiene posibilidades para nuestro sistema actual? No las tiene si observamos el asunto a gran escala (debido a la complejidad —basada en la evolución de la música— de nuestra notación actual), pero si analizamos con detenimiento, observaremos que en la relación entre el segundo criterio de la primera analogía de nuestras coordenadas de medición de la velocidad expansiva (duración de las notas), y el primer criterio de la segunda analogía (cantidad de estratos sonoros), existen unas coordinaciones históricas con el sistema mensural del *Ars Nova*. Así pues, un estudio minucioso de este hecho podrá determinar que, en algunos aspectos, el sistema mensural de este periodo está por encima de nuestra praxis actual (demasiado ceñida al metrónomo, así como al numerador y denominador del compás).

Por todo lo explicado, surge la necesidad de crear un nuevo sistema articulatorio que conforme la primera clase de glomérulos que estamos tratando en este apartado.

La articulación más elemental del movimiento musical se establece a partir de la utilización de las figuras geométricas¹²⁸, a saber, cruz, triángulo y línea vertical¹²⁹. Estas formas de marcado, esenciales para entender la construcción musical, se configuraron entre los siglos XVI y XVIII. En cuanto al siglo XVI debemos aclarar que sólo se utilizaba la línea recta vertical. En el libro del Padre Samuel Rubio, (*La polifonía clásica*, 1956, El Escorial, Madrid 1983, 3ª ed.) se encuentran los siguientes documentos que esclarecen el asunto:

Dos maneras diferentes de compás tenemos en la música práctica. En la una manera el compás (como dicho es) se divide y parte en dos partes iguales, y en la otra manera en tres partes también iguales; éste es el compás de la proporción, que por otro nombre llaman ternario, en el cual de tres partes que tiene las dos se gastan en el golpe que hiere el baxo y una en el que hiere el alto...Esto se hace cantando dos semibreves o dos mínimas en el golpe que hiere el baxo y una en el que hiere el alto...¹³⁰

Aunque de las tres partes que tiene el compás ternario o de proporción, cada parte en sí, respecto la una a la otra es igual, con todo eso el compás no es igual, sino desigual, siendo el dar el doble más largo que el alzar; porque se cantan de las tres las dos partes en el golpe que hiere el baxo y una en alto; así, un dos en el dar, tres en el alzar: digo que la primera es al dar el compás y luego con la misma cantidad o tardanza de tiempo se pronuncia la segunda y al alzar la tercera, como queda dicho en el sexto libro desde presente tratado (pág. 495, cap. XIX)¹³¹.

El compás en número o proporción ternaria (que otros llaman), yendo tres figuras en un compás, no se parte en dos partes iguales como el común binario en dar y alzar, mas la primera figura es al dar del compás, y luego se pronuncia la segunda y al alzar la tercera¹³².

128 Gustavo Bueno sitúa la razón de las grandes aportaciones de la cultura griega en la invención de la Geometría. No olvidemos que el propio Platón exigía tener conocimientos de ésta para poder acceder a su *Academia*. También es importante recalcar que la época y contexto en el que surge el compás se enmarca en la institución católica de la Edad Media, donde la filosofía imperante era la tomista y, por lo tanto, debido al aristotelismo de Santo Tomás, la Geometría siempre estaba presente.

129 Desde el materialismo musical no nos ocuparemos (de manera directa en este apartado de estudio) de las cuestiones de la Notación referentes al numerador y denominador del compás ya que materialmente ¿qué diferencia existe entre una música escrita en $\frac{2}{8}$ corchea=92, y una música escrita en $\frac{2}{4}$ negra=92?, la respuesta es más que clara, ninguna. Por lo tanto, las convenciones de la Notación Musical, en este sentido, no tendrán relevancia en las clasificaciones glomerulares que sólo atienden a las cuestiones de la velocidad expansiva en la que emerge la esencia de la música.

130 Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía* (Valladolid 1565), Luis Antonio González Marín ed., CSIC 2007.

131 Domingo Pedro Cerone, *El melopeo y maestro, tratado de música theórica y práctica* (Nápoles 1613), Antonio Ezquerro Esteban, ed., CSIC 2007, pág. 750.

132 Andrés Lorente, *El porqué de la música* (Alcalá de Henares 1672), José Vicente

Con estos documentos queda claro que en el siglo XVI sólo se utilizaba la línea recta vertical, ahora bien, llama la atención el concepto de «proporción desigual» al que se refieren en los compases ternarios ya que nos recuerda a las teorías de S. Celibidache en cuanto a paridades y disparidades en los compases. Para el director de orquesta rumano, Proporción se refiere a la relación existente entre el golpe con la gravedad del tiempo del compás (desde sus coordenadas, «pulso») y la tardanza en el alzar del propio tiempo. Desde estas coordenadas, él obtiene cinco proporciones existentes¹³³: las binarias recogidas en las proporciones 1/1 en *legatto* y 3/1 en *stacatto* y las ternarias en las proporciones 2/1 en *legatto* y 5/1 en *enstacatto*.

El concepto de proporción, tal como hemos explicado anteriormente, fue definido por Juan de Muris como «la comparación entre dos números o dos términos¹³⁴».

También es curiosa la comparación de esta definición con la que Celibidache hace al respecto que fue mutada a través de sus años de praxis pedagógica: «Proporciones son las distintas formas de reflejar los cambios de dirección de las figuras básicas [compases] según el contenido musical-rítmico del pulso» (1960). En cambio, en la década de los ochenta, definía las proporciones como «relación entre la tardanza impulsiva del pulso respecto a su resolución¹³⁵».

Como podemos observar, la relación entre la definición de Muris y las de Celibidache guardan cierta simetría, si bien la de Muris es mucho más matemática. En cuanto a la primera definición de Celibidache, debemos explicar que cuando éste se refiere a los «cambios de dirección de las figuras básicas», el contexto en el cual se organiza dicha definición ya se configura con la existencia de nuestros compases modernos que se constituyen con una diferencia sustancial respecto a la manera de marcar del siglo XVI, a saber, la línea horizontal.

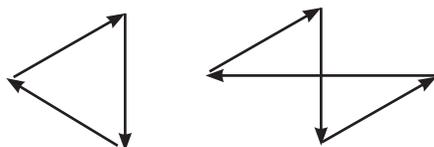
González Valle ed., CSIC, 2002, págs. 165,171,176,188 y 120.

133 Durante los cursos de verano de Siena en la «Academia Chigiana» (1960-1963), enseñaba las proporciones de esta forma mutando posteriormente su enseñanza en los cursos realizados en Mainz y Munich, donde invirtió el numerador y el denominador y, además, añadió dos proporciones más (1/6 y 1/7).

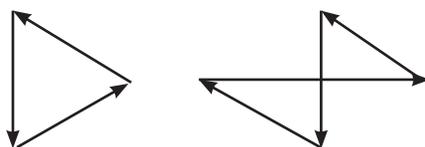
134 Edmund de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi*, Nova Series, París 1856, vol. 3, pág. 60.

135 Definiciones recogidas en diferentes cursos de dirección de orquesta con alumnos directos de Celibidache (Enrique García Asensio, Mark Mast, &c.).

La línea horizontal fue una sorprendente innovación surgida en Francia en 1702. Saint-Lambert estableció una línea horizontal en los compases de tres y cuatro tiempos para clarificar la organización periódica de la música. Hemos de advertir que el surgimiento de esta nueva constitución en el marcar del compás se realizaba a la inversa de la actual:



Miguel Pignolet de Montéclair invirtió el sentido del segundo tiempo por considerar que eran tiempos semi-fuertes y que por lo tanto no podían emerger en una direccionalidad interna. De este modo, en París (1709), las figuras se conceptuaron tal y como las conocemos hoy en día¹³⁶:



Cada figura geométrica está dividida por unos puntos que articulan y tejen proporcionalmente la totalidad del compás que configura un tipo de glomérulo. Dichos puntos pueden subdividirse, por lo que debemos estudiar las relaciones que van de un punto a otro como un glomérulo a una escala inferior.

Posteriormente, Hugo Riemann, uno de los teóricos más importantes del siglo XIX, reinterpretó el concepto de *tempo* (tomado de Franco de Colonia, así como del *Ars Nova*) en su teoría de los compases (pero de manera muy distinta, ya que no se refería a la distinción *perfectum*— *imperfectum*). Desde su magisterio, cada punto se estudiaba como unidades de tiempo dentro de la unidad de

¹³⁶ Friedrich Herzfeld, *La magia de la batuta*, Labor, Barcelona 1957, trad., esp., págs. 26 y 27.

compás, por ejemplo, un $\frac{4}{4}$ tenía como unidad de tiempo la negra y como unidad de compás la redonda. ¿Cuál sería el problema de esta nomenclatura analítica?

El principal, sería el hecho de confundir la primera objetivación de la medición de la velocidad expansiva (unidad de tiempo-duración) en su segundo criterio (duración de las notas), con los dos criterios que constituyen la segunda objetivación (recorrido de distancia-periodicidad de compases), es decir, el numerador y denominador del compás no nos dice absolutamente nada de su dialéctica sonora, por lo tanto, el concepto de «unidad de tiempo» —como glomérulo que teje a la más mínima escala un conjunto de fenómenos sonoros contruidos por el compositor— encuentra un problema enorme cuando el marco de la figura geométrica cambia dentro de un mismo compás.

Por consiguiente, para clarificar el asunto, estudiaremos esta clase de glomérulos desde sus dos géneros con sus respectivas especies desde la clasificación establecida por Celibidache de los diversos tipos de compases (con paridad y con disparidad).

◇ Primer género: conformación de las figuras geométricas

Las figuras geométricas que servirán para aglutinar los fenómenos musicales serán la cruz, el triángulo y la línea vertical (conformada por dos tiempos o uno) pero éstas no tienen por qué tener una relación unívoca con los compases en cuanto a numerador/denominador tal como hemos concluido anteriormente; por ejemplo, en la *Serenata Nocturna en Sol mayor* para cuerdas de Mozart, el primer movimiento está escrito en $\frac{4}{4}$.

Ahora bien, cuando aparece el tema B, la duración de las notas, dentro de una variada dialéctica, pasa de negras, corcheas y semicorcheas, a blancas, cambiando además los puntos de apoyo (que son más lejanos) así como la cantidad de estratos.

En consecuencia, dentro de un mismo compás, se constituyen dos marcados geométricos: en el tema A, una cruz y en el tema B, una línea vertical constituida por dos puntos. Es decir, la unidad de tiempo en el tema B sigue siendo la negra, pero la negra no actúa como glomérulo tejedor sino la blanca.

La figura geométrica que teje los fenómenos sonoros del compás 1 al 10 es la cruz y a partir del compás 11 lo hará la línea vertical marcada *a 2*:

The image displays a musical score for a string quartet, marked **Allegro**. The score is divided into four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello und Kontrabaß. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into three systems of measures. The first system covers measures 7 to 10, the second system covers measures 11 to 14, and the third system covers measures 15 to 21. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *p* (piano) and *crac.* (crescendo) are present. The score illustrates the geometric structure of the sound phenomena as described in the text above.

Imagen 50

El presente género se desarrollará a partir de cuatro especies que se intercalarán como resultado del propio análisis gnoseológico de las posteriores clases de glomérulos estableciendo así el principio circular que inspira la propia totalización de nuestro sistema analítico, a saber:

- Figuras geométricas con paridad de subdivisión de los puntos y de longitud entre estos: son aquellas donde los puntos son equidistantes rítmicamente y se subdividen el mismo número de veces. Véase el ejemplo de la página 162.
- Figuras geométricas con disparidad de I grado (subdivisión de los puntos): son aquellas donde los puntos son equidistantes rítmicamente y no se subdividen el mismo número de veces. Por ejemplo: *La Consagración de la Primavera*, de I. Stravinsky (*Spring Rounds, Tranquillo*). Véase el ejemplo de la página 164.
- Figuras geométricas con disparidad de II grado (longitud entre los puntos): son aquellas donde los puntos no son equidistantes rítmicamente y se subdividen el mismo número de veces. Por ejemplo: *La Consagración de la Primavera*, de I. Stravinsky (*Ritual of abduction, Presto*) o la Obertura *Egmont*, de L.V. Beethoven (*Allegro*). Véanse los ejemplos de las páginas 165 y 166.
- Figuras geométricas con disparidad de I y II grado (subdivisión y longitud entre los puntos); son aquellas donde los puntos no son equidistantes rítmicamente y no se subdividen el mismo número de veces. Por ejemplo: la Sinfonía nº 6 de L.V. Beethoven (II. *Andante molto mosso*). Véase el ejemplo de la página 167.

La figura geométrica que teje los fenómenos sonoros del compás 1 al compás 6 es la cruz con disparidad de I grado organizada de manera distinta en cada compás

SPRING ROUNDS
RONDES PRINTANIÈRES

48 Tranquillo $\text{♩} = 108$

Fl. gr.
Fl. alto
Cl. picc. in Mib
Cl. bas. in Sib

49 Sostenuto e pesante $\text{♩} = 80$

Ob.
Cl. picc. in Mib
Cl. in Sib
Cl. bas. in Sib
Fag.
C. Fag.
Cor. in Fa
G. C.
Vl. I div. a4
Vl. II
Vcl. div.
Vc. div.
Ch.

Imagen 51

Las figuras geométricas que tejen los fenómenos sonoros a partir del compás 4 son el triángulo con paridad, la línea vertical marcada *a 2* con disparidad de II grado y la línea vertical *a 1* con paridad

The image shows a page of a musical score, numbered 166 at the top left, by Vicente Chuliá. The score is for measures 80 to 90. It is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Ea)), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. e Cb.). The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Ea)), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. e Cb.). The score features various dynamic markings, including *p dolce*, *ff*, and *p cresc.*. There are also performance instructions like *1.* and *2.* above notes. The number '90' is written above the first staff of the second system. The number '9' is written in the top right corner of the page. At the bottom center, the number 'H. 31434' is printed.

Imagen 53

◇ Segundo Género: relación entre los puntos

El género que atiende a la codificación del punto como aglomerador más reducido de la articulación musical también debe ser estudiado desde sus diferentes especies, a saber:

- Continuidad entre los puntos

Está basada en el entrelazamiento de los puntos de manera continuista por medio de las líneas. Cuando el glomérulo constitutivo está entretrejado por medio de una separación de vectores, esta especie será la que proporcione la posibilidad de la expansión de la música. Obtenemos un ejemplo claro en este fragmento del primer tiempo de la Segunda de Brahms:

Allegro non troppo

The image displays a page of a musical score for the first movement of Brahms' Second Symphony, titled "Allegro non troppo". The score is arranged in two systems. The first system includes woodwind parts: 2 Flöten (Flutes), 2 Oboen (Oboes), Clarinetten in A (Clarinets in A), 2 Fagotte (Bassoons), 1 Hörner in D (Horn in D), 1 Hörner in E (Horn in E), 1 Trompeten in D (Trumpet in D), 2 Posaunen (Trumpets), 3. Posaune u. Baßtuba (3rd Trumpet and Bass Trombone), and 1 Kontrabaß (Double Bass). The second system includes string parts: 1. Violine (Violin I), 2. Violine (Violin II), Bratsche (Viola), Violoncell (Cello), and Kontrabaß (Double Bass). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *p dolce* and *dolce*. The tempo marking "Allegro non troppo" is present at the beginning and end of the excerpt.

- Discontinuidad entre los puntos

Está basada en una desconexión de las líneas que entretujan los puntos. Esta especie representa un corte de contenido musical existente en la reagrupación glomerular (en sentido articulatorio del punto) de la música sustantiva. Un ejemplo lo podemos encontrar en los primeros compases de la Sinfonía *Heroica* de Beethoven:

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)
Herausgegeben von Gábor Darvas

Allegro con brio (♩ = 60)

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in Si^b
2 Fagoti
3 Corni in Mi^b
2 Trombe in Mi^b
Timpani
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli e Contrabassi

Allegro con brio (♩ = 60)

Imagen 56

- Puntos proporcionales binarios y ternarios en *legatto*

Está basada en la dualidad arsis-tesis (subida contra la gravedad y caída con la gravedad) donde la proporción entre estos dos polos delimitará la claridad rítmica que se pretenda reflejar. En el caso del *legatto*, debido a la continuidad entre un sonido y otro, obtenemos una

proporción de unidades rítmicas 1/1 (cuando el contenido musical-rítmico de un punto a otro es binario, siendo 1 unidad de tiempo el *arsis* y 1 la *tesis*) y 2/1 (cuando el contenido musical-rítmico de un punto a otro es ternario, siendo 2 unidades tiempo el *arsis* y 1 la *tesis*). Por ejemplo, los movimientos del Pasodoble o el Vals en su sentido rítmico (aclarando que si dialécticamente un Vals o un Pasodoble entretejen o cortan el contenido de los puntos se deben de conceptualizar en las otras especies) nos mostrarían un ejemplo de proporción binaria y ternaria. Otro posible ejemplo también se halla en *La canción del olvido* de José Serrano:

Proporción 1/1

GUION EN DO J. SERRANO.

Mod^{to}

Madera, Flis., Tpet., Bho. 10^o, Sax., P^{ten}, Caja, B^o solo.

proprio en falseta

con S⁴

poco ritet. ando.

poco rall.

Fta. M², Sax., Tplas. Trens.

p

pp

Imagen 57

O en el *Danubio azul* de Johann Strauss:

Proporción 2/1

The image displays a page of a musical score for 'Nr. 1 Walzer'. The score is written for piano and includes various instruments: Kl. Fl. (Clarinet in F), Kl. Tr. (Clarinet in Bb), and Tr. (Trumpet). The music is in 3/4 time and features a 2/1 proportion, which is a binary proportion. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano) dynamics. The piece is in A major and is characterized by staccato articulation. The score is divided into two systems, with the first system containing the main melody and accompaniment, and the second system containing the woodwind and trumpet parts. The score is written in a clear, legible font, with notes and rests clearly visible. The overall layout is professional and typical of a musical score.

Imagen 58

- Puntos proporcionales binarios y ternarios en *staccato*

Está basada en la dualidad arsis-tesis (subida contra la gravedad y caída con la gravedad) donde la proporción entre estos dos polos delimitará la claridad rítmica que se pretenda reflejar. En el caso del *staccato*, debido a la dicción pronunciada entre los sonidos,

obtendremos una proporción de unidades rítmicas 3/1 (cuando el contenido musical-rítmico de un punto a otro es binario, siendo 3 unidades de tiempo el *arsis* y 1 la *tesis*) y 5/1 (cuando el contenido musical-rítmico de un punto a otro es ternario, siendo 5 unidades de tiempo el *arsis* y 1 la *tesis*). Por ejemplo, en *La marcha del soldado* de I. Stravinsky (binario), o en el primer tiempo de la Sinfonía *Italiana* de F. Mendelssohn (ternario).

Proporción 3/1

HISTOIRE DU SOLDAT 1
GESCHICHTE VOM SOLDATEN / THE SOLDIER'S TALE
 1^{ère} PARTIE / 1. TEIL / PART I
MARCHE DU SOLDAT / MARSCH DES SOLDATEN / THE SOLDIER'S MARCH
 Airs de marche / Marschmelodien / Marching-Tunes

Igor Stravinsky
 (1882)

M.M. ♩ = 112 1

Clarinetto in La

Fagotto

Cornet à pistons in La

Trombone (Ten.-Bas.)

Batterie
 Tambour sans timbre
 Grosse caisse

Violino

Contrabasso

2

C.à P.

Trb.

C.B.

Lecture (rythmée)
 Vorlesung (rhythmisch)
 Reading (rhythmic)

En - tre Denges et De - ne - sy,
 Zwi - schen Chir und Wül - len - stad,
 Somewhere twint Rock-hill and Lode,

Un sol - dat qui rentre chez lui.
 Heimwärts zwan - deri ein Sol - dat.
 A soldier on his home-ward road.

*) Baguette en jonc à tête en capoc
 Copyright 1924 by J. & W. Chester Ltd.

Droits d'exécution réservés
 Aufführungsrecht vorbehalten
 Performing rights strictly reserved

J.W.C. 44b

Proporción 5/1

IV^E SYMPHONIE
(ITALIENNE)F. MENDELSSOHN op. 90
1809-1847

Allegro vivace

I

FLAUTI *sf*

OBOI

CLARINETTI in $\left[\begin{smallmatrix} A \\ \text{La} \end{smallmatrix} \right]$ *sf*

FAGOTTI *sf*

CORNI in $\left[\begin{smallmatrix} A \\ \text{La} \end{smallmatrix} \right]$ *sf*

TROMBE in $\left[\begin{smallmatrix} D \\ \text{Re} \end{smallmatrix} \right]$

TIMPANI in $\left[\begin{smallmatrix} E \\ \text{Mi} \\ \text{La} \end{smallmatrix} \right]$

VIOLINO I *Allegro vivace*
pizz. *arco*

VIOLINO II *pizz.* *arco*

VIOLA *pizz.*

VIOLONCELLO *pizz.*

CONTRABASSO *pizz.*

Imagen 60

- Puntos de proporción asimétrica

Está basada en la dualidad arsis-tesis (subida contra la gravedad y caída con la gravedad) donde la proporción entre estos dos polos delimitará la claridad rítmica que se pretenda reflejar. Ahora bien, debido a la asimetría del contenido interior del punto, esta especie respondería a una proporción 4/1 (cuando el contenido musical-rítmico de un punto a otro es 5) o 6/1 (cuando el contenido

musical-rítmico de un punto a otro es 7). En caso de ser asimetrías de mayor número se considerarán un entretrejimiento de puntos. Un ejemplo muy conocido residiría en *La danza del sacrificio* de *La Consagración de la Primavera* de I. Stravinsky.

Proporción 4/1 (en el número 151)

125

The image displays a page of a musical score, specifically measures 150 and 151. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute 1 and 2, Clarinet in F major, Cor Anglais (two parts), Violin I and II, Viola, Violoncello, Double Bass, Oboe, Clarinet in G major, Trombone (two parts), Trumpet in D major, and Percussion. Measure 151 is highlighted with a box and the number '151' above it. Measure 152 is also marked with '152' and contains performance instructions such as 'Solo con sord.' (Solo with mutes) and 'f marc.' (forte marcato). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

B. & H. 19441

Imagen 61

II. Glomérulos constituidos por periodicidades de compases

Una vez entendido que una aglutinación de sonidos ordena, agrupa y mide la música por medio de las figuras geométricas y sus puntos, debemos comenzar a plantear un estudio profundo y denso que tratará sobre las periodicidades que generan glomérulos a distinta escala y que permiten la expansión de la constitución de la música. Tal como nos explica H. Riemann en su libro *Fraseo Musical*, unos motivos enclaustrados en el compás (figuras geométricas y puntos) se reagrupan en unos grupos de compases que, a su vez, forman una «Prótasis o Semi-Periodo 1» y un «Apódosis o Semi-Periodo 2», que comúnmente, en el argot musical, se ha llamado «antecedente» y «consecuente». Para Riemann todo esto se articula mediante la gran idea musical que forma el Periodo de lo que él llama «Frase». Según nos explica en la introducción de este libro:

En la *Teoría de las Bellas Artes* (1772) de Sulzer, se encuentra con el título «Interpretación Musica», un artículo publicado por el conocido compositor Johann Abraham Peter Schulz. En este artículo aparece por primera vez, en la literatura teórica alemana, la palabra *frase*, usada para indicar cada miembro de una melodía que por sí mismo forma un período bien determinado. Al crear este término, el autor cree necesario acompañarlo de una nota explicativa. ⁽¹⁾ «Tomo aquí la palabra *frase* en su sentido más amplio, de modo que se comprendan en ella tanto los incisos como las cesuras y los periodos del canto. Estas divisiones diversas las indicaré todas de un mismo modo. En realidad, los grandes intérpretes hacen notar a veces en ellos pequeños matices, pero tan sutiles y difíciles de señalar que me limitaré a la sola indicación antedicha¹³⁷.

Sobre esta premisa, Riemann constituye un estudio interpretativo en el cual realiza un análisis sistemático de las periodicidades de los compases que, según él, deben recalcarse interpretativamente mediante incisos y pequeñísimas cesuras que articulen correctamente el discurso sonoro. A través de este nuevo principio analítico surgieron centenares de libros de análisis musical en los cuales hay una oscuridad de términos y confusiones como puedan ser, por ejemplo, «periodo», «frase», «motivo», «idea», «tema», «elemento»... cada autor de estos libros atribuye dichos conceptos a cosas diferentes, por lo que, aunque sin duda tuvo una enorme repercusión positiva,

137 Hugo Riemann, *Fraseo musical*, Nacional, México D.F. 1958, 2ª ed., trad., esp., pág. 13.

sostenemos la tesis de que tal confusión no viene de un error interpretativo de dichos autores, sino de una debilidad ontológica del propio sistema de Riemann del que partió todo.

Para aclarar todo este embrollo, ciñámonos, en primer lugar, a recorrer la historia de las operaciones musicales (imitación-transición-contrastación) objetivándolas a partir de dos géneros existentes en la escritura compositiva, a saber, el género melódico y el género contrapuntístico. Las enormes intersecciones existentes entre estos dos términos deben ser tratadas a partir de una interpretación lógica de la evolución histórica de la composición musical. Partiendo del *canto gregoriano* observamos que la línea musical de esta música estaba basada en un canto melódico —melismático realmente— en el cual se establecían identidades desde dos prismas: la identidad fenoménica de los modos y la identidad melismática del dibujo melódico (línea). Podemos afirmar, pues, que aquí yace la génesis del género melódico y a éste nos deberíamos de acercar todos los músicos que pretendamos entender el significado de melodía y su asociación con la poesía (*aeide*-cantar; *aw*-hablar).

La siguiente fase evolutiva de la escritura musical la obtenemos del *Organum*. ¿Qué ocurre con este fenómeno?, ¿es contrapuntístico? Debemos responder afirmativa y negativamente, es decir, aquí nos encontramos con la génesis del *punctum contra punctum*, pero el *punctum* que va a la contra —como funciona en intervalos de quinta, cuarta o movimientos pedales— no desdibuja la fisonomía del *cantus firmus* (de donde parte todo), por lo cual, el género (si bien transformado) seguimos viéndolo como melódico.

La tercera fase, en cambio (objetivada entre el *Ars Antiqua* y *Ars Nova*, y de éste hacia la gran polifonía), ya concurre a partir de una transformación sin precedentes. La enorme contradicción entre las voces (movimientos contrarios, movimientos en espejo...), así como el aumento de cantidad de éstas, hace que realmente la identidad fenoménica y el dibujo lineal del *cantus firmus* sea desdibujado de tal forma que ya no permite que se establezca a partir de él ninguna identidad siendo esta identidad procedente de la propia fragmentación de elementos contrapuntísticos más pequeños que serán imitados, contrapunteados, extendidos, modulados, invertidos, &c.; aquí yace la esencia de lo que llamaremos «motivos».

El Motivo (constituido —extendiéndolo— como sujeto a trabajar) será en esta música, la materia sobre la que (yendo de un estrato sonoro a otro —y muchas veces, conjugándose todos a la vez-) se desarrolle la obra. Esta es la esencia del género contrapuntístico, el cual consideramos lo más importante y principal de la evolución de la música. Este tipo de contrapunto se estudia en el llamado «contrapunto severo» o «contrapunto de escuela».

En cuanto a la cuarta fase evolutiva de la música (en el sentido que estamos ofreciendo), la contextualizamos entre el Barroco y el Clasicismo (con la creación de la ópera —bajo continuo-, el desarrollo musical del luteranismo, el estilo galante, &c.). En esta época obtenemos una búsqueda de la melodía como el «alma» de la música (Rousseau). Ahora bien, siendo cierto que el género melódico del Barroco y Clasicismo ha dado unas posibilidades de extensión modulante a la música sin precedentes, ¿qué sería de éste sin la elaboración de dichas melodías y sus desarrollos constituidos a partir de los principios del contrapunto escolástico?

Las elaboraciones —armonizaciones— de estas melodías responden a clases de contrapunto derivados del contrapunto de escuela, como la «contramelodía» (bajos continuos, contrapuntos que envuelven la melodía principal, &c.); el «contrapunto acórdico-rítmico» (tan en boga hoy en día a través del Jazz) que acerca la música adjetiva a la sustantiva por medio de los ritmos típicos de las danzas; el «contrapunto tímbrico» (que dio origen al arte de la orquestación); y las variaciones estatutarias como puedan ser el «contrapunto dodecafónico» (de enormes connotaciones con el contrapunto severo), el «contrapunto bitonal y politonal» (que puede pertenecer al género melódico o contrapuntístico) y el «contrapunto serial» (que excluye el género melódico con penosas consecuencias).

De este modo, definiremos el Motivo como elemento a extender que puede concurrir de forma contrapuntística o melódica; al Sujeto como extensión del motivo que se tratará dentro del género contrapuntístico; y al Tema como el material que se extiende a partir del género melódico pudiendo expandirse posteriormente con mezcla entre ambos géneros (como ocurre con la música sinfónica). El Periodo pues, será el orden, organización y cohesión por el cual el Motivo, Sujeto o Tema se circunscriban operatoriamente a uno de los géneros

identificados. La idea de Frase, en cambio, la dejaremos sólo en un ámbito análogo perteneciente al mundo de la ejecución con la función de indicar una maestría de oficio en el articular de los periodos.

Antes de proseguir, y procediendo de manera rigurosa, citaremos a don Gustavo Bueno en su artículo “Poemas y Teoremas” (*El Cato-blepas*, junio 2009, n° 88, pág. 2) donde nos habla de la génesis histórica del concepto de Periodo como unidad holomorfa de la literatura:

Desde la perspectiva «trivial» del *Ars Dicendi* tradicional, el concepto que hemos podido encontrar más afín al de las «unidades holomorfas» ha sido el concepto de *periodo*. José Kleutgen (1811-1883), que cita como denominaciones diversas [conónimas] de periodo, dentro del vocabulario de Cicerón, a las siguientes: *ambitum, circuitum, comprehensionem, circumscriptionem*, define el periodo de este modo: «41. Periodus definitur amplior verborum comprehensio, quae per partes inter se apte cohaerentes numerose absolvitur», y supone que a la formación de un periodo concurren tres condiciones: (1) una cierta *amplitud* de la oración, (2) la *copulación* de sus partes, y (3) el *número*, porque el periodo es una «oración numerosa».

Y como parte del periodo —por tanto, como partes de la «cadena»— Kleutgen cita a los *miembros* (kolon), a los *incisos* (kommata), a la *protasis* (antecedente) y a la *apódosis* (consecuente), que dividen el periodo en dos partes. También distingue Kleutgen dos géneros de periodo: el simple (*monocolos*) —que puede sin embargo tener incisos—, el bimembre (*prótasis, apódosis*), el trimembre, el tetramembre (tres prótasis y una apódosis, o una apódosis y tres prótasis). Por otra parte, los periodos pueden amplificarse o comprimirse.

Los Periodos, como analogía literaria para el análisis musical, se constituirán como glomérulos de segunda clase a partir de los siguientes géneros y especies.

◇ Primer Género: Periodicidades isomorfas

El punto de partida en la comprensión lógica de la estructura de una obra musical —como totalidad atributiva— reside, efectivamente, en establecer unos principios que por su propia reiteración operatoria (*isos*, igual; *morphe*, forma) concurren discursivamente en una solidez (identidad) constitutiva de la obra.

El isomorfismo puede darse a escalas menores a una periodicidad (sólo un compás o un término), no obstante, si una morfología determinada abarca varios compases y luego es repetida, la obra concurrirá en su propia expansión a partir del movimiento conformado en dicha periodicidad. En el *Diccionario Soviético de Filosofía* se explica este

concepto aclarando el siguiente punto, a saber, el isomorfismo solo puede darse entre dos objetos abstractos; su propia abstracción deriva del lisado analítico que establecemos científicamente sobre la obra ya que la igualdad morfológica no existe en sí en la perspectiva poética de la música donde el propio acontecer temporal así como la dirección vectorial de la periodicidad (velocidad expansiva) corresponde al relato (reliquias y relatos) de progresión dialéctica donde lo mismo concurre en los distinto. Celibidache afirmaba siempre a sus alumnos que no existía lo mismo o igual en música.

[El isomorfismo consiste en la] relación entre objetos que tienen una estructura igual, idéntica. Dos estructuras (sistemas o conjuntos) son isomorfas entre sí cuando a cada elemento de la primera estructura corresponde sólo un elemento de la segunda, y a cada operación (nexo) de una estructura corresponde una única operación (nexo) en la otra, y recíprocamente. Por lo general, la relación isomorfa caracteriza una de las relaciones o propiedades de los objetos que se comparan. Sólo puede darse el isomorfismo completo entre dos objetos abstractos, por ejemplo, entre una figura geométrica y su expresión analítica bajo el aspecto de fórmula matemática. El concepto de “isomorfismo” se emplea mucho en matemática y también en lógica matemática, en física teórica, en cibernética y otras esferas del saber. El concepto de “isomorfismo” se halla relacionado con los conceptos de “modelo” (Modelación), “señal” e “imagen” (Reflejo, Ideal)¹³⁸.

El concepto que podemos utilizar más allá del ámbito analítico y en sí para el propio devenir sonoro de la obra, es el de «homomorfismo» (*homo*-semejante). Al ser semejantes los objetos, ya no son abstractos (analíticos gnoseológicamente) sino dialécticos y constructivos (noetológicos):

El isomorfismo completo puede existir sólo entre los objetos abstractos, idealizados, por ejemplo, la correspondencia entre una figura geométrica y su expresión analítica en la forma. El isomorfismo no está asociado con todas las propiedades y relaciones de los objetos confrontables, sino tan sólo con alguna de ellas, fijadas en el acto cognoscitivo [...] la sintetización del isomorfismo es el concepto de homomorfismo, cuando la correspondencia es univalente tan sólo en una dirección. Por eso, la imagen homomórfica es un reflejo incompleto y aproximado de la estructura original¹³⁹.

138 M. M. Rosental & P. F. Ludin, “Isomorfismo”, en *Diccionario filosófico*, Pueblos Unidos, Montevideo 1965, pág. 249, <http://filosofia.org/enc/ros/isom.htm>

139 Iván T. Frolov (ed.), “Isomorfismo”, en *Diccionario filosófico*, Progreso, Moscú 1984, pág. 237, <http://filosofia.org/enc/ros/isom.htm>

Sobre la repetición literal como forma de mayor isomorfismo en música, podemos afirmar que ésta es uno de los recursos más importantes tanto en la afirmación identitaria de la composición como en los recursos técnicos que ofrezcan posibilidades de expansión. La repetición, además, establece un movimiento musical a través del cual varía la velocidad expansiva de una obra. Celibidache, sobre este fenómeno, explica lo siguiente:

¿Qué relaciones existen entre dos tonos sucesivos? El primer tono es igual al primero, es el primer caso. En la oposición de dos tonos iguales se materializan por primera vez las estructuras sonoras más elementales, consumidoras de tiempo, que <constituyen> la condición idónea para que se realice la metamorfosis de todos los datos sonoros en música.

El segundo caso sería cuando a un tono siguiera algo diferente. <En la pizarra> [...] Con el primer tono hemos comprobado que es no sólo un fenómeno espacial, sino que también tiene una dimensión temporal. Su familia surge tras él. A través de ello nos juntamos por primera vez en este estrecho espacio con un fenómeno que permanece significativo, esencial, para todo lo que surja más tarde a partir de ello. <Muestra en la pizarra> Si el segundo tono es igual a él, nos encontramos ante una situación completamente nueva. ¿Percibo como igual el segundo tono, que físicamente es el mismo que aquél? Por supuesto que no, pues el primero ha dejado algo en mí. (De lo contrario no podría decir que el segundo es segundo.) Algún tipo de impresión sea en mi memoria, sea en esta increíblemente dispuesta sensibilidad del hombre. Este tono ya no tiene la increíble ventaja de caer en un campo sin labrar, sino que cae en un campo labrado por este tono. ¡Por amor de Dios! ¿Es que entonces no existe la repetición en la música? Por supuesto que no existe. Porque por haber oído esa primera vez he recibido algo, de modo que la segunda vez, eso que llamamos repetición, cae sobre algo previamente trabajado, procesado. ¿Cuántas veces se puede caminar sobre la nieve recién caída, sin pisar las mismas huellas? Una vez¹⁴⁰.

Desde las coordenadas de la fenomenología hemos podido observar que cuando Celibidache explica que «el primer tono ha dejado algo en mí» está desarrollando su explicación sobre la premisa fenomenológica sujeto-objeto, en cambio, nosotros buscaremos la perspectiva materialista-gnoseológica (materia-forma) en la cual objetivaremos el circuito noetológico del fundamento de la obra a partir del análisis glomerular de las periodicidades que desde ellas establezcan una medición de la velocidad expansiva de la propia composición. Por lo tanto, la repetición (isomorfismo musical) debe dar lugar a un profundo estudio que efectuaremos en este apartado.

140 Sergiu Celibidache, *Über musikalische Phänomenologi*, Tryplichon, Múnich 2001, págs. 29, 30, 31.

En primer lugar, debemos circunscribirnos al significado etimológico de la palabra «isomorfismo» estudiando también las variaciones que, desde esa «igual forma» (*isos, morphe*), suscitan transformaciones a lo largo del devenir de la obra dentro de los tres ejes que constituyen el volumen musical. Por consiguiente, desde el eje X obtendremos isomorfismos métricos (primera especie); en la relación entre el eje X y el eje Y (como estrato prioritario) obtendremos isomorfismos melódicos (segunda especie) dando lugar, en el caso de no haber un estrato prioritario, a isomorfismos contrapuntísticos o acórdicos (tercera y cuarta especies); y desde el eje Z a isomorfismos tímbricos (quinta especie). Todo esto, desde el teoreticismo tradicional puro, ha sido estudiado mediante la imitación. Manuel Massotti Littel en sus *Apuntes de contrapunto y fuga* explica lo siguiente acerca de este término:

En música recibe el nombre de imitación, la reproducción de un motivo musical, por una voz distinta a la que lo ha hecho oír anteriormente. Por extensión, recibe también el nombre genérico de imitación la parte de la enseñanza musical que trate del estudio de las imitaciones y que tal como veremos no es más que una de las muchas aplicaciones de los estudios de contrapunto realizados hasta la fecha. Si el estudio de la imitación ya resulta de gran utilidad por su aplicación a la composición libre, resulta del todo indispensable para el estudio de la fuga, género basado por excelencia en la imitación. La imitación es la forma más antigua de construcción y desarrollo de una obra musical, pues ya se encuentra en las primeras obras polifónicas de los siglos XIV y XV que deben a la forma imitativa gran parte de su interés y aún hoy día la imitación ocupa un lugar importantísimo en todos los géneros. [...] Hay muchas clases de imitaciones, unas más libres que otras e incluso simplemente imitaciones del ritmo tan sólo. Las imitaciones más o menos libres son abundantísimas y con todo y que nosotros aquí consideramos el estudio de las imitaciones desde el punto de vista polifónico, si analizamos detalladamente muchas melodías, veremos que la imitación ha jugado un papel importantísimo en la composición¹⁴¹.

Así mismo, Dubois nos dice lo siguiente:

Si chiama Imitazione la riproduzione ad un intervallo qualsiasi, per una parte, d'un periodo, d'un frammento proposti da un'altra parte.

La parte che propone si chiama antecedente; l'altra, conseguente.

Il conseguente non risponde sempre completamente all'antecedente, e può diventare antecedente alla sua volta.

L'imitazione è regolare quando gl'intervalli che la compognono sono esattamente simili a quelli della parte che ha proposto, vale a dire quando si

141 Manuel Massotti Littel, *Apuntes de Contrapunto y Fuga*, inéd., Murcia 1984, págs. 28, 29.

risponde, per esempio, ad una 3^a maggiore con una 3^a maggiore, ad una 2^a minore con una 2^a minore, e così via; essa è irregolare quando questa condizione non esiste, e che si risponde, per esempio, ad una 2^a minore con una 2^a maggiore, ecc.

Vi sono parecchie sorte d'imitazioni:

1^o. L'imitazione per moto retto.

2^o. L'imitazione per moto contrario.

3^o. L'imitazione per moto retrogrado.

4^o. L'imitazione per aggravamento.

5^o. L'imitazione per diminuzione.

6^o. L'imitazione a contratempo.

7^o. L'imitazione interrotta.

8^o. L'imitazione periodica.

9^o. L'imitazione canonica¹⁴².

Por último, citaremos una explicación completa y rigurosa sobre la imitación del *Tratado segundo de contrapunto y fuga* de don Hilarión Eslava (Biblioteca Nacional de España, Madrid 1864, 2^a ed., pág. 63):

Llámesese imitación á la reproducción de una canturia ó *paso* que hace una voz, correspondiendo ó imitando á otra que le ha precedido. Al paso que va á ser imitado se llama *antecedente*, y al que á este imite imitación ó *consecuente*. La imitación puede ser de cuatro maneras: 1^a. de solo ritmo: 2^a. de ritmo y dirección de movimientos: 3^a de ritmo, dirección é intervalos: 4^a de ritmo, dirección, intervalos y tonos y semitonos. Esta última es la más exacta, la cual, como se verá más adelante, recibe la denominación de *imitacion canónica* ó canon. Hay también imitación por *movimiento contrario*, y la hay también *por diminucion* y *por aumentacion*.

La clasificación que realiza Eslava sobre la imitación queda finalmente subdividida de la siguiente manera:

- Paso o antecedente que va a ser imitado.
- Imitación de sólo ritmo.
- Imitación de ritmo y dirección de movimientos de voces (ascendente o descendente).
- Imitación de ritmo e intervalos (aunque exista mutación de tonos y semitonos).
- Imitación de ritmo, intervalos, tonos y semitonos.
- Imitación por movimiento contrario.
- Imitación por disminución.

¹⁴² Théodore Dubois, *Trattato di Contrappunto e Fuga*, Ricordi, Milano 1999, trad., ital., pág. 73.

— Imitación por aumentación¹⁴³.

Esta es la base sobre la que desarrollaremos las periodicidades si bien disociando aspectos que, aunque inseparables del principio identitario por la reiteración operatoria (imitación), funcionan desde parámetros distintos, a saber:

— El género isomorfo se referirá al Motivo o Paso desde el cual se desarrollarán los periodos de compases mediante una imitación literal y estos se estudiarán desde las siguientes especies comunes a todos los géneros periódicos (contracción-dilatación, mutación, entrelazamiento-interrupción), a saber: métrica, melódica, contrapuntística, acórdica y tímbrica.

— La imitación de sólo ritmo a la que se refiere Eslava, así como de dirección de intervalos o de movimiento contrario, será una mutación de su modelo, bien como desarrollo, consecuente, o bien como entrelazamiento. Este tipo de imitaciones se estudiarán en el género perteneciente a «Periodicidades Mutadas».

— La imitación por disminución o por aumentación se estudiarán en el género de «Periodicidades Contraídas o Dilatadas».

— Los géneros y especies pueden entremezclarse, entrelazarse o interrumpirse; se estudiarán este tipo de procedimientos en el género de «Periodicidades Entrelazadas o Interrumpidas».

Históricamente, en el *canto gregoriano*, los isomorfismos se basaban en los «dibujos» melismáticos del propio canto; pero ya a partir de la polifonía —con la aparición del Motivo— el isomorfismo adquirió un carácter de principio constitutivo (en el *canto gregoriano* el principio era el texto y el modo que se conformaba alrededor de la *finalis* y *repercusio*) que, al ser transformado mediante las operaciones, estableció su propia identidad. Por consiguiente, las especies de las periodicidades isomorfas serán:

- Isomorfismos métricos

La música sustantiva está basada en sonidos muy elaborados y sofisticados por la razón, por lo tanto, su ritmo no es natural como el

143 Hilarión Eslava, *Contrapunto y Fuga, tratado segundo*, Biblioteca Nacional de España, Madrid 1864, 2ª ed., pág. 64.

ritmo que hacían los hombres de las cavernas, sino que se basa en el movimiento musical explicado anteriormente. La ordenación de los ritmos por medio de un medir racional es lo referido a la métrica. Métrica es, pues, lo relativo a la estructuración del ritmo medido del movimiento musical a través de la unidad de compás (*con-passus*, todo medido).

La métrica es al ritmo, lo que el reloj al tiempo y el termómetro a la temperatura. El reloj mide el tiempo, pero no es el tiempo; el termómetro mide la temperatura, pero no es la temperatura. Cuando ritmo y métrica van asociados, aquél representa el contenido; ésta, el continente¹⁴⁴.

Conforme lo explicado, concluimos que el ritmo y la métrica constituyen el movimiento musical. Los isomorfismos métricos pueden ser un pilar fundamental de cimiento motivico por una parte e identitario (si se reitera) por otra. Pensemos por ejemplo en el primer movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven:



Imagen 62

Ante este ejemplo de isomorfismo métrico, se podría objetar que la primera figura de cada compás tiene duraciones distintas a nivel lisológico (negra con puntillo, negra y corchea); mas a nivel morfológico (isomorfismo: misma morfología) el motivo métrico es el mismo desde el núcleo musical (ejecución) y, por ende, constituye una identidad de este movimiento. Véase un ejemplo en la página 185.

- Isomorfismos melódicos (motivos, sujetos, temas)

Cuando la línea melódica —bien comprimida en motivos, sujetos o temas— es reiterada, nos encontramos con un isomorfismo melódico.

La melodía —tal como nos explica E. Toch¹⁴⁵— necesita de unos patrones métricos para ser estudiada como tal, pero esta inseparabilidad

¹⁴⁴ Salvador Chuliá, “¡Ritmo!, primer elemento de la música”, *Ruta*, Sociedad Cultural ABC, Catarroja 1981.

¹⁴⁵ Ernst Toch, *La melodía*, SpanPress, Cooper City, FL 1997, trad., esp., pág. 23.

14

Vivace (♩. = 104)

Musical score for measures 65-69. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vic. e Cb.). The tempo is marked 'Vivace (♩. = 104)'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score features dynamic markings such as 'sempre p', 'p', 'cresc.', and 'ff'. A first ending bracket is present above the Flute part in measure 65. Measure numbers 65 and 69 are indicated at the bottom of the score.

Musical score for measures 70-74. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vic. e Cb.). The tempo is marked 'Vivace (♩. = 104)'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score features dynamic markings such as 'p' and 'cresc.'. A first ending bracket is present above the Flute part in measure 70. Measure number 70 is indicated at the bottom of the score.

Imagen 63

The image displays a complex musical score for a choral and instrumental work. It consists of multiple systems of staves. The top system includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "wir be-tre-ten feu-er-trunken, Himmlische dein Hei-ligthum! Dei-ne Zauber bin-den wieder, was die Mode strenggetheit; al-". The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "cresc." (crescendo) in several places. The bottom system shows further instrumental parts, including a bass line with a "cresc." marking.

Imagen 65

- Isomorfismos contrapuntísticos (contrapunto trocado o invertible)

La acepción más general que correspondería en la escolástica compositiva al isomorfismo contrapuntístico sería el ya analizado concepto de «imitación», ya que este no es una simple repetición

organizada como expansión melódica sobre una sola voz sino que el propio concepto encierra en sí una diversidad de estromas sonoros que van sucediéndose jerárquicamente en la importancia identitaria plasmada sobre ese propio isomorfismo de la imitación. Nos referiremos a isomorfismo contrapuntístico —lisológicamente— cuando esta imitación sea llevada a un complejo despliegue lógico operacional plasmado a partir del tradicional contrapunto trocado o invertible. Ahora bien, cuando esta imitación sea más «libre» o cuando corresponda a una propia extensión periódica, se analizará desde otros géneros (mutación, contracción o dilatación) y especies (métrica, melódica, contrapuntística o tímbrica) ya que su propia dialéctica nos conduce a parámetros más *symploké* que no se enclaustran exclusivamente dentro del parámetro de isomorfismo contrapuntístico.

Así pues, nos referimos a isomorfismo contrapuntístico en el caso del contrapunto invertible, es decir, cuando los distintos elementos de su constitución (A-B-C-D) se invierten pero prosiguen con sus mismas características (de primer grado); incluso modulando (en el caso de los divertimientos de las fugas) y siempre que no se compriman, dilaten o varíen de fisonomía, podríamos hablar de isomorfismo contrapuntístico si bien de segundo grado debido a su traslación a otro tono.

Sobre el contrapunto invertible y el divertimiento de la fuga, Massotti Littel nos explica:

Cuando el contrapunto reúne unas condiciones tales que permitan ponerlo indistintamente encima o debajo del coral ó de otras voces, sin que por eso se falten a las reglas generales del contrapunto, se llama INVERTIBLE. El Contrapunto invertible se practica siempre florido y el coral dado para el trabajo, puede ser en redondas ó también florido [...] las entradas de la Fuga a los tonos vecinos están ligadas entre sí por “episodios modulantes” escritos en contrapunto invertible imitativo, basados exclusivamente en temas oídos en la exposición, ya sean derivados del sujeto, contrasujeto, respuesta, contrarespuesta, coda ó en algún contrapunto libre que sea un poco característico. Aunque estos episodios deben estar escritos en forma contrapuntística (como toda la fuga) su construcción, al igual que la de todos los episodios modulantes de cualquier género de composición, se basa en una serie de progresiones armónicas más o menos regulares¹⁴⁶.

146 Manuel Massotti Littel, *Apuntes de Contrapunto y Fuga*, inéd., Murcia 1984, págs. 15, 16.

Como podemos observar en la explicación del tratado de Massotti, los divertimentos de la fuga se pueden analizar desde dos puntos de vista a saber; en primer lugar, tal como hemos explicado, son contrapuntos invertibles basados en isomorfismos contrapuntísticos si bien con una traslación de variación acórdica («serie de progresiones armónicas más o menos regulares») y, en segundo lugar, se pueden analizar desde el género que se ocupe de las Periodicidades Entrelazadas ya que tal como nos explica Massotti «las entradas de la Fuga a los tonos vecinos están ligadas entre sí por medio de los “episodios modulantes”», por lo tanto la trabazón de unas periodicidades con otras se estudiará profundamente en este tipo de periodicidades.

Sobre los divertimentos como «anillos de cadenas» (entrelazamientos), la explicación de Dubois que expondremos a continuación es altamente clarificadora:

Il Divertimento od Episodio serve di legame, di anello di catena fra le diverse parti della Fuga; esso è formato con dei frammenti cavati del Soggetto, dal o dai Contrassoggetti, dalla prti libere che sarabbero state intese, combinate col Soggetto, se esse hanno un rilievo che permetta si cavarne un felice partito. Con questi elementi abilmente disposti, si possono comporre dei Divertimenti il cui interesse deve essere sempre crescente dal principio alla fine della Fuga. Si può prolungare il frammento scelto a condizione che il prolungamento sia nello stesso carattere e concepito in modo da conservare l'unità dello stile generale della Fuga [...] I Divertimenti devono essere combinati in modo che nessuno si assomigli e sia fatto cogli stessi frammenti. Essi debbono anche essere alternati nella loro forma, la cui composizione è: imitazioni fra le diverse parti, progressioni armoniche (di corta durata), canoni diversi, contrappunti doppi, tripli, ecc¹⁴⁷.

Debemos puntualizar la enorme importancia de la técnica del divertimento o episodio que desborda el propio género de la fuga, de hecho, toda composición encierra características de entrelazamiento e imitación que constituye la génesis del divertimento.

Al igual que en el ejemplo anterior se puede observar cuatro combinaciones de un mismo isomorfismo contrapuntístico, en el siguiente ejemplo se puede apreciar el mismo principio contrapuntístico si bien con traslaciones modulantes, siendo esta técnica la esencia del divertimento de la fuga y de todos los episodios que

147 Théodore Dubois, *Trattato di Contrappunto e Fuga*, Ricordi, Milano 1999, trad., Ital., pág. 144.

se explicarán posteriormente en los «Glomérulos constituidos por periodicidades entrelazadas».

LECCION 22.- CONTRAPUNTO INVERTIBLE A CUATRO VOCES (Ctptº cuádruple)
 Se trabaja como el de tres voces, pero en éste se da lugar a tres inversiones de cada trabajo y por lo tanto han de poder mezclarse indistintamente las cuatro voces conservando las reglas generales del contrapunto.

EJEMPLO, con las tres inversiones correspondientes:

EJERCICIOS A REALIZAR EN LA PAGINA SIGUIENTE

Imagen 66: Ejemplo de contrapunto invertible del tratado inédito *Apuntes de contrapunto y fuga* de M. Massotti Littell

Ejemplo de un divertimento¹⁴⁸ de la Suite para banda *Espíritu Levantino* de S. Chuliá

Imagen 67

148 Aunque hemos incorporado el divertimento de la fuga en las periodicidades constituidas por isomorfismos contrapuntísticos por conformarse a partir de la misma esencia técnica que el contrapunto invertible, debido a su traslación y función formal, el divertimento también constituye una periodicidad de entrelazamiento contrapuntístico.



Imagen 68

- Isomorfismos acórdicos

Acorde viene del latín *accordare* («ir hacia el corazón»); prefijo *ad*— que cambia a *ac*— y *cord* (corazón). La vinculación del concepto de acorde («acordar unas voces con otras») con la idea de armonía (*armós*; «juntar una cosa con otra», hombros) se circunscribe de manera muy directa por su propia relación etimológica. «Acordar» y «juntar» son dos caracteres operatorios que en música parecen divergir al de «contrapunto», que posee un elemento significativo de discordancia entre varias confluencias sonoras.

Tradicionalmente, en los tratados escolares se ha hablado de la armonía como el estudio de la correlación y entrelazamiento de varios acordes. Sobre este asunto debemos hilar muy fino en nuestro análisis. Bien es cierto que el entrelazamiento de un conjunto de acordes desde sistemas constituidos *a priori* —es decir, a partir de postulados estéticos y antropológicos— responde a una idea de armonía, pero ¿no ocurriría lo mismo con el entrelazamiento, correlación y conexión

de confluencias rítmicas objetivadas y ordenadas mediante patrones métricos?, ¿no sería cierto que el entrelazamiento de melodías —en su peculiaridad expansiva (necesaria para el arte musical)— responde también a una idea de armonía? *Ítem más*: ¿y no sería aún más cierto que lo que responde a una idea general de armonía en música reside en el entrelazamiento —*armós* (juntar)— de todos estos parámetros terminológicos?

En muchos libros de análisis musical vemos claramente conceptos como «ritmo armónico», «ritmo melódico», &c., siendo que ritmo y armonía no responden a conceptos sino a ideas, a diferencia de melodía, contrapunto, acorde o instrumentación que sí responden a conceptos debido a que se encasillan en una sola categoría (la categoría musical).

Cuando hablamos de contrapunto, melodía, acorde o instrumentación/orquestación lo hacemos desde analogías musicales, como por ejemplo *está orquestándose un golpe de Estado*. Ritmo y armonía, pues, son las ideas que hacen de puente de transmisión entre cuestiones constitutivas y cuestiones de estatuto. De esta manera, si el ritmo (atribuimos la idea mayúscula de ritmo a la idea de velocidad expansiva) y la armonía (la conexión —juntar— de todos los contrapuntos y discontinuidades sonoras) funcionan en una obra musical, consideraremos a ésta como una obra bien construida —cuanto mayor riqueza dialéctica mayor genialidad— que puede analizarse desde los dos ámbitos: el constitutivo y el estatutario.

Debemos distinguir claramente en esta especie al Acorde Sistemático —que se circunscribe a las normas operatorias de la estética y antropología— del acorde que se presente isomórficamente, es decir, aquel que se reitere en el discurso «pretendiendo manifestarse» como una identidad. Pensemos en la sexta aumentada de la Obertura de *Tristán e Isolda* de Wagner o en la séptima disminuida del primer movimiento de la Sonata para piano *Patética* de Beethoven.

Para analizar este primer glómulo perteneciente a la introducción de la Obertura *Tristán e Isolda* de Wagner tenemos que hacer funcionar la interrelación de los parámetros explicados anteriormente aplicándolos a dicho análisis para poder, así, confeccionar una génesis de la esencia significativa del isomorfismo acórdico.

En primer lugar, debemos reiterar el rechazo a la concepción de armonía —entendiendo armonía como entrelazamiento de acordes—

La serie c) y d) están incompletas ya que se adecuan a la armonización de todos los elementos que participarán del juego dialéctico entre la contracción y dilatación periódica.

Debido a la contracción, por una parte, a la priorización de la sexta, al elemento alterado y al cromatismo estipulado en el entramado contrapuntístico, por otra, obtenemos como resultado un acorde que será el «corazón» (identidad) de toda la Obertura al desarrollarse isomorfismos a partir de su constitución.

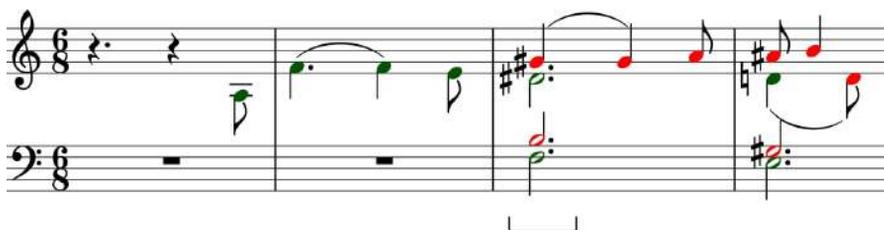


Imagen 75

La confluencia armónica de todas las voces se cerrará desde el estatuto tonal-clásico por medio de una séptima de dominante de *La menor*.

Para finalizar con el ejemplo del acorde *Tristán* queremos refutar varias cuestiones que ya se han convertido en tesis oficiales a raíz de dicho acorde, a saber: 1. *El acorde Tristán es la antesala de la atonalidad*, según esto la incertidumbre tonal del principio se circunscribe a una ruptura con la tradición y únicamente sigue el instinto creador de evocar (por medio de los sonidos) la trama; 2. *El acorde Tristán no tiene función tonal*; 3. *Hay distintos tipos de sextas aumentadas: italiana, francesa y alemana*, de las cuales la sexta aumentada, que aparece en *Tristán e Isolda* puede ser interpretada como: séptima de sensible de *La menor* con quinta aumentada en última inversión, dominante de la dominante con séptima y quinta disminuida en última inversión y/o como sexta aumentada francesa con amplitud en la zona de la dominante.

Al respecto del primer punto, diremos que es falso que esta operación musical pretenda ser un síntoma de ruptura ya que la vinculación con las cadencias clásicas es absoluta (como se demostrará con los ejemplos posteriores). Sobre el segundo punto, argumentamos que es cierto, pero no con ello el acorde *Tristán* es una excepción. En la polifonía española del *Siglo de Oro* así como en la música de Bach (por

citar dos ejemplos de entre tantos) hay muchos acordes no significantes tonalmente sino constituciones casuales que provienen del entramado contrapuntístico. Por último, en cuanto al tercer punto, creemos que esta clasificación —aunque pudo dar sus frutos— es deficiente como herramienta de análisis profundo debido a querer reducir la cuestión a un asunto de grados tonales.

A continuación, vamos a descomponer/reconstruir el primer glómulo del *Tristán* vinculándolo a la historia sobre sus elementos esenciales, demostrando así que esta identidad acórdica (a través de isomorfismos) se constituye por medio de una reinterpretación aguda y genial de la tradición empleando la técnica de la contracción y dilatación.



Imagen 76: Cadencia Perfecta clásica con sexta aumentada



Imagen 77: Cadencia Perfecta clásica con sexta menor en el bajo

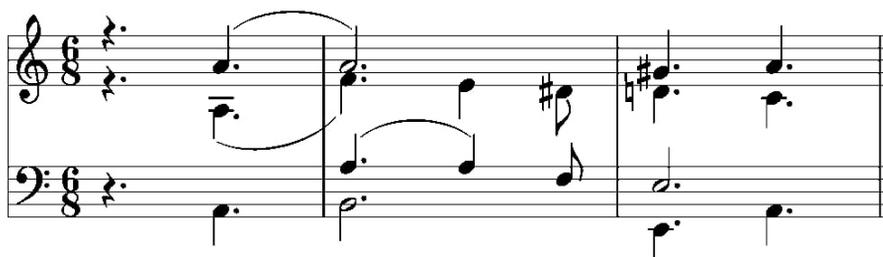


Imagen 78: Cadencia Perfecta clásica con sexta aumentada y glómulo melódico literal en la contralto



Imagen 79: Cadencia Perfecta clásica del glomérulo de Tristán e Isolda con omisión de: la dilatación de Fa del segundo compás en la contralto; la ausencia de armonización de los dos primeros compases (austeridad polifónica, «misterio»); y la contracción del Sol# al principio del tercer compás

Por consiguiente, el propio ingenio operatorio —contrapuntístico— por el cual se conceptuó (a *posteriori*) el acorde de sexta aumentada *Tristán* cerró los propios fenómenos glomerulares de esta periodicidad en la conformación del acorde que, debido a las contradicciones ejercitadas (dilatación de *Fa* y contracción de *Sol #*) así como a su propia disposición distributiva de las notas (tritono-sexta aumentada-novena mayor) conformó la totalidad atributiva de dicho acorde constituyendo una identidad de la pieza de Wagner que se reconoce a partir del isomorfismo de este acorde; mas desde esta premisa se nos presenta la siguiente problemática: ¿un acorde invertido mantendría la función de isomorfismo acórdico respecto a su acorde en su estado fundamental?

La palabra «Inversión» proviene del latín *invertere* (*in-*, «hacia dentro»; —*vertere*, «dar vuelta o girar»). En este sentido, al igual que el contrapunto invertible se contextúa como isomorfismo contrapuntístico con traslación y rotación¹⁵⁰ del eje Y, la inversión acórdica podría objetivarse de acuerdo a este principio; ahora bien, la inversión acórdica como principio isomorfo de unos acordes fundamentales se sistematizó por primera vez en el *Tratado de armonía* de Rameau, en el cual «descubrió» que unos acordes (siempre conformados como resultancias del contrapunto) se construían sobre una fundamental y otros eran inversiones de éstos otorgando a estos principios acórdicos una preponderancia que se presentaba como ciencia musical en cuanto a su conocimiento y manejo.

150 No incluimos la inversión como periodicidad mutada ya que tanto la inversión acórdica (con las tonalidades conformadas por escalas diatónicas) como la inversión contrapuntística, se presentan como una identidad de su propio cierre conceptual (*in-*, «hacia dentro») siendo diferente el caso del contrapunto en espejo o cangrejo que, aunque presenta unas relaciones inequívocas, se muestra contrapuntísticamente como una mutación absoluta.

Es importante que nuestro análisis recurra a los géneros de tonalidad clasificados en el apartado 3 del capítulo 1 para poder efectuar un relato preciso y riguroso: el concepto de Acorde, como grado de escala diatónica, se basa en dos identidades acórdicas esenciales que són el acorde perfecto mayor/menor con sus prolongaciones de quinta disminuida y quinta aumentada; y el de séptima de dominante con sus prolongaciones de séptima disminuida, novena, &c., luego estos acordes están vinculados a las melodías y contrapuntos que se derivan de estas escalas diatónicas. Así pues, en cuanto a los acordes basados en las gradaciones de las tonalidades diatónicas, el acorde invertido mantiene la esencia del prefijo *in*— («hacia dentro») por lo que todas sus inversiones se establecerán a partir de la función isomorfa de su fundamental; ahora bien, tanto en las generaciones anteriores a las tonalidades diatónicas como en las posteriores, el acorde puede cumplir una función isomorfa a partir de su propio orden distributivo¹⁵¹, ya que el acorde empezará a desarrollarse de manera «independiente» a las escalas (diatónicas o no) que constituyan las melodías o contrapuntos a las que se entreteje.

Estas posibilidades isomorfas de los acordes desvinculados del acontecer discursivo de las escalas diatónicas que forman las melodías y contrapuntos de este género de tonalidades, pueden empezar a observarse en algunas composiciones de Beethoven, como por ejemplo en el primer fragmento de la Sonata *Patética*:

Función de identidad acórdica basada en una disposición determinada

Desarrollo isomorfo de dicho acorde en su última inversión

Glómérulo inicial

Imagen 80

¹⁵¹ Para establecer un análisis de rigor, hemos de aclarar que en las escalas diatónicas también existen ejemplos de acordes en los cuales la distribución será una característica isomorfa esencial como en el caso de la cadencia rota (que precisa de la fundamental en el bajo) y la cadencia napolitana (que debe estar siempre construida sobre la primera inversión).

Si observamos el tritono que acontece melódicamente en el bajo, se puede apreciar que la propia discursividad que conduce al vector conformado por una séptima disminuida, no está basado en una escala diatónica de la tonalidad principal sino que es un giro que conduce a una esencia acórdica constituida sobre una disposición distributiva que establecerá el propio isomorfismo; ahora bien, a continuación, el proceder de Beethoven asimila dicho acorde (no perteneciente a la escala de *Do* sino a la de *Sol menor* por lo cual muchos tratadistas lo conceptúan como cuádruple apoyatura) reincorporando la séptima disminuida de *Do menor* (+2) en una inversión diferente a la original de *Sol menor* en estado fundamental. Este proceder asimila dicha contradicción local en una música que, aunque en muchos instantes la desborda, está constituida sobre tonalidades conformadas sobre escalas diatónicas.

- Isomorfismos Tímbricos

El origen de la palabra «timbre» [tēbr(e)] proviene de Francia y su función es designar el ámbito musical de la voz y los instrumentos.

La gran riqueza de timbres que posee le orquesta actual, así como agrupaciones sinfónicas análogas (por ejemplo, la banda sinfónica), ha ido «poblando» de posibilidades al eje Z —mucho más limitado en los siglos anteriores a la constitución de la literatura sinfónica— de tal manera que a día de hoy sólo con el parámetro tímbrico ya se podría consolidar un ejercicio de compleja racionalidad dialéctica en la música.

Los isomorfismos tímbricos pues, se referirán a aquellas variantes discursivas del parámetro formado por el eje Z que constituyan un modelo a repetir. Por ejemplo, del compás 118 con anacrusa hasta el compás 123 del *Egmont* de Beethoven, se produce un «diálogo» entre el clarinete, la flauta y el oboe que es repetido periódicamente por los mismos timbres en los compases siguientes (del compás 126 con anacrusa hasta el 131); esto conformaría un ejemplo de isomorfismo tímbrico (ver páginas siguientes).

- ◇ Segundo Género: Periodicidades contraídas y dilatadas

Contracción viene del latín *contractio* y se refiere a la acción y efecto de contraer (estrechar, juntar, encoger); en cambio, Dilatar (del latín *dilatare*), se refiere a extender, alargar y «hacer mayor una cosa».

112 110

Fl.
Ob.
Cl.
(B)
Fg.
(F)
Cor.
(E4)
Tbs.
(F)
Timp.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
oCb.

120

dolce
dolce
dolce
pp
dolce

J. 31494

Imagen 81

130 13

Fl. dolce f dolce f dolce f

Ob. dolce f

Cl. (B) dolce f

Fg. dolce fp dolce

(F) Cor. p

(Es) Cor. p

VI. I f p

VI. II f p

Vla. f p

Vc. e Cb. p f

==

Detailed description: This block contains the musical score for measures 130 to 133. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Horn in F (F), Horn in E-flat (Es), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e Cb.). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features dynamic markings such as *dolce*, *f*, *fp*, and *p*. There are first endings indicated by a '1.' above the notes. The page number '13' is in the top right corner.

140

Fl. dolce f dolce f dolce

Ob. dolce f

Cl. (B) dolce f

Fg. dolce fp dolce

(F) Cor. p

(Es) Cor. p

VI. I f p

VI. II f p

Vla. f p

Vc. e Cb. p f

H. 31434

Detailed description: This block contains the musical score for measures 140 to 143. The instrumentation and key signature are the same as in the previous block. The score continues with dynamic markings including *dolce*, *f*, *fp*, and *p*. First endings are also present. The page number '140' is at the top. At the bottom center, the number 'H. 31434' is printed. The page ends with a double bar line and repeat dots on both sides.

Imagen 82

En música uno de los recursos compositivos más importantes que existen para posibilitar la expansión, desarrollo y evolución de una obra es la contracción y dilatación de la dialéctica sonora que genera forma y materia a partir de los tres ejes del volumen musical por medio de su organización periódica. Tomamos, pues, la funcionabilidad de estas palabras desde los antecedentes siguientes, a saber, en los tratados escolásticos de contrapunto y fuga, cuando se trata el contrapunto canónico, se clasifican los cánones en regulares, irregulares, retrógrados, en espejo o movimiento contrario y por ampliación o por disminución. Otros tratados, como por ejemplo el tratado inédito de contrapunto y fuga de don Manuel Massotti Littel —entre otros-, utilizan las ideas de contracción y dilatación en lugar de ampliación y disminución. Si bien para el caso del canon o contrapunto imitativo, la aumentación y disminución significan lo mismo que la dilatación y contracción, en el caso que nos ocupa, la distinción es de suma importancia. La ampliación o disminución se refiere a un material de construcción compositivo que se expande a través de isomorfismos melódicos que, en este caso, son a dobles —o más— valores métricos (ampliación), o a mitad —o menos— valores métricos (disminución). No obstante, cuando hablamos de dilatación o contracción, en el aspecto que estamos tratando (es decir, periodicidad de compases), implican un desarrollo que, si bien parten de isomorfismos, son una extensión (dilatación) o contracción de los elementos identificados (identidades).

Como el lector ha podido comprobar, hemos situado la idea de «extensión» aclarando entre paréntesis que en realidad nos referíamos a «dilatación». Sobre esta distinción debemos explicar algo sustancial al presente Manual: en el libro del musicólogo Ralph Kirkpatrick sobre Domenico Scarlatti hay un apartado dentro del capítulo de análisis armónico al que llama *contracciones y extensiones*. El problema de no contraponer a «contracción» su lógico antónimo «dilatación», acarrea problemas ontológicos en el análisis, a saber; la contraposición de los conceptos contracción-extensión supone —o puede dar a entender— que la contracción no puede producir una extensión, en cambio, el mismo Kirkpatrick se contradice explicándonos lo siguiente:

Esta contracción de las fórmulas cadenciales es uno de los principales métodos de Scarlatti para variar el movimiento armónico dentro de una pieza. Las cadencias pueden ser amplias y expandirse al final de la obra.

Sus elementos pueden contraerse o velarse en el centro en los pasajes modulatorios, o convertirse en secundarias de armonías creadas por el movimiento diatónico. Cuando Scarlatti acelera las cadencias, los elementos pueden aparecer tan amontonados que dan pie a una llamada *acciaccatura*, al igual que las aspas de una hélice que se mueven a gran velocidad¹⁵².

Si analizamos rigurosamente esta cita, observamos que una contracción puede expandirse y extenderse, por lo que se debe discernir a la extensión (expansión) —siempre necesaria en música y llevada a cabo por el ingenio dialéctico¹⁵³ del compositor— de

152 Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Alianza Musical, Madrid 1985, trad., esp., pág. 198.

153 Sobre la dialéctica sonora, el libro de Kirkpatrick incurre en una contradicción que queremos exponer por ir muy relacionada a los postulados esenciales del presente tratado.

En el mismo capítulo del análisis armónico de la música de Scarlatti, hay otro apartado titulado «Reglas de Soler para la modulación» en el que el musicólogo (no olvidemos que nos referimos a un estadounidense que estudió en Harvard y posteriormente con Heinz Tiessen —maestro también de Celibidache— en Berlín) dice lo siguiente sobre el tratado *La llave de la modulación* de dicho autor: «La única contribución original de la obra, o la única parte que parece haber tenido alguna influencia en el estilo de Scarlatti o en la música para teclado del propio Soler, es el capítulo X de la primera parte: “Sobre Armonía y Modulación”. En gran medida, el resto de la obra parece ser una cortina de humo que proteja a estas prácticas de la crítica del conservadurismo eclesiástico, para evitar que a Soler le acusasen de libre pensador, cosa muy habitual en España. De ahí que enmascare sus innovaciones con citas frecuentes tomadas de escritores tradicionales, y emplee el segundo libro para exponer la música ortodoxa. Además, creó los cánones enigmáticos del final para despistar a sus perseguidores.

El tratado de Soler apenas es adecuado como explicación de los procedimientos de modulación de Scarlatti, debido, sobre todo, a que sólo se ocupa de explicar los medios para pasar de un tono a otro. No toca en absoluto la teoría de las relaciones tonales ni los principios de la tonalidad estructural. El mismo Soler afirma explícitamente que únicamente explica las modulaciones rápidas (*modulaciones agitadas*), en otras palabras, los medios más rápidos y perfectos para pasar de un tono a otro y no lo que él llama *modulación lenta*, para nosotros el sistema de modulación empleado para crear el esquema tonal de una composición». Ralph, Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Alianza Musical, Madrid 1985, trad., esp., pág. 206.

¿Cuál es el fundameto del musicólogo para poder describir la intención de Soler en el hecho de tratar la música eclesiástica tradicional de los siglos predecesores, si el propio Soler habla en su tratado de la conveniencia y necesidad de estos conocimientos? Hablar de «cortina de humo» para describir una parte del tratado dedicada a la polifonía clásica de la Iglesia (origen de la música sustantiva) así como el suponer (no lo justifica con ningún documento) que lo hacía para «evitar que lo acusasen de libre pensador, cosa muy habitual en España», deja clara la tendencia anglosajona de ennegrecer la historia de España con sus habituales mitos que, en afirmaciones como esta, quedan palpables. Es curioso, además, que en la cita anterior se vislumbra la ontología organicista (relaciones tonales como un *a priori*) así como la influencia del sistema de Schillinger cuando habla del «esquema tonal de una composición». En cambio, se contradice en el apartado siguiente cuando explica: «Los pasajes modulatorios en los encadenamientos diatónicos uniformes, que hacen que el oído escuche cada nuevo cambio de armonía con sorpresa, son, debido a su ambigüedad, particularmente deliciosos, aunque la armonía puede seguir una pauta bien conocida o, en realidad, regrese a su punto de partida. Estos pasajes son como una discusión o *jeu d'esprit*, perfecta y brillantemente conducida, repleta de dobles sentidos, semejante a las rarísimas discusiones

la propia contracción o dilatación de los elementos materialmente desarrollados.

- Contracción-Dilatación métrica

La métrica, como ordenación racional y objetivada del ritmo, constituye, en las periodicidades, un componente identitario que puede efectuarse desde distintos movimientos así como por dilatación o contracción. Pensemos como ejemplos en la dilatación o contracción de un sujeto de fuga, o, en casos muy significativos, en el final del primer movimiento de la Suite *Espíritu levantino* de S. Chuliá:

The image displays two systems of musical notation. The top system features a piano part (treble and bass clefs) and an organ part (bass clef). The piano part includes dynamic markings such as *mp.* and *pp.*, and a tempo marking *meno.*. The organ part includes a *pp.* marking. The bottom system also shows piano and organ parts. The piano part has a *meno.* marking and dynamic markings *p*, *mf*, and *ff*. The organ part has a *p* marking. Both systems show complex rhythmic patterns and melodic lines.

Imagen 83

capaces de mantener en suspenso con su seducción y encanto a todos los comensales o los invitados de una velada [...] Scarlatti, sin duda, no escribió nada más poéticamente evocador o misterioso que las modulaciones de la sonata 260 o los pasajes que avanzan paso a paso de las sonatas 518 y 420. ¡Con qué deleite entrega uno momentáneamente su sentido de la orientación! Algunas de las modulaciones más desconcertantes de Scarlatti combinan encadenamientos uniformes con trasposiciones completas de las partes. A uno le sorprenden y no se entera hasta que han pasado.» Ralph, Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Alianza Musical, Madrid 1985, trad., esp, págs. 209, 210.

Lo que en realidad causa la admiración del musicólogo es algo que escapa a su propia ontología musical reducida a aspectos orgánicos y que, precisamente, viene de la manera de operar que él critica en el tratado de Soler, a saber, el ingenio dialéctico. Cuando él habla de «ambigüedad», «rarísimas discusiones» o «modulaciones desconcertantes», realmente esto, que es lo que hace genial a Scarlatti, proviene de un operar dialéctico donde lo único *a priori* es la escala básica de la que se parte, siguiendo después un desarrollo dialéctico (metábasis, catábasis, anástasis, catástasis) que concurre fuera de todo «esquema o plan tonal» preestablecido.

Los compases 4 y 5 del ejemplo anterior establecen una contracción métrica que será dilatada en el compás 6.

- Contracción-Dilatación melódica

Si bien, la contracción o dilatación métrica puede —no en todos los casos— arrastrar una contracción o dilatación melódica, el aspecto melódico es disociable del métrico. Sobre esta cuestión y en regressus a la introducción del libro, queremos explicar como ejemplo material de este tipo de contracción-dilatación, el elemento operatorio más decisivo en la construcción del primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven.

Imagen 84: Guión del fragmento inicial de la Quinta Sinfonía de Beethoven (1mov.)

Observando las cuatro notas temáticas que inician el movimiento (*Sol-Mib-Fa-Re*), nos damos cuenta de que en este zigzag melódico el intervalo de tercera es un componente que, al repetirse en progresión descendente (*Sol-Mib* modelo; *Fa-Re* 1ª repetición en progresión

descendente), crea un isomorfismo melódico de traslación en el eje Y. Además, si analizamos con mayor meticulosidad, vemos que sobre el *Mi bemol* hay un calderón¹⁵⁴ por lo que esta nota adquiere gran importancia junto con el *Re* sobre el cual está situado otro calderón (en el siguiente isomorfismo trasladado) aunque esta vez extendiéndolo a un compás más; es decir, que la importancia que el «ojo» del calderón nos hace ver recae sobre la relación entre *Mib-Re*: un semitono.

Por lo tanto, tenemos: primera gran periodicidad, *Sol-Mi bemol* con calderón y traslación isomorfa (*Fa-Re* con extensión del *Re* y calderón), es decir, una dilatación del segundo subperiodo, mas ¿cómo se desarrolla este tema? Pues bien, en la segunda periodicidad vuelve a aparecer el *Sol-Mi bemol* (pero en vez de en posición de tercera descendente, en sexta ascendente —rotación o inversión de la tercera-) y el semitono de *Mi bemol-Re* que es trasladado discursivamente a *La bemol-Sol* haciendo que la sexta se constituya a través de una dilatación de dos a cuatro compases continuando con cuatro compases más que buscan un *Fa-Re* también por medio del *La bemol-Sol*. A continuación, la tercera gran periodicidad (compás 15 con anacrusa) corresponde a una repetición isomorfa —con imitaciones regulares contraídas— que se dilata a una periodicidad de 7 compases.

Tratemos el asunto con rigor; la primera gran periodicidad se compone de 2+3 compases, es decir, 5 compases; la segunda se compone de 4+4 compases (sin contar el compás 6 que lo interpretaremos como anacrusa de la segunda periodicidad siendo ésta su propio enlace), o sea 8; y la tercera, de 7 compases hasta llegar a una quinta ascendente donde reside otro calderón. Total de compases: 15. Así pues, si nos percatamos bien de esta forma de operar, nos damos cuenta de que la asimetría es aparente puesto que reside en lo local. Los cinco compases de la primera periodicidad, conformados a partir de dos subperiodos donde el segundo es una extensión del primero (primer subperiodo, 2; segundo subperiodo, 2+1), están relacionados con la

154 «Los músicos de orquesta, para llamar la atención sobre algo antinatural, o sea, extravagancias deseadas, o especiales manifestaciones de la incapacidad de directores, acostumbraban a escribir gafas o calaveras en sus “particellas”.

También el signo de calderón significa “atención” y parece ser que representa una mitad de ojo. El más antiguo significado del calderón es probablemente la duplicación del valor de la nota, después de la implantación de la redonda en lugar de las notas cuadradas. [...]» Hans Swarowsky, *Dirección de orquesta*, Real Musical, Madrid 1988, trad., esp., pág. 39.

asimetría existente entre el segundo gran periodo y el tercero, a saber; el segundo gran periodo consta de 8 compases y el tercero de 7. Ahora bien, en este último compás (compás 21) se encuentra un calderón que prolonga la nota el doble de su valor, es decir, que la «dobla» en dos compases más. La conclusión es que no son 7 compases sino 9 (8+1). El fundamento por el cual atribuimos la técnica de la dilatación melódica al desplegar de esta pieza es el siguiente: la analogía entre la extensión del segundo subperiodo de la primera gran periodicidad (2+1) y la segunda gran periodicidad respecto a la tercera (8+1) dando un total de 15 compases distribuidos en tres grandes periodicidades, por lo cual demuestra que, a gran escala, la música no es asimétrica sino simétrica ($3 \times 5 = 15$).

Como conclusión ante este análisis podemos delimitar que una esencia dialéctica plagada de contradicciones (asimetría local, contracción y dilatación de elementos) es completada sobre una simetría a mayor escala que emerge de un tejer de «hilos» contradictorios confeccionados a partir del ingenio del compositor y fuera de cualquier *a priori* operatorio (más que el propio oficio y técnica) del trabajo.

- Contracción-Dilatación contrapuntística

Reafirmandonos en que la esencia de la operación musical reside en el contrapunto, utilizaremos, para poder objetivar la idea de contracción o dilatación contrapuntística, el criterio clasificatorio de las especies de Joseph Fux. Al respecto debemos analizar el sentido operatorio de las especies desde el punto de vista de los glomérulos constituidos por periodicidades que conformen contracciones o dilataciones:

— Primera especie. Esta especie, a grandes rasgos, constituye la esencia del acorde (nota contra nota) siempre y cuando el contrapunto sea a tres o más voces. Ahora bien, ¿dónde estriba el límite entre el acorde y el contrapunto siendo que el primero parte de la primera especie del segundo? Debemos deslindar rigurosamente este delicado asunto a partir de un análisis distributivo y otro atributivo, a saber, para empezar, consideraremos, lisológicamente, a cada punto como una totalidad distributiva que, a su vez, constituye una parte de la totalidad atributiva; a ésta la analizaremos desde dos criterios: *la simultaneidad sonora de los puntos (estroma acórdico)*

y el conglomerado operatorio de las periodicidades melódicas (*contrapunto*). Aquí yace la aclaración de la anterior cuestión que demuestra la inseparabilidad pero disociación entre los términos acórdico y contrapuntístico.

La contracción y dilatación contrapuntística que enuncia esta especie se halla precisamente en el segundo criterio de atribución, a saber, al igual que en una barca de madera, las tablas expuestas al calor se dilatan ocasionando pequeños espacios entre éstas mientras que con el frío se contraen y, por ende, se cierran dichos espacios, todo contrapunto que concorra en oposiciones interválicas/melódicas respecto al *cantus firmus*, constituirá una divergencia (dilatación de las tablas por el calor) siendo el caso contrario (contrapunto en paralelo al *cantus firmus*) una convergencia (tablas contraídas por el frío). Las principales leyes de la divergencia, históricamente, se constituyeron a través del contrapunto severo o de escuela a partir de la contradicción del *Organum* establecida por el *Discantus* donde lo que se trataba era de establecer las siguientes reglas, a saber: prohibición de quintas seguidas; prohibición de tres o más sextas seguidas; prohibición de disonancias (cuartas, segundas, séptimas, novenas, intervalos aumentados o disminuídos, &c.) sin preparar; así como la búsqueda de la divergencia de movimiento entre las voces.

A continuación podemos observar un claro ejemplo de contracción y dilatación contrapuntística:

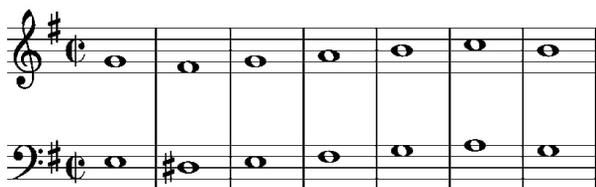


Imagen 85: Ejemplo de contracción contrapuntística



Imagen 86: Ejemplo de dilatación contrapuntística de M. Massotti Littel
(tratado de *Apuntes de contrapunto y fuga*)

— Segunda especie. Al ser dos notas contra una, el *cantus firmus* se desarrolla al doble métrico que el contrapunto, ofreciendo una herramienta de expansión al compositor desde dos prismas, saber; el devenir melódico del contrapunto y la posibilidad de ejercer isomorfismos melódicos que, al moverse en dos metros diferenciados, producen una dilatación en las voces que se desarrollan como *cantus firmus* o nota contra nota respecto a los contrapuntos que enuncian dichos isomorfismos en una característica basada en la evolución (expansión) melódica.



Imagen 87: Ejemplo de de M. Massotti Littel
(tratado de *Apuntes de contrapunto y fuga*)

— Tercera especie. En este caso, las posibilidades de contraste aumentan, ya que la proporción 4/1 hace que el contrapunto se pueda analizar de manera más clara desde términos melódicos, por lo que este aumento de notas por compás puede enfatizar un recurso compositivo conformado por la ya analizada contracción melódica. Esta manera de proceder puede establecer unas identidades melódicas en el *cantus firmus* que ya se dejen oír antes por el contrapunto de manera contraída (también en la 2ª especie puede darse, pero naturalmente al ser ésta de contraste métrico menor, se percibe más como dilatación que como contracción) desarrollándose y evolucionando melódicamente.



Imagen 88: Ejemplo de de M. Massotti Littel
(tratado de *Apuntes de contrapunto y fuga*)

— Cuarta especie. Este es el recurso de dilatación por antonomasia. La suspensión (retardo) de la nota del contrapunto respecto al *cantus firmus* «empuja» la música o bien la cimienta a partir de un aumento de densidad que hace que esta voz contrapuntística esté llena de vigor expansivo.



Imagen 89: Ejemplo de de M. Massotti Littel
(tratado de *Apuntes de contrapunto y fuga*)

— Quinta especie. Al ser esta especie una mezcla de las anteriores produce grandes posibilidades dialécticas de contrastes en la velocidad expansiva del discurso musical. El propio floreo de las voces sienta las herramientas operatorias que permiten producir identidades que por medio del isomorfismo puedan ser contraídas y/o dilatadas.



Imagen 90: Ejemplo de de M. Massotti Littel
(tratado de *Apuntes de contrapunto y fuga*)

— Contrapunto imitativo. Aunque la imitación ha sido tratada en los glomérulos constituidos por periodicidades isomorfas, ésta constituye uno de los ejemplos más sólidos de la escritura musical

#

FUGA TONAL a 4 voces

The image displays a handwritten musical score for a four-voice fugue. The title, 'FUGA TONAL a 4 voces', is written in a cursive hand at the top. The score is organized into four systems of staves. The first system features a vocal line with a 's' dynamic marking. The second system includes a vocal line with 'c.r.' and 'R' markings. The third system shows a vocal line with a 'p' dynamic marking. The fourth system shows a vocal line with 'es' and 's' markings. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Imagen 92

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, organized into five systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system is marked with a 'B' in the upper right corner. The second system includes a 'CR' marking. The third system features a 'b2' marking. The fourth system contains several markings, including 'c2', 'd2', 'b3', and 'es'. The fifth system includes a 'S2' marking. The notation is characteristic of a classical string quartet score, with each system representing a different instrument's part.

Imagen 93

C

Handwritten musical score for a piece by Vicente Chuliá, labeled 'C'. The score consists of five systems of staves. The first system has four staves, with the second staff containing a 'R' and the third a 'CR'. The second system has four staves. The third system has four staves with various annotations like 'a-p.', 'b.', 'd.', 'Rit/mico - c-2', and 'CS'. The fourth system has four staves with 'Sal IV' and 'd.h.' annotations. The fifth system has three staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Imagen 94

D

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various rhythmic values. Performance instructions are present, such as "Pedal con imitaciones del 5." and "Estrechos". Dynamics like "p" (piano) and "f" (forte) are also indicated. The score is marked with a "D" in the upper right corner. The notation is dense, with many notes and rests, and includes some specific markings like "Sol VI" and "ES".

Imagen 95

si

E

(2. B. n.º del 1.º)

imit.

Imagen 96

A handwritten musical score consisting of three systems of staves. The first system has four staves, the second has three, and the third has two. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'F' (forte) and 'p' (piano). There are also some handwritten annotations like '++' and '++++'. At the bottom of the page, there is a large, dark scribble that obscures the musical notation on the staves below it.

Imagen 97

La contracción y dilatación son esenciales en el desarrollo de la fuga, incluso podemos atrevernos a afirmar que sin conocer a fondo los entresijos de esta forma musical (donde reside la evolución técnica de todos los glomérulos) no se hubiesen desarrollado las totalidades atributivas que establecen la música sustantiva la cual se construye a partir de los axiomas noetológicos diseminados tanto en la propia institucionalización de la forma Fuga como en la forma Sonata y derivados, a saber, en las Fugas, la exposición se corresponde con la composición idéntica; el desarrollo con la contradicción; y los estrechos y pedales con la asimilación, y en la forma Sonata, la exposición se corresponde con la composición idéntica; el desarrollo con la contradicción; y la reexposición con la asimilación¹⁵⁵.

A continuación, realizaremos un pequeño análisis de la fuga anterior de Massotti centrándonos, sobre todo, en la función de los estrechos y pedales como herramientas de asimilación:

1. Composición idéntica: sujeto y respuesta en las cuatro entradas (33 compases).
2. Contradicción: divertimiento que conduce a la 1ª entrada en el relativo mayor; divertimiento que conduce a la 2ª entrada en el cuarto grado (en modo menor); divertimiento que conduce a la 3ª entrada en el sexto grado (en modo mayor); y pedal de dominante (hasta el compás 84) que, por medio de unas progresiones melódicas con contrapuntos variados en todas las especies, alcanza, con el calderón, el máximo punto de metátesis.
3. Asimilación: a partir del compás 85 con anacrusa no se concurre en más modulaciones, sino que se recurre a los procedimientos de estrecho y de pedales de tónica, de dominante o de ambas con el fin de asimilar tanto la composición idéntica como las contradicciones ejercitadas. En este punto procederemos, pues, a analizar con mayor rigor la función de las contracciones y dilataciones de los estrechos y pedales de las fugas como recursos asimilatorios:

155 Bien es cierto que en las Fugas y forma Sonata, los axiomas noetológicos no tienen por qué coincidir siempre con las tres partes estructurales de dichas formas.

COMPOSICIÓN IDÉNTICA Y CONTRADICCIÓN	ASIMILACIÓN (neutralización de las contradicciones)
Sujeto-Respuesta-Sujeto-Respuesta	Sujeto-Respuesta-Respuesta-Sujeto contraídos (<i>complexus</i>)
Divertimento que conduce a una entrada en el relativo mayor. Sujeto-Respuesta	Divertimento o estrecho del contrasujeto (tono principal)
Divertimento que conduce a una entrada en el cuarto grado (modo menor). Sujeto sin Respuesta	Segundo estrecho del sujeto sólo con dos entradas.
Divertimento que conduce a una entrada en el sexto grado (modo mayor). Sujeto.	Segundo estrecho del contrasujeto con las entradas más contraídas respecto al primero (mayor compexión).
Pedal de dominante. Máxima contradicción	Tercer y último estrecho del sujeto más contraído que los anteriores y Coda basada en una nota pedal de dominante y tónica como dilatación que produce el cierre fenoménico de la obra (identidad compleja)

Tabla 1

- Contracción-Dilatación acórdica

Desde las premisas explicadas en el apartado dedicado a los isomorfismos acórdicos, consideraremos una dilatación o contracción acórdica a los siguientes casos, a saber:

— Cuando un acorde constituido por «notas contra notas» (en sentido vertical) tenga una relación métrica simultánea entre las voces y que, al constituirse como identidad (acórdico-métrica), sea reiterado isomórficamente. En este punto debemos aclarar la diferencia entre considerar una periodicidad basada en isomorfismos acórdicos o considerarla como una contracción o dilatación acórdica, y para ello pondremos de ejemplo el primer movimiento de la Sinfonía *Heroica* de Beethoven. Esta sinfonía comienza con dos acordes en *forte* de *Mi bemol mayor* con un corto valor métrico (suenan como dos golpes percusivos); el segundo acorde es un

isomorfismo acórdico respecto al primero formando ambos una característica identitaria en la unidad de la obra. Ahora bien, si comparamos estos dos acordes con los acordes de los compases 128, 129, 130 y 131 basados en el acorde de séptima de dominante de *Fa* (V de la V de la tonalidad principal, por tanto, un movimiento en progressus), podemos observar que, aunque isomorfos, la propia reiteración basada en aquella característica identitaria hace de esta periodicidad —más que de una periodicidad isomorfa— una periodicidad contraída y dilatada. En primer lugar, es contraída debido a que el movimiento métrico en vez de ser ternario (una nota por compás en tiempo fuerte) es binario (comenzando en tiempo débil y emergiendo dos notas por compás); y, en segundo lugar, es dilatada porque se extiende de dos compases (tal como se manifestaba en la identidad del comienzo de la obra) a cuatro compases:

18

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
(Si)
2 Fg.
3 Cor.
(Mi)
2 Tr.
(Mi)
Timp.
VI. I
VI. II
Vie.
Vlc. e
Cb.

Imagen 98

— Cuando un conglomerado melódico o contrapuntístico en vez de derivar en una expansión armónica, quede «encerrado» en las

coordinadas de un mismo acorde que, contraído o dilatado, emerja y se desenvuelva en un alto grado de densidad expansiva. En el siguiente ejemplo observamos dos compases de dilatación de la dominante de *Sol* y dos compases de dilatación del acorde de séptima de dominante de *Do*.

Imagen 99: Fragmento de la Sinfonía *Pastoral* de L.V. Beethoven

— Cuando una combinación acórdica se extiende en traslación isomorfa estableciendo un regressus o progressus. En el siguiente ejemplo (últimos cuatro compases con anacrusas), por medio de resoluciones excepcionales, se extiende la esencia de la característica cadencial V-I por medio de una dilatación de dominantes consiguiendo, con ello, un mayor regressus.

Imagen 100: Fragmento de la Sinfonía n° 4 de J. Brahms

- Contracción-Dilatación tímbrica

A partir de las coordenadas del eje Z, en cuanto a densidad, presión, intensidad y amplitud que caracterizan a un sonido desde la naturaleza fisicalista del referencial del que parte, estableceremos dos criterios —disociables, aunque inseparables— del binomio contracción-dilatación tímbrica a partir de los cuales ofreceremos intersecciones inevitables con los términos emergentes de los ejes X e Y:

— Criterio distributivo

Basado en el método operatorio de distribuir cada parte (sonido) de una unidad isológica correspondiente a un término musical. Como ejemplo de contracciones o dilataciones procedentes de este criterio podemos citar lo siguiente: pongamos el siguiente caso de contracción de *Egmont*, donde se conjugan los términos acórdicos perfecto mayor y séptima de dominante en la relación I-IV-V-I. La primera identificación tímbrica de los dos primeros acordes (compás 82) es conformada por el conjunto de cuerda que será contraído en los dos compases siguientes (compás 84) por el conjunto de viento madera y la trompa, generándose, a partir del compás 92, una dilatación tímbrica que culmina en el compás 99 (ver páginas siguientes).

— Criterio discursivo

Conformado a partir de la relación entre el eje Z y el eje X, es decir, en un análisis más horizontal que vertical. En este sentido hablaremos de dilatación tímbrica cuando una expansión melódica o motívica sea repartida sobre diversos timbres procediendo, de esta manera, a lo que Schönberg llamaba «melodía de timbres¹⁵⁶» o Celibidache «continuidad sinfónica». Por el contrario, contracción consiste en el solapamiento o entretejimiento tímbrico que pueda existir entre esta discursividad dialéctica de los sonidos (ver páginas siguientes).

¹⁵⁶ Arnold Schönberg, *Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid 1974, trad., esp., pág. 501.

Fragmento de la Obertura *Egmont* de L.V. Beethoven

The image displays a page of a musical score for the Overture *Egmont* by Ludwig van Beethoven. The score is arranged in two systems of staves. The top system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Fa)), Trombone (The. (F)), and Timpani (Timp.). The bottom system includes parts for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score features various musical notations, including dynamics such as *sf*, *p dolce*, and *ff*, and performance instructions like *rit.* and *cr.*. There are also tempo markings such as *And.* and *Alleg.* visible. The page number '9' is located in the upper right corner. At the bottom center, the number 'H. 31434' is printed.

Imagen 101

Fragmento de la Sinfonía *Heroica* de L.V. Beethoven

The image displays a page of a musical score for a fragment of Beethoven's *Sinfonía Heroica*. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for 2 Flutes (Fl.), 2 Oboes (Ob.), 2 Clarinets in Si (Cl. (Si)), 2 Bassoons (Fg.), 3 Corns in Mi (Coc. (Mi)), 2 Trumpets in Mi (Tr. (Mi)), Timpani (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vlc.), and Cello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The second system continues with 2 Flutes (Fl.), 2 Oboes (Ob.), 2 Clarinets in Si (Cl. (Si)), 2 Bassoons (Fg.), 3 Corns in Mi (Coc. (Mi)), 2 Trumpets in Mi (Tr. (Mi)), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vlc.), and Cello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The score features various musical notations, including dynamics such as *p dolce*, *f*, *sf*, and *p*, and articulation marks like accents and slurs. Hand-drawn circles highlight specific notes in the woodwind parts, and a hand-drawn arrow points to a note in the Cello/Double Bass part. The number '30' is written above the first staff of the second system, and the number '43' is written above the first staff of the first system. The number 'Z. 40005' is printed at the bottom center of the page.

Imagen 103

Es de gran importancia clarificar que estos dos criterios son inseparables, no obstante, su disociabilidad nos permite gran agudeza analítica. Ahora bien, existen ejemplos donde dicha disociabilidad es imposible, como el caso del Impresionismo musical donde la discursividad horizontal (basada en acordes de novena, onceava, treceava... así como en escalas modales) está configurada por distribuciones específicas que, al moverse de manera «difusa» —bajo los prismas analíticos de la disociabilidad de los dos criterios anteriores—, ofrecen como resultado unos contextos sonoros que precisan de una «lejanía auditiva» separada del motivo temático de la música barroca, clásica y romántica. Aquí yace el fructífero paralelismo entre lo definido, concreto e interconectado (melodías, acordes, contrapuntos, metros, tonalidad) y lo abstracto y sensorial (impresionismo).

◇ Tercer género: Periodicidades entrelazadas e interrumpidas

Entrelazamiento e interrupción son ideas que están íntimamente relacionadas con la idea de *symploké* y constituyen el principio esencial de la expansión musical a partir de los metros, alturas, duraciones y cromatofonismos de los sonidos (ejes X, Y, Z). Ahora bien, el contexto por el cual queremos definir y conceptualizar la aplicación de la idea de entrelazamiento es muy concreto, a saber, el entrelazamiento glomerular de las distintas periodicidades que conforman los cambios de velocidad expansiva producidos por los progressus, regressus, divergencias y convergencias estudiados en las figuras de la dialéctica; dicho criterio ofrecerá las siguientes especies:

- Entrelazamientos métricos

Un claro ejemplo de entrelazamiento glomerular métrico de dos secciones aparentemente imposibles de entretejer lo podemos hallar en el desarrollo del tema A y la transición al tema B de la Sonata *Patética* de Beethoven.

Los dos temas poseen entre sí una discontinuidad métrica palpable en cuanto a relación de glomérulos constituidos por figuras geométricas, a saber, el tema A se organiza por medio de una línea vertical a 2 y el tema B por medio de una línea vertical a 1:



Imagen 104



Imagen 105



Imagen 106



Imagen 107

Y dicha discontinuidad, como hemos dicho anteriormente, es entrelazada debido a que Beethoven introduce los siguientes elementos en el propio desarrollo del tema A y la transición:



Imagen 108

11 Allegro di molto e con brio

p *cresc.*

12

p *cresc.*

Imagen 109

2

Imagen 110

rf *rf*

p *rf* *rf*

1 3 2 1 2

1 4 2 2 2 5 3 4

Imagen 111

3

Imágenes 112 (arriba) y 113 (abajo)

5 4 5 1 2 3 4 5

sf 5 3 5 1 2 3 4 5



Imagen 114



Imagen 115

Los tres primeros elementos métricos anteriores constituyen una metábasis en relación morfológica al resto, es decir, son una herramienta métrica de contradicción que entretejen ambos temas, a saber; el elemento 1) tiene dos apoyos acórdicos sobre el segundo tiempo del compás siendo las cuatro blancas periódicas que lo conforman el elemento A del tema B en ampliación. En cuanto al elemento 2) situado en la transición, si observamos la mutación del elemento A del tema A, nos percatamos de que dicho elemento acéfalo aparece en este ejemplo 2) de contradicción métrica. Asimismo, en cuanto a contradicción ejercitada, encontramos este elemento acéfalo en contracción en el ejemplo 3) de la transición el cual es asimilado en el elemento 4) por su misma esencia métrica en dilatación, esencia que constituirá posteriormente el elemento B del tema B en tético.

- Entrelazamientos melódicos

El entrelazamiento melódico lo podemos observar en los casos donde unas figuras de la dialéctica fuesen impulsadas hacia otras por medio de una identidad melódica que necesitara de ciertos movimientos de entrelazado para no incurrir en un corte discursivo. Un ejemplo de ello lo obtenemos en la Suite n° 1 para violonchelo de J.S. Bach donde —en el Preludio— el compositor modula de *Sol mayor* a *Re mayor* y *Mi menor* empleando un mismo modelo melódico (convergencia en progressus).



Imagen 116



Imagen 117

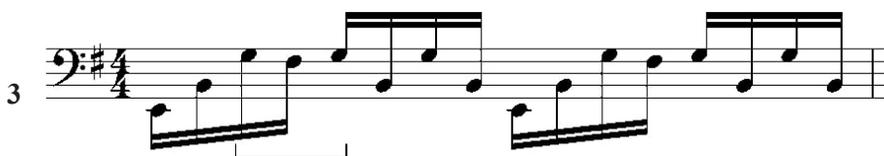


Imagen 118

En el ejemplo 1) observamos la identidad del Preludio en estado fundamental de *Sol mayor* la cual es mutada para constituir una metá-basis en la modulación a *Re mayor* (ejemplo 2), mas ¿por qué está mutada dicha identidad?

Si en la modulación a *Re mayor*, Bach hubiese escrito una traslación isomorfa a la identidad principal, habría desarrollado una catábasis:



Imagen 119

Y dicha catábasis no le hubiese permitido dilatar la identidad para trasladarla a un progressus aún mayor: **Sol-Re-La-Mi**. De modo que la propia mutación basada en la rotación del acorde —sobre el que se construye la melodía— invertido, ocasiona una divergencia que, a través del elemento B (floreo), ofrece la posibilidad de expansión

y desarrollo para entretejer este vector (*Re mayor*) con el siguiente aún más lejano (*Mi menor*) donde aparecerá la identidad del tema de nuevo en su estado fundamental (ejemplo 3).

- Entrelazamientos contrapuntísticos

El mejor ejemplo de entrelazamiento contrapuntístico que podemos encontrar está codificado, como parte esquemática formal, en los divertimentos o episodios modulantes de la fuga. En este sentido no es gratuita la insistencia de los profesores de composición de antaño al otorgar a la fuga una enorme importancia ya que en su esencia reside el dominio del saber hacer, el oficio del entretejimiento contrapuntístico necesario para el desarrollo del arte compositivo. Uno de los posibles ejemplos lo hallamos en la Fuga en *Do menor* (libro I) de J.S. Bach:



contrasujeto (que a su vez es un desarrollo de la identidad métrica del sujeto principal) a modo de periodicidad dilatada:



Imagen 123

Este desarrollo deriva en una mayor cantidad de movimiento y discontinuidades entre las voces constituyendo, así, una divergencia que es recogida por la primera entrada en modo mayor, por lo que ésta, pese a conformarse en su génesis tonal de unas modulaciones en regressus, constituye un progressus en toda regla.

- Entrelazamientos acórdicos

El entrelazamiento acórdico proviene históricamente de la primera especie del contrapunto severo visto desde una perspectiva vertical en la cual se establecen fundamentales e inversiones de éstas que objetivan el propio acorde.

La armonía que se estudia en los Conservatorios es (sobre todo ahora) un estudio de los acordes como síntesis armónica basada en un *a priori* sistemático proveniente del organicismo tonal que se codificó en la Alemania del siglo XIX (el entrelazamiento acórdico es la esencia del coral luterano si bien entendiendo que éste nunca puede ser hipostasiado de su génesis contrapuntística).

Así pues, el acorde es en sí una totalidad atributiva conformada por distintas notas (totalidades distributivas) que se entretajan a través de su constitución.

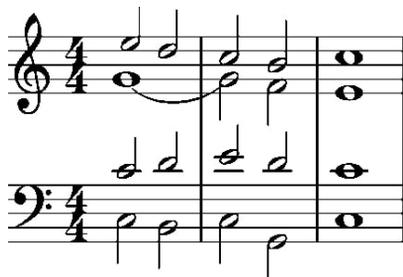


Imagen 124

- Entrelazamientos tímbricos

Así como el contrapunto y la armonía (desde unas coordenadas basadas en la armonía de Rameau y no desde los improductivos reduccionismos de adecuación organicista de los acordes) son disciplinas que tratan del entretejimiento de las contradicciones sonoras en un todo compacto desde los términos constituidos en los ejes X e Y, la orquestación o instrumentación es la disciplina que se ocupa de entrelazar los términos constituidos en el eje Z, y, en este sentido, el estudio cromatofónico de la música será el asunto esencial que deberemos tratar en esta especie.

El cromatofonismo se subdivide en las siguientes partes, a saber; intensidad, densidad, presión y amplitud. Estas partes son disociables pero inseparables. Lisológicamente pongamos como caso un Do^6 de una flauta en comparación con un Do^3 de una tuba; en cuanto a tensión se refiere (*tensio*, estirado; define las alturas del sonido, eje Y), el Do^6 tendría mayor número de vibraciones por segundo que el Do^3 por lo que sería más tensivo el Do de la flauta, ahora bien, la presión (presión: «relación entre los cuerpos vibrantes respecto al sonido que producen»; *comprimire*, apretar) que debe realizar el tubista para emitir el Do^3 es enorme ya que la tuba en esa última tesitura posee gran dificultad en su ejecución. En cuanto a intensidad se refiere (intensidad: «cualidad de tendido hacia dentro que afecta fuertemente a los sentidos»), la flauta sería mucho más intensa debido a que son mucho más perceptibles los sonidos agudos que los graves, además del alto grado de sonoridad de la flauta en dicha tesitura. No cabría hablar de densidad (densidad: «compactado o condensado de sonidos que establezcan el grosor del volumen sonoro»), en este caso, a no ser que la tuba y la flauta emitieran los sonidos a la vez teniendo que compactar los armónicos del uno con el otro.

Para analizar en detalle lo concerniente a la densidad, pongamos como ejemplo la morfología de un acorde respecto a otro. Un acorde perfecto mayor puede ser una totalidad atributiva si tomamos como referencia las notas distributivas que forman el acorde, mas si la referencia estriba en el acorde en sí respecto a las múltiples distribuciones tímbricas por las cuales puede establecerse, en ese momento el acorde perfecto mayor será una totalidad distributiva. Así pues, dependiendo

de las capas tímbricas que lo forman, podríamos referirnos a mayor o menor densidad del acorde aun siendo contradictorio respecto a su propia tensión, por ejemplo: el acorde de séptima de dominante tiene más tensión que el perfecto mayor por concurrir el primero en mayor número de sonidos y, por ende, establecer mayor choque de armónicos; sin embargo, un acorde de séptima de dominante puede establecerse en menor densidad que uno perfecto mayor por estar codificado con una distribución tímbrica más densa.

Es importante discernir también entre densidad y amplitud. La amplitud se refiere a la distribución interválica de las distintas partes de una partitura de orquesta, de instrumento polifónico o de coro siendo las distribuciones «abiertas» de mayor amplitud (por ejemplo, un acorde perfecto mayor distribuido en $Do^2Do^3-Sol^3-Mi^4$) y las distribuciones «cerradas» de menor amplitud ($Do^2-Sol^2-Do^3-Mi^3$). En este sentido, una gran amplitud del volumen musical podría orquestarse con mayor o menor densidad (más o menos carga de instrumentos de viento metal, por ejemplo); aquí hallamos otro ejemplo *symploké* entre las partes del eje Z.

El equilibrio entre densidad, presión, intensidad y amplitud emergentes de los distintos timbres de los instrumentos será determinante y esencial en el mundo de la instrumentación donde el entrelazado de las distintas morfologías tímbricas determinará toda la claridad estructural de la expansión de una obra musical.

- Periodicidades interrumpidas

El término «interrupción» está tomado de la clasificación de las cadencias donde la cadencia constituida por una dominante-tónica (esencia del intervalo de quinta), considerada como la Cadencia Perfecta, es interrumpida al no resolver según la propia tendencia del acorde, es decir, por no resolver en una quinta descendente, sino en un grado superior (sexto grado del tono principal que adquiere mayor carácter de interrupción, y por ende de dilatación, si está en modo menor aunque también se considera «rota» a la cadencia sobre el sexto grado mayor). Esta cadencia lleva el nombre de «Rota», «Engaño» o «Interrumpida» y es de vital importancia debido a que al «romper» el discurso evitando su propia resolución, caída o cierre

(cadencia: *cadere*, caer) genera una expansión que tomamos como punto de partida de nuestra clasificación.

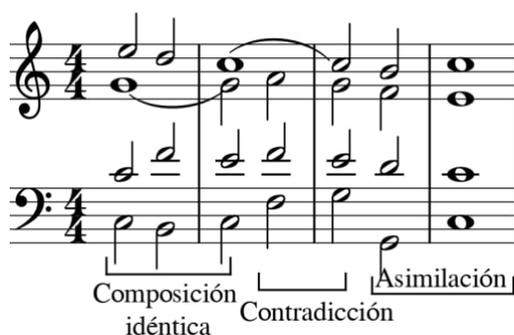


Imagen 125

Imagen 126

Por consiguiente, la interrupción a la que nos referimos como glomérulo periódico es precisamente la contradicción que concurre en el hecho de cortar el discurso de manera abrupta. En este sentido, la interrupción no se considerará en sus especies métrica, melódica, contrapuntística, acórdica o tímbrica —al igual que en las anteriores periodicidades— ya que esta periodicidad es en sí una contradicción morfológica que constituye la esencia de las periodicidades dilatadas, contraídas, &c. La discontinuidad no será considerada como interrupción así como la dilatación o contracción no son consideradas como mutación si bien están íntimamente imbricadas.

Atendiendo pues a que una interrupción del discurso dialéctico de la música es una contradicción esencial para la posterior dilatación de la forma (en su fase de asimilación), observaremos el siguiente ejemplo —último tiempo de la Octava Sinfonía de Beethoven—

donde el discurso sonoro concurre inicialmente en *Fa mayor* y alcanza en progressus la modulación a su dominante (*Do mayor*) en los compases 10 y 11.

Allegro vivace. $\text{♩} = 84$.

Flauti. *ppp*

Oboi. *ppp*

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in F.

Timpani in

Violino I. *ppp*

Violino II. *ppp*

Viola. *ppp*

Violoncello e Basso. *ppp*

Ob. *ppp*

Cor. *ppp*

più piano

ppp

più piano

ppp

più piano

ppp

Imagen 127

Imagen 130

◇ Cuarto género: Periodicidades mutadas (traslaciones, variaciones, movimientos contrarios, rotaciones y mixtura de especies)

La palabra Mutación proviene del latín *mutatio* y éste del verbo *mutare*; tanto las palabras «mudar» como «mutar» vienen de dicha etimología. El verbo *mutare* se desarrolló a partir de la raíz indoeuropea *mei-¹* —«cambiar y mover»— y del griego *amoibe* —«cambio»—. Evidentemente, toda contracción o dilatación responde a dicho «cambio» o mutación respecto a la identidad original, mas no se incluirán dentro de las periodicidades mutadas debido a su propio isomorfismo constitutivo que cambia en cuanto a longitud de valores métricos y no en cuanto a morfologías en sí.

La mutación es un recurso frecuentemente utilizado en las fugas para señalar un cambio del sujeto (o contrasujeto) en su propia respuesta que, al estar en la quinta del tono principal, debe ajustarse a la perspectiva de *progressus*, así como a la de *regressus* una vez retorna al tono principal.

Véase el siguiente ejemplo realizado a partir de un sujeto de fuga de D. Hilarión Eslava:

The image shows a musical score in 4/4 time. The top staff is labeled 'Sujeto' (Subject) and the bottom staff is labeled 'Contrasujeto' (Answer). The subject is a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The answer is a lower octave version of the subject, starting on G3. A bracket under the answer is labeled 'mutación de la respuesta en regressus', indicating a change in the answer's structure.

Imagen 131

Esta mutación permite el enlace con el siguiente sujeto en el tono principal; ahora bien, desde nuestras coordenadas y observando la importancia de la disciplina del contrapunto en la esencia de la escritura musical, no nos limitaremos solamente a estudiar las mutaciones que concurren dentro de la forma de la fuga, sino todas aquellas que se emplean externamente a ésta en el resto de las formas distributivas de la historia y que, por tanto, clasificaremos en las siguientes especies, a saber:

- Traslaciones

Son todas aquellas mutaciones del eje Y que, sobre un propio isomorfismo, concurren en algún cambio esencial. Como ejemplo, veamos el siguiente fragmento del Concierto n° 6 en *La menor* para violín de A. Vivaldi:

The image shows a musical score in 4/4 time. The first staff is labeled 'Primera periodicidad' (First periodicity) and the second staff is labeled 'Segunda periodicidad' (Second periodicity). The first staff shows a melodic line with a bracket labeled 'traslaciones isomorfas' (isomorphic translations). The second staff shows a similar melodic line with a bracket labeled 'traslación mutada (de La a Si♭)' (mutated translation (from La to Si♭)), indicating a change in the key signature.

Imagen 132

En este caso, si Vivaldi hubiese dejado el *La* en lugar de añadir el *Si bemol* (segundo grado rebajado), la velocidad expansiva hubiese adquirido una mecanicidad debido a la ausencia de contradicción que hubiese causado una distribución de las partes y no una atribución.

- Variaciones

Distinguiremos a la variación como un tipo de mutación que puede concurrir mediante cambios de movimiento; floreos melódicos, apoyaturas, escapadas o notas de paso; cambios modales; así como mediante la armonización o contrapunteo. De las variaciones como periodicidades mutadas nace el esquema formal constituido por un tema y variaciones. Por ejemplo: *Tema y Variaciones en Do mayor* de W.A. Mozart:



Imagen 133

Variación 1 (floreos melódicos con apoyaturas, escapadas y notas de paso)

Imagen 134

Otro posible ejemplo lo hallamos en el principio del Concierto nº 4 en *Do menor* para piano de C. Saint-Saëns:

Modelo

QUATRIEME CONCERTO

C. SAINT-SAENS
Op. 44.

Allegro moderato, (♩=120)

2 FLÛTES.
2 HAUTOIS.
2 CLARINETTES en Si b.
2 BASSONS.
2 CORS en Mi b.
2 TROMPETTES en Fa.
TROMBONES.
TIMBALES UT SOL.

PIANO

VIOLONS.
ALTOS.
VIOLONCELLES.
CONTREBASSE.

Imagen 135

1ª variación

The image displays a musical score for a piano piece titled "1ª variación" by Vicente Chuliá. The score is arranged in three systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system is a grand staff with four staves: two treble clef staves and two bass clef staves. Each of these four staves has a *pizz.* (pizzicato) marking. The third system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Imagen 136

2ª variación

The image displays a musical score for the 2nd variation, consisting of three systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two piano staves. The grand staff features a melodic line with a dynamic marking of *p* and an *espressivo* instruction, followed by a series of sixteenth-note runs. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, with multiple *pp* markings. The second system continues the grand staff and piano accompaniment, with a *pp* marking and a melodic line that includes a series of sixteenth-note runs. The third system shows the grand staff and piano accompaniment, with a *pp* marking and a melodic line that includes a series of sixteenth-note runs. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Imagen 137

- Movimientos contrarios

Todo movimiento, tema o sujeto que sea reproducido de manera isomorfa, contraída, dilatada, trasladada o variada en el mismo movimiento (ascendente o descendente) a la propia proposición inicial, se denominará movimiento directo; en cambio, cuando la periodicidad inicial se imite a la inversa se denominará movimiento contrario. Véase el siguiente ejemplo:



Imagen 138

El movimiento contrario será regular cuando los tonos y semitonos se correspondan respecto al modelo siendo lo opuesto movimiento contrario irregular. Si contraponemos a la escala diatónica mayor varias escalas diatónicas distintas por movimiento contrario, veremos que con la única que guarda correspondencia de tonos y semitonos es con la escala de tercera, es decir, aquella en la cual la nota inicial de la escala modelo es imitada por su tercera superior:

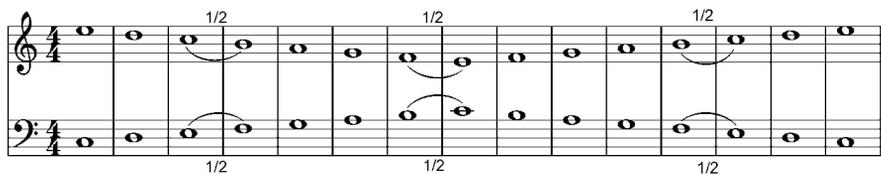


Imagen 139

Esta imitación contraria de dos escalas diatónicas es totalmente regular; de no ser imitada por un intervalo de tercera superior, forzosamente resultaría irregular. De las imitaciones contrarias irregulares en las tonalidades diatónicas, las más usadas son aquellas basadas en las escalas contrarias de quinta u octava:

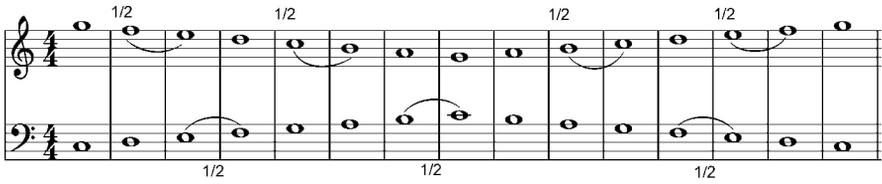


Imagen 140

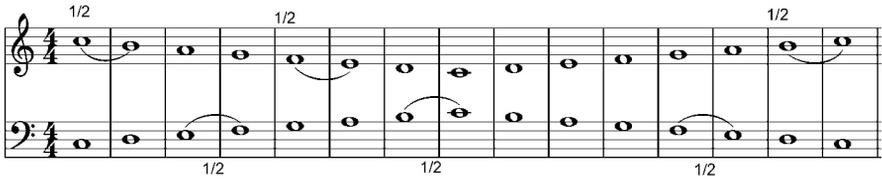


Imagen 141

Ejemplo de imitación irregular:



Imagen 142

En el modo menor, en cambio, la imitación contraria regular es más difícil debido a los distintos modelos de escala menor que concurren según sea ascendente o descendente (natural, armónica, melódica...). Si contraponemos escalas menores a distintos intervalos con la escala modelo de *La menor*, observaremos que la única que nos lleva a un resultado aproximado en cuanto a la correspondencia de intervalos es la siguiente escala dispuesta a distancia de quinta respecto al modelo y que permite usar indistintamente los grados VI y VII naturales o alterados:

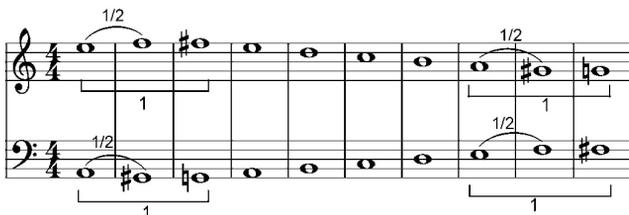


Imagen 143

Tan sólo cuando en el motivo no figuren los intervallos correspondientes a los compases 4, 5, 6 y 7 del ejemplo anterior, la imitación contraria en el modo menor a distancia de quinta será totalmente regular:



Imagen 144

De lo contrario, sería irregular:



Imagen 145

Como puede observarse, aquí yace otra de las razones de la evolución entre las tonalidades formadas por tetracordos eclesiásticos y las tonalidades diatónicas, a saber, las terceras mayores, al ser armónicos más lejanos, permiten la regularidad «natural» del movimiento contrario (divergencia) siendo el movimiento directo de la polifonía primitiva lo «natural» de tales modos, y, por tanto, lo menos proclive a extender la forma musical por medio de la contradicción ejercitada, a excepción de la posterior evolución (música ficta) donde la alteración sirvió de transición entre los tetracordos eclesiásticos con sus respectivos modos y las escalas diatónicas.

- Rotaciones

Rotación proviene del latín *rota* (rueda) y se refiere a la acción y efecto de dar vuelta. La rotación como mutación periódica se referirá a las imitaciones o contrapuntos retrógrados donde el motivo o tema sea reproducido comenzando por el final, o sea, de derecha a izquierda:

Fragmento de la *Ofrenda musical* de J.S. Bach

The image shows a musical score for a fragment of the 'Musical Offering' by J.S. Bach. The score is in G minor, 3/4 time, and consists of four systems of two staves each. The first system has a right-pointing arrow above it. The second system has a '5' above the first staff. The third system has a '1' above the first staff. The fourth system has a left-pointing arrow above it and ends with a double bar line.

Imagen 146

- **Mixtura de especies**

Si se analizan detalladamente todos los motivos oídos en una composición idéntica de una obra musical, aparte de poder aplicárseles todas las periodicidades analizadas anteriormente (isomorfismos, contracciones y dilataciones, entrelazamientos y mutaciones), también pueden acontecer mescolanzas o mixturas entre éstos que siempre se darán a nivel morfológico y, por lo tanto, no se establecerán desde especies lisológicas. En los estudios de fuga escolástica se estudia este género de periodicidades como «mutaciones retrógradas contrarias». Véase el siguiente ejemplo extraído del tratado *Apuntes de contrapunto y fuga* de M. Massotti Littel:

por lo que, la etimología de Estroma contiene la idea de «tapiz» o «cubierta» que encubre otros tapices que son, a su vez, otros niveles estromáticos. Por consiguiente, los estromas se definen a partir de referenciales que nos permiten obtener su propia realidad fenoménica que dependa de un sujeto operatorio o de la naturaleza¹⁵⁷.

En música se constituyen a partir de las operaciones de un compositor y tienen que estar vinculados a referenciales; por ejemplo, en un Quinteto de viento metal, los estromas están vinculados a los referenciales de la trompeta, trompa, trombón y tuba, por esta razón, han ido cambiando constantemente de fisonomía a lo largo de la historia, no hay más que observar los estromas sonoros de la «Danza del Sacrificio» de la *Consagración de la Primavera*, por ejemplo, constituidos de forma muy diferente a los de un *Kyrie* de Tomás Luis de Victoria.

Ahora bien, la historia de la música ha ido adquiriendo diversas clasificaciones de estos lisologismos musicales que pueden ser comunes —en cuanto a clasificación en sí— a las distintas épocas las cuales se concatenan y configuran con otros estromas al igual que los términos del eje sintáctico de una ciencia pueden ser Simples o Compuestos.

Esta analogía de las ciencias positivas puede ser muy útil para analizar de manera muy precisa una composición musical, por lo que trataremos dichos estromas musicales a partir de estos hipotéticos «términos» del eje sintáctico del espacio gnoseológico y los subdividiremos en: términos métricos, melódicos, contrapuntísticos y acórdicos.

A continuación, como ejemplo de estromas sonoros (por medio de la Suite *Espíritu levantino* de Salvador Chuliá), procederemos en regressus de la obra completada en la partitura instrumental a la descomposición de ésta en estromas constituidos en el guión de dicha obra.

157 Gustavo Bueno, “Estroma”, Tesela 121 (21 mayo 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=liY1rfMk2T0>

APASIONADO

4

FLAUTA 2ª y FAUTIN

FLAUTA 1ª

OBOES 1º Y 2º

REQUINTOS 1º Y 2º

CLARINETES

Clar. A

Clar. B

Clar. A

Clar. B

Clar. A

Clar. B

SAXOFONES

Sax. Alto 1º

Sax. Alto 2º

Sax. Tenor 1º

Sax. Tenor 2º

Sax. Baritono

FAGOT

TROMPETAS

Tromp. 1ª

Tromp. 2ª

Tromp. 3ª

FLISCORNO 1º

FLISCORNO 2º

TROMBAS

Tromb. 1ª

Tromb. 2ª

Tromb. 3ª

TROMBONES

Tromb. 1ª

Tromb. 2ª

Tromb. 3ª

BOMBARDINO 1º

BOMBARDINO 2º

BAJOS A - B - C

TIMBALES

CAJA

PERCUSION

Plat.

Bo.

The image displays three systems of handwritten musical notation, likely a score for piano and voice. The notation is written in black ink on a white background.

- System 1:** Features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The word "Chorus" is written above the first measure. Dynamics include *f* and *ff*.
- System 2:** Labeled "MEDITACION" at the top right. It includes a vocal line with lyrics "trium" and "cloro". The piano accompaniment includes markings for "Appassionato sax y clarinet" and "mp". Dynamics range from *mp* to *p*. There are also markings for "Bain" and "Bimba".
- System 3:** Continues the piano accompaniment with complex rhythmic patterns and chordal textures.

Imagen 152

De abajo a arriba se pueden observar los cuatro términos que constituyen el discurso en el cuerpo musical los cuales, en la partitura instrumentada, están distribuidos en distintas estromas tímbricas:

4. Contrapunto
3. Melodía
2. Armonía
1. Bajo

Esta distribución de los términos musicales ofrece posibilidades de analogía con la arquitectura; sobre esta cuestión finalizaremos el presente apartado con el fino y perfecto análisis comparativo de Don Gustavo:

El isomorfismo estructural arquitectura/música-polifónica lo apoyamos no solamente en la naturaleza «tridimensional» del tejido sonoro, sino también en la disposición de sus tres dimensiones. Uno de sus ejes, en efecto, contiene también relaciones intrínsecamente asimétricas (como las que corresponden al eje vertical arquitectónico) si bien ellas no están determinadas por la gravitación terrestre sino por el curso irreversible del tiempo musical: se trata del eje de la sucesividad musical, de la *melodía*. El tiempo viene a ser, según esto, el eje vertical de la música, correspondiente a la «altura» gravitatoria de la arquitectura. Dicho de otro modo: las columnas (y también los muros) del cuerpo musical serían las líneas melódicas que van fluyendo conjuntamente de cada fuente sonora. (La correspondencia queda enmascarada en la representación pautada de la música, por cuanto la melodía se extiende en el papel a lo largo de las líneas horizontales de los tetragramas o pentagramas.) A los ejes horizontales de la arquitectura corresponden, en el cuerpo sonoro, las relaciones de simultaneidad entre los diferentes niveles de las columnas y de los muros: las plantas de los edificios son ahora los acordes. Y, en general, las relaciones horizontales (verticales en el papel pautado) entre las diferentes líneas melódicas, se corresponden con la armonía, en cuanto contradistinta de la melodía (cualquiera que sea la tonalidad, la politonalidad, o la atonalidad de la obra musical). La armonía, en el edificio, tendrá que ver por tanto con la simetría, o asimetría, horizontal de las fachadas (columnas, ventanas, &c.). Un zócalo, vinculado a los fundamentos del edificio, se corresponde con el bajo continuo, que también tiene que ver con los «fundamentos» originales de la obra (los acordes iniciales), acabando en los acordes finales (correspondientes a la cubierta del edificio, que interrumpen «catastróficamente» el curso de la corriente sonora). El canto y el contrapunto son la «realización musical» de las relaciones (a dos partes —a dos plantas—, a tres, a cuatro, &c.) y según las diversas especies (nota a nota, dos notas contra una, cuatro notas contra una, &c.) entre las partes situadas entre los diferentes niveles del edificio. Sin embargo, el contrapunto arquitectónico será muy anterior al contrapunto musical, si es que este comenzó a «institucionalizarse» en el siglo XI¹⁵⁸.

158 Gustavo Bueno, «Arquitectura y Filosofía», *Filosofía y cuerpo, debates en torno*

IV. Glomérulos constituidos por totalidades distributivas

Todas las clases de glomérulos que se han desarrollado anteriormente constituyen un lisado que, al conformarse en el proceso de reconstrucción, establecen unas morfologías las cuales serán estudiadas como clases distributivas previas a la totalidad atributiva que representa en su ejecución la unidad compleja de la composición musical sustantiva.

Estas totalidades distributivas se estudian, en un principio, desde el eje sintáctico del espacio gnoseológico donde los términos, sus relaciones y sus operaciones —desarrollados a partir de las ideas internas conceptuadas en el Manual— conforman unidades aislógicas a través de la historia que, a su vez, al correlacionarse con ideas adventicias, constituyen valores estéticos. Dichos valores codificados como normas deben ser clasificados rigurosamente a partir de los siguientes apartados que recogerán los tres ejes del espacio gnoseológico:

◇ Estética musical

En música, la gran mayoría de las perspectivas ontológicas actuales se desarrollan a partir de reduccionismos estéticos. No faltan en el día a día profesores, estudiantes y público en general que, si se adscriben a la vanguardia artística, ven con recelo un acorde perfecto mayor o una séptima de dominante acusando a esa música de estética «anticuada» y «arcaica»; o, por el contrario, «conservadores» que se escandalizan ante los sonidos «feos» que puedan ocasionar las disonancias más «duras» atacadas sin preparación. Gustavo Bueno especifica lo siguiente sobre estos valores estéticos:

Los “valores estéticos” (K. Rosekranz publicó en 1853 una *Estética de lo feo*) —bello, feo, sombrío, fúnebre, elegante, cursi [...]— y los juicios de valor correspondientes están presentes prácticamente en la totalidad de la vida humana, no sólo en los momentos en los que ésta se enfrenta con las que llamamos «obras de Arte», sino también en los momentos en los que ésta se enfrenta con la “prosa de la vida” y con la “Naturaleza”. [...] el análisis de los valores estéticos en el plano abstracto, [...] salvo que determinen reglas y proporciones objetivas empíricas [la fenomenología de Celibidache sería un caso si bien ya se encuentra en una perspectiva *etic* cerca

de los principios noetológicos de construcción], encierra el peligro de su vaguedad y de su trivialidad, a la manera de la fórmula tomista: *pulchra sunt quae visa placent*¹⁵⁹.

Así pues, y evitando caer en la trivialidad a la que se refiere Bueno, desde nuestras coordenadas, la estética se encuadrará en una dimensión histórica (estudiada mediante las reliquias históricas de la música y los relatos) que jamás puede determinar de manera absoluta la calidad técnica de una obra ni mucho menos su clasificación como música sustantiva o adjetiva. Lo interesante de los valores estéticos de la música reside, ante todo, no en un juicio personal o grupal que se reduzca a más juicios estéticos, sino en el conocimiento de los términos, relaciones y operaciones (eje sintáctico) que, en cada época, nación y/o contexto social, han constituido axiomas de identidad que son referenciales para el entendimiento de la historia de la música. Estas operaciones (escalas, modos, acordes, distribuciones del volumen musical, &c.) son estatutos que han supuesto valores estéticos codificados como normas y constituidos como totalidades distributivas (estética renacentista, barroca, clásica, romántica, impresionista...).

◇ Autologismos, dialogismos y normas (eje pragmático)

Podemos afirmar que, tal y como hemos expuesto anteriormente, las normas como estatutos musicales van conformando la institución musical por la cual podemos concatenar las reliquias de la historia fenoménica de la música. Estas normas, Gustavo Bueno las contextúa en la relación entre la música y la idea de verdad. En sus manuscritos¹⁶⁰ podemos observar como ejemplos de esta relación a la *música vera* frente a la *música ficta*; a la cadencia de engaño como «desvío» de la cadencia perfecta; o a las falsas relaciones frente a las verdaderas y correctas. Estas normas al provenir no de verdades científicas sino de axiomas estéticos que se presentan como verdad en sentido análogo, han ido contradiciéndose históricamente ampliando la gama de posibilidades de expansión de la sustancia musical, a saber, las quintas seguidas, como estatuto del *Organum*, evolucionarán a la prohibición

159 “Estética”, en *Diccionario filosófico*, <http://www.filosofia.org/filomat/df649.htm>

160 Gustavo Bueno, “Filosofía de la música”, inéd., Fundación Gustavo Bueno, Oviedo, carpeta 4a2.

de éstas como esencia del desarrollo polifónico del Renacimiento; la *música vera* formada por el hexacordo guidoniano que constituía un cierre operatorio limitado, evolucionará mediante la *música ficta* a la enfatización del semitono que posibilitará posteriormente la modulación; la cadencia de engaño, interrumpida o rota así como las semicadencias o las cadencias evitadas, extenderán las posibilidades de expansión de la forma musical y un largo etcétera.

Extracto del manuscrito sobre "Filosofía de la música" de Gustavo Bueno donde trata la relación entre Música y Verdad (carpeta 4a2)

CONCLUSIÓN: MÚSICA Y VERDAD

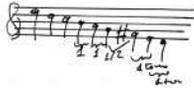
Ejemplo de valores de verdad negativa ("no valerse", "falsedad", "ausencia", "finitud") en Música y verdad de los sistemas de verdad como paréntesis. (La verdad en Música, como cadencia, a veces está por un tiempo limitado)

(1) Música ficta (Atlas, F, 189)

En los siglos XIII y XIV aparecen armaduras en el sistema de los 6, 7 y 8...

Por ejemplo, dada la unidad del hexacordo (sonido de seis notas en un sistema fijo que eleva 2 tonos entre sí, un semitono entre y dos repasan) [p.ej. ejemplo, se le agregan [fa, sol, la, si, do, re, mi], se puede formar un hexacordio ficto de si, (la, sol, fa)]

Este hexacordio puede usarse la nota ficta, porque está (mi, fa) que siempre un semitono. high, low y un semitono (sol, fa, mi, re...), noble que son ficta (por ejemplo un tono o el otro). Se elevan del fa e fe ff con una nota ficta, una se pot o palda, que no despareja papel según en el principio (siglo X)



ANÁLISIS. La función a continuación aquí: a lo real, que pone la mano encima del hexacordo real, solo que con una nota ficta para elevarse al número. La verdad sobre la nota real; la función de signo que se pone con el hexacordo, pero esto no se eleva en el punto para uno al otro. Como si se eleva en el punto para uno al otro.

(2) Cadencia de engaño (Atlas, F, 97)



Cadencia de engaño. En la de la tonica cadencia (de la cadencia atónica) aparece otro acorde, con siempre la Fp.

Andrés. Aquí la verdad e la cadencia atónica. Es el deseo p. el sistema una medida (o sea que no se da a la medida o una). El espacio no es un punto de vista.

Entonces de hecho: aparece un espacio (relativo al sistema) de verdad que aparece la cadencia atónica (o verdadera). El espacio que aparece de verdad es un sistema de verdad y un sistema de verdad. Este sistema...

Vertical handwritten notes on the left margin: "Luego, finalmente, p. a volver a un sistema como (cadencia, función, signo) que se eleva del hexacordo, que se eleva del hexacordo, que se eleva del hexacordo..."

Todas estas normas han ido configurando técnicas precisas en cada época que han formado escuelas de composición y ejecución que pueden conceptuarse como dialogismos; por ejemplo, no hay más que analizar históricamente la función de los aprendices de composición de las iglesias que trabajaban como copistas de los maestros como fue el caso del joven J. S. Bach, quien aprendió en el «taller musical» de Buxtehude las técnicas comunes (dialogismos) de la época.

En cuanto a los autologismos, éstos son esenciales en la música; la presencia subjetiva del autor, tanto en su papel de compositor como en el de ejecutante, queda siempre diseminada en las partes distributivas de la música sustantiva constituyendo, con ello, las contradicciones ejercitadas en una obra musical (formas de modular; características de ejercer la mutación, dilatación, contracción, &c.).

◇ Referenciales, fenómenos y estructuras (eje semántico)

Los autologismos, dialogismos y normas son desarrollados a partir de las características acústicas derivadas de la construcción de instrumentos en sus diversas familias (cuerda, viento-madera, viento-metal y percusión) que se establecen como referenciales (violín, piano, violonchelo, quinteto de viento-metal, orquesta, banda, &c.). Las propias peculiaridades cromatofónicas de los instrumentos respecto a las acústicas (fenómenos) han nutrido de partituras (composiciones) la historia de la música; asimismo, las composiciones han sido distribuidas estructuralmente en diversos «moldes» provenientes de las diversas naciones, así como de las diferentes escuelas de composición (eje circular del espacio antropológico), a saber, las formas sonata clásica, scherzo, suite, fuga, minuetto, nocturno, vals, &c., es decir, totalidades distributivas que se estudian en sus diversos estatutos.

V. Glomérulos constituidos por totalidades atributivas

Las totalidades atributivas constan de múltiples partes (los glomérulos estudiados); pero además, para que estas totalidades se presenten como clases, deben tener sus partes repetidas. Dichas clases, tanto si son distributivas como atributivas, precisan de una connotación y

una extensión¹⁶¹ (identidades y expansión de los glomérulos) cuyas conexiones y relaciones constituyen el criterio sinalógico y diaiológico que, en caso de integrarse a un género supremo (la propia obra musical), responden al criterio de complejidad que servirá como base a la totalidad atributiva característica en la ejecución de la música sustantiva.

Las unidades sinalógicas (ajuntamiento) son conformadas por el entretejimiento de la música estudiado desde el contrapunto, término que es redefinido desde nuestras coordenadas como el conjunto de técnicas operatorias que entrelazan, por medio de divergencias y convergencias, los elementos sonoros emergentes de los ejes X e Y. Por el contrario, las unidades diaiológicas están cimentadas sobre las relaciones y éstas van siempre asociadas a proposiciones (conjugación de glomérulos) establecidas entre términos sonoros ya constituidos. Las relaciones están más allá de las operaciones producidas a través de las conexiones y se refieren a vínculos *a posteriori* de la propia constitución de la obra no precisando contigüidad entre los términos relacionados. Estos vínculos se estudian a través de la armonía que desde estas coordenadas se redefinirá como la resultancia de las operaciones (armónicos naturales y relaciones entre ellos, así como entre las distintas partes de la unidad holótica) que ofrecen al discurso sonoro direcciones de progressus y regressus desde el eje Z.

Cuando las operaciones del sujeto noetológico (compositor) integran los distintos géneros y especies de glomérulos en un glomérulo supremo envolviendo, así, el conjunto de relaciones y conexiones, se produce la unidad complexa sobre la cual se prodrá construir por medio de la racionalidad noetológica del ejecutante la totalidad atributiva que constituirá la sustancialidad actualista de la música.

161 “Totalidades diatéticas / Totalidades adiatéticas”, en *Diccionario filosófico*, <http://www.filosofia.org/filomat/df026.htm>

La poiesis musical en el materialismo filosófico

§11. *Dos posibilidades de establecer una totalización musical*

Para establecer las dos posibilidades de totalización musical nos atenemos a la idea de sustancialidad actualista, así como al concepto de historia fenoménica de Gustavo Bueno —explicados en la introducción— que fueron desarrollados en los ensayos «Arte sustantivo o poético / arte alotético o adjetivo» y en «Reliquias y Relatos» donde determina que la sustancialidad de las obras de arte tiene lugar a través de las reliquias históricas. Ahora bien, el problema que se halla en este punto es el siguiente: en todas las artes sustantivas, las reliquias son corpóreas —en la pintura, por ejemplo, el sustancialismo reside en la propia reliquia pictórica, es decir, en el cuadro corpóreo delimitado— mientras que en la música no.

El arte musical se codifica a través de unos grafismos plasmados en una partitura que constituye una reliquia del cuerpo musical pero no el núcleo de ésta ya que dicho núcleo se encuentra en la ejecución. De este modo, al igual que en un Estado si no hay poder ejecutivo que efectúe el cumplimiento del poder legislativo y judicial, estos últimos se convierten en papel mojado; en música, si no hay una ejecución que plasme el contenido de la partitura, esta última se convierte igualmente en papel mojado, y, por ende, el núcleo no existe debido a que éste se encuentra en el volumen sonoro que sólo se da en el espacio

acústico en el que se desarrolla. En este sentido, debemos recordar que la música a diferencia de otras artes es trifásica, es decir, que necesita de un intermediario (ejecutante) entre el constructor (el compositor que construye la partitura análogamente al arquitecto que construye el plano) y el receptor. Por consiguiente, determinamos que la única manera de establecer una totalización en la música es por medio del concierto, mas ¿qué posibilidades podrían totalizar sustancialmente el arte musical dentro de su propio núcleo ejecutivo? A saber, la posibilidad distributiva y la posibilidad atributiva. Estas posibilidades no son excluyentes entre sí, sino que constituyen dos puntos de análisis que se mueven en distinto plano; en la posibilidad atributiva de totalización musical se puede hacer perfectamente un análisis de posibilidades distributivas no siendo siempre así a la inversa tal y como se podrá observar a continuación.

En las posibilidades distributivas la primera cuestión a clarificar será la siguiente: encontrar la génesis del núcleo de la música en la historia.

La palabra Música proviene etimológicamente del griego *mousikē* luego en sí, como término, se constituye en la Antigua Grecia; ahora bien, evidentemente existen pruebas antropológicas donde se muestra que en la Antigua Mesopotamia o Egipto ya existían instrumentos musicales contruidos con huesos de animal, pelo, tripas, &c., —como por ejemplo la flauta de ney, las chirimías...— lo cual demuestra que los individuos de aquellas civilizaciones ya podían apreciar empíricamente la diferenciación de los sonidos. Estos instrumentos primitivos se empleaban, como es bien sabido, en rituales concernientes a la caza, la guerra, el apareamiento, &c., así como en el transcurrir de lo que Bueno denominaba «prosa de la vida». A este respecto, el propio Sergiu Celibidache en una conversación con su alumno, el musicólogo Patrick Lang, sobre la interrelación entre la música y el mundo de los afectos humanos, el director de orquesta rumano expone que dicha vinculación ha estado siempre en ceremonias como las bodas, bautizos, funerales... (véase el documental *El jardín de Celibidache*), es decir, en los lugares donde transcurre la prosa de la vida.

El arte, por tanto —y, sobre todo, el arte musical—, de alguna manera está diseminado en todos los lugares donde transcurre la prosa de la vida sin producirse con ello un corte entre lo que es música sustantiva, música adjetiva y prosa de la vida. Ésta solamente se puede estudiar

desde el espacio antropológico del materialismo filosófico, a partir del cual, por medio de sus tres ejes (eje radial, eje circular y eje angular) podemos afirmar —remitiéndonos al libro *Etnología y utopía* (Azanca, Valencia 1971) de Gustavo Bueno donde asienta que las sociedades que no tienen escritura son sociedades sin historia— que, conforme el curso de la historia fue transcurriendo, las sociedades primitivas fueron transformándose en civilizaciones de alta sofisticación racional donde los antiguos rituales, por medio de la generación de los Imperios¹⁶², se convirtieron en ceremonias de mayor envergadura, ceremonias que ya tendrían que ver con el arte adjetivo. Un ejemplo evidente de ello lo hallamos en el Imperio de mayor fuerza al que debemos gran parte de nuestra herencia, a saber, la Antigua Grecia, donde el arte adjetivo se caracterizaba por una sofisticación racional mucho más aguda que el arte de la prosa de la vida desarrollado hasta el momento. Este arte adjetivo se plasmó en el género teatral por excelencia debido a las intersecciones que concurrían entre la literatura, la danza y la música siendo esta última un meroema de la propia obra teatral¹⁶³.

Es de vital importancia entender que tanto la música que se ha desarrollado en la prosa de la vida —iniciada en las sociedades primitivas— como la que se ha desarrollado como arte adjetivo —de alto valor racional plasmado originariamente en las civilizaciones regidas por un Imperio—, pese a formar parte de rituales o bien de conglomerados artísticos donde unas partes son meroemas de otras, se pueden totalizar, a saber: si analizamos por ejemplo la música perteneciente a la etnia gitana como el *cante jondo*, se distinguen perfectamente totalidades distributivas como puedan ser la *soleá*, el *tiento*, la *seguidilla*, la *farruca*, &c., es decir, se pueden distinguir unas danzas de otras; o bien, si analizamos una suite («conjunto de cosas que conforman un todo»), observamos que ese «conjunto de cosas» se refiere a pequeñas totalidades distributivas en forma de danzas como puedan ser la *Allemande*, *Courante*, *Giga*, *Zarabanda*... pertenecientes a la prosa de la vida que,

162 Gustavo Bueno, *España frente a Europa*, Alba, Barcelona 2014.

163 Las obras teatrales de la Antigua Grecia tenían lugar en edificios construidos en las laderas de las montañas que constaban de tres partes principales, a saber; *koilon*, el conjunto de gradas; *skené*, plataforma alargada colocada para la representación de los actores; y *orkhēstra*, de forma semicircular donde interpretaban los coros, tocaban instrumentos y danzaban. De esta última parte del Teatro proviene la etimología de Orquesta (del verbo *orcheisthai*, danzar; y el sufijo *-tra*, lugar) que, de hecho, conserva la misma forma semicircular.

en este caso, constituyen un conglomerado aristocrático más cercano a los contextos cortesanos.

Así pues, las partes musicales podrían constituir una sustancialidad actualista plasmada en las danzas históricas y los esquemas formales de la historia de la música.

Ahora bien, la sustancialidad actualista que puede atribuirse a las melodías, ritmos, canciones, &c., sólo puede entenderse desde la unión de estas partes musicales —distributivas— con la poesía, danza, liturgia, así como con cuestiones étnicas y nacionales, es decir, se encasilla en el eje circular y angular del espacio antropológico constituyendo, con ello, la idea de arte adjetivo donde el sujeto actante o el esquema actante otorga un análisis inteligible de totalización.

Por consiguiente, una vez explicada la primera posibilidad de totalización musical —totalidad distributiva-, ¿cómo se comportaría dicha totalidad en relación con la segunda posibilidad de totalización musical basada en las totalidades atributivas?

La totalidad atributiva que conforma la sustancialidad poética de una obra como esencia material de la música es una construcción histórica dada en el seno de las Cortes y catedrales del Imperio católico. El Padre José Climent contaba que en los documentos del compositor Juan Bautista Comes se explica que en las catedrales los canónigos rezaban de cinco a seis horas diarias, tiempo en el cual el maestro de capilla (sacerdote con formación teológica y conocimientos en griego y latín, por supuesto) componía; este hecho demuestra que las partituras que escribían los maestros de capilla de las catedrales, si bien eran meroemas de la liturgia, formaban parte de una organización totalizadora¹⁶⁴. En dicha organización, como haya podido ser el Imperio católico o los sistemas filosóficos universales, el grado de sofisticación y de complicación de todas las estructuras sociales intrínsecas hacen que los meroemas del arte adjetivo comiencen a funcionar con independencia¹⁶⁵. Otro ejemplo análogo al de los maestros de capilla

164 Gustavo Bueno, *El ego trascendental*, Pentalfa, Oviedo 2016.

165 Vincenzo Galilei, en la *Camerata de Bardi*, criticaba la polifonía religiosa por la inteligibilidad del texto resultado de la multitud de contrapuntos distribuidos en hasta 13 o 14 voces. Esta crítica se profesaba desde las coordenadas de un arte adjetivo (mayor importancia al texto que a la propia música) que estaba cimentándose en dicha *Camerata*: la ópera. Desde la sustancialidad poética musical, en cambio, en la polifonía religiosa se encuentra la génesis del posterior desarrollo y esplendor de su propia categoría.

de las catedrales, lo hallamos en los maestros de la Corte: cuando Haydn, como maestro de capilla de la realeza, componía para la Corte del príncipe Esterhazy evidentemente estaba formando parte de un espectáculo musical que constituía un meroema de dicha Corte, mas la música que estaba componiendo Haydn, independientemente del hecho adjetivo en sí, poseía una agudeza racional basada en un sistema complejo consolidado desde el Renacimiento que no tiene comparación con la música desarrollada oralmente y de forma empírica en la prosa de la vida. Por consiguiente, Haydn, como compositor de la Corte, dentro del propio organismo de la aristocracia y del catolicismo, se dedicaba a trabajar en la categoría musical y aunque ésta formaba parte de dichos organismos, ya comenzaba a tener unos ámbitos de sustancialidad propios (música sustantiva).

En este sentido, cuando un meroema forma parte de una organización totalizadora cimentada —en el caso del catolicismo— sobre ideas filosóficas como la desarrollada por Santo Tomás de Aquino —filosofía escolástica—, el cual recogió la esencia de la filosofía griega y la entremezcló con la teología cristiana, automáticamente adquiere una complejidad influida por semejantes procedimientos lógicos fruto del desarrollo filosófico. Así pues, en la música se plasmó dicha lógica racional en la codificación de una notación de mayor envergadura (*Escuela de Notre Dame*) conformando, así, un cuerpo sustancial a partir del cual ya no se hallaba únicamente el plano distributivo de las danzas o de las partes de la misa, sino que dichas partes —independientemente de que partieran de una función adjetiva— adquirieron una lógica dialéctica interna que dio como resultante la inserción de dichas partes musicales dentro de las totalidades atributivas. Estas atribuciones no consisten, pues, en hacer un vals, una mazurca, un *Kyrie* o un *Allegro* en forma de suite o en forma de sonata (totalidades distributivas) sino en cómo las unidades internas de dichas totalidades distributivas conceptúan una unidad atributiva donde cada parte remite a la siguiente y donde todo está relacionado (no desde una perspectiva armoniosa sino desde el principio *symploké*) a partir de unas discontinuidades entretejidas desde la lógica constituyendo, con ello, una obra de arte en sí situada en un plano superior a la totalidad distributiva histórica que la había inspirado.

Por consiguiente, establecemos que, a partir del siglo XV, sobre todo, comienza a conformarse la música en sentido noetológico, es decir, comienza la posibilidad de sustancializarse la música atributivamente. A partir del crecimiento y desarrollo del contrapunto así como de las tonalidades tetracórdicas que dieron lugar ulteriormente a las tonalidades diatónicas, se constituyó un aumento de posibilidades que hizo que, por medio de las leyes del contrapunto, se construyera un entretejido *symploké* de contradicciones que precisaron necesariamente de la maestría técnica de asimilarlas dando como resultado todo el desarrollo de la polifonía italiana y española del Renacimiento que fue recogida siglos después por figuras como Juan Sebastian Bach y desarrollada en todo el Barroco y Clasicismo.

Asimismo, la gran adquisición de la música entre el siglo XV y el siglo XIX es de enorme envergadura ya que consigue, desde ámbitos distributivos, sustancializar totalidades atributivas dentro de obras de arte particulares, de este modo, cuando nos referimos a la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, no estamos hablando de danzas o de cuestiones externas insertas en la prosa de la vida, sino que estamos en un plano de obra de arte análogo a como pueda ser la *Capilla Sixtina* de Miguel Ángel o *Las Meninas* de Velázquez (arte sustantivo); en definitiva, estamos en un plano donde se ha conseguido sustancializar la música desde ámbitos relacionados no con las danzas, modos o cuestiones concernientes a las etnias o naciones —aunque éstas siguen vinculadas a la música; cuando hablamos de Ravel nos referimos a la música francesa, al igual que cuando hablamos de Manuel de Falla lo adjetivamos dentro de la música española, es decir, dichas posibilidades de totalización siempre están presentes y por ello no son excluyentes una de otra— sino desde ámbitos concernientes a las contradicciones que configuran el desarrollo expansivo de la propia obra que son entrejidas por medio de la asimilación noetológica.

Uno de los compositores que mejor plasmó en su obra dichas leyes noetológicas fue Anton Bruckner, debido a que consiguió dotar a gran escala a la forma sinfónica de una cohesión de entretejimientos contradictorios totalizadores desde un punto de vista atributivo. Por ejemplo, en su Octava Sinfonía, después de haber construido un primer, segundo y tercer movimiento contradictorios entre sí donde inserta, además, canciones populares austríacas —muy común en su

proceder compositivo (autologismo); es decir, Bruckner suele insertar en sus sinfonías elementos pertenecientes a totalidades distributivas, pero lo valioso de este rasgo distintivo no es en sí las propias canciones que emplea, sino el manejo magistral de éstas (unidades materiales) que son entrelazadas unas con otras por medio de la lógica dialéctica formando una totalidad mayor (totalidad atributiva) y que, por ende, acaba alcanzando un valor análogo al que pueda tener la *Capilla Sixtina* (insistimos con esto)—, acaba añadiendo un cuarto movimiento donde consigue asimilar todas las contradicciones emergentes a lo largo de los tres movimientos precedentes, a saber; al final del último movimiento, Bruckner inserta el tema principal del primero (esta vez en los trombones y trompetas) por medio de una periodicidad dilatada lo cual deriva en una Coda muy larga donde el tema se reconvierte en modo mayor produciéndose un regressus y asimilándose todas las contradicciones presentes en la totalidad de la obra (unidad compleja). Aquí yace un claro ejemplo de asimilación—por medio de la identidad compleja— de todas las contradicciones insertas en una obra; contradicciones que constituyen unos glomérulos periódicos concatenados unos con otros siendo en sí totalidades distributivas relacionadas con todas las totalidades distributivas de la historia (primera posibilidad de totalización musical).

Otro ejemplo de intersección entre totalidades distributivas y atributivas lo hallamos en *Un americano en París*, por ejemplo, donde Gershwin inserta glomérulos conformados por melodías, ritmos o acordes propios del Jazz (totalidad distributiva) entremezclados unos con otros a modo de *symploké* por medio de la lógica noetológica. Así pues, la propia obra trasciende y rebasa todos los elementos distributivos vinculados con la estética del Jazz (perteneciente a la cultura nacional de EE. UU.) constituyéndose como una obra musical de sustancialidad atributiva.

Por consiguiente, podemos afirmar que a partir del siglo XIX y XX—debido sobre todo a la filosofía idealista alemana así como a la cultura anglosajona— se intenta devolver a la música a un estadio cerrado desde la adjetivación de la sustancia musical, es decir, se intenta ver un mensaje lingüístico en la música que ha de ser transmitido al público; un mensaje que se reduce a ideas, a danzas y a sentimientos (no olvidemos que en el siglo XIX se expanden la teoría del sentimiento de

Tetens y la estética de Baumgarten) dando lugar a la concepción del arte como un medio de trascendencia idealista cuyo ego trascendental devuelve, de alguna manera, la sustancia musical al meroema de la propia idea siendo que la sustancia creció históricamente a través de la lógica noetológica llevando las totalidades distributivas de la prosa de la vida a ámbitos de posibilidad atributiva a través de dicha noetología.

Así pues, tal y como Bueno insistía siempre en cuanto a que «pensar es pensar contra alguien», este Manual va dirigido contra todo el idealismo que circuló (y que sigue circulando) entre los siglos XIX y XX pretendiendo dejar claro lo siguiente, a saber, cuando se hable de Música, se ha de aclarar a qué tipo de música se refiere; si la totalización es distributiva y se desarrolla como meroema de otras categorías no musicales (una totalidad distributiva puede darse debido a una ejecución defectuosa o bien por basarse en una obra que no contenga unidad compleja), nos referiremos a música adjetiva. En cambio, si en la música se produce un cierre fenoménico que represente la identidad compleja de la partitura, nos referiremos a música sustantiva.

Con todo ello, el Manual está dirigido contra toda aquella ontología musical que confunda estas dos posibilidades de totalización musical en detrimento de la sustancialidad atributiva ya que este confusio-nismo reduce la música a totalidades distributivas que, al provenir de génesis esencialmente alotéticas o pertenecientes a la prosa de la vida, sólo toman valor desde ámbitos estéticos o filosóficos (en un sentido idealista) y sobre todo desde analogías con la danza y el teatro (no olvidemos lo bochornoso, absurdo e insulso que es el observar a directores de orquesta como Gustavo Dudamel que se ponen a bailar en medio de una obra y que levantan a la orquesta en el transcurso de ésta convirtiendo definitivamente a la música en un arte meramente adjetivo que forma parte como meroema del espectáculo).

Por consiguiente, véase el presente libro como un desarrollo de la filosofía musical de Bueno concerniente a la música sustantiva en su dimensión de obra de arte constituida a partir de la unidad compleja de la partitura y construida por medio de un proceder noetológico que se sustenta de las normas de la institución musical las cuales se codifican a través de las reliquias y relatos de la historia. El desconocimiento de las normas, la falta de oficio, la mezcla de formas musicales sin ningún ensamblaje que cohesione un cierre fenoménico, así como

la confusión entre música, danza y teatro, suponen una corrupción peligrosa sobre la cual ya nos previno Platón en *Las Leyes*:

Nuestra música estaba antiguamente dividida en muchas especies y formas particulares [...] A toda especie de canto se daba el nombre de ley, y para distinguirlas de otras leyes, se las denominaba leyes de laud. Una vez arreglados estos cantos y otros semejantes, á nadie era permitido mudar la melodía. Los silbidos y los clamoreos de la multitud, los palmoteos y los aplausos no eran entónces, como son hoy día, jueces que decidían si las reglas habían sido bien observadas, ni sobre el castigo que hubiera de imponerse á los que de ellas se separan; esta tarea correspondía á hombres consumados en la ciencia de la música, los cuales oían silenciosos hasta el final, y tenían en la mano una vara, que bastaba para contener dentro de los límites del decoro á los jóvenes á sus pedagogos y á todo el pueblo. Los ciudadanos se dejaban gobernar así pacíficamente, y no se atrevían á expresar su juicio por medio de aclamaciones tumultuosas.

Los poetas fueron los primeros que con el tiempo introdujeron en el canto un desórden indigno de las Musas. No fue porque les faltase genio, sino porque, conociendo mal la naturaleza y las verdaderas reglas de la música, se abandonaron á un entusiasmo insensato y se dejaron llevar demasiado léjos por el sentimiento del placer. Confundieron los himnos y los trenos, los peones y los ditirambos; imitaron con el laud el sonido de la flauta; y mezclándolo todo, llegaron en su extravagancia hasta imaginar que la música no tiene ninguna belleza intrínseca, y que el placer, que causa al primero que llega, sea ó nó hombre de bien, es la regla más segura para juzgarlas con acierto. Como componían sus piezas conforme á estos principios y acomodaban á ellos sus discursos, hicieron que desapareciera poco á poco el miramiento y el decoro que la multitud había observado hasta entónces, y se creyó ésta en estado de juzgar por sí misma en materia de música; de donde resultó, que los teatros, mudos hasta entónces, han levantado la voz, como si fueran entendidos para graduar las bellezas musicales, y que el gobierno de Atenas, de aristocrático que era, se haya convertido, para desgracia suya, en teatrocrático. Y aún el mal no habría sido tan grande, si la democracia se hubiera extendido sólo entre los hombres libres; pero pasando el desórden de la música á todo lo demás, y creyéndose cada cual capaz de juzgar de todo, esto produjo un espíritu general de independencia. La buena opinión de sí mismo hizo desaparecer de cada ciudadano todo rubor, y la falta de rubor engendró la impudencia; y la peor de todas las impudencias, como que tiene su origen en una independencia desenfrenada, consiste en llevar la audacia hasta el punto de no respetar los juicios de los que valen más que nosotros¹⁶⁶.

§12. Teoría del cierre fenoménico de la música sustantiva

El concepto lógico-matemático de «cierre» como criterio para caracterizar una teoría científica, aparece de vez en cuando circunscrita

¹⁶⁶ Platón, *Obras completas de Platón*, “Las Leyes”, tomo 9, Medina y Navarro, Madrid 1872, págs. 188, 189.

al plano proposicional en el cual «cierre» equivale, más o menos, a «construibilidad de proposiciones» dentro del círculo constituido por un sistema dado de axiomas. Desde este sistema de axiomas, las proposiciones que de él brotan y las que vuelven a resultar de su composición con las anteriores, pueden considerarse como términos contruidos a partir de otros dados y que, por ser recombinables con otros anteriores, se mantienen en el interior del círculo constructivo¹⁶⁷.

Esta explicación del primer tomo del *cierre categorial* sobre el término «cierre» aplicado a las categorías científicas, es utilizado desde la proposición en la cual se expresa una relación de ésta con la identidad sintética sistemática. La analogía de atribución que pretendemos hacer como tesis final del presente Manual, ya encuentra su génesis en la siguiente afirmación de Bueno en su artículo sobre el arte sustantivo y arte adjetivo a partir del cual hemos construido las ideas esenciales de este libro, a saber:

[Para sustancializar la obra de arte] el criterio de los valores estéticos es insuficiente. El *materialismo filosófico* se vale de un criterio *análogo* al que le sirve para distinguir las ciencias estrictas, las ciencias α , de las tecnologías y ciencias β ; el criterio de “segregación” del sujeto actante mediante la re-presentación. Y esta segregación de la obra respecto de los sujetos, cuando está determinada por un “cierre fenoménico” (que sólo por analogía puede compararse con un cierre categorial, esencial) es lo que convertiría en obra de arte sustantivo o poético¹⁶⁸.

Esta magistral idea, ya muestra la analogía que pretendemos desarrollar respecto a la *Teoría del cierre categorial*; ahora bien, en el caso de la música, al estar la sustancialidad más allá de la reliquia corpórea (partitura) y residir en la ejecución de tal reliquia, estableceremos en este caso particular las siguientes analogías:

- Analogía entre ciencias estrictas α y música sustantiva establecida en la ejecución por medio de la representación de la identidad compleja de una composición.
- Analogía entre tecnologías o ciencias β y música que se constituye como totalidades distributivas en la fase técnica de la ejecución musical.

167 Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1992, vol. 1, pág. 129.

168 “Arte sustantivo o poético / Arte alotético o adjetivo: Idea de sustancialidad actualista”, en *Diccionario filosófico*, <http://www.filosofia.org/filomat/df648.htm>

Así pues, el criterio de segregación, en el caso de la música de sustancialidad atributiva, se referirá a la segregación de la obra respecto a todos sus sujetos operatorios y respecto a todos los idealismos que se conformen alrededor de su propia lógica establecida en el cierre fenoménico a través de la noetología musical y por medio de la identidad compleja de la composición.

El criterio de valores estéticos al que Bueno tilda de «insuficiente» para establecer la sustancialidad del arte, es una parte correspondiente al establecimiento de la totalidad distributiva de la música junto a otras partes como puedan ser la nación en la cual se desarrolle esa música, las etnias, los tipos de prosa musical y la música adjetiva que, desde el Idealismo alemán, en sus distintas vertientes, ha ofrecido la gran confusión en la que se desarrolla la praxis musical actualmente. Obviamente la música de totalización distributiva puede derivar en una totalidad atributiva, ¿acaso no podría hallarse una sustancialidad musical en una seguidilla ejecutada por un *cantaor* y un guitarrista flamenco; en una canción de los *Beatles*; en una pieza de rock (aunque en este último caso la música se desarrolla desde tonalidades degeneradas y digitalizadas) o en los recitativos de una ópera? Naturalmente que sí, siempre y cuando derivara en una totalidad atributiva por medio de una identidad compleja; pero si esta música sólo puede objetivarse desde la estética, la técnica del manejo de los instrumentos musicales, la prosa musical o desde el arte adjetivo, entonces, no hay manera posible de que se halle una sustancialidad musical (música sustantiva). Así pues, la diferencia entre música sustantiva y música adjetiva se basa esencialmente en el cierre fenoménico que se establece a partir de la identidad compleja en las totalidades atributivas que se sustancializan por medio de la ejecución; dicha ejecución es la que responde a la idea de «sustancialidad actualista» de Bueno y por la cual ingresaría en el eje radial del espacio antropológico. «En este eje se encuentran dichas sustancias con las morfologías naturales así como con otras morfologías tales como los teoremas geométricos¹⁶⁹».

Por consiguiente, cuando un individuo asevera que «no le gusta Bruckner», está realizando una afirmación totalmente intolerable; es

169 “Arte sustantivo o poético / Arte alotético o adjetivo” ...

como si dijese que no le gusta el teorema de Pitágoras o el teorema de Tales, y esto, simplemente, demuestra su enorme analfabetismo e insolencia (tal y como diría Bueno: «peor para él»).

MÚSICA

Música adjetiva	Música sustantiva
Sujetos actantes	Segregación de los sujetos operatorios
Eje circular y Eje angular	Eje radial
Meorema	Holema
Técnica y estética	Cierre fenoménico

Tabla 2

Es importante recalcar una distinción que desde el cierre fenoménico se establece entre el sujeto operatorio —que con el propio cierre se segrega de la obra conformando así, la música sustantiva— y el sujeto actante al que se refiere Bueno, que sería la figura esencial de la música adjetiva. Según Algirdas Julien Greimas, el actante es quien realiza o el que amplía el término del personaje o actor siendo, lo que él denomina, el «esquema actancial» donde se aplica el análisis del relato de los personajes.

Desde esta premisa, cuando el sujeto actante toma el personaje de director de orquesta y comienza a realizar una serie de gestos que no intervienen en la ejecución, sino que son exclusivamente útiles para impresionar y engañar a un público analfabeto e ignorante, la música se convierte en el adjetivo de tales individuos que, en ese momento, son lo sustancial e importante. Estos directores (el sujeto actante puede ser perfectamente un instrumentista y sobre todo un cantante) buscan en sus ensayos, mediante las metáforas de «creación», emitir sensaciones sonoras que lleven al público a la impresión de estar penetrando en su alma siendo tales impresiones una distribución (totalidad distributiva) de partes que se muestran independientes las unas de las otras en el momento de su participación en el todo, es decir, carencia de relaciones y conexiones. Todo ello constituye pequeñas partes sonoras que, por bien estructuradas y sofisticadas

que estén, sirven de adjetivo servil de este esquema actancial llamado Concierto u Ópera.

Así pues, desde este plano filosófico no existe ninguna diferencia entre la música de un concierto de Bisbal y la de un concierto de una orquesta sinfónica dirigida por un sujeto actante si bien este Manual es más crítico con este último ejemplo en el que se utiliza un cuerpo musical —factible a ser música sustantiva— como adjetivo de egos diminutos desarrollados gracias a la idiotez del público en general.

Para establecer el cierre fenoménico que constituye la totalidad atributiva que conforma la música sustantiva, debe de substituirse el sujeto actante por un sujeto operatorio que, con el cierre, quede segregado de la propia sustancia musical la cual será el enigma que deba explorar el propio público, de modo que éste, por medio del estudio de unos relatos («Reliquias y Relatos») consistentes que puedan establecer su propia lógica, aprenda de su sustancialidad poética. La música sustantiva, pues, no es un entretenimiento para el público, una herramienta de placer o un objeto donde se diluciden ideas metafísicas o delirios vacuos, sino una sustancia finita (establecida por medio del principio y final de la pieza) que posee unas identidades que son contradichas de manera subjetiva extendiendo por medio del ingenio operatorio dicha longitud sustancial cerrada fenoménicamente a través de la asimilación (identidad compleja) la cual determinará la universalidad de la obra desde su propia lógica, y ésta solo podrá ser apreciada por un público de élite que no esté corrompido por la «libre opinión», el «gusto» y la ignorancia insulsa.

Pretendemos relacionar de manera directa el cierre fenoménico de la música sustantiva con el sustancialismo actualista, y en este sentido, las sustancias actuales, así como las estructuras esenciales, no responden a ninguna finalidad mas que a sí mismas (ámbito común entre las ciencias α y el arte sustantivo). El propio Gustavo Bueno pone como ejemplo de sustancia actualista al barco de Teseo o a un organismo viviente donde la propia unidad invariante sólo cobra realidad en el proceso mismo de transformaciones a la que es expuesta dicha sustancia:

También es una sustancia actualista el barco de Teseo, que permanece identificable aunque hayan sido substituidas todas las tablas de las que está formado, como es sustancia actualista el organismo viviente que mantiene la continuidad

de su forma individual (y no sólo su estructura o forma específica), en medio de los recambios integrales de sus moléculas químicas en el metabolismo¹⁷⁰.

Así como el barco de Teseo precisa del cambio de sus tablas de madera, por lo que materialmente es distinto cada vez, la ejecución musical supone de distintas causas materiales en cada ejecución (volumen sonoro proyectado en una determinada acústica). Estas transformaciones y cambios mantienen la unidad e identidad de la sustancia que, al igual que en el barco de Teseo dichas tablas nuevas deben entrelazarse con la propia unidad del barco que mantendrá su identidad al diferenciarse de los otros barcos, en el caso de la sustancia musical deberá conformarse de acuerdo a la propia complejión (identidad complexa) dialéctica de la partitura si bien —siguiendo con la metáfora— entrelazando las piezas (glomérulos) de acuerdo a sus cromatofonismos que mediante la velocidad expansiva —la cual refleja la dialéctica de la partitura, es decir, la forma— representada mediante las oscilaciones de *tempo* (impulsos y resoluciones), cerrará mediante la asimilación de las contradicciones esta sustancia que se desarrolla como lo mismo desde lo distinto y como lo distinto desde lo mismo. Tanto el barco de Teseo como la ejecución de una sinfonía poseen unas leyes de construcción objetivas más allá de la voluntad de los sujetos llevándonos con ello, tal como nos explica Bueno, al eje radial del espacio antropológico; he aquí la dicotomía entre la interpretación —es decir, lo concerniente al análisis constructivo de la partitura— y la ejecución que, lejos de ser una interpretación, constituye con el cierre fenoménico la propia sustancia musical.

Las leyes musicales quedan establecidas, pues, con el cierre fenoménico (asimilación) que mostrará la propia ejecución tras su finalización como un enigma que explica magistralmente Gustavo Bueno desde su análisis de la *Oda a Salinas* de Fray Luis de León:

La misma idea de sustantividad podría ser utilizada en la reinterpretación filosófica de las ideas de Platón que antes hemos considerado, tomadas de *El Sofista* o del *Ion*, y que tienen que ver con las artes divinas, no humanas, o con la fuerza divina, no humana, que impulsa al artista más allá de su «técnica servil».

170 Gustavo Bueno, *La fe del ateo*, Temas de hoy, Madrid 2007, págs. 280, 281.

Sencillamente, aquello que Platón atribuye a unas fuerzas divinas no humanas, capaces de enfrentarse al hombre y al propio artista hasta el punto de dirigirlo, podría ser traducido por la «sustantividad actualista» que atribuimos a la obra de arte superior no servil. Porque estas obras ya no sirven a los hombres, subordinándose a sus necesidades, sino que más bien son las obras de arte superior aquellas a las cuales los hombres han de enfrentarse y aun subordinarse, ante todo para tratar de entenderlas (no ya para «disfrutarlas» o «gozar» de ellas, es decir, para ponerlas a su servicio) [...] Sin la tradición, sin el grupo social a través del cual el artista la recibe y del cual forma parte, la obra de arte jamás habría sido sustantivada [...] la obra de arte superior sustantiva no se agota en las técnicas y sólo le es dado dominarlas para poder encauzar la sustancia de su obra, que desbordará siempre estas técnicas serviles. El conocimiento de esta circunstancia se nos hace patente, si no nos equivocamos, en la celebérrima «Oda a Salinas»: «El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, cuando suena / la música extremada, / por vuestra sabia mano gobernada. / A cuyo son divino / el alma, que en olvido está sumida / torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primero esclarecida.»

En efecto, la «música extremada», es decir fuera del límite, *sub-lime*, ¿no expresa ya la condición sustantiva, que desborda los límites de la actividad humana, por encima de su voluntad, de la música de Salinas, en la apreciación de Fray Luis? En todo caso, Salinas, en la oda, no «crea la música», sino que propiamente la gobierna. Salinas organiza, con sabia mano, una música que lo desborda y que viste el aire (un contenido del eje «radial») de hermosura nunca usada¹⁷¹.

Como Coda final del presente Manual de filosofía de la música, aseveramos que el cierre fenoménico de la música es individual a cada obra y a cada ejecución (siempre y cuando ambas concurren en una totalidad atributiva), es decir, que no puede establecerse por medio de teoremas (aquí yace una de las principales tesis de este libro basada en la afirmación rotunda de que la música no es ciencia, tal y como pretenden afirmar otras tesis materialistas de teorías artísticas) ya que el sustancialismo musical sólo puede constituirse a través del ejercicio dialéctico de los sonidos por medio de la Noetología. Aun siendo segregado el sujeto operatorio en la neutralización de las contradicciones sonoras que han expandido la obra, este sustancialismo siempre queda impregnado de la presencia subjetiva¹⁷² del

171 Gustavo Bueno, *La fe del ateo...* págs. 285, 286.

172 Gustavo Bueno, en su Prólogo al libro *Puzzle* de Juan Jose Plans, distingue entre presencia subjetiva y presencia objetiva en la obra de arte con el siguiente ejemplo: «cuando el pianista improvisa “en vivo” un Preludio (del que es autor e intérprete) es evidente que basta cerrar los ojos, o volver la cabeza, para que la obra aparezca disociada de la subjetividad de su autor [...] (la diferencia genética entre la mano derecha y la mano izquierda, desaparecerá también reabsorbiéndose en la unidad estructural del tejido sonoro). Siempre será

compositor y del ejecutante si bien en la constitución de dicho cierre (asimilación noetológica) la presencia objetiva de la música —tal como dice Bueno en su análisis de la *Oda a Salinas*— quedará como eje radial del espacio antropológico en el recuerdo de los que hayan percibido este único momento de «música extremada que viste el aire de hermosura».

posible adoptar la perspectiva subjetiva, es decir, considerar en la obra aquello que procede de la mano derecha y aquello que procede de la mano izquierda, es decir, ver en el preludio lo que tiene de “emanación” del autor. Pero también será siempre posible adoptar la perspectiva objetiva que acaso nos permite asentar mejor el pie en la estructura musical propia de la obra, si es que esta estructura puede considerarse oscurecida por su inmersión en la selva de configuraciones plásticas y dramáticas del ejecutante [sujeto actante]». Juan José Plans, *Puzzle*, “Prólogo de Gustavo Bueno”, Pentalfa, Oviedo 1991, pág. 10.

Referencias bibliográficas

- Ansermet, Ernest. *Escritos sobre música*, Idea Books, Barcelona 2000, trad., esp.
- Aquino, Santo Tomás. *Summa Th. I*, q.1, a.2, ad resp.; *Ultrum sacra doctrina sit scientia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2010, tomo I, trad., esp.
- Beltramino, Fabián. “Ars cantus mensurabilis y mentalidad burguesa (monografía escrita para la materia *Evolución de los Estilos I* de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, dictada por Gerardo Huseby)”, *Textos Académicos* (blog), 2008, <http://beltraminofabian.blogspot.com.es/2008/10/ars-cantus-mensurabilis-y-mentalidad.html>
- Bueno, Gustavo. *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*, Ciencia Nueva, Madrid 1970.
- *Etnología y utopía*, Azanca, Valencia 1971.
 - *Ensayos materialistas*, Taurus, Madrid 1972.
 - “Conceptos conjugados”, *El Basilisco*, 1978, nº 1, págs. 88-92, <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas10109.htm>
 - “Reliquias y Relatos: construcción del concepto de <Historia fenoménica>”, *El Basilisco*, marzo-abril 1978, nº 1, págs. 5-16, <http://fgbueno.es/bas/bas10101.htm>
 - “Imagen, Símbolo y Realidad”, *El Basilisco*, nº 9, 1980, págs. 57-74, <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas10908.htm>
 - *Materia*, Pentalfa, Oviedo 1990.
 - “Ignoramus, Ignorabimus!”, *El Basilisco*, 2ª época, nº 4, 1990, págs. 69-88, <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas20407.htm>
 - *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo 1992.
 - *¿Qué es la ciencia?*, Pentalfa, Oviedo 1995.
 - “Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras”, *El Basilisco*, nº 19, 1995, págs. 41-50.
 - *El sentido de la vida*, Pentalfa, Oviedo 1996.
 - “Predicables de la Identidad”, *El Basilisco*, 2ª época, 1999, nº 25, pág. 3, <http://filosofia.org/rev/bas/bas22501.htm>

- *Televisión: Apariencia y Verdad*, Gedisa, Barcelona 2000.
- “Noetología y Gnoseología. *El Catoblepas*, marzo 2002, nº 1, pág. 3, <http://www.nodulo.org/ec/2002/n001p03.htm>
- *El mito de la izquierda*, Ediciones B, Barcelona 2003.
- “Arquitectura y Filosofía”, *Filosofía y cuerpo, debates en torno al pensamiento de Gustavo Bueno*, Patricio Peñalver, Francisco Giménez, Enrique Ujaldón (Ed.), Libertarias, Madrid 2005.
- *El mito de la felicidad*, Ediciones B, Oviedo 2005.
- *La fe del ateo*, Temas de hoy, Madrid 2007.
- “En torno a la distinción <morfológico/lisológico>”, *El Catoblepas*, mayo 2007, nº 63, pág. 2, <http://nodulo.org/ec/2007/n063p02.htm>
- “Conónimos”, *El Catoblepas*, septiembre 2007, nº 67, pág. 2, <http://www.nodulo.org/ec/2007/n067p02.htm>
- *El mito de la derecha*, Temas de hoy, Madrid 2008.
- “El papel de la filosofía en el conjunto del hacer”, conferencia pronunciada por Gustavo Bueno el martes 8 de abril de 2008 en la Escuela de Hostelería de Gijón como clausura del Primer encuentro de profesores de filosofía organizado por la Sociedad Asturiana de Filosofía y por la Fundación Horacio Fernández Iguanzo, minuto 57:32 en el vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=n249ICuuytY&t=4488s>
- “Poemas y Teoremas, I. Distinción entre instituciones holomórficas e instituciones meromórficas, y estructura noetológica de los discursos elementales”, *El Catoblepas*, junio 2009, nº 88, pág. 2, <http://nodulo.org/ec/2009/n088p02.htm>
- “Poesía y Verdad”, *El Catoblepas*, julio 2009, nº 89, pág. 2, <http://nodulo.org/ec/2009/n089p02.htm>
- *El fundamentalismo democrático*, Temas de hoy, Madrid 2010.
- “Sobre la Dialéctica”, *Tesela 13* (2 febrero 2010), <http://www.fgbueno.es/med/tes/t013.htm>
- “Las figuras de la Dialéctica”, *Tesela 14* (2 febrero 2010), <http://fgbueno.es/med/tes/t014.htm>
- “Identidad y Unidad (y 3)”, *El Catoblepas*, marzo 2012, nº 121, pág. 2, <http://nodulo.org/ec/2012/n121p02.htm>
- “¿De qué modo se ha constituido la idea de un reino de la Cultura, un reino enfrentado con el reino de la Naturaleza y aún con el reino de la Gracia?”, lección pronunciada en Santo Domingo de la Calzada, el 15 de julio de 2013, en el X Curso de Filosofía, “El reino de la Cultura”, <http://fgbueno.es/act/act042.htm>; minuto 1:54 en el vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QKmFTnGF5FE>
- *Ensayo de una definición filosófica de la Idea de Deporte*, Pentalfa, Oviedo 2014.
- *España frente a Europa*, Alba, Barcelona 2014.
- “Éstroma”, *Tesela 121* (21 mayo 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=liY1rfMk2T0>
- *El ego trascendental*, Pentalfa, Oviedo 2016.
- *El mito de la cultura*, Pentalfa, Oviedo 2016.
- “Filosofía de la música”, inéd., Fundación Gustavo Bueno, Oviedo, carpeta 4a2.

- Bueno, Gustavo; Alberto Hidalgo; Carlos Iglesias. *Symploké*, Júcar, Madrid 1991, 3ª ed.
- Celibidache, Sergiu. *Über musikalische Phänomenologie*, Triptychon, Munich 2001.
- Cerone, Domingo Pedro. *El melopeo y maestro, tratado de música teórica y práctica* (Nápoles, 1613), Antonio Ezquerro Esteban, ed., CSIC 2007.
- Chuliá, Salvador. “¡Ritmo!, primer elemento de la música”, *Ruta*, Sociedad Cultural ABC, Catarroja 1981.
- Coussemaker, Edmund. *Scriptorum de musica medii aevi*, Nova Series, París 1856, vol. 3.
- Dubois, Théodore. *Trattato di Contrappunto e Fuga*, Ricordi, Milano 1999, trad., ital.
- Eslava, Hilarión. *De la Armonía, tratado primero*. imprenta de Hernando y Compañía, Madrid 1898, 7ª ed.
- Contrapunto y Fuga, tratado segundo*, Biblioteca Nacional de España, Madrid 1864, 2ª ed.
- Frescobaldi, Girolamo. *Fiori Musicali di diverse compositioni*, Opera duodécima, Venecia 1635, http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP363773-PMLP181690-frescobaldi_fiori_musicali_1635.pdf
- Frolov, Iván T. (ed.), “Isomorfismo”, en *Diccionario filosófico*, Progreso, Moscú 1984, <http://filosofia.org/enc/ros/isom.htm>
- Furtwängler, Wilhelm. *Sonido y Palabra*, Acantilado, Barcelona 2012, trad., esp.
- Fux, Joseph. *Gradus ad Parnassum* (1725), Editum, Universidad de Murcia 2010, trad., esp.
- Gallastegui, Juan Antonio. “Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y su influencia en la dirección de orquesta en España”, Universidad de La Rioja 2017.
- García Sierra, Pelayo. *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico*, (1999), 2ª ed., versión 2 (2018), en proyecto *Filosofía en español*, <http://www.filosofia.org/filomat/index.htm>
- Herzfeld, Friedrich. *La magia de la batuta*, Labor, Barcelona 1957, trad., esp.
- Kirkpatrick, Ralph. *Domenico Scarlatti*, Alianza Musical, Madrid 1985, trad., esp.
- Lorente, Andrés. *El porqué de la música* (Alcalá de Henares 1672), José Vicente González Valle ed., CSIC, 2002.
- Massotti Littel, Manuel. *Apuntes de Contrapunto y Fuga*, inéd., Murcia 1984.
- Pedrell, Felipe. *Las formas pianísticas*, Manuel Villar, Valencia 1918.
- Plans, Juan José. *Puzzle*, “Prólogo de Gustavo Bueno”, Pentalfa, Oviedo 1991.
- Platón, *Diálogos II (Crátilo)*, Gredos, Madrid 2000.
- *Diálogos V (Parménides)*, Gredos, Madrid 2000.
 - *Diálogos V (Sofista)*, Gredos, Madrid 2000.
 - *Obras completas de Platón*, “Las Leyes”, tomo 9, Medina y Navarro, Madrid 1872.
- Ransanz Martínez, Pablo. “El sinfonismo de Wilhelm Furtwängler (II)”. *Filomúsica*, enero 2007, nº 80. <http://www.filomusica.com/filo80/furt2.html>
- Reti, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*, Rialp, Madrid 1965, trad., esp.

- Riemann, Hugo. *Fraseo musical*, Nacional, México D.F. 1958, 2ª ed., trad., esp.
- Ríos, Marcos. “Organismos musicales”, *Limitaneus*, diciembre 1998, n. 2, pág. 57.
- Rosental M.M. & Ludin P.F. “Isomorfismo”, en *Diccionario filosófico*, Pueblos Unidos, Montevideo 1965, <http://filosofia.org/enc/ros/isom.htm>
- Rubio, Samuel, *La polifonía clásica* (1956), El Escorial, Madrid 1983, 3ª ed.
- Santa María, Tomás. *Arte de tañer fantasía* (Valladolid 1565), Luis Antonio González Marín ed., CSIC 2007.
- Schencker, Heinrich. *Tratado de armonía*, Real Musical. Madrid 1990, trad., esp.
- Schlürein, Christoph. “Orchesterwerke Von Heinz Tiessen”, 2000, http://essays.musikmph.de/composers/s_z/tiessen_heinz/1.html?nr=1
- Schmidt-Garre, Jan. “Celibidache, You Don't Do Anything-You Let It Evolve”, documental, Arthaus Musik, Alemania 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=4nzHHzS9-Lk&t=2972s>
- Schönberg, Arnold. *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid 1974, trad., esp.
- Searle, Humphrey. *El contrapunto del siglo XX*, Vergara, Barcelona 1957, trad., esp.
- Soler, Antonio. *La llave de la modulación*, Madrid 1762, http://hz.imslp.info/files/imgnks/usimg/8/89/IMSLP129230-PMLP252344-soler_llave_de_la_modulacion.pdf
- Stravinsky, Igor. *Poética musical*, Acantilado, Barcelona 2006, trad., esp.
- Swarowsky, Hans. *Dirección de orquesta*, Real Musical, Madrid 1989, trad., esp.
- Toch, Ernst. *La melodía*, SpanPress, Cooper City, FL 1997, trad., esp.
- Valls, Francisco. *Mapa Armónico Práctico* (1742a), CSIC, Universidad de Barcelona 2002, fol. 11v y 12.
- Villalobos, José. “La biblioteca de Bach y el pensamiento”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 2010, n° 38, págs. 99-110, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3691063>
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach, el músico sabio*, Robinbook, Barcelona 2008, trad., esp.

Índice

PRESENTACIÓN	9
PLAN DE LA OBRA. <i>Filosofía de la música de Gustavo Bueno</i>	13
INTRODUCCIÓN. <i>La música analizada desde la idea de sustancialidad actualista de Gustavo Bueno</i>	17
CAPÍTULO 1. <i>La esencia constructiva de la música sustantiva desde la idea de racionalidad noetológica</i>	51
§1. La idea de Noetología aplicada a la música	51
§2. El despliegue de la lógica musical desde las figuras de la dialéctica	63
1. Progressus-Regressus	63
2. Divergencia-Convergencia	70
3. Metábasis, Catábasis, Anástasis y Catástasis	73
§3. La dicotomía tonalidad-atonalidad reabsorbida por una idea holótica del curso histórico de la música	75
§4. Tonalidades definidas e indefinidas. Géneros	80
1. Tonalidades definidas	80
2. Tonalidades indefinidas (metafísicas, degeneradas y digitalizadas)	93
CAPÍTULO 2. <i>Parte ontológica. La música sustantiva desde la idea de unidad compleja</i>	97
§5. Ontología general y ontología especial	97
§6. La idea de «categoría» aplicada a la música	101

§7. La teoría del volumen tridimensional de la música (núcleo); la partitura (cuerpo); y la historia (curso)	108
§8. Ideas internas al desarrollo de la música sustantiva	113
I. Identidad, totalidad y movimiento	115
II. Expansión, desarrollo, evolución	134
III. Idea de «velocidad expansiva»	135
IV. Idea de «tempo»	143
<i>CAPÍTULO 3. Parte gnoseológica. Clasificación y estudio de las técnicas de composición a partir de metodologías β</i>	147
§9. Materia y forma en la música	147
§10. Estructura glomerular de la música	153
I. Glomérulos constituidos por figuras geométricas y sus puntos (compases)	155
II. Glomérulos constituidos por periodicidades de compases	175
III. Glomérulos constituidos por estromas sonoros	248
IV. Glomérulos constituidos por totalidades distributivas	253
V. Glomérulos constituidos por totalidades atributivas	256
<i>CAPÍTULO 4. La poiesis musical en el materialismo filosófico</i>	259
§11. Dos posibilidades de establecer una totalización musical	259
§12. Teoría del cierre fenoménico de la música sustantiva	267
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	275

